

Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual. (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo)

Alice Pantel (Université Paul Valéry-Montpellier 3)

El escritor español Enrique Vila Matas dedica una de sus últimas novelas *Dublinesca* (Seix Barral, 2010) a lo que llama el “entierro de la era de Gutenberg”, novela en la que observa la sustitución progresiva del formato impreso por el libro digital. Sin entrar en consideraciones catastróficas, no cabe lugar a dudas de que las evoluciones tecnológicas introducen, desde finales del siglo XX, herramientas de comunicación y de información basadas en soportes digitales que modifican profundamente la creación, difusión y recepción de las producciones culturales. Este periodo de transición supone mutaciones artísticas que dan lugar a nuevas formas de expresión como el videoarte, instalaciones digitales o el hipertexto de ficción.

Sin embargo, sabemos que todo cambio técnico supone también la evolución de las prácticas artísticas tradicionales como la música, la fotografía, la pintura o la novela. En el ámbito literario, la relativa falta de éxito del hipertexto de ficción no dejó la narrativa fuera de este proceso de evolución ya que se multiplican las novelas híbridas concebidas para el formato impreso tradicional pero, que tanto en su estructura como en sus temáticas, se ven contaminadas por características propias de las formas de escrituras digitales (heterogeneidad, fragmentariedad, tabularidad, etc.).

Por esta razón, medir las huellas que dejan las tecnologías de la información y comunicación en la narrativa no digital implica ir más allá de la controvertida cuestión del soporte o de los referentes temáticos que consisten en introducir en la novela un correo electrónico, alusiones a Internet o referencias a una conversación en un chat, para interrogar la infiltración de dicha tecnología en los ejes mismos de la maquinaria literaria.

La narrativa de los escritores españoles Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora me parece representativa de estas evoluciones, la cual se publicó desde finales de la primera década del siglo XXI. Aunque sus autores eligieron el tradicional formato impreso, sus textos presentan una serie de elecciones estéticas vinculadas con un contacto cotidiano con las Nuevas Tecnologías. Nacidos a principios de los años setenta, crecieron con la televisión y aprendieron a comunicar, informarse y trabajar con Internet. Estos escritores -que los críticos suelen inscribir en la llamada literatura “mutante”, “Nocilla” o “postpoética”, movimiento que surgió en el panorama español a partir de los años 2007- publicaron novelas fragmentarias que diluyen las fronteras entre géneros y esferas semióticas,

recurriendo a prácticas como el reciclaje, el apropiacionismo, el *collage* o el montaje. Exponen en sus textos influencias de una cultura tanto popular como culta, tanto nacional como internacional y parecen considerar la novela como un espacio de creación capaz de ingerir la multiplicidad del mundo actual.

Sin pretender abarcar todas las complejidades de las relaciones que pueden existir entre Nuevas Tecnologías y texto literario, propongo en un primer tiempo presentar brevemente, a partir de la obra narrativa de Mora et Fernández Mallo, los principales vínculos que se van creando entre las dos esferas y, en un segundo tiempo, indagar más profundamente una de ellas, la apropiación o, para emular el lenguaje informático, lo que llamaremos “*hacking* literario”. Para ilustrar las diferentes implicaciones de esta práctica creativa, analizaremos un poema de Vicente Luis Mora publicado en *Circular 07. Las afueras* en 2007 y uno de los textos de Agustín Fernández Mallo titulado “Mutaciones”, que aparece en el libro *El hacedor (de Borges) Remake* publicado en 2011.

I. Narrativa y Tecnologías, ¿una conexión nueva?

La indistinción entre los géneros, la fluidez entre las categorías semióticas, la ausencia de linealidad y de unidades temporales o espaciales, en otras palabras, un texto abierto que incita al lector a enlazar él mismo los fragmentos narrativos, son rasgos que suelen caracterizar al hipertexto de ficción pero que remiten también al proyecto literario imaginado por unos teóricos de la literatura a partir de los años sesenta, mucho antes de la era Internet. Esta constatación nos lleva a interrogar la dimensión realmente innovadora de la conexión entre narrativa y Nuevas Tecnologías y en particular de las teorías del hipertexto de ficción, que, desde los últimos años del los noventa, se centran en el análisis de las creaciones literarias digitales.

Pensemos en las definiciones de la “obra abierta” que aparecen en *Lector in fabula* en la que Umberto Eco otorga al lector un papel cooperativo que permite actualizar el texto literario (Eco, 1979). Pensemos en lo que Roland Barthes denomina “Texto ideal” en *S/Z* donde sueña con un texto literario en el que “las redes son múltiples y juegan entre sí [...] con un texto absolutamente plural” (Barthes, 1970: 11, la traducción es mía).

Sin embargo, el concepto acuñado en aquellos años y que se ha visto recuperado con más fuerza para abordar creaciones actuales es el de “estructura rizomática”, que Deleuze y Guattari propusieron en *Mille plateaux*. Siendo un vegetal que se desarrolla de forma ramificada y no a partir de una sola raíz, el rizoma no tiene ni principio ni fin y a la manera de una red, se caracteriza por “la conexión y la heterogeneidad que permiten que cualquier punto de un rizoma pueda estar conectado con cualquier otro, y debe serlo” (Deleuze y Guattari, 1980: 18, la traducción es mía).

Desde los años noventa, el profesor estadounidense Georges Landow escribió varios libros donde señala las afinidades entre las teorías de Eco, Barthes, Derrida, Foucault, Deleuze y las manifestaciones del hipertexto. Hoy en día, las mutaciones sobre las posibilidades creativas del hipertexto de ficción son el objeto de muchos trabajos de investigación como los de

Katherine Hayles, Jean Clément o el proyecto “Hermeneia” llevado por Laura Borrás en la Universidad de Barcelona, que se centra en las mutaciones teóricas y prácticas que implican las diferentes manifestaciones de la literatura digital¹.

Todos estos trabajos recientes suelen centrarse en las producciones digitales y casi nunca en la novela creada y difundida por y para el formato impreso, que tiene características formales propias. Entre las excepciones, está la tesis que Jara Calles defendió en la Universidad de Salamanca en 2011 y que sí se centra únicamente en las relaciones entre Nuevas Tecnologías y narrativa impresa. En este estudio, analiza las obras de los escritores de la llamada generación *Nocilla* o mutante, y entre otros Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo.

Calificar este conjunto de obras literarias de “mutantes” me parece lo más adecuado para calificar unos libros, etiquetados novelas por convención, que se encuentran en pleno proceso de transformación. Por un lado, sus autores han elegido el formato impreso y exponen entre sus líneas sus afinidades con una tradición narrativa heredada de Joyce, Borges, Cortázar, Mallarmé, Perec, Queneau o Italo Calvino pero al hojear uno de estos libros el lector ya se da cuenta de que presentan “anomalías” porque el relato surge de una compaginación atípica que incluye fotos, mapas, dibujos, y hasta páginas en blanco.

De la lectura atenta de las publicaciones narrativas de Agustín Fernández Mallo y de Vicente Luis Mora se destacan unos cuantos rasgos que testimonian de la proximidad de estos textos con las Nuevas Tecnologías.

Carácter fragmentario y “reticularidad” de la estructura

En la obra de estos dos autores el relato ha estallado en una multitud de fragmentos de extensión variable. Sin embargo, esta dispersión no significa la autonomía absoluta de cada unidad textual, el sentido no se edifica a través de una progresión lineal sino a través de una red que enlaza los diferentes fragmentos por analogías, coincidencias y asociaciones. En este sentido seguimos la propuesta de la profesora Geneviève Champeau cuando define el término de relato reticular como sistema que “presenta las múltiples facetas de un mundo asociando discontinuidad y continuidad gracias a una poética analógica” (Champeau, 2011: 80).

Se puede visualizar la organización reticular en la imagen a la que Fernández Mallo recurre repetidamente en *Nocilla Dream*: la de un árbol que ha crecido sólo en medio del desierto de Nevada y de las ramas del cual cuelgan un montón de pares de zapatos.

En ese momento, justo en ese momento, los cientos de pares de zapatos que cuelgan del álamo se someten a un movimiento pendular, pero no todos con la misma frecuencia, dado que los cordones por los que están sujetos a las ramas son de una longitud muy diferente en cada una de

¹ En el ámbito hispánico, hay que citar también el trabajo que Christine Henseler lleva desde la universidad de Cornell en Estados Unidos sobre las nuevas formas de la literatura hispánica con el proyecto “Hybrid storyspaces” (<http://hybridstoryspaces.weebly.com/>).

ellos. Visto a una cierta distancia es, en efecto, un baile caótico en el cual, pese a todo, se intuyen ciertas reglas (Fernández Mallo, 2006: 23).

La recurrencia de esta imagen en la novela simboliza lo que podríamos llamar “discontinuidad coherente”. El árbol es el objeto que atrae y genera los diferentes hilos narrativos que, como cordones, gravitan sin orden aparente aunque sigan una coreografía planeada. Con la imagen del árbol, el autor pone en abismo la estructura del libro entero que, pese a un caos aparente, está regido por toda una red de significaciones. En este caso la estructura del libro, que estriba en un juego de enlaces, puede analizarse como un reflejo del funcionamiento de Internet, sistema por antonomasia que reúne por medio del enlace realidades dispares.

Transgenericidad y transemiotividad

El carácter fragmentario de estos libros permite transacciones permanentes entre diferentes géneros, particularmente evidentes en la segunda entrega del proyecto *Circular* de Vicente Luis Mora, *Circular 07. Las afueras* publicado en 2007 por Berenice. Este libro se compone de más de 150 fragmentos que reúnen el microrrelato, el ensayo, el poema, la letra de una canción, diálogos, reflexiones o correos electrónicos. Ya no se trata del dinamismo que puede generar la fricción entre un discurso ficcional y un discurso factual, sino de un choque permanente entre estilos, discursos, temas, etc. A pesar de esta heterogeneidad, todos los fragmentos tienen algo en común; todos llevan por título el nombre de una calle madrileña; este texto no es multifacético por pura intención experimental sino que pretende registrar, de la manera más brutal y menos mediatizada, la pluralidad de una gran urbe.

La transgenericidad se vuelve en otras novelas transemiotividad como es el caso en la última novela de Vicente Luis Mora, *Alba Cromm*, una novela distópica que imita una revista machista y por lo cual el autor incluye fotos y publicidades. La imagen en la novela ya no es ilustración sino narración; lo que significa que no viene introducida o explicada por el texto sino que irrumpe con su discurso propio sin requerir comentarios textuales. En este sentido, en el ensayo *El lectoespectador*, Mora describe el relato “textovisual” como un texto que “le da al lector la información literaria textovisual en los mismos soportes en que éste recibe la información diaria” (Mora, 2012: 94). Influida por el peso de la imagen en el contexto actual, la cooperación entre imagen y texto dentro de la novela supera la tradicional relación ilustrativa para convertirse en nudo central de la narración en el proceso narrativo.

Desunión de la entidad obra/libro/texto

Otro rasgo que me parece proceder del contacto con los formatos digitales es la desunión de la entidad obra, libro y texto. En una novela tradicional, el objeto libro contiene el texto que constituye la obra de literatura. En todas las creaciones de Fernández Mallo y de Mora, la obra suele superar el cuadro impuesto por el libro en la medida en que estos autores privilegian la idea de la literatura como proyecto: la obra titulada *Circular*

de Mora está compuesta por dos libros y el proyecto *Nocilla* de Fernández Mallo por tres. Aún menos común es el proceso que separa el texto del libro y es lo que sucede con *Alba Cromm de Mora*, la trilogía *Nocilla* o *El hacedor (de Borges) Remake* de Fernández Mallo. El proceso que he llamado en trabajos anteriores “novela aumentada” implica que la diégesis se extienda más allá de la última página del libro². Estas extensiones narrativas fuera del libro suelen requerir el uso de Internet. *Alba Cromm* tiene por ejemplo capítulos inéditos en un blog abierto cinco años antes de su publicación, los tres libros que conforman el proyecto *Nocilla* se completan con una película de 60 minutos colgada en el blog de su autor. De la misma manera, algunos relatos de *El hacedor (de Borges) Remake* se terminan con enlaces a videos filmados por el autor o a clips de música disponibles en red.

Fluidez creación/recepción

La estructura reticular de estos textos tanto como la fluidez entre los diferentes medios de acceso a la obra, conduce el lector a adoptar una lectura mucho más activa de la que suele exigir una novela convencional. Para acceder al significado, el lector tiene que cooperar con el texto reconociendo las analogías, volviendo atrás, saltándose fragmentos, leyendo imágenes o incluso escuchando fragmentos en Internet. El narrador desaparece detrás del trabajo de composición y al lector le corresponde tejer él mismo los lazos narrativos entre los fragmentos. Sin llegar hasta los extremos alcanzados por algunos hipertextos de ficción que casi no tienen una construcción previa a la intervención del lector, la cooperación creativa solicitada por el texto mutante se aparenta a lo que Espen Aarseth llama en el marco hipertextual “lectura ergódica” (Aarseth, 2004: 127), ya que leer una de estas novelas exige efectivamente un esfuerzo por parte del receptor para activar las correspondencias entre los diferentes fragmentos.

II. Vicente Luis Mora y la bibliomaquia

[“Calle Nueva”/Circular 07. Las afueras/ 2007]

Uno de los rasgos creativos que reúne de manera más tajante la narrativa de Vicente Luis Mora y la de Agustín Fernández Mallo es, sin duda alguna, la intertextualidad abundante y heteróclita que llega a reunir en el mismo libro teorías de física, referencias a Lara Croft (heroína del videojuego *Tomb Raider*) y citas de Nietzsche. Valerse de creaciones anteriores para construir un texto nuevo es una práctica tan antigua como la novela, y lo atestiguan por ejemplo las numerosas citas caballerescas del *Don Quijote* de Cervantes. El diálogo con obras ya existentes es una propiedad casi

² Se puede consultar a este propósito el capítulo 2 de la tercera parte de mi tesis (« Le livre mutant ») y en particular la sección titulada “Au-delà du livre : le roman augmenté” en Pantel, 2013 : 509, disponible en línea en http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/82/42/07/PDF/2012_pantel_diff.pdf, consultado el 20/08/2013.

inherente a toda novela como lo demuestra Gérard Genette en *Palimpsestos* (Genette, 1982) donde elabora una tipología de las relaciones intertextuales en la cual la cita (entre comillas y con el nombre del autor) aparece como el tipo de “transtextualidad” más básico y evidente. Sin embargo, en la novela, la cita suele usarse de manera bastante episódica, como epígrafe o para aclarar un aspecto del discurso. No es el caso de las novelas de Fernández Mallo y de Mora que recurren tanto a la cita manifiesta y de manera tan sistemática que desvían su uso convencional en un ámbito literario para constituir una verdadera “estética citacional”

Circular 07 de Vicente Luis Mora es un libro fragmentario y transgenérico que consta de 215 páginas en el que hemos podido contabilizar más de 150 citas directas. La cita llega a invadir el espacio de la página, particularmente en lo que el propio autor llama “bibliomaquias”, textos contruidos exclusivamente a partir de citas que suelen proceder de fuentes diversas, como lo ilustra el poema “Calle Nueva” que reproducimos a continuación³.

CALLE NUEVA

[Bibliomaquia]

Llegué a un lugar donde el dolor impide el pensamiento	Chus Pato
Era más una necrópolis que una metrópolis	Ludwig Hilberseimer
¿Quién, si es ciudadano de estirpe, huyendo de la ciudad, se libra de sus impacencias?	Eugenio d'Ors
Aunque no quieras, volverás a Madrid	Juan José Millás
ciudad extraña, hermosa y fea a un tiempo	Rosalía de Castro
me ha dado seiscientas placas de calles	Anne Sexton, <i>Mr. Mine</i>
es terriblemente difícil vivir aquí, tan terriblemente difícil	Fedor Dostoievski
antes había casas bajas donde ahora están las torres	Marabunta
mirad al fondo	Antoni Tàpies
la ciudad es lo único que tenemos	Rem Koolhaas
mide los pasos de tu círculo, busca tus palabras	Gottfried Benn
Heme aquí, en pleno centro.	Rilke
siento temor, siento temor indeciblemente	Rilke

³ Reproducción de la página 137 de *Circular 07*, Córdoba, Berenice, 2007.

La compaginación de este texto revela una serie de citas separadas y cada una viene seguida por el nombre de su autor. En seguida notamos el carácter disímil de estos autores que pertenecen a siglos, países e incluso disciplinas diferentes. Esta lista de citas aparece en la novela sin contexto, ni instrucciones de lectura, ni comentarios. En estas condiciones, ¿cuál es el modo receptivo que tiene que adoptar el lector frente a una lista de citas que reúne a escritores tan alejados como el novelista ruso del siglo XIX Dostoievski y el grupo de música pop gallego Marabunta?

En realidad, el autor deja en su texto unos indicios visuales que llevan el lector a adaptar su lectura para descifrar este texto. La compaginación que desplaza los nombres de los autores hasta al final de la línea y la elección de un tamaño de letra reducido llevan el lector a leer esta lista de manera seguida, como si fuera una unidad textual y no fragmentos dispares. Una lectura seguida revela efectivamente una cohesión temática fuerte entre las citas que tratan todas de la relación de amor/odio que vincula el ciudadano madrileño del siglo XXI a su ciudad.

Del precepto que Antoine Compagnon desarrolla en *La seconde main* (Compagnon, 1979), según el cual el acto de citar designa dos acciones: “la extracción” y “el trasplante”⁴, podemos deducir dos tipos de consecuencias esenciales para entender la dinámica que rige este poema. Primero, el movimiento de extracción de la cita de su contexto original implica aquí encarar no sólo unas frases sino toda la obra del autor citado, su lugar en el mundo cultural de su época y/o actual así como el contexto histórico-social que vio nacer esta escritura. En este poema, se suceden por ejemplo una palabras del escritor español Juan José Millás (“Aunque no quieras, volverás a Madrid”) y una frase de la poetiza Rosalía de Castro (“ciudad extraña, hermosa y fea a un tiempo”), autora de los *Cantares gallegos* (1863) en los que expone una visión romántica del campo gallego evidentemente muy alejada de la prosa urbana de Juan José Millás, que indaga en la psique humana explorando las calles de la capital española. Existe un choque evidente entre estas dos frases que contienen dos mundos aislados en el tiempo y en el espacio: Madrid de finales del siglo XX y Santiago de Compostela de finales del XIX. Además, la segunda operación designada por Compagnon como “trasplante” permite apartar la cita de su contexto de origen y asimilarla al entorno nuevo que es el libro de Vicente Luis Mora. La contigüidad entre estos sintagmas permite que cada uno adquiera un nuevo sentido, y así es como ya no expresan ni la voz de uno de los personajes de Juan José Millás ni el sentimiento que experimenta la poetiza frente a Santiago de Compostela. Las dos voces, trasladadas en *Circular 07*, dialogan acerca de la ciudad tentacular y múltiple del siglo XXI, retratada por Vicente Luis Mora a lo largo de este libro. De la misma manera, esta doble operación afecta los poemas decimonónicos del poeta alemán Rilke y los ensayos desenfrenados del urbanista holandés Rem Koolhaas. Significa que no sólo las citas llegan a formar una

⁴ Traducimos aquí los términos “prélèvement” y “greffe” introducidos en la página 31 del libro citado.

unidad semántica en este texto sino que existe una continuidad temática con los demás fragmentos del libro, que, pese a una dispersión genérica, **construyen todos un ref ejo de la ciudad moderna. Por consiguiente, la cita ya no se manifiesta como una autoridad que viene para apoyar o legitimar lo que se escribe sino como un verdadero material de creación literaria.**

La manipulación efectuada aquí por el escritor permite dar un nuevo sentido al título “Calle Nueva”, que designa una de las calles de Las Rozas, una ciudad situada en la periferia norte de Madrid que además anuncia, **en una dimensión metatextual, la paradoja que consiste en proponer una lectura nueva de textos antiguos.** Por su lado el lector, si quiere acceder al sentido, tiene que renunciar a sus hábitos de lectura y adoptar una postura activa para poner el texto en movimiento, trabar relaciones entre las citas, **en otras palabras “leer lo que jamás ha sido escrito” (Hoffmannsthal, citado por Walter Benjamin: 453).**

En las “bibliomaquias” de Vicente Luis Mora, la autoridad creativa ya **no estriba en la originalidad de la escritura sino en el trabajo de acceso, selección y combinación de materiales textuales existentes.** El escritor, en estos casos, se convierte en compositor de textos y todo indica que esta estética citacional se asimila, como recuerda Compagnon en el libro ya citado, a la antigua actividad que consiste en cortar y pegar trozos de papel, actividad que hoy viene facilitada por un acceso a innumerables textos en Internet, y también por las funciones copiar y pegar, disponibles en cualquier programa de edición de texto. La digitalización de la escritura, así como el entorno de hiperinformación en el que vivimos son fenómenos **hoy ineludibles que llegan a constituir, según la crítica Marjorie Perloff, una estética citacional que se erige como una práctica esencial en la poesía del siglo XXI.** En *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new Century*, Perloff relaciona la invasión de la creación literaria por la cita con la **f uidez con la que podemos acceder, manejar y mezclar textos propios y ajenos en soportes digitales, afirmando que el concepto mismo de “originalidad”, bajo la influencia cada vez más palpable de las tecnologías digitales, está conociendo alteraciones importantes: “[...] escribir en un entorno de hiperinformación, un entorno, además, en el que todos somos autores” (Perloff, 2010: 11; la traducción es mía).**

“Calle Nueva” esboza la **f gura de un escritor que se inf ltra en el conjunto de los textos escritos para construir su propia obra a partir del material cosechado y en este sentido se asemeja a la actividad que practica, en el ámbito informático, el hacker.** Esta palabra anglo-sajona entró hace poco tiempo en la lengua española como en la francesa, se emplea de forma corriente para designar a un pirata o delincuente informático. Sin embargo, el sentido original del término designa a un apasionado por la informática que intenta entender el funcionamiento interno de un programa o de un sistema para poder **inf ltrarse y modificarlo, apropiárselo.** Trasladado al ámbito literario, el escritor *hacker* se propondría escribir a partir de una manipulación sabia que consistiría en la apropiación, selección y composición de un material cultural existente.

Esta práctica literaria corresponde también a la narrativa de Agustín Fernández Mallo que escribe sus novelas manipulando textos propios y ajenos, citas, imágenes o principios de física. Este escritor, en el texto titulado “Mutaciones” fue hasta apropiarse no sólo del discurso ajeno sino de una herramienta informática para escribir literatura.

III. Agustín Fernández Mallo y la búsqueda del tiempo perdido por las calles de Google Maps

[Recorrido por los monumentos de Passaic 2009/ “Mutaciones” / El hacedor (de Borges) Remake /2011]

Como se puede notar desde el título e incluso desde la imagen de portada elegida por el autor, *El hacedor (de Borges), Remake* es un homenaje al escritor argentino Jorge Luis Borges. Después del relativo éxito editorial de la trilogía *Nocilla*, Fernández Mallo propone con esta publicación -aún más polémica que la trilogía- una nueva “versión” del libro de cuentos *El Hacedor*, publicado por Jorge Luis Borges en 1960.

Siguiendo la vía apropiacionista abierta por el propio Borges con, entre otros, “Pierre Ménard, autor del Quijote” (Borges, 1944), Fernández Mallo reescribe el prólogo, retoma los títulos y reproduce unos extractos de la versión original para crear una obra nueva. El citado texto de Borges ha dado lugar en la crítica francesa al término “ménardisation” acuñado por Pierre Lafon en el ensayo titulado *Borges o la reescritura* y retomado por Jacques Morizot que lo aplica a ciertas obras de arte contemporáneas y cuyo rasgo principal consiste en otorgar más importancia al acto de desplazamiento, de recontextualización que al contenido (Morizot, 2004: 71). Este gesto de apropiación está admitido en el ámbito de las artes visuales (Ready-made de Duchamp, serigrafías de Andy Warhol) desde hace medio siglo, existe desde hace décadas en el cine con el remake y es fundamental en la música electrónica basada en el *sampling*, que consiste en componer un tema mezclando pistas existentes. La práctica apropiacionista empieza a adentrarse en el ámbito literario y podemos citar el *Madman Bovary* del escritor francés Christophe Claro (Verticales, 2008) cuyo narrador, para salirse de una ruptura amorosa, reescribe de una manera algo escabrosa la obra maestra de Gustave Flaubert.

El apropiacionismo literario encuentra sin embargo cierta resistencia como lo ilustra la polémica que se originó en torno a este libro. En efecto, la señora Kodama, viuda del escritor argentino, lejos de apreciar *El Hacedor de (Borges) Remake* como una apertura de las posibilidades creativas o por lo menos como un homenaje, pidió a la editorial Alfaguara, siete meses después de la publicación del libro, que se retirara de la venta, acusando a su autor de haber robado la obra de su difunto marido sin pedir permiso. Y a pesar de las numerosas cartas de apoyo en defensa de la obra de Fernández Mallo, el libro sigue prohibido⁵.

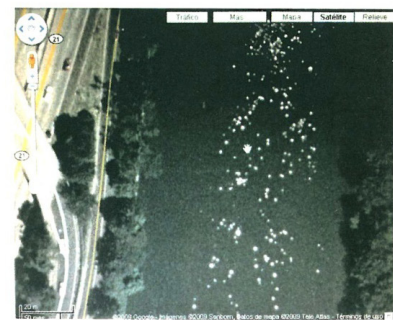
⁵ Se puede consultar en línea la carta de apoyo redactada por el escritor Juan Francisco Ferré y firmada por escritores, periodistas, profesores y lectores españoles y extranjeros, (Ferré, 2011).

En *El Hacedor de (Borges) Remake*, el relato que considero más representativo de la superposición de diferentes capas de apropiación diversas se titula “Mutaciones” y consta de tres partes diferentes, tres cuentos dentro del cuento. El tercer texto, “Recorrido por los monumentos de Passaic 2009” cuenta un viaje un poco especial en el que Fernández Mallo se propone rehacer el recorrido que emprendió en 1967 el artista conceptual Robert Smithson -famoso por sus obras de Land Art- en Passaic, una ciudad situada en las inmediaciones de Nueva York. Con un enfoque muy próximo a los viajes psicogeográficos que hacían Guy Debord y sus amigos en el París de los años 60, Smithson salió por las calles de Passaic con una libreta y una cámara y se detuvo en tres lugares: un puente, una autopista en construcción y un cajón de arena. Aunque parezcan desprovistos de cualquier interés artístico, estos lugares asumen para Smithson el estatus de “monumentos” que Fernández Mallo decide visitar más de cuarenta años después.

Hasta aquí ya tenemos dos tipos de apropiación, la del título de Borges y la de la experiencia de Smithson, pero la función va a brotar de una triple apropiación porque Fernández Mallo realiza este viaje sin moverse de casa, manipulando la herramienta Street view de Google Maps, que permite navegar virtualmente por las calles de la mayoría de las ciudades del mundo. Tras haber explicado detalladamente su proyecto y el material empleado (un ordenador y la cámara de su móvil), el narrador construye el relato a partir de una comparación sistemática entre el texto y las fotografías de Smithson, reproducidos en el libro, y su propia producción.

A lo largo de las riberas del río Passaic había muchos monumentos menores, tales como los machones de hormigón que sostenían los arcones de la nueva autopista en proceso de construcción (...). Dado que era sábado, muchas máquinas no estaban en funcionamiento, lo que las hacía parecer criaturas prehistóricas atrapadas en el barro, o más aún, máquinas extinguidas; dinosaurios mecánicos desprovistos de piel.

Cerca de la Ribera había un cráter artificial que contenía una charca de agua pálida y limpia, y del lado del cráter sobresalían seis tuberías grandes que vertían agua al río. Esto constituía una fuente monumental que sugería seis chimeneas horizontales que parecían estar anegando el río.



Fotografía n.º 4

“[...]el sol ha palidecido, el sol que alumbraba todas esas estrellas que en algún lugar también son soles se ha vuelto de pronto opaco, y sigo caminando sin separarme de la unión entre la autopista y el río [...]”

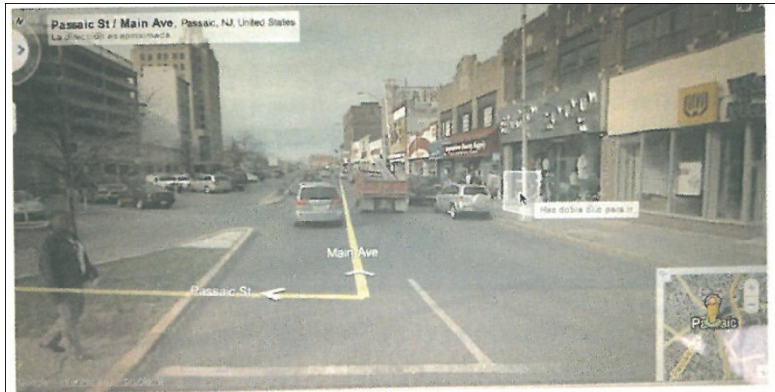
“Eso es lo que pienso de mi fotografía, mientras hundo mis zapatos en el barrizal de la orilla del río”

En los ejemplos reproducidos (Fernández Mallo, 2011: 63-64), notamos que el texto de Smithson aparece en cursiva y sus fotos en blanco y negro mientras que las fotos del escritor aparecen en color. Por así decirlo, la equiparación entre la experiencia de Smithson y el viaje virtual de Fernández Mallo constituye el sustrato de donde va a nacer la ficción, a través de la inmersión del lector en las fotos de Google Street view tomadas de la pantalla del ordenador.

La primera incursión en el espacio fotográfico es la descripción de la luz: en la foto aérea de la autopista, los puntos blancos que aparecen en el agua del río se vuelven estrellas: “[...] el sol ha palidecido, el sol que alumbraba todas esas estrellas que en algún lugar también son soles se ha vuelto de pronto opaco, y sigo caminando sin separarme de la unión entre la autopista y el río [...] » (Fernández Mallo, 2011: 64). En este momento preciso pasamos de la mera descripción técnica del principio del texto a una reflexión que recurre a un léxico y a recursos más bien literarios como el uso de la metáfora que convierte los destellos del sol en el agua en estrellas. Inmediatamente después, el narrador se hunde literalmente en el decorado que representan las fotos y da testimonio de sensaciones físicas: “Eso es lo que pienso de mi fotografía, mientras hundo mis zapatos en el barrizal de la orilla del río” (*ibid.*).

La progresión paso a paso dentro de la representación del espacio real, que el lector visualiza gracias a las fotos, así como el uso del presente y de la primera persona del singular permiten invertir lo que Roland Barthes denomina “efecto de realidad” en “efecto de ficción”: la ficción ya no se construye a partir de estrategias que consisten en imitar la realidad sino que se infiltro por las rendijas abiertas por esta yuxtaposición de materiales factuales.

La inmersión en el espacio ficticio se intensifica con la descripción de los sonidos: “El pilar en el que estoy apoyado es grande y hueco, le doy unas patadas, resuena de arriba abajo [...]”, (Fernández Mallo 2011: 73) y hasta de los olores: “Me levanto, comienza a soplar una brisa de olor metálico, como de fábrica de aluminio o de fundición [...]” (Fernández Mallo 2011: 76). Pero más allá de la experimentación de sensaciones físicas provocado por un espacio virtual, en “Mutaciones”, las sombras borrosas que aparecen en las fotos de Google se convierten en personajes de ficción con los que el narrador interactúa. La foto reproducida a continuación (Fernández Mallo, 2011: 65), da lugar a un intercambio, un breve diálogo entre el narrador y el personaje borroso que aparece a la izquierda de la imagen.



Fotografía n.º 5

“Hago una foto al conjunto (foto n.º 5), parece que la mujer se da cuenta de mi disparo, e inmediatamente, para disimular, me acerco y le pregunto si ella es de Passaic o si está de paso. Me contesta que sí, que nació aquí” (Fernández Mallo, 2011: 66).

A pesar de las múltiples interacciones desarrolladas entre el narrador y el mundo cartográfico de Google maps, el viaje emprendido resulta ser un fracaso porque el último monumento descrito por Smithson, el cajón de arena, no existe en el programa; el parque donde estaba ha desaparecido o por lo menos no ha sido fotografiado por Google, lo que significa lo mismo para el narrador. Sin embargo, la función concede la libertad de buscar el tiempo perdido a pesar de las limitaciones de Google y permite al narrador sentarse en un banco del parque: “Continúo sentado en ese banco que parece estar hecho exclusivamente para mí, revuelvo lo que queda de césped con la punta del pie, el sol ya no calienta” (Fernández Mallo, 2011: 75). En un juego algo irónico, el narrador, a pesar del material factual empleado (descripciones técnicas, fotos, mapas), exhibe el carácter necesariamente ficticio de la experiencia literaria (“hecho exclusivamente para mí”). Gracias a la función, el narrador puede seguir el precepto dejado por Smithson en su propio texto, y que anima a pisar la arena del cajón. El texto se termina con los surcos circulares que traza el narrador corriendo en la arena y que recuerdan, aunque de forma implícita, la obra de Land Art más famosa de Smithson titulada *Spiral Jetty*, una espiral gigante construida con arena y piedras en medio de un lago de Utah. El artista Robert Smithson crea obras de Land Art a partir de elementos naturales: piedra, agua, viento y sal. El escritor Agustín Fernández Mallo, como si aplicara los principios del Land Art al texto literario, construye funciones a partir de un material factual: textos existentes, programas informáticos, mapas y fotos.

La posibilidad de este viaje, de esta experiencia literaria singular y que el propio autor llama “psicogooglegráfico” (Fernández Mallo, 2011: 76), nace de la superposición de diferentes capas de realidad mediatizadas por el trabajo del artista, por la aplicación de Google, por el ordenador, y por la cámara. Se borran las fronteras entre estos simulacros para terminar creando en la arena una imagen de laberinto, reactualizando una de las figuras más trabajadas por Jorge Luis Borges, y completando la triple apropiación (Borges, Smithson, Google Maps).

El apropiacionismo o *hacking* literario, uno de los rasgos formales propios de los textos de Agustín Fernández Mallo y de Vicente Luis Mora, pone en tela de juicio el papel del escritor como origen único y original del acto creativo para convertirlo en una instancia organizadora, casi podríamos decir manipuladora, de materiales existentes. Pero parece que el *hacking* literario llega a modificar también la relación del texto con el referente. Por un lado, estos textos exponen y casi exhiben las materias primas o los mecanismos que articulan la ficción, lo que los sitúa en una modalidad autorreferencial evidente. Pero por otro lado, el referente exterior, que se manifiesta por la inclusión de materiales factuales, directamente extraídos de la realidad (citas, fotos, etc.), constituye la base de su trabajo creativo. Por consiguiente, resulta difícil clasificar estos textos que presentan una dimensión autorreferencial muy importante, en los cuales, sin embargo, la representación referencial tiene un papel incuestionable. Estos textos no pasan de un polo a otro sino que superponen las dos modalidades. En este sentido, habría que relacionar la práctica creativa de estos escritores al *compositing*, última fase del montaje cinematográfico, que consiste en mezclar diferentes fuentes de imágenes para elaborar un plano fílmico único hecho por elementos tanto virtuales (efectos especiales, imágenes digitales, etc.) como factuales (tomas de vistas reales). Así es como en estos textos, lo real no parece llegar de manera homogénea, meramente transmitido por la voz de un narrador, sino que se manifiesta ya mediatizado por instancias de distintas índoles: selecciones, recortes, montajes, en otras palabras, manipulaciones de la información. Parece obvio que dicha modulación del texto literario viene influida, o quizás provocada, por las evoluciones más recientes de la percepción del mundo inducidas por las Nuevas Tecnologías, la presencia cotidiana de la pantalla y la manera como comunicamos o nos informarnos.

No se puede eludir el riesgo que amenazaría una literatura del comentario, que rehace sin cesar lo ya hecho y dicho, alejándose de su función esencial, la de contar historias. Pero lejos de menospreciar la fuerza fabuladora de la literatura, este tipo de reciclaje o desvío que son los *hackings* literarios practicados por ambos escritores manifiesta al contrario un gran dinamismo creativo que evoluciona bajo la influencia del mundo exterior, a veces en una proximidad extrema, así como un intento de transmitir a la vez que interrogar la complejidad de la percepción actual de la realidad.

Bibliografía

Aarseth, Espen (2004). "La literatura ergódica", en *Sánchez-Mesa Domingo (coord.) 2004, Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco Libro.

Barthes, Roland (1968). "L'effet de Réel", *Communications*, 11. 84-89.

--- (1970). *S/Z*. París: Seuil.

Benjamin, Walter (2003) (1940). *Écrits français*. París: Gallimard.

Borges, Jorge Luis (2005) (1960). *El hacedor*. Madrid: Alianza.

--- (2005) (1944). *Ficciones*. Madrid: Alianza.

Calles, Jara (2011). *Literatura de las nuevas tecnologías, aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*, tesis de doctorado dirigida por José Luis Molinuevo y defendida en Salamanca en 2011, disponible en <http://hdl.handle.net/10366/110856>, consultado el 15/11/2012.

Champeau, Geneviève (2011). "Narratividad y relato reticular en la novela española actual", *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Carcelen Jean-François, Champeau Geneviève, Tyras Georges, Valls Fernando (eds). Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

Claro, Christophe (2008). *Madman Bovary*. París: Verticales.

Compagnon, Antoine (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. París: Seuil.

Deleuze Gilles, Guattari Félix (1980). *Mille plateaux*. París: Éditions de Minuit.

Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. París: Grasset.

Fernández Mallo, Agustín (2006). *Nocilla Dream*. Barcelone: Candaya.

--- (2008). *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara.

--- (2009). *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara.

--- (2011). *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara.

Ferré Juan, Francisco (2011). « Carta de protesta a la Señora Kodama por la retirada de "El hacedor, remake" », *El hombre que salió de la tarta*. Disponible en <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2011/10/06/carta-por-la-retirada-de-el-hacedor-remake/>, consultado el 15 /11/12.

Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.

Lafon, Pierre (1990). *Borges ou la réécriture*. París: Seuil.

Mora, Vicente Luis (2007). *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice.

--- (2010). *Alba Cromm*. Barcelona. Seix Barral.

--- (2012). *El Lectoespectador*. Barcelona. Seix Barral.

Morizot, Jacques (2004). *Interfaces : Texte et image*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Pantel, Alice (2013). *Mutations contemporaines du roman espagnol: Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo*, tesis de doctorado dirigida por Jean-François Carcelen y defendida en la Universidad Montpellier en 2012, disponible en http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/82/42/07/PDF/2012_pantel_diff.pdf, consultado el 20/08/2012.

Perloff, Marjorie (2010). *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new Century*. Chicago: The University of Chicago Press.

Vila, Matas Enrique (2010). *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral.