

La estrategia de Chopin: modos fractales, reticulares y fragmentarios de escritura narrativa en español de finales del xx y principios del xxi*

Chopin's Strategy: Fractal, Reticular, and Fragmentary Modes of Narrative Literature Written in Spanish in the Late 20th and Early 21th Centuries

VICENTE LUIS MORA

Departamento de Humanidades
Universidad Internacional de La Rioja
vicenteluis.mora@unir.net
Orcid ID 0000-0002-2718-4685

RECIBIDO: 20 DE FEBRERO DE 2021
ACEPTADO: 7 DE MAYO DE 2021

Resumen: La plétora de obras narrativas en español en los últimos treinta años con técnicas fragmentarias, reticulares o “fractales”, no pocas de ellas escritas por algunos de los más importantes autores y novelistas, obliga a buscar una explicación de esta proliferación y diversidad de estrategias literarias. Aunque la estructura fragmentaria no es una novedad, sino una tradición, es obvio y demostrable que el número de obras fragmentarias se ha incrementado exponencialmente en las últimas décadas, y ese hecho precisa de un profundo análisis. Criticada esta práctica a finales de los años 90 por algunos críticos españoles relevantes, y con renuentes contemporáneos, tras el análisis que va a realizarse en este texto parece razonable pensar que el número e importancia de los escritores fragmentarios –ocasional o sistemáticamente– invita a una validación más general y estable de estas estrategias narrativas.

Palabras clave: Fragmentación. Narrativa contemporánea en español. Fractalidad. Novela española.

Abstract: The plethora of narrative works in Spanish in the last thirty years with fragmentary, reticular or “fractal” techniques, some of them written by some of the most important authors and novelists, forces us to find an explanation of this proliferation and diversity of literary strategies. Although fragmentary structure is not a novelty, but a tradition, it is obvious and demonstrable that the number of fragmentary works has increased exponentially in the last decades, and this fact requires analysis in depth. Criticized as a practice in the late 90's by some noted peninsular critics, and with contemporary reluctant dissidents, after this analysis it will seem reasonable to argue that the number and importance of writers that used fragmentation –sporadically or consistently– invite to a more generous and stable validation of these narrative strategies.

Keywords: Fragmentation. Contemporary Narrative in Spanish. Fractality. Spanish Novel.

* Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación “Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo xxi” (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

El presente estudio se propone analizar el crecimiento casi exponencial de formas fragmentarias o reticulares en la narrativa en español de la última década del xx y primera del xxi, así como buscar posibles motivos a esa detectable proliferación. Los textos reticulares, fragmentarios y “fractales” –más adelante se explicarán el contenido y límites de estos términos– están cada vez más presentes en autores hispánicos de toda condición, edad, origen geográfico y calidad literaria, y este trabajo intenta establecer algunos motivos plausibles de esa creciente y todavía ininterrumpida tendencia, que alcanza su cénit en la segunda década del presente siglo. Tras compilar y escrutar algunas tempranas recensiones en prensa de esos tipos de textualidad, no precisamente favorables a la misma, se estudiarán algunos fenómenos referidos a los procesos de percepción y de escritura que puedan latir detrás de esa pulsión atomizadora, explicando esa extraordinaria difusión desde un enfoque cualitativo que integre descripción, comparación y explicación. Además del necesario acarreo de teorías multidisciplinares sobre esas cuestiones, pertinentes por estar involucrados tanto factores individuales como factores sociológicos y de campo literario, en estos análisis parece especialmente precisa, por su valor probatorio, la cita por lo menudo de textos, tanto literarios como procedentes de opiniones de los propios escritores –en este último caso no tanto por lo que dicen en concreto, sino por el mismo y significativo hecho de considerar necesario pronunciarse sobre estos asuntos–. A la luz de todos los elementos presentados será necesario discutir los resultados, confrontar lecturas y proponer un horizonte de lectura de esta modalidad textual discontinua, a la luz de un revelador párrafo del narrador de origen checo Milan Kundera sobre el compositor Chopin. Parece procedente, pues, comenzar el examen de esta cuestión haciendo un poco de historia.

LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES

Se quedó dormido recordando su pasado. No soñó aquella noche. Más bien fue visitado por un amasijo de recuerdos inconexos, unos reales y otros no. Pasaban frente a sus ojos cerrados como fotogramas de una película que contenía pequeños fragmentos de su memoria.

Rubén Abella, *La sombra del escapista* (en Álvarez 54)

En los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI fue común ver citados por la crítica literaria española, como caracteres más comunes de las nuevas generaciones de prosistas jóvenes, los del laconismo expresivo, la excesiva fragmentación o la tendencia a lo reticular;¹ notas estilísticas y estructurales que serían consecuencia de su punto de vista escéptico y desengañado de la realidad, a la vez que una postura estética en sí, y de la influencia de la técnica y los relatos antes conocidos como cultura de masas y hoy descritos como cultura mediática (Chillón). Como todas las declaraciones estéticas, esta goza de ritornelos temporales: en su dimensión socioartística, es una constante desde los tiempos de Baudelaire;² en lo filosófico, se remonta al romanticismo (ver Mora 2015). Podríamos poner varios ejemplos de esa línea cuestionadora de la crítica española frente a nuevas narrativas; la primera ocasión en la que se registró esta tendencia crítica en el período citado pudo ser con ocasión de la llegada a librerías en 1997 del primer libro de cuentos del misterioso autor FM, *Cuentos de X, Y y Z*, que contenía más de sesenta narraciones breves o brevísimas. El crítico J. Ernesto Ayala-Dip (11) las comparó entonces con los *pecios* de Rafael Sánchez-Ferlosio y señaló su diferencia específica respecto a otras manifestaciones narrativas de su época. Ese mismo año aparecía también el prólogo de Sabas Martín a la antología de escritores de relato breve *Páginas amarillas* (1997), texto que fue publicado también en la revista *Cuadernos del Ateneo*, donde Martín hacía una reflexión todavía más dura y, como veremos, injustificada, sobre el uso del fragmento: “Generalmente, también, sus obras se disponen fragmentaria y episódicamente, con capítulos de extensión breve que se ensartan con la pretensión de formar una novela, fórmula que permite encubrir carencias estructurales y enmascarar deficiencias de lenguaje” (Martín 52-53). El escritor Juan Manuel de Prada incluía en un artículo del año 2000 esta declaración, que también contiene una crítica negativa de lo fragmentario:

-
1. Para Geneviève Champeau (70), los textos reticulares presentan una forma de discontinuidad narrativa incluida en una red textual, ligados a una “poética del vínculo que propone formas alternativas de narratividad sustituyendo la analogía a las relaciones cronológico-causales”.
 2. Merece la pena leer completo el artículo de Gopnik, del que rescatamos solo algunas perlas: “Life was once whole, continuous, stable; now it is fragmented, multi-part, shimmering around us, unstable and impossible to fix. [...] The odd thing is that this complaint, though deeply felt by our contemporary Better-Nevers, is identical to Baudelaire’s perception about modern Paris in 1855, or Walter Benjamin’s about Berlin in 1930, or Marshall McLuhan’s in the face of three-channel television (and Canadian television, at that) in 1965”; o: “We experience this sense of fracture so deeply that we ascribe it to machines that, viewed with retrospective detachment, don’t seem remotely capable of producing it” (Gopnik).

La digitalización de textos, las redes y foros interactivos han conseguido liberarnos de las “ataduras” del libro; de este modo, la lectura electrónica se ha convertido en una especie de “simultaneidad textual” que inculca un sentido fragmentario de la realidad, repudia las elaboraciones abstractas, disminuye nuestra capacidad retentiva y mutila nuestra percepción de la historia. También devalúa nuestra especial actitud ante el lenguaje.

Puede señalarse algún ejemplo más; por ejemplo, Santos Sanz Villanueva habló en 2001 en estos términos de Félix Romeo: “Estas cualidades antes se intuyen que se materializan en *Discothèque*. La primera causa reside en el fragmentarismo anecdótico, simple adición de secuencias, hilvanadas con un hilo tenue”, a lo que añadía Sanz Villanueva: “aunque represente un gusto posmoderno en el modo de narrar, uno sospecha que también camufla como-didad o falta de exigencia” (6). Es significativa la referencia a la posmodernidad del crítico, por cuanto el fragmento está presente en la posmodernidad, por supuesto (Lyotard 81), pero está igualmente ligado a todas las épocas de la escritura desde Heráclito y, de modo especial, está vinculado con la modernidad (no hará falta traer a Novalis, Nietzsche y Schlegel a colación). Como puede verse, no son pocas, ni poco significativas, estas menciones críticas con la fragmentariedad que comenzaba a asomar sistémicamente a finales del xx, teniendo en cuenta el predominio casi monopolístico en la crítica de novedades que tenían por entonces los suplementos literarios de *El País* y *El Mundo*, la presencia de un medio como *ABC* y la difusión y eco que tuvo la antología *Páginas amarillas*, muy leída y comentada en la época. Lo que estos factores de campo venían a demostrar era el enorme hiato entre la crítica de prensa, en nuestro país siempre algo convencional y anacrónica (salvas las consabidas excepciones), y la crítica académica, que ya comenzaba a examinar, tanto en España como fuera, la evidencia de que “sobre todo a partir de los años 80, existe una preocupación por la fragmentación textual en diferentes géneros textuales” (Gelz 133), movimiento generalizado en la literatura tanto europea como americana –en español latinoamericano y en inglés estadounidense–, que venía propiciado por una cierta esclerotización de la novela, que se reinventaba entre continuos cantos del cisne que la daban por finiquitada (por ejemplo, Kundera 1983).

Cabe detectar en esos juicios sumarios del periodismo de prensa español cierto apriorismo cargado de prejuicios, prejuicios que surgen recurrentemente. Si se comenta en público que el fragmentarismo puede ser consecuen-

cia del *Zeitgeist* de nuestra época, como se hará a continuación, no faltará quien oponga que la literatura debe luchar contra su tiempo –aunque Eagleton recuerda que el canon se nutre tanto de obras que “contradicen profundamente las ideologías de su tiempo” (239), como de obras que no lo hacen–. Si se les responde que, de ser esa necesidad de oposición cierta, y siendo la novela lineal realista una consecuencia del *Zeitgeist* por entonces vigente, los novelistas canónicos del XIX y principios del XX debieron haber luchado contra ella, siendo entonces malos novelistas –de seguirse ese planteamiento– muchos de sus nombres incuestionables, como Flaubert, Tolstoi, Balzac o Dostoievski, los opositores escurren el bulto y miran hacia otro lado. En realidad, quizá lo interesante sea que la literatura sintonice críticamente con su tiempo, donde la modalización es tanto o más importante que el verbo. En lo que sigue se intentará explicar que el uso del fragmento y la presencia de la retícula no son extraños a nuestra era, lo que no quiere decir, por supuesto, que su utilización deba ser *obligatoria*; solo queremos explicar por qué el fragmento es una posibilidad más, tan digna como cualquier otra, y por qué ha tenido tanta difusión en la narrativa en castellano desde finales de los años 90.

Si examinamos el numeral de escritores hispánicos de los últimos 30 años que han utilizado formas fragmentarias o fractales en sus novelas, o que han practicado las microformas seriadas (reticulares o secuenciales aisladas), sea puntual o sistemáticamente, el resultado sería pasmoso. A finales de los años 90, donde este movimiento discontinuo comienza a tomar forma, publicaron libros con elementos hiperbreves, según Bartolomé Porcar (557-67), autores como Medardo Fraile, Antonio Pereira, Luis Mateo Díez, Andrés Neuman, Juan Eduardo Zúñiga, José Jiménez Lozano, Javier Tomeo, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Hipólito G. Navarro, Ángel Guache, Julia Otxoa, Carmela Grebiet, David Roas, el citado FM, Anelio Rodríguez y Pedro Casariego Córdoba. También podrían incluirse *Casa de geishas* (1992), de Ana María Shua; *Un león en la cocina* (1999), de Julia Otxoa, o *El jardín de las delicias* (1999) de Francisco Ayala, libro collage caracterizado por Barroso Villar como “postmodernamente fractal, expresionistamente neovanguardista” (513).

Pero después de 2000 el recuento de escritores hispánicos resulta todavía más numeroso: Augusto Monterroso, César Aira, Mario Bellatin, Samanta Schweblin, Antonio Muñoz Molina, Enrique Vila-Matas, Cristina Rivera Garza, Francisco Ferrer Lerín, Mariano Antolín Rato, Rodrigo Fresán, Jorge Volpi, Rafael Courtoisie, Lina Meruane, Eduardo Lalo, Ricardo Menéndez Salmón, Valeria Luiselli, Pablo Katchadjian, Rafael Pinedo, Javier Pastor,

Quim Monzó, Mercedes Cebrián, Sergi Pàmies, Antonio Ungar, Juan Manuel Villalba, Aixa de la Cruz, Carlos Labbé, Félix J. Palma, Claudia Ulloa, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Javier Moreno, Luis Pérez Ortiz, Marta Sanz, Tryno Maldonado, Luis Rodríguez, Mario Cuenca, Claudia Apablaza, Agustín Fernández Mallo, Clara Obligado, Álvaro Bisama, David Refoyo, Sònia Hernández, Juan Tallón, Mario Crespo, Javier Avilés, Celso Castro, Germán Sierra, Lara Moreno, Alberto Chimal, Rafa Saavedra, Antonio Martínez Sarrión, Sergio Chejfec, Ángel Zapata, Manuel Moyano, Fernanda García Lao, Roque Larraquy, Carla Badillo, Juan Gómez Bárcena, Katixa Agirre, Ernesto Hernández Busto, José Luis Zárate, Miguel Ángel Zapata, Noelia Pena, Toni Quero, Manu Espada, Andrea Abreu o Alan Mills, entre otros. Las profesoras Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez añaden tres novelas “puzzle” (225) aparecidas entre 1992 y 2004: *El sueño de Venecia*, de Paloma Díaz Mas; *Sefarad*, de Muñoz Molina, y *El hombre que inventó Manhattan*, de Ray Loriga. ¿Cuáles son los posibles motivos de esta intensa proliferación de escrituras esquivadas, que incluye a algunos de los autores en castellano más valorados?

Las últimas generaciones occidentales han crecido bajo parámetros culturales de brevedad. Son hijas de la televisión, la revista, el cómic, el videoclip, la publicidad y las teleseries. La televisión no solo acostumbró al lectoespectador al *zapping*, luego multiplicado gracias a las pantallas de los teléfonos inteligentes (Carrión 2020, 75), sino también a la información texto-visual y al segmentado de las historias, en lo que Carlos Scolari ha definido como *micro-mediología* en su *Cultura Snack* e Ivette Sánchez como “diseminación micromediática” (14). Por ejemplo, el cómic se suele desarrollar en pocas páginas, novelas gráficas aparte, mediante historias cortas, a veces autoconclusivas y a veces inclusas en una serie conectada semántica o formalmente; su influencia, como señala Ángel Quintana, es general: “Ahora una parte de cierto cine de consumo no viene de la literatura, no tiene como referente la lectura figurativa [...] para entender según qué *blockbusters* tienes que conocer más el mundo del cómic o de los videojuegos que la literatura” (en Valencia 117). El videoclip y otras formas promocionales de imagen dinámica, como el spot publicitario, son fenómenos que han revolucionado la forma de entender la narración de historias; en ellos han dado sus primeros pasos muchos directores actuales de cine, quienes se han visto obligados a exponer argumentos complejos en poco tiempo y con la mayor economía de medios. Y ello ha afectado a los escritores, como vieron tempranamente McLuhan y Fiore:

Lo más frecuente es que los pocos segundos intercalados como en sándwich entre los programas –los “comerciales”– reflejen una comprensión más verdadera del medio. Simplemente, no hay tiempo para la forma narrativa, tomada en préstamo de la primitiva tecnología de la imprenta. Hay que abandonar la continuidad del relato. Hasta hace muy poco tiempo, se consideraba a los avisos de la televisión una mera forma bastarda o un arte popular vulgar. Pero ahora están influyendo sobre la literatura contemporánea. Véase *A sangre fría*, por ejemplo. (126-27)

Pese a que ya en los años 90 había mentes abiertas a entender lo que comenzaba a ocurrir en nuestras letras, como Julio Llamazares (Gil González 275) o Rosa Montero –quien en 1999 declaraba: “Soy hija de la postmodernidad y uno no puede ser ajeno a su propio mundo. Hoy, a finales del segundo milenio, nuestra literatura es postmoderna, no hay respuestas exhaustivas, sino que se trata de una mirada múltiple, *fragmentaria*, relativista” (en Regazzoni 44, énfasis nuestro)–, otras voces, como la de Ignacio Soldevila-Durante (122-23) consideraban abominable cualquier contacto de la creación literaria con la audiovisual. Esta oposición sería más difícil de encontrar hoy –salvas las reticencias de Jordi Llovet que luego veremos–, y lo normal es ya aceptar que los términos de lo literario, o, al menos, los de la percepción literaria –véase la “nanofilología” de Ette/Sánchez–, se han ensanchado. Un ejemplo sería el de Enrique Vila-Matas, que entiende que las narrativas totalizadoras no tienen por qué hacer referencia a un libro, sino a un *proyecto narrativo*, en el que lo fragmentario cobra su espacio propio.³ Como ejemplo revelador de esta *Weltanschauung* contemporánea, el protagonista de la novela *Acontecimiento* (2015), de Javier Moreno, un publicista en el que Moreno ha intentado plasmar nuestro *esprit d'époque*, confiesa en determinado momento: “Me he acostumbrado a los tiempos cortos. Como si mi vida se conformase a través de principios de breve duración, de capítulos de teleseries”. Y añade esta aserción, que tantos cuerpos críticos removerá en sus asientos: “Si tengo que hablar de una unidad fundamental para mi tiempo vital entonces diría que esta es el spot. 20 segundos de intensidad, de una fusión perfecta de poesía y deseo” (Moreno 26). Las telenovelas primero y las series o teleseries después son también claro mode-

3. De entre los muchos textos citables de Vila-Matas, elegiremos, por su simbólica publicación en 2000, uno de *Bartleby y compañía*: “Solo sé que para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas y textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto sin centro” (150).

lo de esta técnica lacónica y fragmentaria; no solo por la estructura serial, sino porque cada capítulo narra cuatro o cinco historias, por lo común entretreídas, que funcionan de forma autosuficiente. Y teniendo en cuenta que las series de televisión ocupan hoy la mayoría de conversaciones cotidianas sobre historias narradas –incluidas las de los escritores, como es visible en sus redes sociales–, debemos entender qué sucede en ellas.

LA GRADUAL APARICIÓN DE OTROS MODELOS DE ESCRITURA: DEL TBO AL HBO

Lo que quisiera proponer es que comenzásemos a concebir las configuraciones culturales en el mundo de hoy en día como fundamentalmente fractales, esto es, como carentes de límites, estructuras o regularidades en un sentido euclideo.

Arjun Appadurai (20, cit. en Cabo/Cebreiro 123)

Según William Paulson (37), la estrategia de descomponer grandes problemas en partes pequeñas para entenderlos mejor es una estrategia presente ya en el *Discurso del método* cartesiano, y las últimas formas estéticas complejas han entendido ese mecanismo de exégesis global a la perfección. Y aunque Descartes no sea su punto de partida, el filósofo José Luis Molinuevo ha dedicado *Guía de complejos: estética de teleseries* (2011) a su explicación sobre las estéticas complejas de las últimas series televisivas. Para el imaginario posmoderno, del cual estamos saliendo con bastante rapidez (pero no la suficiente), las bases de nuestra cultura son el escepticismo ante las explicaciones globales, la fragmentación implícita en el desorden y el rol medular de la no linealidad (Lyon 26-38). Las teleseries parten de ese imaginario, pero, como han apuntado Jorge Carrión (2011) y el propio Molinuevo, lo superan con la mezcla de elementos de la cultura digital, cierta complejidad estructural y una preocupación “modernista” sobre la construcción de los personajes. No en vano los guionistas son a veces conocidos escritores, como Neil Gaiman o Michael Chabon.⁴ Con esto no queremos decir que las series estén sustituyendo *como arte*

4. Podemos recontar algunos ejemplos: “En el Reino Unido las dos series de más éxito, Dr Who y Sherlock, las escriben novelistas como Neil Cross, Mark Gatiss o Neil Gaiman”, comentaba Javier Calvo en su perfil de Facebook (3/1/2014). “Hoy son cada vez más los escritores reputados que escriben guiones para teleseries estadounidenses: Michael Chabon (*Hobgoblin*), Stephen King (*Kingdom Hospital*), Salman Rushdie, que prepara *The Next People*. A propósito de las se-

a la novela, que tiene unos fines propios no limitados a narrar historias, según ha apuntado Jorge Volpi,⁵ sino que la está sustituyendo como entretenimiento y que, como efecto de doble vuelta, y por estar hechas a veces por hábiles escritores, las series están afectando a los creadores de novelas por su poderoso imaginario, de la misma forma en que el imaginario teatral primero y el cinematográfico después habían afectado a la literatura desde siempre.

A esto se suma otro factor de campo literario: debido a la progresiva devastación que han sufrido los anticipos y los ingresos del escritor tras las sucesivas crisis económicas, no es infrecuente que el trabajo de guionista sea, precisamente, uno de los modos de buscarse la vida de muchos escritores, o de completar los raquíticos ingresos procedentes de los derechos de autor (entre los numerosos ejemplos posibles, podríamos citar a Belén Gopegui, Jimina Sabadú, Daniel Monedero, Lea Vélez, Jorge Díaz, Manu Espada o Matías Can-deira). Así, un novelista y guionista de cine, Eduardo Iglesias, puede decir: “Todas mis novelas son muy visuales. Le debo mucho al cine. Crecí viendo películas” (en Vázquez 3). En *Laura y Julio* (2006), un personaje de Juan José Millás asevera:

La telenovela es el relato por excelencia de nuestra época. Muchos escritores de los considerados cultos empiezan a referirse a ella con respeto y confiesan la envidia que les proporcionan sus autores. La posmodernidad, que es la época que nos ha tocado vivir, se caracteriza precisamente por el desprestigio de los grandes relatos. Nadie, excepto los investigadores, lee hoy las novelas que históricamente se han considerado más importantes. [...] La única forma de relato viva es la telenovela, porque nos acerca al género oral, del que procedemos. (141)

El escritor y profesor uruguayo Rafael Courtoisie insistía a principios de siglo XXI, en la línea de Walter J. Ong, en esa recuperación de la oralidad apuntada

ries, David Simon (autor de *The Wire*) ha hablado de «novelas visuales» [...] lo disperso y la complejidad narrativa han encontrado ya su lugar incluso en las superproducciones” (Lipovetsky/Serroy 61-62). En Estados Unidos los estudios de televisión y de cine contratan inmediatamente a los escritores mejor calificados en las carreras de *creative writing* de mayor prestigio (Iowa, New York, etc.); ver Ordóñez.

5. Merece la pena recuperar la cita: “Solo puede creerse que esta desaparecerá debido al desarrollo de los medios audiovisuales si se asume de antemano que la novela no es un fin en sí mismo, sino apenas una escala en la evolución de la ficción narrativa. [...] El argumento está equivocado de principio: la novela *no* es un paso intermedio que puede ser superado gracias a la tecnología y, por lo tanto, tampoco resiente su competencia; por el contrario, la novela posee el mayor grado de perfeccionamiento posible dentro de su propio ámbito” (Volpi 27-28).

por Millás, añadiendo que el discurso literario lineal ha sido sustituido por otro más sincopado y multilineal, que acoge una idea de caos “no necesariamente racional, sino tributaria de una razón poética diferente” (71), frente a los cantos de sirena de quienes, como Jordi Llovet, consideran que “los efectos de la tecnología, y muy en especial de las nuevas tecnologías [...] han atacado frontalmente el carácter pausado y reflexivo a que obliga toda narración” (17). Y no podemos olvidar un factor medular, a medias psicológico y sociológico: la lectura se ha hecho también más atomizada, pues leemos más textos que nunca, pero lo hacemos de forma discontinua a lo largo del día: desayunamos mirando artículos; hacemos pausas en el trabajo leyendo tuits, estados o posts; navegamos cada tarde por Internet saltando de artículos a poemas y de relatos breves a ensayos o reseñas; nos perdemos por Instagram; nos acostamos con algún texto que hemos guardado para cuando tuviéramos tiempo para leer, etc. El paso de las grandes pantallas (TV, ordenador) a los pequeños espejos negros de los móviles y tabletas ha incrementado la segmentación de contenidos. La difusión de la fotografía y las imágenes dinámicas también nos han ayudado a la captación fragmentaria de la vida y el arte. Que el fenómeno no sea nuevo no quiere decir que no haya sufrido un cambio cuantitativo tan drástico que parezca algo cualitativamente distinto. Incluso que la fragmentación no sea nueva –amén de los pecios heraclitianos y los fragmentos del Romanticismo alemán, Fredric Jameson ha recordado el *miniaturismo* de *Guerre y paz*, donde también detecta, curiosamente, algunos rasgos del hoy tan popular “síndrome de déficit de atención” (Jameson 86-87)–, no es óbice a la pasmosa redefinición y la repleción de contenidos fragmentados en nuestros días. En la mayoría de los países desarrollados, y en muchos de los países en vías de desarrollo, gran parte de la población joven –y no solo joven– forma parte de alguna red social en Internet. Y en estas redes sociales la difusión de pequeños fragmentos, tanto de imagen como de texto, es estructural, casi parece el fin mismo del tráfico informativo. Algunas de las redes sociales más populares, como Instagram, Tik-Tok, YouTube, Tumblr o Pinterest, de hecho, tienen la de compartir imágenes dinámicas o estáticas como única, o casi exclusiva, finalidad.

Regresemos a la literatura, pues esos cambios socioculturales son la puerta de entrada de las escrituras fragmentarias, reticulares o fractales, y apuntemos que el fragmento o el laconismo expresivo no son sencillos ni simples, y en consecuencia no son refractarios a esquemas complejos. Lo que vienen a demostrar Paulson, Molinuevo y otros pensadores de la complejidad, ya sea

científica o humanística, es que hay varias formas de hacer compleja una historia y que el fragmento es una de ellas –una de las más habituales, por cierto–. Se estudie la complejidad a través de sistemas de red (Ricard Solé, Agustín Fernández Mallo), bajo esquemas rizomáticos o radicales (Gilles Deleuze, Nicolas Bourriaud), mediante estructuras transmediales –donde coinciden “fragmentación narrativa y fragmentación de audiencias” (Costa 112)– o bajo anacrónicos modelos arborescentes, la *agrupación corpuscular organizada* suele latir bajo sus planteamientos. Andreas Gelz ha explicado cómo esta pulsión puede adoptar en lo literario varias formas: una, de autonomía del fragmento narrativo, que constituiría, a su juicio, el microrrelato; otra, que Gelz gusta denominar fractalidad, por la cual una de las formas de hibridación contemporánea de la novela se materializa mediante el microrrelato, por cuanto “la particularidad del fractal es la repetición de las mismas formas, a diferentes niveles de agregación y de observación” (133; en sentido similar se había expresado Lauro Zavala en los dos textos de 2004 citados en la bibliografía final). También Alice Pantel (369-72) y Geneviève Champeau habían recordado que Agustín Fernández Mallo recurre en su novela fragmentaria *Nocilla Dream* (2006) a “la metáfora del fractal” (Champeau 74), y no ha sido la única vez;⁶ Basilio Pujante estudiará en 2007 unos microrrelatos de José María Merino desde la perspectiva fractal de Zavala, y en 2013 Francisca Noguerol utiliza la “fractalidad” (26-28) como categoría destacada de la última narrativa española e hispanoamericana, citando varios ejemplos. En algunos de estos textos lo fractal remite a la aplicación literaria del fenómeno científico homónimo de reproducción a escala –algo poco frecuente de encontrar en literatura– y en otros se utiliza como sinónimo de lo fragmentario cuando está dotado de patrón narrativo o textual común (Calvo Revilla 226).

Para definir con precisión los conceptos, frente a la *fractalidad* que se acaba de comentar, lo reticular y lo fragmentario se distinguirían por su diferente relación con el todo. Lo *reticular* o *discontinuo* haría referencia al conjunto de piezas que componen una obra de narrativa sin pretensión unificadora: la discontinua es una obra rota, donde las diferentes mónadas son autotéticas y pueden interpretarse de manera aislada.

Lo *fragmentario*, en cambio, apela a un todo dividido –a ello apunta incluso la definición de “fragmento” en cualquier diccionario– y, en consecuen-

6. Así puede verse en su ensayo *Postpoesía* (Fernández Mallo 170) y, aun con más claridad, en uno de sus libros de poemas, *Creta Lateral Travelling (poema por fractales)* (2004).

cia, la obra narrativa fragmentaria tendría la condición de mosaico y el fragmento la de su tesela.

Hecha esta precisión terminológica, añadimos que las novelas y narrativas cortas fragmentadas, reticulares, fractales o corpuscularmente organizadas, en consecuencia, serían características de finales del XX y principios del XXI, una de las formas naturales de la evolución y supervivencia de la forma novelesca (Quesada Gómez 258; Mora 2015; Rodríguez Posada 204).

La argumentación que hiciera Andrés Neuman en su epílogo “Las mínimas palabras” al volumen de relatos *El que espera* (2000), añadía una visión interesante a la cuestión de lo pequeño y múltiple en su relación con la totalidad narrante: las formas breves, como el microcuento, no implican un relato sin desarrollo, sino un discurrir narrativo deliberadamente cortado de raíz: “No se trata, por ejemplo de omitir la presentación en el relato, sino de que ya no quede claro en absoluto qué es presentación, cuál es el nudo y si llega a existir un desenlace”. A este respecto, concluye, “no es ajeno, me parece, el minimalismo moderno, tanto en las artes plásticas como en literatura” (287). Esta última mención puede ser algo imprecisa, porque el minimalismo es un fenómeno complejo (y no pocas veces contrario a la idea de relato o discurso), pero al menos es una comparación positiva, que abre puertas en vez de cerrarlas. Otra formulación plausible está en un ensayo de David Foster Wallace, “E unibus pluram”: a juicio del añorado narrador estadounidense, existe simplemente una trifulca intergeneracional, que impide a los críticos y escritores que tenían más de cuarenta años en los noventa comprender a los que teníamos menos de esa edad. Para aquellos, la televisión era un objeto más de la evolución tecnológica; para nosotros, como dice Wallace, una parte más del mundo, tan *real* como la no ficcional, y que literariamente se constituyó ya en la Transición, como apunta Calvo Carilla (213), en un “bazar audiovisual” del que extraer “formas relatables”. Idéntico salto se ha establecido entre los nacidos alrededor de los 70 y los mal llamados por Mark Prensky *digital natives* (2001), nacidos más o menos a partir de 1980, que no solo han nacido con ordenadores entre las manos, sino conectados a Internet. Para evitar los problemas que puede suscitar la edad en esa polémica “natividad” digital (ver Spitzer 205), los antropólogos Domingo Barbolla y Alfonso Vázquez (43) han defendido el concepto de *aborígenes* digitales, que serían aquellos que viven en la digitalidad y participan en ella de forma habitual (no solo consultando, sino interactuando y/o creando más digitalidad), con pleno dominio de las herramientas virtuales, e independientemente de la edad que tengan.

Sea el autor analógico, televisivo, neófito o aborigen digital, lo cierto es que la infancia y adolescencia de cualquier escritor vivo se constituyeron como un viaje por un archipiélago millonario de brevísimas historias visionadas y leídas, desde los cuentos infantiles y las fábulas de Samaniego hasta la concentración extrema de las formas audiovisuales fragmentarias (anuncios, videoclips musicales, capítulos de dibujos animados, telenovelas, teleseries). Cualquiera que sea nuestra educación sentimental y nuestra formación audiovisual —cómicos o series, TBO o HBO—, todas atraviesan una sucesión interminable de secuencias narrativas en marcha. Es verdad que este fenómeno no es nuevo, la novedad reside en su aceleración y en su proliferación en todas las áreas de la vida, y no solamente en partes de la misma. En 1903 ya apuntó George Simmel (248) que la propia ciudad suponía una “rápida aglomeración de imágenes cambiantes”, que nutren en su cosmología el imaginario del caminante, y en 1907 Joseph Conrad explica en *El agente secreto* “la idea de la ciudad llena de brillantes discontinuidades, intrusiones irracionales, sorprendentes fragmentos, yuxtaposiciones absurdas” (Kermode 176), algo que habían descrito antes Bajtín y Benjamin. El entorno urbano y la familiaridad con lo audiovisual han sido elementos claves en la paulatina asimilación de este imaginario corpuscular complejo, que se ha intensificado con la aparición de la TV primero y la tecnología digital después, como ha explicado por lo menudo Derrick de Kerckhove en *La piel de la cultura* (1995), y apuntan Richard Ingersoll (11-45), Ricardo Piglia (32), José Luis Pardo (245-46), Arturo Colorado Castellary (“la imagen en el mundo occidental ha tenido un profundo efecto sobre el pensamiento individual y colectivo”, 31), Juan Antonio Masoliver Ródenas (213) o el artista Thomas Lawson, que algo exageradamente sintetiza —o sintoniza—: “Nosotros conocemos la vida real tal como aparece representada en filmes y vídeos” (en Guasch 345). Otro practicante del laconismo, y defensor de lo que él ha llamado la literatura *post-it*, Mariano Gistaín, apuntaba en *La Vida 2.0* (2000): “Quien más quien menos interpreta las cosas como secuencias desquiciadas del rutinario zapear” (55). Un año antes, el narrador Mariano Antolín Rato anotaba en su novela *La única calma* (1999): “Alonso Vigil continuó su marcha ajeno al mundo producto de datos fragmentarios donde la evocación sustituía a la representación” (106). No faltan las voces que señalan que “en la obra de algunos escritores jóvenes ya se puede observar [...] una escritura creativa donde el lenguaje ya no es solo literario, sino una mixtura procedente de varios frentes” (Acín 15; ver Mora 2007, 25-35; Rodríguez Posada habla de “modelo postliterario de escritura artística”, 205), frentes que,

para Acín, son fundamentalmente “el musical, digital, matemático, cinematográfico, fotográfico, publicitario, plástico, etc.” (15-16), dentro de una cosmovisión mediática de la vida, la cultura y la literatura, que en sus mejores ejemplos es siempre *crítica* con ese imaginario, y no integrada, según la terminología de Eco, ni complaciente con él.

Otro cambio sustancial, que comienza a anudar ese impacto en el imaginario con la práctica escritora, es la mutación del hecho mismo de escribir, que Daniel Escandell y Fernando Rodríguez de la Flor han descrito por lo menudo en *El gabinete de Fausto*. Según estos autores, la antigua “cultura de la presencia” que centraba la escritura únicamente en sí misma, en un escritorio protagonizado por elementos de escritura –papel, tinta, pluma– que no remitían más que a sí mismos, son sustituidos ahora por un elemento, la pantalla, que remite a otras esferas y otros imaginarios –los antes vistos, audiovisuales y fragmentarios–, de forma que “la agencia de la escritura, tal y como la hemos conocido hasta los años ochenta del siglo pasado, se transforma”, justo en los años 90, “en una estrategia orientada totalmente a «componer», a «telemanipular» textos y a situar al lecto-escritor en espacios abstractos, en contornos virtuales” (Escandell/R. de la Flor 12). Es decir, el veneno se inocula *en el mismo lugar* en que la escritura se produce: la pantalla. No es difícil encontrar confesiones al respecto; quizá baste, por explícita, esta de la narradora María Tena: “Pienso que escribimos minificción no porque estemos seducidos por Internet, que lo estamos. No porque queramos escribir en el tamaño de la pantalla de nuestro ordenador, que queremos” (71). La percepción de que un texto puede/debe ocupar el espacio de la pantalla, lo que se conoce en lenguaje coloquial como *pantallazo*, es más que reveladora.

CONCLUSIONES: LA ESTRATEGIA DE CHOPIN

La marquesa salió a las cinco.

¿Valéry?, Breton, Cortázar, Mauriac (ver Kunz 265)

Al salir por la puerta estaba puesta la novela de las cinco.

Andrea Abreu (29)

Todo esto facilita que el imaginario cultural y comunicativo dominante en los últimos años del siglo XX y los diez primeros del XXI haya creado una tensión fragmentaria en la forma de contar, obsesiva con la economía de recursos, contraria a la retórica innecesaria, que entra directamente en el núcleo de lo

narrado y sale con igual rapidez, gracias a técnicas de montaje literarias o post-literarias (Talens 379), sin excesivos detalles ni postergaciones. Con esto establecemos una descripción de los hechos, no un juicio de valor, que habría que hacer caso por caso y obra por obra, puesto que ni la unidad garantiza las obras maestras, ni la fragmentación las imposibilita. Como señalase Paul Virilio en su *Estética de la desaparición* (1980), la velocidad es el concepto clave en nuestra forma de entender la vida, y la *dromocracia* –del griego *δρόμος*, carrera– una de sus formas de gobierno, hasta el punto que uno de los conceptos centrales del pensamiento actual es el llamado *aceleracionismo* histórico y tecnológico, que han estudiado autores como Reinhart Koselleck, Steven Shavero, Nick Land, McKenzie Wark o Robin Mackay, y que encuentra en la red el *súmum* de sus posibilidades (Serrano 53). Las tecnologías no hacen más que agudizar este proceso: el *chat* cibernético, las redes sociales y la mensajería tipo WhatsApp o Telegram suelen invitar a la brevedad inmediata; la concisión y la respuesta veloz son normas de “buena educación” en el protocolo del internauta que utiliza el correo electrónico; los mensajes escritos de los teléfonos móviles, en los que tantas cosas se comprimen, tienen un límite de 160 caracteres, 140 en un tuit (hasta 2017, en que esa longitud se ha duplicado hasta los todavía escasos 280 caracteres). ¿No están moldeando estas cárceles breves la forma misma de la expresión de las generaciones más jóvenes? Seguramente sí, pero eso no es de nuestro interés ahora. A efectos literarios, nuestro cometido se reduce a concluir que, a partir de esas premisas, cabe sin más hablar de una *opción* estilística: la de avanzar, o no avanzar, por ese camino; elegir entre interpelar sus posibilidades reales, o mantener las antiguas. Cada escritor toma posiciones en ese sentido, que no suelen excluir las contrarias. Así, autores como Gonzalo Bayal, González Sáinz, Gonzalo Torné o Andrés Ibáñez suelen evitar la postura fragmentaria; otros la siguen a rajatabla, y entre ambas líneas hay una abrumadora mayoría de escritores que pueden usarla puntualmente como simple procedimiento técnico para ensamblar historias que requieran esa intensidad, y *no* utilizarla en otros momentos, como sugiere Fernanda García Lao.⁷ José María Merino, por ejemplo, ha publicado novelas largas y libros de microcuentos, sin conflicto alguno; Luis Landero emplea indistintamente la novela larga y las microformas; Javier Marías puede levantar el colo-

7. “Y la escritura fragmentaria se constituyó en el formato natural para ese soporte. Sin imaginar que la gramática sufriría un recorte con la aparición de Twitter y sus raquíticos 140 caracteres, aquellas generaciones comenzamos a hacer de la síntesis nuestro escudo. Es que no hay mirada que resista el brillo insano de una lectura por computadora” (García Lao).

sal edificio de *Tu rostro mañana* (2002-2007) y urdir el miniaturismo biográfico de *Vidas escritas* (1992), o la ilación de historias agavilladas en *Negra espalda del tiempo* (1998); el mismo Ricardo Piglia de *Respiración artificial* (1980) es el autor de *Formas breves* (1999). Y, a contrario sensu, la mayoría de autores antes citados como practicantes pertinaces u ocasionales del fragmento han escrito también textos no fragmentarios. En resumen, se trata de una simple elección, nada más; lo único que parecen indicar los datos, por la seriedad y número de las personas que la han utilizado, es que se trata de una opción válida, sensata y ya tradicional también, y que usar formas no fragmentarias no garantiza mejores resultados narrativos, *ni usar las fragmentarias tampoco*. El talento se abre paso entre unas estrategias y otras y va decantando por sí solo la calidad de las obras.

Quizá no sería este mal momento para traer a colación cierto párrafo de Milan Kundera en *Los testamentos traicionados*, en el cual parece resumida buena parte de la cuestión:

Sobre este punto, pienso en lo que llamaría la *estrategia de Chopin*. Del mismo modo que Chéjov no escribe novelas, Chopin le pone mala cara a la “gran composición” al componer casi exclusivamente fragmentos reunidos en recopilaciones (mazurcas, polonesas, nocturnos, etc. [...]) Actuó en contra del espíritu de su tiempo, que consideraba la creación de una sinfonía, un concierto, un cuarteto, como el criterio obligado para valorar la importancia de un compositor. Pero precisamente por sustraerse a este criterio Chopin creó una obra, tal vez la única de su época, que no ha envejecido [...] La “estrategia de Chopin” me explica por qué, en la obra de Schumann, Schubert, Dvorak, Brahms, las piezas de menor envergadura, de menor sonoridad, me han parecido más vivas, más hermosas (muy hermosas, con frecuencia) que sus sinfonías y conciertos. (1994, 167)

Kundera parece aquí apuntar a la decisión estilística de la que antes hablábamos, en consonancia con el temperamento natural del creador, carácter que le mueve, bien hacia formas atomizadas, bien hacia formas sistémicas. Donde se lee Chopin, podría leerse Poe, Kafka, Borges, Walser, Katherine Mansfield, Gómez de la Serna, Cheever, Alejandro Rossi, Carver o Monterroso, autores de literaturas valiosas y complejas donde la novela no ha encontrado nunca lugar, o donde ese lugar (Poe, Kafka, Ramón, Walser) es secundario, o no fue desarrollado a fondo, por distintas razones biográficas. O se podría citar el caso de todos los poetas y diaristas, fragmentarios por naturaleza, incluso aquellos, entre los del primer grupo, que emplearon formas poéticas largas

(ver Pradel). Emilio Lledó, en *El silencio de la escritura*, sostiene que todo *logos* acaba suponiendo un universo significativo, un “inmenso sistema de mediaciones que levantan a cada individualidad hacia una retícula intersubjetiva en la que, hasta cierto punto, se diluye” (18). Leyendo conjuntamente este extracto con los análisis que Andrés Sánchez Robayna hace en *La luz negra* sobre el reticularismo, seguimos encontrando testimonios de que no solo el discurso largo es capaz de aprehender y explicar conceptos abstractos y profundos. ¿Hay algo más complejo y profundo que los fragmentadísimos *Cahiers* de Valéry o que la reticular *La Gaya Ciencia* de Nietzsche? Como expresaba Gonzalo Navajas en un clarividente texto del año 2000, donde veía dibujarse en el porvenir muchas de las cuestiones aquí apuntadas ya como pasado, la literatura no puede buscar conflictos consigo misma, pues bastantes enemigos tiene ya en el exterior. Por ese motivo, no tiene sentido proponer una inexistente dualidad incompatible de acercamientos al objeto novelesco o narrativo, que presente la novela lineal, a un lado, y la novela fragmentaria, al otro. No tiene sentido argüir que Chopin no era tan compositor como Schubert, o viceversa; sensibilidades y preferencias aparte, carece de propósito enfrentarlos ontológicamente, como si hubiesen trabajado artes diversas. Del mismo modo, la microescritura es escritura, la narrativa fragmentaria es narrativa, la novela reticular es una variante razonable de novela, y lo que cuenta es el uso que los escritores confieren a estas estrategias y qué grado de talento alcanzan con ellas. Los datos ofrecidos en este artículo, el inmenso numeral de autores de prestigio aquí citados que emplean o han empleado formas fragmentarias, reticulares o fractales en la literatura hispánica, y no solo en ella, animan a intentar zanjar esta cuestión y dejar claro que estas estrategias no tienen por qué ser cuestionadas teóricamente, cuando la experiencia y la práctica de tantos y tan buenos escritores las han naturalizado por completo, en igualdad de circunstancias, llevándolas a la misma altura.

OBRAS CITADAS

- Abreu, Andrea. *Panza de burro*. Sevilla: Barrett, 2020.
- Acín, Ramón. “Incertidumbres de futuro, multitud de miradas e insatisfacción de plenitud”. *La Página* 93/94.5-6 (2011): 5-18.
- Álvarez Ramos, Eva. “Ficcionalizando la realidad: los espacios literarios en *La sombra del escapista* de Rubén Abella”. *Los nuevos mapas: espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León*. Ed. Carmen Morán Rodríguez. Valladolid/Nueva York: Cátedra Miguel Delibes, 2012. 54-67.

- Antolín Rato, Mariano. *La única calma*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Appadurai, Arjun. "Disjunctive and Difference in the Global Cultural Economy". *Public Culture* 2.2 (1990): 1-24.
- Ayala-Dip, José Ernesto. "Escribir bajo iniciales". *Babelia* 323. *El País* (Madrid, 10 enero 1998): 11.
- Barbolla, Domingo, y Alfonso Vázquez. *Cultura 2.0: técnicas de investigación en entornos digitales*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2010.
- Barroso Villar, Elena. "Espacio y microrrelato ficcional". *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato*. Ed. Salvador Montesa. Málaga: AEDILE, 2009. 509-20.
- Bartolomé Porcar, Cristina. *El cuento literario español: 1991-2000. Aportación a su poética*. 2009. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/9605/>>.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, y María Cebreiro Rábade Villar. *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia, 2006.
- Calvo Carilla, José Luis. "Contextos discursivos audiovisuales de la novela española de la Transición". *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Eds. Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López y Carmen Peña Ardid. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010. 205-30.
- Calvo Revilla, Ana. "Espectacularización barroca del ingenio en la tuitatura: microrrelato, mutaciones y otros textos marginales en Twitter". *Narrativas mutantes: anomalía viral en los límites de la ficción*. Eds. Mihai Jacob y Adolfo Rodríguez Posada. Bucarest: Universitatea din București, 2018. 222-39.
- Carrión, Jorge. *Teleshakespeare*. Barcelona: Errata naturae, 2011.
- Carrión, Jorge. *Lo viral*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.
- Champeau, Geneviève. "Narratividad y relato reticular en la novela española actual". *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Eds. Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Týras y Fernando Valls. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011. 69-85.
- Chillón, Albert. "La urdimbre mitopoética de la cultura mediática". *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura* 24 (2000): 121-59.
- Colorado Castellary, Arturo. *Hipermedia visual: el reto hipermedia en el arte y la educación*. Madrid: Editorial Complutense, 1997.
- Costa Sánchez, Carmen. "Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia. El caso de *Águila Roja* (RTVE)". *Icono 14: revista de comunicación y tecnología emergentes* 10.2 (2012): 102-25.

- Courtoisie, Rafael. “Crisis o vigencia de los géneros narrativos: literatura transgénica, transgenérica, transmediática”. *Desafíos de la ficción*. Ed. Eduardo Becerra. Murcia: Cuadernos de *América sin nombre* 7, 2002. 67-76.
- Eagleton, Terry. *El acontecimiento de la literatura*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Península, 2013.
- Escandell Montiel, Daniel, y Fernando R. de la Flor. *El gabinete de Fausto: “teatros” de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital*. Madrid: CSIC, 2014.
- Ette, Omar, e Ivette Sánchez. *Vivir lo breve: nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispanas contemporáneas*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2020.
- Fernández Mallo, Agustín. *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- García Lao, Fernanda. “La Nueva Narrativa Argentina, el carácter móvil de la memoria, internet o la máquina de editar en vivo, los anti géneros, lo porno y lo prohibido”. *Fernanda García Lao* 18 agosto 2017. 15 de noviembre de 2020. <<http://fernandagarcialao.blogspot.com.es/2017/08/mi-ponencia-en-el-22-foro-del-chaco-2017.html>>.
- Gelz, Andreas. “Microrrelato y novela – convergencias y divergencias”. *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*. Eds. Omar Ette y otros. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2015. 127-38.
- Gil González, Antonio Jesús. “Las novelas que no amaban la televisión: los medios en la literatura castellanoleonesa y la literatura castellanoleonesa en los medios”. *Narrativas (hiper)breves y transmedia*. Eds. Eva Álvarez Ramos, Guillermo González Pascual y Carmen Morán Rodríguez. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2021. 271-83.
- Gistaín, Mariano. *La Vida 2.0*. Zaragoza: Xordica, 2000.
- Gómez Trueba, Teresa, y Carmen Morán Rodríguez. *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea, 2017.
- Gopnik, Adam. “The Information: How the Internet Gets inside Us”. *The New Yorker* (2011) 14 y 21 febrero 2011. 21 de abril de 2021. <<http://www.newyorker.com/magazine/2011/02/14/the-information>>.
- Guasch, Anna Maria. *Arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- Ingersoll, Richard. “Tres tesis sobre la ciudad”. *Revista de Occidente* 185 (octubre 1996): 11-45.
- Jameson, Fredric. *The Antinomies of Realism*. New York: Verso, 2013.

- Kerckhove, Derrick de. *La piel de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Kermode, Frank. *Historia y valor: ensayos sobre literatura y sociedad*. Trad. Nora Catelli. Barcelona: Península, 1990.
- Kundera, Milan. “L’Héritage décrié de Cervantès”. *Le Nouvel Observateur* (Paris, 26 agosto 1983): 59.
- Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Kunz, Marco. “Repudio y rehabilitación de la marquesa que salió a las cinco”. *Teoría(s) de la novela moderna en España: revisión historiográfica*. Ed. Bénédicte Vauthier. Madrid: Genuève, 2019. 263-84.
- Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1998.
- Llovet, Jordi. “Un periodismo sabio”. Prólogo a Albert Chillón. *La palabra ficticia: literatura, periodismo y comunicación*. Bellaterra: UAB/Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I/Barcelona: Universitat Pompeu Fabra/València: Universitat de València, 2014. 13-18.
- Lyon, David. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza, 2000.
- Lyotard, Jean François. *The Postmodernist Condition*. Minnesota: Minnesota UP, 1984.
- Martín Fuentes, Sabas. “Narrativa española en el cambio de era”. *Cuadernos del Ateneo* 3. Número especial: *Nacionalismo y multiculturalismo. El arte del siglo XXI. La narrativa española en el cambio de era* (1997): 45-59.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “Ni tradición ni ruptura”. *La Página* 93/94.5-6 (2011): 211-13.
- McLuhan, Marshall, y Quentin Fiore. *El medio es el masaje*. Trad. León Miras. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Millás, Juan José. *Laura y Julio*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Molinuevo, José Luis. *Guía de complejos: estética de teleseries*. Salamanca: Ed. de autor, 2011.
- Mora, Vicente Luis. *La luz nueva: singularidades de la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007.
- Mora, Vicente Luis. “Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica”. *Cuadernos hispanoamericanos* 783 (2015): 91-103.
- Moreno, Javier. *Acontecimiento*. Madrid: Salto de Página, 2015.
- Navajas, Gonzalo. “El futuro como estética: la literatura ante el siglo XXI”. *Sa-lina: revista de lletres* 14 (2000): 195-200.

- Neuman, Andrés. "Las mínimas palabras (acerca del microcuento)". *Ciempíes: los microrrelatos de Quimera*. Eds. Neus Rotger y Fernando Valls. Barcelona: Montesinos, 2005. 287-88.
- Noguerol Jiménez, Francisca. "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español". *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Eds. Jesús Montoya Juárez y Angel Esteban. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2013. 17-32.
- Ordóñez, Marcos. "Series: el triunfo de la narración". *El País* (Madrid, 4 abril 2015). 15 de noviembre de 2020. <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/04/actualidad/1428172924_512765.html>.
- Pantel, Alice. *Mutations contemporaines du roman espagnol: Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*. 2012. Université Paul-Valéry, tesis doctoral. <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00824207>>.
- Pardo, José Luis. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos, 1992.
- Paulson, William. "Literature, Complexity, Interdisciplinarity". *Chaos and Order; Complex Dynamics in Literature and Science: A New Inquiry*. Ed. Katherine Hayles. Chicago: Chicago UP, 1991. 37-53.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Prada, Juan Manuel de. "Vindicación del libro". *ABC* (Madrid, 24 abril 2000).
- Pradel, Stefano. *Vértigo de las cenizas: estética del fragmento en José Ángel Valente*. Valencia: Pre-Textos, 2018.
- Prensky, Mark. "Digital Natives, Digital Immigrants". *On the Horizon* 9.5 (October 2001). 21 de abril de 2021. <<http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>>.
- Pujante Cascales, Basilio. "Los microrrelatos de José María Merino". *El Cuento en Red: revista electrónica de la ficción breve* 17 (primavera 2007): 56-57.
- Quesada Gómez, Catalina. "Adaptaciones, evoluciones y mutaciones histórico-culturales: sobre los géneros literarios en Hispanoamérica en la era global". *Hispanófila* 173 (2015): 249-62.
- Regazzoni, Susanna. "La narrativa poliedrica di Rosa Montero". *Rassegna ibe-ristica* 67 (1999): 41-44.
- Rodríguez Posada, Adolfo. "La literatura interrumpida: hacia un concepto fragmentario y portátil de la narrativa breve española en el siglo XXI". *Lejana: revista crítica de narrativa breve* 13 (2020): 199-212.
- Sánchez, Ivette. "Larga vida para formatos muy cortos: experimentos literarios, intermediales y digitales". *Vivir lo breve: nanofilología y microformatos en las*

- letras y culturas hispanas contemporáneas*. Eds. Omar Ette e Ivette Sánchez. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2020. 11-22.
- Sánchez Robayna, Andrés. *La luz negra*. Madrid: Júcar, 1985.
- Sanz Villanueva, Santos. “Actualidad solanesca”. *El Mundo* (Madrid, 14 marzo 2001): 6.
- Scolari, Carlos S. *Cultura Snack*. Buenos Aires: La Marca, 2020.
- Serrano, Vicente. *La herida de Spinoza: felicidad y política en la vida posmoderna*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Simmel, Georg. *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1998.
- Soldevila-Durante, Ignacio. “Posición de la literatura dentro del discurso social: balance y perspectivas”. *España frente al siglo XXI: cultura y literatura*. Ed. Samuel Amell. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992. 101-23.
- Spitzer, Manfred. *Demencia digit@l: el peligro de las nuevas tecnologías*. Barcelona: Ediciones B, 2013.
- Talens, Jenaro. *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Tena, María. “Elogio de lo pequeño”. *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca Noguerol. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. 71-73.
- Valencia, Roberto, ed. *Todos somos autores y público: conversaciones sobre creación contemporánea*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014.
- Vázquez, Juana. “Eduardo Iglesias”. *Cuadernos del Sur* de diario Córdoba (28 febrero 2015): 3.
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Volpi, Jorge. “Ciencia y literatura: el principio de la novela”. *Desafíos de la ficción*. Ed. Eduardo Becerra. Murcia: Cuadernos de América sin nombre 7 (2002): 19-32.
- Wallace, David Foster. *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- Zavala, Lauro. “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. *Revista de Literatura* 46.131 (2004): 5-22.
- Zavala, Lauro. “Las fronteras de la minificción”. *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca Noguerol. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. 87-92.