

EL PORVENIR ES PARTE DEL PRESENTE: LA NUEVA NARRATIVA ESPAÑOLA COMO ESPECIES DE ESPACIOS

VICENTE LUIS MORA
INSTITUTO CERVANTES

Cuando todas las cosas son una, ¿qué espacio queda para el que habla?
Tao te King, XLVI, II

1. La novela por venir

Durante el siglo XIX y buena parte del XX, el narrador tenía ante sí varias tareas que, según resultados, ahora pueden verse como objetivos o como lastres. Por ejemplo, no superar la barrera de la verosimilitud (Kundera 2005:92). Por ejemplo, reconstruir *cada vez* la cosmovisión de su tiempo histórico (Sábato 1994:90). Por ejemplo, crear personajes inmensos, reconocibles, sólidos, que respondían aún a un modelo de sujeto cartesiano ya en avanzada fase de descomposición. Observemos el significativo lamento de Iris Murdoch, formulado no hace demasiado tiempo, que nos da la medida de las nostalgias tardomodernas: “Si nos volvemos hacia la literatura moderna en Inglaterra y en América creo que no es difícil ver el esquema que he indicado. La novela moderna, la novela seria, tiende a uno de estos dos extremos: o bien es un objeto metafísico y hermético que desearía ser un poema y que intenta comunicar, a menudo bajo una forma mítica, una verdad central sobre la condición humana, o bien es una deshilvanada épica

periodística, de inspiración documental o posiblemente incluso didáctica, que ofrece un comentario sobre instituciones del momento o sobre algún asunto histórico. Se nos proporcionan cosas o verdades. Lo que hemos perdido son las personas” (1985:83-84). Ojalá todos los lamentos fueran como los de Murdoch y ojalá todos los intentos de combate tan fastuosos como sus novelas, pero la realidad de la mesa de novedades de las librerías, estilística y filosóficamente anclada en un anacronismo demencial, nos dice que el rigor de la escritora irlandesa no era más que una de las escasas excepciones a la regla.

En realidad, como bien expresaba Ronald Sukenick, “la forma de la novela tradicional es la metáfora de una sociedad que ya no existe” (1985:3). En realidad, la novela tardomoderna, por no decir decimonónica, que canonizan cada día no ya las listas de ventas sino, lo que es peor, revistas, congresos académicos, tesis doctorales y suplementos literarios, intenta hacer creer al lector que vivimos,

como mucho, en 1960, y goza del encanto de lo nostálgico y kitsch, pues eso es lo que es, un kitsch histórico. En realidad, la única forma posible de literatura moderna interesante es hoy, como decía Kundera, la antimoderna, aquella que desactiva, irónicamente, sus postulados. Por eso me interesan autores como Mario Bellatin, Rodrigo Fresán o César Aira que, con sus aciertos pero sobre todo con sus errores, hacen más por la novela futura que muchos experimentalistas, a base de socavar la novela moderna, destruir sus cimientos, burlarse de sus reglas añejas y desfasadas y hacer una escritura profundamente deconstructiva, si sabemos entender bien el espíritu de Jacques Derrida.

La novela por venir, por tanto, debería ocuparse de lo que en su tiempo hizo la novela moderna: algo tan importante como darse cuenta de que el mundo había cambiado, de que los valores establecidos ya no valían y que era necesario un nuevo paradigma estético. Partiendo de Nietzsche, dice De Man que “La modernidad existe en la forma de un deseo

de borrar todo lo que vino antes, con la esperanza de llegar a un punto final que pueda ser llamado el verdadero presente, un punto de origen que marque un nuevo punto de partida” (1991:165); se trata de la conciencia del fin de una era¹, que no todos los narradores actuales han visto para nuestros tiempos, aunque creo —como sostengo en mi ensayo *Pangea*²— que hay pruebas más que sobradas de ello en todas las ciencias teóricas y aplicadas, desde las físicas a las económicas, en todas las perspectivas sociológicas y en todas las ramas del arte. El mundo actual, eso que denomino Pangea y que sería la suma de todas las realidades, tanto las físicas como las digitales —por ser éstas tan reales al menos como las otras—, ha sufrido una aguda alteración de la estructura de su *espacio*, y es normal que redefinir, reinventar —ampliándolo— el espacio de lo narrativo haya sido un ejercicio habitual en parte de la última hornada de narradores españoles. La novela por venir, en consecuencia, es tanto o más hija de una nueva percepción (la cibercepción³ u otra cualquiera que atisbe la *nueva* complejidad

- 1 Enlazando con esto, escribe Harold Bloom: “¿Se permite Milton, como poeta profundo, como el auténtico arquetipo del poeta profundo moderno, conocer poéticamente un tiempo en el que él no vivió como si se tratara de hoy día?” (1991:94). Cita unos versos del *Paríso perdido*: “no sabes del tiempo en que nosotros / no fuéramos como somos ahora, / a nadie conocemos anterior”. Milton, a juicio de Bloom, escribe como si no hubieran existido poetas antes que él; hacerlo así sería un síntoma de la agonía del sublime, de la competición contra los antecesores, *ser consciente de ello* sería el síntoma “arquetípico” de la *modernidad* literaria.
- 2 Este ensayo, publicado en 2006, se completa con un artículo en *Culturas de La Vanguardia*, titulado “Pangea, el nuevo mundo” (21/11/2007), accesible en una versión completa en mi blog de crítica literaria: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2007/11/pangea.html>.
- 3 Terminología de Roy Ascott, que llama *cibercepción*, que significa “la obtención de un sentido de conjunto, la adquisición de una perspectiva a vista de pájaro sobre los acontecimientos, del punto de vista del astronauta sobre la Tierra, del punto de vista del cibernauta sobre los sistemas” (2000:97).

de lo contemporáneo) que vástago de unas nuevas técnicas, que no siempre se dan, no por carencia de originalidad en los narradores contemporáneos, sino porque el posmodernismo, en su incansable agotamiento constructivo, imaginó multitud de recursos técnicos, sintácticos y visuales que se adelantaron en buena medida a su tiempo. La disolución de fronteras o la invisibilización de las mismas es una característica de lo que hemos denominado la nueva literatura *pangeica* (aquella que, entre otros caracteres, reproduce estructural y miméticamente, las formas expresivas de las nuevas tecnologías: Internet, blog, prensa digital, SMS, etc.), y curiosamente la narrativa española última es una de las literaturas que están a la cabeza de Occidente en la utilización de estos nuevos recursos, no siempre con igual eficacia y éxito, como es natural. A lo largo de las páginas que siguen vamos a ver varios ejemplos, pero antes, hay que examinar algo que hemos considerado (2007) como esencial a la posible literatura de Pangea, que es el carácter de *continuidad* de la expresión literaria contemporánea.

LITERATURA PANGICA Y CONTINUIDAD

Nadie, sin embargo, está libre de la ficción de continuidad

Germán Sierra, *El espacio aparentemente perdido*

Frente a los numerosos problemas terminológicos (cf. Borràs 2005) que suscitan expresiones como literatura digital, *multicourse literature*, ciberliteratura,

textualidad electrónica, y un largo etcétera de expresiones que intentan encerrar la complejidad de la literatura contemporánea en todos sus aspectos (tanto los publicados *on-line* como los *analógicos*), nosotros preferimos hablar de *literatura pangeica*, que tiene en cuenta la estructura textual cimentada en los nuevos soportes informáticos y/o de medios de comunicación de masas, pero no el soporte concreto donde están almacenadas. El motivo de esta decisión es que el soporte es algo que puede fluctuar con el tiempo o que puede hacerse en diversos medios y canales, simultáneamente, con lo cual no creemos que sea algo *esencial* a lo narrativo, como sí lo es, en cambio, la *estructura*. Precisamente las potencialidades básicas de las nuevas tecnologías van dirigidas a que los mismos contenidos puedan fluctuar, puedan ser *continuos*, entre diversos soportes (tecnologías podcasting, RSS, MMS, compresiones de vídeo, etc.), pues la *información como flujo* es una de las características de Pangea. Curiosa y paradójicamente, las estéticas, técnicas y soportes de transmisión son cada vez más continuos, mientras que la información transmitida es cada vez más discontinua y fragmentaria.

Por ejemplo, un caso de texto narrativo pangeico es la novela *Cero absoluto* (2005), de Javier Fernández, donde varias páginas no sólo son la transcripción de un periódico (ingenioso sistema del autor para contar “objetivamente” los hechos sin necesidad de narrador omnisciente), sino que además tienen la *maquetación* de un periódico real. De la misma forma, cuando Fernández

quiere referirse a un anuncio publicitario, no lo transcribe, ni lo describe, sino que lo *diseña* —término, este de *diseño*, medular en este proceso—; Fernández maqueta una inserción publicitaria y la incluye, sin solución de continuidad ni previo aviso, en medio de la novela (2005:64-65). El diseño, en efecto, es una de las claves de la literatura pangeica. Mientras que la poesía occidental, desde Mallarmé, tiene claro que la página es un campo de batalla visual, sólo desde hace un tiempo los novelistas comienzan a dar la consideración que merece al aspecto visual de sus narraciones, que también configuran un espacio textual de tensiones. En concreto, los novelistas posmodernos norteamericanos, y en especial William Gaddis, se preocuparon de renovar la tipografía de la novela, algo que sus herederos, como David Foster Wallace, no han olvidado. Pero hay un salto a lo *pangeico* cuando las novelas ya no sólo se escriben, sino que se diseñan⁴. Un ejemplo norteamericano serían *House of Leaves* (2001), o *Revolutions* (2007), de Mark Danielevsky, auténticos ejercicios de reflexión multicreativa; otra muestra, canadiense, es la provocativa *jPod* (2006) de Douglas Coupland. Dos ejemplos en castellano, además de los antes apuntados, serían la poco conocida pero interesante novela *Guerra ambiental* (2002), de Javier Montero, la novela del autor mexicano Salvador Plascencia: *La gente*

de papel (2007) y la del joven español Miguel Ángel Maya, *Últimas 2 horas y 58 minutos* (2008), menos afortunada quizá por ser *opera prima*. En todos estos casos el tratamiento visual es tan o más importante o al menos significativo que el de la letra escrita. Hay que decir que el término *tratamiento visual*, por supuesto, va mucho más allá de la inserción de imágenes y fotografías que W. G. Sebald hiciese famosa y que están imitando ya, en Estados Unidos, novelistas como Dave Eggers o Jonathan Safran Foer; en España, retoman esa práctica narradores como Jorge Carrión o Manuel Vilas (puede arrojar cierta luz el hecho de que los nueve últimos narradores citados, salvo Sebald, claro, han nacido con posterioridad a 1962). El elemento común es que este *diseño* del libro es anterior al texto, supone una reflexión previa a la redacción y paralela a la literaria, y establece unos códigos de expresión que, por supuesto, ponen en cuestión también las necesidades formativas de los críticos literarios, por no hablar de sus metodologías de análisis. Pero esta es otra historia.

La cuestión que nos atañe ahora es que la literatura pangeica, y en concreto esa novela española por venir cuyas primeras manifestaciones estamos citando, se presenta caracterizada por una *continuidad* epistemológica entre la literatura, la

4 Prueba de que los autores jóvenes conocen los principios del diseño puede ser que jóvenes poetas españolas como Mercedes Díaz Villarías o Miriam Reyes provengan del mundo profesional del diseño gráfico y la publicidad visual. También este texto de Agustín Fernández Mallo: "Escribiste muchas postales con una punta de 0'5 mm y letra casi de imprenta, *ornamento retórico de 2ª especie* se llama a eso en Teoría del Diseño" (2008:24).

imagen, la sociología, el arte, la música, las nuevas tecnologías y la ciencia. Como ha dicho Alessandro Baricco, el espacio de la nueva narrativa ya no está exclusivamente en otros libros, como anteriormente⁵. El narrador pangeico no distingue límites de influencia, y trabaja indistintamente con esos materiales. Ejemplo de ello sería la novela *hiperfónica* que trabajan autores como Doménico Chiappe, Randy Adams o Antonio Rodríguez de las Heras⁶; la *blogonovela* de Hernán Casciari⁷, la cita novela *diseñada* en libro convencional, los libros completados con cedés o deuvédés, el hipertexto o las novelas interactivas en red (tan populares como desafortunadas, al menos hasta el momento). Todas ellas suponen combinaciones de literatura y música, literatura e imagen, literatura e informática, literatura y arte, o varias a la vez⁸. Todas ellas implican el conocimiento, en ciertos casos profundo, de otros saberes y/o ramas artísticas, que se aplican sin solución de continuidad a la hora de la elaboración del texto, entendido este término en un sentido lo suficientemente amplio. Doménico Chiappe recogía, en

un artículo sobre estas nuevas formas, una frase que me dio mucho que pensar: “para hacer una novela, ya no basta saber escribir” (2008). Chiappe no recuerda quién la pronunció. Quizá fueron los nuevos tiempos, que saben hablar por sí mismos.

LA VOZ DEL LUGAR. LA LITERATURA PANGEICA

como especies de espacios
En cárceles de espacio, aéreas llaves
Gerardo Diego

Como ha desarrollado Franco Moretti en su *Atlas de literatura europea 1800-1900* o en *La literatura vista desde lejos*, la narrativa europea guarda, tradicionalmente, mucha vinculación con los entornos espaciales próximos y reales, reconocibles. Incluso aquellos territorios míticos o simbólicos como el Macondo de García Márquez, el Yoknapatawpha de Faulkner, el Ponukelebrechkef de Raymond Roussel, la Santa María de Onetti, la Región de Benet, la Celama de Luis Mateo Díez, la Obaba de Atxaga, El Barcial, de Sánchez Ferlosio,

- 5 “Quiero decirlo sin medias tintas: ningún libro puede llegar a ser algo como lo descrito si no adopta la lengua del mundo. Si no se alinea con la lógica, con las convenciones, con los principios de la lengua más fuerte producida por el mundo. Si no es un libro *cuyas instrucciones de uso se hallan en lugares que NO son únicamente libros*. No resulta fácil decir de qué lugares se trata: pero la lengua del mundo, hoy en día, sin duda alguna se gesta en la televisión, en el cine, en la publicidad, en la música ligera, tal vez en el periodismo. Es una especie de lengua del Imperio, una especie de latín hablado en todo Occidente. Está formada por un léxico, por una determinada idea de ritmo, por una colección de secuencias emotivas estándar, por algunos tabúes, por una idea concreta de velocidad, por una geografía de caracteres. (...) El libro, en sí mismo, no es un valor: el valor es *la secuencia*” (Baricco 2008:90).
- 6 Véase, de estos autores, *Tierra de extracción*, accesible en <http://www.newmedios.com/tierra>.
- 7 Hemos descrito las leyes de este interesante tipo de novela en *Pangea* (2006:173-74).
- 8 Por eso el término “Lit(art)ure”, recogido y defendido por Borràs (2008:26ss) puede ser apropiado para definir esa adjunción interna de diversas *epistemes*.

la República de Yoar de Pablo Antoñana, el Valle de Okalbia de George Tucker, la Altruria de William Dean Howells, El Valle de González Sainz o la reciente Promenadia de Ricardo Menéndez Salmón, suelen ser trasuntos de ciudades o espacios reales, más o menos reconstruidos (cf. Rivero 2004:147ss). Sin embargo, en los últimos años del siglo XX la dispersión o *globalización* del espacio narrativo comenzó con autores que, como Cees Noteboom o José Saramago, crearon un espacio narrativo transnacional, globalizado, que podía reconocerse como propio de lugares muy distintos. Avanzó en esta destrucción de la concepción localista del espacio narrativo, para lanzarse a la narrativa global, el hipertexto, que (preocupado por poder ser entendido en cualquier parte del globo y alentado por la necesaria ambigüedad que estos textos necesitan para poder ser leídos *en cualquier dirección*), desvestía sistemáticamente, de referencias geográficas y culturales concretas su presencia. El extraño resultado es que el hipertexto se configura como un a-topos, un espacio sin lugar, un acontecimiento narrativo que sucede sólo en la mente de los personajes o en la del lector, según enfoquemos narratológicamente el punto de vista. Creo que un buen modo de acercarse a la narrativa española reciente puede ser a través de cómo tratan el espacio una serie de narradores recientes (algunos de ellos, poetas-narradores que abordan el asunto desde ambos moldes genéricos). Entendemos el término *espacio narrativo*, como hacen los propios autores, en un sentido muy amplio, que incluye

incluso espacios virtuales (el *ciberespacio*, por ejemplo).

1. La vida portátil de Mercedes Cebrián

Mercedes Cebrián ha merecido atención crítica y ha gozado de cierto aprecio público con dos libros extraños, inclasificables, publicados en una editorial *de culto* como Caballo de Troya: *El malestar al alcance de todos* (2004) y *Mercado Común* (2006). Una de las razones, seguramente, de esa buena acogida es la *singularidad* de su mirada híbrida (en sus libros hay indistintamente relatos y poemas) sobre nuestro entorno geográfico y sociopolítico. No era infrecuente hasta ahora que la literatura abordase nuestro entorno próximo: las ciudades, las calles, las infraestructuras de comunicación: desde los trenes de Machado a los aviones de la poesía reciente, pasando por los coches de Salinas o Marinetti, el medio de viaje siempre se ha incorporado al imaginario de la literatura. Lo que no es habitual es que la mirada de un escritor se centrara en los *no-lugares* definidos por el sociólogo Augé, esas grandes zonas impersonales y destinadas al tránsito, como aeropuertos o zonas francas, donde pasan media vida los ejecutivos que cierran tratos y visten trajes ingleses, los funcionarios del *Mercado Común* que, más allá de la anécdota europea, hay que leer con dimensiones de cosmovisión. Para Cebrián, el planeta no es más que un gran Mercado donde las franquicias son los nuevos cruzados y sus centros comerciales los nuevos templos

(“abrieron un IKEA / en Jerusalén”), y donde el “desplazamiento” de la “vida portátil” es el tegumento clave del sistema, que posibilita su supervivencia, al reunir toda la mano de obra disponible, perdida en la confusión de lenguas: “padecemos diásporas, símiles de diásporas; / padecemos también lo laborioso / de la empresa de hablar”. Los ciudadanos actuales, como expusieran Maffesoli (2004) y Attali (1991), son *nómadas libres*, difuminadas sus cualidades psicológicas, étnicas y nacionales en un perenne derivar por trabajos y países. “Bouvard y Pécuchet –decía el Deleuze de *La isla desierta*– son la primera pareja planetaria. Es cierto que hoy hemos perfeccionado la errancia, y es como si ya no tuviéramos necesidad de movernos” (2005:205). Esa errancia (“oremos por nuestros pasaportes”, *Mercado Común*, p. 29), esa “vida portátil”, es el hilo conductor de este sorprendente libro de Mercedes Cebrián, una autora muy a tener en cuenta si sumamos a estos textos los relatos y poemas incluidos en *El malestar al alcance de todos* (2004), volumen con no pocos asuntos comunes con este poemario. En sus “Viajes in vitro”, una espléndida serie de trece artículos sobre viajes ficticios publicados en el suplemento *Culturas* de La Vanguardia durante 2006, Cebrián elaboraba viajes virtuales, pangeicos, donde intentaba dar voz no a personas, sino a *lugares* lejanos:

una experiencia que se constituía como el no va más de la experiencia portátil, la configuración pangeica del lugar como *espacio transportable*. El antiguo ser estático (tanto de la persona como del enclave espacial) se convierte en un *ser en sucesión*, en un ente cuya identidad consiste en la mutación continua, sea de esencia⁹, o de su entorno; por la especial importancia que Cebrián da a este último, es de suponer que, en sus categorías, el lugar conforma al sujeto, y no al revés. No cabe duda de que en la exploración de los nuevos espacios globales, habrá que estar muy atentos a lo que siga escribiendo y pensando esta original poeta y narradora.

2. Espacialidad y páramo en Agustín Fernández Mallo

Uno de los más curiosos personajes de la no menos curiosa y pangeica novela *Nocilla Dream* (2006) es un conductor norteamericano que ha sido animado por un amigo argentino a leer a Borges, convirtiéndose más tarde en un borgiano irredento. El culpable de la inoculación del veneno, el porteño Jorge Rodolfo Fernández, “da gracias al Hacedor por haberle concedido habitar en las ruinas sólo a él reveladas de ese mapa” (2006:48). Evidentemente, el mapa no es otro que el descrito en “Del rigor en la ciencia”, perteneciente a *El Hacedor* (1960), de Jorge Luis Borges, ese mapa

9 “los ‘nómadas digitales’ (...) han sustituido la incomodidad del camello por las ventajas de la tarjetas de crédito, que les permiten convertirse en intrépidos ‘navegantes’ de aeropuertos y páginas Web, de aventuras sin agua por medio, sin riesgo. El antiguo paradigma de lo físico asociado a lo real está ahora en cuestión, pero todavía quedan sus metáforas, expresión de un residuo romántico” (Molinuevo 2006:22).

cuyo tamaño coincidía con los límites del Imperio. La analogía del Imperio de Borges con el Imperio norteamericano (y a su vez, suponemos, con el *Imperio* de Toni Negri) es clara.

La preocupación por el espacio es una constante de la obra de Fernández Mallo, incluida la poética. En su curioso libro de poemas en prosa *yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del tractatus* (2001), se configuraba una Creta simbólica y decepcionante, un lugar al que se había ido a conquistar un amor y no sólo se pierde el amor, sino que se pierde el sentido de la existencia. Creta, el lugar del mítico laberinto, se convierte en un inacabable paisaje mental de callejones metafísicos sin salida¹⁰, aludido metafóricamente por otros tantos derroteros geográficos configurados como *Irrweg* o laberintos a la manera alemana (véase Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*). El yo se convierte en un lugar, y el texto en el yo. Escribe Fernández Mallo: “Habitar una isla te obliga a cumplir la peculiar simetría de coincidir exactamente con la isla (...) puedes, como yo, llegar a descubrir la única certeza a la que puede acceder un hombre: la luz se opone al laberinto. Esto sí que es definitivo. Una vez descubierto cumples otra simetría: eres una isla dentro

de otra isla. Y esto, a mi pesar, también es definitivo” (2001:31). Del mismo modo en *Joan Fontaine Odisea* (2005), Fernández Mallo recoge alguna de sus obsesiones espaciales, como el mapa, y también una que se repetirá constantemente en *Nocilla Dream*: el desierto:

En el desierto
[por no haber ni hay eco]
sólo existe un objeto,
lo que se pisa y tú sois la misma cosa,
por eso nunca se llega al final de la arena,
y quien llega sale otro.

Kafka lo dijo, a *partir de cierto punto*
no hay retorno posible; ése es
el punto al que hay que llegar,

vienes a mis sueños,
desierto que cruzo cada noche.
Cada noche no hay regreso. (2005:85)

Las enormes extensiones norteamericanas son objeto de la reflexión y la descripción de *Nocilla Dream*, en una cuidada elaboración que igualmente admite la perspectiva metafísica sobre el tiempo¹¹. Los espacios de Fernández Mallo no son tan devastados y vacíos como las geografías de J. G. Ballard, pero están, diríamos, a medio camino (cf. 2006:124). Un interés que comparten Ballard y Fernández Mallo son las pequeñas urbanizaciones o ciudades aisladas para

10 “El gusto por el laberinto es claramente un gusto por el sentido que, considerado de forma aislada, traduciría más bien una indiferencia de la modernidad ante el problema de la insignificancia” (Rosset 2004:30).

11 Cf. mi análisis sobre esa dualidad en *Nocilla Dream* en mi ensayo “El realismo aumentado de Agustín Fernández Mallo”, incluido en *La luz nueva* (2007). En *Joan Fontaine Odisea* leemos: “lo normal es que primero / te echen del espacio. Una vez exiliado, / ya tú mismo te expulsas del tiempo. / Lo raro es lo contrario” (2005:90).

ricos: en varias de ellas se desarrollan novelas de Ballard como *Running Wild*; Fernández Mallo las llama “privatopías”, y las describe minuciosamente (2006:174-175). A los personajes de Ballard su sistema de perfección absoluta les mueve al crimen; a los de Fernández Mallo, al consumo. Otro tema muy de nuestro tiempo, las *micronaciones*, también tienen su hueco en *Nocilla Dream* (2006:118ss), así como el *utopos* de Internet (“los internautas no tienen patria”, 2006:27). La novela del poeta gallego es pangeica por más motivos relacionados con el espacio: es característico de la literatura pangeica, como hemos señalado en otro ensayo, su interés por los no-lugares, esos lugares de paso descritos por el sociólogo francés Marc Augé¹², como los aeropuertos¹³. De ahí que no deba extrañarnos la presencia de aeropuertos en *Nocilla Dream*, que para Fernández Mallo

son un auténtico escaparate de razas, seres y anécdotas humanas:

Lo que más le sorprende es que la cantidad de razas y culturas que pasan y se cruzan a diario por un aeropuerto no logren modificar en absoluto la fisonomía estética ni humana del propio aeropuerto; ha llegado a compararlo con un ente atemporal e incorpóreo; una divinidad. (2006:183)

En *Nocilla Experience* (2008), esta concepción espacial no ha hecho sino acrecentarse. Aunque los aeropuertos han sido sustituidos por los puertos (2008b:41), la concepción del páramo espacial sigue dominando la novelística del “Nocilla Project”; la imagen del corredor entre regiones devastadas, el paseo subterráneo de dos niños por los antiguos oleoductos soviéticos abandonados, el Palacio del Parchís vacío¹⁴, la localización de un coche

12 “los aeropuertos, las cadenas hoteleras, las autopistas, los supermercados (...) son no lugares en la medida en que su principal vocación no es territorial, no consiste en crear identidades singulares, relaciones simbólicas y patrimonios comunes, sino más bien en facilitar la circulación (y, por ello, el consumo) en un mundo de dimensiones planetarias” (Augé 2003:101).

13 Germán Sierra tiene un inteligente relato titulado “Aeropuerto (relato)” en el número 4 de la revista Kiliedro (http://www.kiliedro.com/index.php?option=com_content&task=view&id=156). Eloy Fernández Porta, en *Afterpop*, habla de una corriente, en la que estarían libros como *El espacio aparentemente perdido*, del propio Germán Sierra, o *Nocilla Dream*, que “aborda el espacio como un magma, y para ello emplea imágenes de la dispersión: de ahí la idea de las letras y signos comerciales diferidos en ‘revolución cromaroortográfica’ que propone Germán Sierra (...) o la descripción del desierto de Nevada como superposición de planos en *Nocilla Dream*, de Agustín Fernández Mallo” (2007:67).

14 Es curioso que en el mismo año aparecen dos novelas con un recurso narrativo-espacial parecido, la descripción de un *parque temático* abandonado justo después de construirse, colocado en un entorno desolado. Además de este Palacio del Parchís descrito por Mallo, el joven narrador Miguel Ángel Maya imagina en *Últimas 2 horas y 58 minutos* esta fantasmagórica imagen: “A medida que se iban acercando a la noria, el hombre se dio cuenta de que aquella noria no era un espejismo aislado sino que se estaban aproximando a un parque de atracciones... Un parque de atracciones en ruinas, oxidado, fantasma, despoblado y obsoleto... Un parque de atracciones que una vez había sido un faraónico proyecto del PRI en aquel inhóspito lugar de Sonora para lavar dinero procedente del narcotráfico y que fracasó por algún turbio asunto de presupuesto” (Maya 2008:76-77).

de madera en un puerto de Nueva York, las escenas finales en los desiertos de California, siguen configurando la geografía narrativa de Fernández Mallo como un lugar donde las personas confrontan su humanidad a los espacios muertos que recorren. Como vemos, el proyecto *Nocilla* es un compendio de todas las preocupaciones radicales de la nueva literatura pangeica: sujetos fragmentados hasta la máscara, nuevas tecnologías, no lugares, imposibilidad de comprobación de la verdad, pérdida del valor de la dialogía entre realidad y representación¹⁵, cibernética, *continuidad* epistemológica entre la literatura, la sociología, el arte, la música y la ciencia. Un proyecto que quizá abre una época en la narrativa española, tiempo habrá para saberlo.

3. El Google Earth de Jorge Carrión

Uno de los escritores españoles que más ha reflexionado, desde diversos puntos de vista, sobre el espacio y sobre el movimiento por el espacio (es decir, el viaje), es Jorge Carrión; todo su curioso mundo literario es una pregunta sobre el lugar y sobre la posibilidad de encontrar/se, localizar/se y asimilar/se. Amén de su interesante “Proyecto Asebald”, que implica *La brújula* (2006), *Australia*.

Un viaje (2008) y algunos de los textos de su página web (www.jorgecarrion.com), que dan cuenta de una forma distinta, metatextual, de continuar la literatura de viajes¹⁶, Carrión está empeñado en una renovación global del espacio narrativo. En un extraño cuento, titulado “Búsquedas”, publicado primero en la revista *Kiliedro*¹⁷ y luego en la antología de Julio Ortega y Juan Francisco Ferré *Mutantes* (2007:267ss), que lleva por subtítulo “Para un viaje futuro a Andalucía”, Carrión elabora un complejo sistema de referencias sobre el lugar. El relato resultante es una aguda reflexión sobre los conflictos de identidad (políticos, culturales y geográficos) existentes en la España actual, así como el conflicto íntimo o interno de identidad del propio autor, andaluz radicado en Cataluña y situado en la dicotomía entre dos lenguas, catalán y castellano, presentes ambas en el título del relato y omnipresentes en la actualidad política española desde hace quince años. Desde el punto de vista técnico, el cuento está estratificado como si fuera la lista de URL (*Uniform Resources Locator*) o direcciones electrónicas resultante de una búsqueda en el Google, en concreto de buscar esta serie de palabras: “Catalunya Andalucía literatura migración”¹⁸, que

15 Mallo sostiene que no hay distinción entre la realidad y la ficción, pero no lo hace desde una postura, diríamos, de posmodernismo filosófico, como filosofema provocador, sino desde una interesante visión de científico: como explicó en una entrevista consultable en <http://es.youtube.com/watch?v=Rh-7b3NM92I&NR=1>, para él todo son partículas, y por tanto no hay diferencia alguna entre una vaca y la representación pictórica de una vaca; él no ve un rumiante, el está viendo *partículas* en ambos casos, de modo que, al final, “todo es química”.

16 Cf. <http://vicenteluisimora.blogspot.com/2008/06/hipercritica-de-australia-de-jorge.html>.

17 J. Carrión, “Búsquedas”, *Kiliedro* nº 6, abril 2006, <http://www.kiliedro.com/kiliedro06carrion.htm>.

18 De hecho, si hoy día se hace la búsqueda con esa misma serie, en el primer lugar del listado de Google aparece la página web de Carrión (<http://www.jorgecarrion.com/JardinViajeFuturo.html>) con el relato.

serían el *tema musical* sobre el que Google opera sus infinitas variantes, reducidas por Carrión a unas pocas, sobre las que *interviene* como narrador. Su función parece ser la de completar el sentido del listado con textos provenientes de su página web, en las que habla de su propia experiencia como catalán hijo de emigrados andaluces. En algún lugar del relato leemos:

La identidad es líquida. Los viajes fluyen. Antes del viaje que algún día haré, para vivir en La Alpujarra y para descubrir quién fue en verdad José “Pepe” Carrión, el Rojillo, tengo que navegar todavía por la red, y por los libros, y por mi memoria, para intentar encontrar una respuesta. (Ortega 2007:272)

En efecto, vivimos tiempos de identidad fluida; como dice Zygmunt Bauman en *La modernidad líquida*, en palabras que enlazan con el texto de Carrión, “aferrarse al suelo no es tan importante si ese suelo puede ser alcanzado y abandonado a voluntad, en poco o en casi ningún tiempo” (2003:19); lo importante es para el sociólogo polaco la falta de *compromiso* de uno con su lugar y con su cultura: queremos ser algo, ser de alguien y ser de un lugar, pero sin aceptar las consecuencias, queremos aprovechar las ventajas de la liquidez pero ninguno de sus defectos; y esto como ciudadanos pero, también, como individuos. En el relato de Carrión, el cambio de *voz* en la adolescencia –subtema o tema subyacente y simbólico del relato– implica esa incapacidad de *tomar* la palabra, de asimilarse a la cultura externa, los sonidos se quedan rebotando “contra las cuerdas” vocales, sin salir a la luz, a la voz. Carrión

escribe desde la conciencia de que todo lugar contemporáneo es una utopía, un utopos del que se sale navegando.

En su penúltimo libro, *GR-83* (2007), el Google Earth (uno de los instrumentos de Google, que permite la visualización topológica de lugares reales a través de fotos realizadas por satélite) es el *ojo* del narrador omnisciente. Si en “Búsquedas” se habla de la incapacidad de la palabra de salir al mundo, en *GR-83* asistimos a la incapacidad del cuerpo para llegar al conocimiento de la realidad. A modo de prótesis cibernéticas que convierten al narrador en una especie de cyborg intelectual, de cuerpo completado por la máquina, las herramientas digitales hacen de Virgilio de Carrión en su experiencia del viaje: “Al proyecto de una mirada falsa de un falso dios le opongo ésta: la mirada de una cámara digital que me ayudará (me ayuda) en su registro de la voz y sus entornos” (2007:14). Ojo a la sinestesia de la *voz en la cámara*. Pero, ¿a qué “falso dios” se refiere Carrión? Evidentemente, al Google Earth, esa herramienta omnisciente y divina que le permite contemplar las cosas desde las alturas; el mundo.

Desde el cielo es un cuadro abstracto, arte povera, lienzo inacabado, rayano en lo apocalíptico, fotocopia de fotocopia de fotocopia de una metáfora (falsa). Desde el cielo, es una multiplicación de imágenes literarias que ocultan la realidad en vez de retratarla. (2007:14)

Algo más tarde el autor lo muestra de modo aún más claro: “la mirada de dios no existe, pero si existiera sería ésa, siguiéndonos.

La mirada de dios es un proyecto de ojo universal que se aguza, progresivamente, hasta que llegue el día en que cualquiera podrá seguir a cualquiera” (2007:11). *Deus ex machina*. Escribe Paul Virilio: “hoy en día hemos puesto en práctica los tres atributos de lo divino: la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez; la visión total y el poder total” (1997:19). El Google Earth como Ojo de Dios que todo lo ve, que todo lo contempla, pero de modo desobjetivado, *objetivo*, es sólo un instrumento óptico e informático que nos permite a nosotros ser los *dioses de atrás*, la divinidad vigilante que se coloca tras el objetivo (frente a la pantalla) y desde ahí, controlando los mandos, podemos asistir a la formación en marcha del mundo, a su deformación, a su deriva¹⁹. El mundo, gracias al Ojo Divino del Google Earth, se convierte en un Panóptico, donde cualquiera puede ser vigilado desde satélites lejanos, acechado *sin ser visto*, como en la teoría carcelaria de Bentham, estudiada por Foucault como metáfora social. Foucault tenía la teoría, pero no el instrumento;

Deleuze se acercó al dar un paso sobre las sociedades foucaultianas de encierro planteando sus “sociedades de control”, donde la cámara y la televigilancia tenían un poder dominante. Pero el Google Earth es un paso previo al control absoluto; cuando su afinación permita no la contemplación de imágenes estancas, estáticas, sino de imágenes en movimiento, el poder sobre lo real será divino por omnipotente. Se equivoca Bauman cuando apunta que “la etapa actual de la historia de la modernidad (...) es, sobre todo, *pospanóptica*” (2003:16). De eso nada; en realidad, esto *acaba de empezar*. Internet y las nuevas tecnologías son ahora nuestro *cuerpo misterico*, nuestra potencialidad espiritual para *conquistar* lo terrenal. Añade Jordi Carrión en *GR-83*: “Nuestro tiempo es digital; nuestro espacio, físico y virtual a partes iguales. A través de las virtualidades, precisamente, hemos aprendido a mirar y a comunicarnos con la realidad” (2007:27)²⁰. Lo decía Paul Virilio: nuestra visión del mundo ya no es objetiva, sino teleobjetiva; ya no es ni

19 Es la desobjetivación, en tanto pérdida de humanidad, lo que convierte a esa mirada tecnológica en algo diferente: “imagínense que se hubiera descubierto entre las ruinas de las Torres Gemelas una videocámara que milagrosamente hubiera sobrevivido intacta al impacto y que conservara imágenes (...) lo que ocurriría en esos casos es que (...) habríamos visto las cosas como son, ‘en sí mismas’, al margen de las coordenadas humanas, al margen de nuestra realidad humana: habríamos visto el mundo con ojos inhumanos” (Zizek 2008:21) Ricardo Menéndez Salmón escribe en *Derrumbe*: “la cámara en el techo filmando aquel paisaje pornográfico, mientras giraba con esa lentitud, esa gravedad, esa majestad prodigiosa de las lentes que nada saben, que nada comprenden, nada interrogan, que son sólo encarnaciones de la tecnología” (2008:162).

20 En un artículo precisamente titulado “La literatura desde Google Earth”, que parte del libro de Moretti *La literatura vista desde lejos*, escribe Carrión: “para formarse una idea de conjunto hay que encontrar otras estrategias de análisis. De un análisis aéreo, que permita ver lo literario desde la perspectiva de Google Earth (...) me parece que es muy útil para explicar en el aula La Celestina o La Regenta dibujar un croquis de las ciudades donde las obras suceden, con las tensiones entre los espacios públicos y privados, entre margen y periferia, entre edificios simbólicamente rivales” (*ABCD de las Artes y las Letras*, nº 852, 01/06/2008).

siquiera visión, sino *televisión*²¹. Tras el 11/S la geopolítica sustituye a la política como referente de debate, del mismo modo que poco antes la globalización había sustituido a la economía. Por eso, desde aquellas terribles fechas los narradores tienen una nueva conciencia de *lo global*, ahora lo sienten en su carne, y eso se trasluce en sus textos. Los escritores actuales están obsesionados con la posibilidad de apresar el planeta, de verlo *todo* al mismo tiempo, gracias al “aleph” tecnológico, y poder viajar instantáneamente, con la prosa, del más pequeño al más grande punto de las escalas:

En un mapa a escala 1/200.000, sobre todo si es un mapa Michelin, todo el mundo parece maravilloso; las cosas se estropean en un mapa a mayor escala, como el que yo tenía de Lanzarote: se empezaban a distinguir complejos residenciales, hoteles, infraestructuras de ocio. A escala 1 te vuelves a encontrar en el mundo normal, lo cual no tiene ninguna gracia; pero si aumentas todavía un poco más, empieza la pesadilla: se ven los ácaros, las micosis, los parásitos que devoran las carnes.

Michel Houellebecq, *La posibilidad de una isla* (2005:236-37)

Era una huella gigante atravesando la acera de lado a lado, sus contornos arremolinándose alrededor de postes, coches y fachadas de tiendas, desdoblándose alrededor de la cabina telefónica, uniéndose a los asesinos y a su víctima en la misma grande y ondulante curva. Eran demasiado pequeños para entenderlo, claro, o incluso

para saber que estaba ahí. No: sólo era legible desde arriba, una pista de aterrizaje para seres más elevados, más ilustrados.

Tom McCarthy, *Residuos* (2007:203)

Piensa. Una casa, una luz que se apaga. (...) Piensa. Un país en la noche visto desde el cielo, una ciudad es un punto de luz que de repente se apaga. Inmediatamente después van apagándose en círculo las ciudades próximas hasta que la oscuridad del país alcanza sus fronteras. Piensa. Un continente visto en la noche desde el cielo. La luz que es un solo país se apaga y así todas hasta volverse negro el continente. Piensa. El Globo Terráqueo visto en la noche desde el cielo. (...) Por efecto dominó se apagan todos los continentes adyacentes hasta quedar en tiniebla toda esa cara de la Tierra. Piensa.

Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Dream* (2006:158)

Uno se pone a discutir acerca de las grandes librerías, de los *fast food*, de los *reality shows*, de la política en televisión, de los chicos que no leen y de un montón de cosas de este tipo, pero lo que no conseguimos hacer es mirar desde arriba y captar la figura que las innumerables aldeas saqueadas dibujan sobre la superficie del mundo. Vemos los saqueos, pero no conseguimos ver la invasión. Ni, en consecuencia, comprenderla. Creedme: desde arriba es desde donde tendríamos que mirar.

Alessandro Baricco, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación* (2008:31)

Enseguida se proyecta el vídeo de la excursión aunque esta no haya acabado (el simulacro, la falsa memoria, el negocio); pero tú no acudes a la sala de la pantalla

21 “(...) el mundo es la televisión, o un subproducto de la televisión, la máquina doméstica y familiar por excelencia, la pantalla menor y mayoritaria”; Juan Francisco Ferré, “El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante.” *Quimera* 237, diciembre 2003, p. 33.

y bebes en la soledad de la cubierta, donde te imaginas a vista de pájaro o de satélite, varios kilómetros por encima de tu cabeza, a ti mismo: a babor de un barco, en la Gran Barrera de Coral, exactamente en las antípodas del contexto en que aprendiste a mirar.

Jorge Carrión, *Australia. Un viaje*
(2008:109-110)

La siempre perenne tentación de lucha del creador con Dios se resuelve en adoptar su mirada espacial omnisciente, generar con la obra todo el Tamaño de la creación. Y *GR-83* es la novela que por primera vez estatuye el narrador omnipotente de este mundo pangeico, prepanóptico, en el que nos encontramos.

4. Más Google

Google es, en sí mismo, y como exponíamos en *Pangea* (2006:13), la reciente y universal manera de acceder al conocimiento, y esto también implica una *cibercepción* del hecho informativo y del saber que influyen en la creación literaria. Ya hemos visto antes cómo el propio Carrión ha incluido en la antología de Julio Ortega y Juan Francisco Ferré *Mutantes* (2007) el relato “Búsquedas” (2007:267ss), sobre el que antes hemos hablado. La utilización de Google conjugaría dos elementos

importantes, que parecen contradictorios pero que, quizás por esa conjugación oximorónica, resultan representativos de la nueva cosmovisión que hemos denominado Pangea: el rigor y el azar. Las búsquedas de Google son booleanas, operan con ciertos elementos de azar (no todas las páginas web están indexadas en su sistema, y por supuesto no todo el conocimiento —de momento— está colgado en Internet) y hay todo un complejo de factores que pueden alterar el orden de las mismas; pero, al mismo tiempo, se tiene la sensación popular y común que buscar un concepto en Google es una forma de seguir un *sistema*, de tener un principio de rigor en la investigación, rigor que luego debe ser completado, por supuesto, con las formas tradicionales de búsqueda de información (bibliotecas, bases de datos, catálogos, etc.). Si Derrida viviera en nuestros días, sin duda se preguntaría si este rigor azaroso no sería otro de los *males de archivo* que sumar a los existentes. Pero el sistema de los multibuscadores (pues, como saben, Google es el más conocido pero no el único), está alterando el modo de adquirir información (sobre todo de los más jóvenes), y la realidad literaria está aprendiendo a convivir con esa realidad electrónica, aunque también hay voces resistentes²². Otro ejemplo cercano es el del

22 “Pero ¿qué es lo que nos dice el espectáculo a pesar de todo fascinante de Google Earth sobre nuestro mundo y sobre nosotros mismos? Nos dice, por ejemplo, que para las águilas o los ángeles, el mundo resulta singularmente plano y carente de matices. Nuestra sensación del lugar cuando estamos en tierra se evapora completamente al elevarnos en el aire. Visto desde lo alto, nos costará sobremanera reconocer nuestra casa, nuestra calle, la esquina donde compramos el pan. Desde lo alto, un bello parque se convierte en un juego geométrico, el Taj Mahal en un rectángulo blanco. No estamos hechos para ver el mundo como los pájaros. Ese mundo de Google Earth no es nuestro mundo”; Andrés Ibáñez, “Google Earth”, *ABCD las Letras y las Artes*, nº 850, 17/05/2008.

joven dramaturgo español Alfredo Sanzol, que ha escrito una trilogía de obras de teatro gracias a Google. Sanzol sólo tenía el título de la primera, *Risas y destrucción* (2008), pero no sabía cómo continuar. Introdujo en Google las tres palabras y el resultado de la búsqueda fue tan rico y diverso que le dio ideas suficientes para montar tres representaciones. Como él mismo dice, después de cada listado de Google “cada información me hace preguntarme cosas, qué conflicto tiene el protagonista y cómo todos te conducen indefectiblemente a los tuyos propios. Así es como escribo y accedo a las cosas ocultas mías” (entrevista en *El País*, 27/03/2008). Quizá este modo de escribir le daría la razón al controvertido crítico inglés James Wood, que en su ensayo sobre el “Realismo histórico” escribía que hay en las novelas contemporáneas una ansiedad por conectar a todos los personajes, del mismo modo que la información está interrelacionada en Internet²³. Y no querría terminar sin citar, dentro de esta literatura googleana que amenaza con convertirse en un género propio, el curioso proyecto de Charles Cumming, *The 21 steps* (2007), accesible dentro del proyecto virtual *We tell stories*²⁴, donde el relato se incluye dentro de los globos de texto del Google Earth, dibujando el periplo del protagonista con una línea azul sobre el mapa *real* de Londres, si entendemos

por *real* una fotografía pixelada de alta resolución situada en el ciberespacio.

CONCLUSIÓN

No nos andaremos, a estas alturas, con rodeos: el arte tecnológico es una metáfora de incalculable valor para nuestro tiempo, para ayudar a la descripción del hombre actual, porque es la mejor expresión del modo en que éste ha diluido su vida en un simulacro de existencia. Estamos, como decía Culler, en una cultura donde la televisión, el cine y las nuevas tecnologías dominan el saber común de los ciudadanos (1998:140), y cualquier cosmovisión literaria que responda a otra cosa, imaginando que ese cambio no ha sucedido, abunda en estructuras sociales anacrónicas. En su fundamental ensayo *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (2007), Eloy Fernández Porta ha explorado las diversas formas de recepción del *mediascape* (Sierra lo llama “paisaje electrónico” en una de sus novelas, 1996:79) por los narradores y poetas contemporáneos, y cómo la superación crítica del pop ha creado un nuevo tipo de discurso narrativo que se opone, por vez primera, frontalmente a los modelos de la narrativa española consagrada a finales de siglo. Cada vez resulta más evidente que hay una nueva narrativa española que, tanto por los modos de estructurar los textos, como por su vocación de

23 “There is an obsession in these novels with connecting characters with each other, as information is connected in the World Wide Web”; en “Hysterical Realism” (Wood 2005:181). No huelga aclarar que es una de las pocas frases del ensayo que puedo suscribir.

24 <http://wetellstories.co.uk/stories/week1>.

continuidad entre diversas ramas del arte, como por la adición del *diseño* a sus planteamientos estéticos, como por la recepción de la cultura de masas²⁵, como por la superación crítica de la semántica propia de las narrativas anteriores, se postula como renovación real, con un auténtico discurso, no sólo narrativo, sino también teórico. Autores como los citados Juan Francisco Ferré, Germán Sierra, Fernández Porta, Fernández Mallo y Carrión, son críticos literarios o ensayistas de fuste, con diversos textos teóricos donde intentan explicar la teleología de su práctica escrituraria. Otros narradores, como Rodrigo Fresán, Flavia Company, Javier Calvo²⁶, Mario Cuenca, Javier Fernández, Gabi Martínez, Doménico Chiappe, Mercedes Díaz Villarías, Javier Montero, Javier Moreno, Milo Krmpotic, Jordi Costa, Lolita Bosch, Óscar Gual, Manuel Vilas, Antonio Pomet, Javier Pastor, Robert Juan-Cantavella, Mercedes Cebrián, Braulio Ortiz Poole, Inma Turbau, Ricardo Menéndez Salmón, Elia Barceló, Diego Doncel, o Isaac Rosa participan de una concepción de la narrativa que supera

ampliamente los márgenes discursivos habituales en los años noventa del pasado siglo. Por ello, las formas de narrativa española pangeica, como las que hemos recogido aquí, son la mutación de una especie agonizante²⁷, en aras de una nueva expresividad: la *textovisual*, la que conjuga texto e imagen en lo horizontal, y una continuidad de artes, ciencias y tecnologías en su semántica vertical. Una especie de porvenir que sucede en el presente. Los narradores españoles actuales están ahondando a partes iguales en el espacio del texto, como *lugar* multidisciplinar donde acontece el hecho literario, y en el espacio global como asunto narrativo. Su obra reunida podría compilarse bajo el título de *Especies de espacios*, como la obra homónima de Georges Perec. Pangea, la nueva representación global del mundo, parece requerir de un arte que sea global en su interior, de unas novelas que admitan *todo* dentro de sí. Las apuntadas, a mi juicio, lo hacen, y son las primeras semillas de un arte nuevo para un mundo nuevo, o al menos para un concepto menos estrecho de mundo.

25 En su prólogo a la antología *Mutantes. Narrativa española de última generación* (2007), coeditada con Julio Ortega, escribe Juan Francisco Ferré: “para leer este libro no es necesario, por tanto, pero ayudaría bastante (...) haber visto ciertas películas, leído ciertos libros y ciertos cómics, oído ciertos discos o canciones y prestado una atención mínima al discurso de ciertos teóricos, asistido a ciertas exposiciones u hojeado catálogos de determinados artistas contemporáneos” (Ferré 2007:20).

26 Véase su proyecto narrativo en Internet <http://www.riosperdidos.com>.

27 Con esta expresión me refiero a quienes hacen literatura *retromoderna*, anacrónica; afortunadamente, en la narrativa española actual última hay excelentes autores tardomodernos, que hacen narrativa basada en modelos tradicionales (sean estos modernos o posmodernos) con un rigor y calidad encomiables: Eloy Tizón, Belén Gopegui, Juan Bonilla, Ángel Zapata, Andrés Neuman, Juan Carlos Méndez, Salvador Gutiérrez Solís, Javier Cercas, Álvaro Colomer, Luis Magrinyá, Félix Romeo, Ismael Grasa, Andrés Ibáñez, etc.; véanse al efecto también los nombres citados en Mora 2007:27-28.

Bibliografía

- ASCOTT, R. (2000), "La arquitectura de la percepción", en Claudia Gianneti (ed.), *Ars Telemática, comunicación, Internet y Ciberespacio*, L'angelot, Barcelona.
- ATTALI, Jacques (1991), *Milenio*, Seix Barral, Barcelona.
- BARICCO, Alessandro (2008), *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, Anagrama, Barcelona.
- BAUMAN, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BLOOM, Harold (1991), *Poesía y creencia*, Tecnos, Madrid.
- BORRÁS CASTANYER, Laura (2005), "Teorías literarias y retos digitales", en Laura Borrás Castanyer (ed.), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Editorial UOC, Barcelona.
- (2008), "Lit(art)ure", *Quimera*, nº 290, enero 2008, dentro del especial "Nuevas tecnologías narrativas", coordinado por Vicente Luis Mora.
- CARRIÓN, Jordi (2007), *GR-83*; Edición de autor, Mataró.
- (2007b), "Búsquedas", en Julio Ortega y J. F. Ferré (eds), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Berenice, Córdoba.
- (2008), *Australia. Un viaje*, Berenice, Córdoba.
- CEBRIÁN, Mercedes (2004), *El malestar al alcance de todos*, Caballo de Troya, Madrid.
- (2006), *Mercado Común*, Caballo de Troya, Madrid.
- CHIAPPE, Doménico (2008), "Literatura hiperfónica multimedia", *Letras libres*, nº 112, marzo 2008.
- CULLER, Jonathan (1998), "El futuro de las humanidades", en Enric Sullá (Ed.), *El canon literario*, Arco Libros, Madrid.
- DELEUZE, Gilles (2005), *La isla desierta y otros textos*, Pre-Textos, Valencia.
- FERNÁNDEZ, Javier (2005), *Cero absoluto*, Berenice, Córdoba.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2001), *yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del tractatus*, Edición Personal, Madrid.
- (2005), *Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)*; La Poesía, señor hidalgo, Madrid.
- (2006), *Nocilla Dream*, Candaya, Barcelona.
- (2008), *Carne de píxel*, DVD Ediciones, Barcelona.
- (2008b), *Nocilla Experience*, Alfaguara, Madrid.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Berenice, Córdoba.
- FERRÉ, Juan Francisco (2003): "El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante." *Quimera* 237, diciembre 2003.
- (2007): "La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación", en Julio Ortega y J. F. Ferré (eds), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Berenice, Córdoba.
- HOUELLEBECQ, Michel (2005), *La posibilidad de una isla*, Alfaguara, Madrid.
- KUNDERA, Milan (2005), *El telón. Ensayo en siete partes*, Tusquets, Barcelona.
- MAFFESOLI, Michel (2004), *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MAN, Paul De (1991), *Visión y ceguera*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico.
- MAYA, Miguel Ángel (2008), *Últimas 2 horas y 58 minutos*, Lengua de Trapo, Madrid.
- Mc CARTHY, Tom (2007), *Residuos*, Lengua de Trapo, Madrid.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2008), *Derrumbe*, Seix Barral, Barcelona.
- MITCHELL, W. J.: *E-topía: vida urbana, Jim, pero no la que nosotros conocemos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- MOLINUEVO, José Luis (2006), *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- MONTERO, Javier (2002), *Guerra ambiental*, Numa, Valencia.
- MORA, Vicente Luis (2006), *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- (2007), *La luz nueva. Singularidades de la*

- narrativa actual*, Berenice, Córdoba.
- MORETTI, Franco (2001), *Atlas de literatura europea 1800-1900*; Trama, Madrid.
- (2007), *La literatura vista desde lejos*; Marbot Ediciones SCP, Barcelona.
- MURDOCH, Iris (1985), "Retorno a lo sublime y a lo bello", *Revista de Occidente* nº 44, 1/1985.
- ORTEGA Julio y FERRÉ, Juan Francisco (eds.) (2007), *Mutantes. Narrativa española de última generación*; Berenice, Córdoba.
- PLASCENCIA, Salvador (2007), *La gente de papel*; Mondadori, Barcelona.
- RIVERO, José (2004), "Juan Benet: cartografía y proyecto", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 651-652, septiembre-octubre 2004, pp. 147-155.
- ROSSET, Clement (2004), *Lo real*, Pre-Textos, Valencia.
- SÁBATO, Ernesto (1994), *El escritor y sus fantasmas*; Círculo de Lectores, Barcelona.
- SIERRA, Germán (1996), *El espacio aparentemente perdido*; Debate, Madrid.
- (2000), *Efectos secundarios*; Debate, Barcelona.
- SUKENICK, Ronald (1985), *In Form: Digressions on the Act of Fiction*; Southern Illinois University Press.
- SUBIRATS, Eduardo (2000), "Ciudad, comunicaciones y globalización", *Astrágalo*, nº 16, diciembre 2000.
- VIRILIO, Paul (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*; Cátedra, Madrid.
- WOOD, James (2005), *The Irresponsible Self*; Picador, New York.
- ZIZEK, Slavoj (2008), "Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo", en S. Zizek, Jorge Alemán y César Rendueles, *Arte, ideología y capitalismo*; Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.