



UNIVERSITAT DE BARCELONA

La narrativa de Rodrigo Fresán y la vertebración de una poética afterpop

Alberto Sáez Villarino

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOLOGÍA Y COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
COMUNICACIÓN

La narrativa de Rodrigo Fresán y la vertebración de una poética afterpop

Alberto Sáez Villarino

TESIS DOCTORAL

DIRECTOR

Dr. Bernat Garí Barceló

TUTOR

Dr. Bernat Castany Prado

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES -
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA

2021

Resumen

El presente estudio analiza la obra del escritor argentino Rodrigo Fresán desde una perspectiva omnímoda que considera y cuestiona la relevancia de las prácticas culturales contemporáneas, con especial detenimiento en el impacto que los medios de comunicación de masas tienen en su narrativa. Esta tesis se propone, así, examinar las implicaciones de su obra respecto a tres factores del siglo XXI: la omnipresencia de las nuevas tecnologías, el distanciamiento afectivo que generan y la imposición de un modelo de vida superficial.

Con el propósito de lograr una mayor claridad expositiva, el trabajo queda dividido en dos bloques fundamentales: en el primero, se realiza una revisión del marco teórico, ejercicio que permite vislumbrar la consolidación de una nueva narrativa llamada a modificar, junto a otras propuestas, el viejo eje alta-baja cultura. Esta nueva literatura, denominada afterpop o mutante, se acerca a una estética mucho más actual mediante la primacía de la imagen sobre el texto, para lo cual recurre a una sobresaturación referencial y al registro de multitud de motivos pop con los que nutrir el relato a partir de alusiones de gran explicitud gráfica.

En el segundo bloque se examina cómo Fresán utiliza todos estos recursos afterpop en la construcción de sus ficciones por medio de tres estrategias:

1. Temática: la manera con la que el escritor argentino vincula todas sus obras a partir del concepto de memoria, logrando una relación casi circular que permite leer su producción como si se tratara de una obra viva.

2. Procedimental: el empleo de los diferentes recursos que utiliza el autor en la construcción de su universo referencial para desautomatizar el eje alta-baja cultura, a través de la ficcionalización de la realidad, la fragmentación, la ironía o la hibridación genérica.

3. Teórica: los ensayos que respaldan esta forma de narrar y sitúan a Fresán como referente de esta nueva literatura. Nos referimos aquí a *Afterpop* y *Homo Sampler*, de Fernández Porta; *Teoría general de la basura*, de Fernández Mallo; *La luz nueva*, de Vicente Luis Mora; *Radicante*, de Bourriaud, *Apocalípticos e integrados*, de Eco; o *No-lugares*, de Augé.

Finalmente trataremos de evidenciar cómo la obra de Fresán supera el modelo hegemónico representado por la gran novela del Boom hispanoamericano, y lo actualiza hacia derivas de mayor inmediatez y honestidad con el lector actual. Para ello, el escritor no solo recurre a la iconografía pop y al eclecticismo multidisciplinar, sino que además, tomando como referente a escritores norteamericanos contemporáneos como David Foster Wallace, Thomas Pynchon o Philip Roth, consigue avanzar hacia una narrativa que se inscribe de lleno, de manera crítica, en los cauces de la posmodernidad.

Palabras clave: Rodrigo Fresán, Afterpop, medios de comunicación de masas, narrativa hispanoamericana, literatura mutante.

Abstract

This study analyses the work of the Argentinian writer Rodrigo Fresán from an omnimode perspective that considers and questions the relevance of Contemporary cultural behaviors, specifically the impact of mass media in his narrative. This thesis investigates the implications of his work based on three 21st Century factors: the omnipresence of new technologies, affective distancing and the imposition of a superficial lifestyle.

With the aim of providing demonstrative clarity, this work is divided into two key parts: the first one, carries a revision of the theoretical framework that allows the consolidation of a new narrative whose goal is to eliminate the barrier between the highbrow and lowbrow culture concept. This new literature, coined Afterpop o mutant, is closer to a more current aesthetic where image comes before text by using an oversaturation of references and Pop motives to nourish the tale with great visually explicit allusions.

The second part examines how Fresán uses all these Afterpop resources when creating his fictional work by implementing three strategies:

1. Theme: the way in which the Argentinian writer links all his work to the concept of memory achieving an almost circular relation that allows a reading of his complete work as if it was alive and in constant evolution.
2. Procedural: the use of different resources by the author in the construction of his referential universe to incorporate pop culture references into highbrow literature

through the fictionalization of reality, fragmentation, irony and generic hybridism.

3. Theoretical: the essays that support this narrating style and that make Fresán a referent of this new literature. Some examples are *Afterpop* and *Homo Sampler*, by Fernández Porta; *Teoría general de la basura*, by Fernández Mallo; *La luz nueva*, by Vicente Luis Mora; *The Radicant*, by Bourriaud, *Apocalypse Postponed*, by Eco; or *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, by Augé.

Finally, this study proves how Fresán's work surpasses the hegemonic model represented by the great Hispano-American Boom novel, and updates it to provide more closeness and honesty with the current reader. To achieve that, the writer does not only resorts to Pop iconography and multidisciplinary eclecticism, but also to Contemporary North American writers such as David Foster Wallace, Thomas Pynchon or Philip Roth. With this, he shifts to a narrative that endorses a Postmodern aesthetic.

Keywords: Rodrigo Fresán, Afterpop, Mass Media, Hispanic narrative, mutant literature.

Resum

Aquest estudi analitza l'obra de l'escriptor argentí Rodrigo Fresán des d'una perspectiva omnímoda que considera i qüestiona la rellevància de les practiques culturals contemporànies, amb especial deteniment en l'impacte que els mitjans de comunicació de masses tenen en la seua narrativa. Aquesta tesi tracta d'examinar les implicacions de la seua producció escrita respecte a tres factors del segle XXI: l'omnipresència de les noves tecnologies, el distanciament afectiu i la imposició d'un model de vida superficial.

Per facilitar una major comprensió expositiva, el treball queda dividit en dos blocs fonamentals: en el primer, es realitza una revisió del marc teòric, exercici que permet albirar la consolidació d'una nova narrativa experimental combinat amb altres propostes, el antic eix alta-baixa cultura. Aquesta nova literatura denominada afterpop o mutant, s'aproxima a una estètica molt més actual mitjançant la importància de la imatge sobre el text, per aixó recorre a una sobresaturació de referents i al registre de multitud de motius pop amb el quals nodrir el relat a partir d'alusions de gran detallisme gràfic.

En el segon bloc s'examina com Fresán utilitza tots aquests recursos afterpop en la construcció de les seues ficcions per mitjà de tres estratègies eficaces:

1. Temàtica: la manera amb la qual l'escriptor argentí vincula totes les seues obres a partir del concepte de memòria, aconseguint una relació quasi circular que permet llegir la seua producció com si es tractara d'una obra viva i pròxima.

2. Procedimental: l'ús del nombrosos recursos que utilitza l'autor en la construcció del seu univers referencial per a desautomatitzar l'eix alta-baixa cultura, per mitjà de la ficció de la realitat, la seua fragmentació, l'ús de la ironia o la hibridació de gèneres textuais.

3. Teórica: el assajos que donen suport a aquesta manera de narrar i situen a Fresán con a referent d'aquesta nova concepció de la literatura. Ens referim ací a Afterpop y Homo Sampler, de Fernández Porta; Teoría general de la basura, de Fernández Mallo; La luz nueva, de Vicente Luis Mora; Radicante, de Bourriaud, Apocalípticos e integrados, de Eco; o No-lugares, de Augé.

Finalment tractarem d'evidenciar com l'obra de Fresán supera el model hegemònic representat per la gran novel·la del Boom hispanoamericà, i la actualitza cap a derives de major immediatesa i honestedad amb el lector actual. Per aixó, l'escriptor no sols recorre a la iconografia pop i a l'eclecticisme multidisciplinari, sino que, a més, pren com a referent a escriptors nord-americans contemporanis com David Foster Wallace, Thomas Pynchon o Philip Roth, i aconsegueix avançar cap a una narrativa que s'inscriu de ple, de manera crítica, en els llits de la postmodernitat.

Paraules clau: Rodrigo Fresán, Afterpop, mitjans de comunicació de masses, narrativa hispanoamericana, literatura mutant.

Agradecimientos

En este apartado me gustaría expresar mi gratitud a Bernat Garí Barceló, tutor de esta tesis, por todo el tiempo, la dedicación y la ayuda que me ha ofrecido a lo largo de estos años. También me gustaría agradecer a Rodrigo Fresán la oportunidad que me ha brindado de conocerle personalmente. Ha sido un verdadero honor compartir impresiones y llegar a asimilar, un poco más de cerca, “la parte real” de un universo literario fascinante. Por su amabilidad y su disponibilidad, muchas gracias. A mi familia y amigos, por todo su apoyo y ánimo. A Amaya y Francis, por estar siempre. A Darío y Carlota, por aparecer cuando más lo necesitaba. A mi equipo de revisión favorito, por las incontables horas de dedicación. A mis padres, por tanto que no sabría por donde empezar pero, sobre todo, por la integridad, la generosidad y el amor incondicional. A Lari, por un millón de sonrisas, por una misma mirada.

Gracias a todos.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Metodología.....	10
1.2. Marco teórico	12
1.3. Estado de la cuestión	19
2. LATINOAMÉRICA CONTRA EL ENCASILLAMIENTO: POSBOOM.....	21
2.1. La sombra del pasado: Reformulando el canon	30
2.2. Literatura menor, alta cultura y dioses pop	35
3. UN MANIFIESTO POR EL CAMBIO	45
3.1. La respuesta chilena: Cuentos con Walkman.....	45
3.2. El Crack mexicano: La lucha contra el Magiquismo Trágico.....	55
3.3. McOndo: El Irrealismo Lógico y el Neoliberalismo Mágico.....	74
4. RESEMANTIZACIÓN DEL ARTE EN LA ERA DE KANYE WEST	91
4.1. Apropiacionismo: Hay un Warhol en mi sopa	98
4.2. Los Mutantes toman la Tierra	111
4.2.1. La pérdida del sentido de realidad	115
4.2.2. Ultraviolencia y superficialidad.....	118
4.2.3. Fragmentarismo	121
4.2.4. Estructura rizomática	123
4.3. La consolidación mutante: de Afterpop a Padre de Familia	129
5. LA HIPERTROFIA DE LO “MENOR” EN LOS PRIMEROS CUENTOS DE RODRIGO FRESÁN.....	148
5.1. Intertextualidad y zapping	153
5.2. Desterritorialización y Altermodernidad: Una estética radicante	171
5.3. La consolidación del cambio cosmovisivo.....	186

6. THIS IS NOT A REMAKE. PROCESOS DE HIBRIDACIÓN EN TRES	
NOVELAS DE RODRIGO FRESÁN	190
6.1. Esperanto. Novela negra pop e irrealismo virtual	195
6.2. Jardines de Kensington: Novela biográfica aumentada	219
6.3. El fondo del cielo: romanticismo interplanetario	242
7. DIÁLOGOS CON EL MÁS ALLÁ	266
7.1. Aquende: La velocidad de las cosas	268
7.2. Allende: Mantra.....	289
8. TRÍPTICO DEL ESCRITOR: A TRAVÉS DEL ESPEJO	303
CONCLUSIONES.....	333
BIBLIOGRAFÍA	341
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	361
ANEJO: Entrevista a Rodrigo Fresán.....	365

1. INTRODUCCIÓN

El Acme Novelty Library de Chris Ware no es inferior a la cultura literaria, sino superior a la concepción de la cultura dominante: su lectura pide, y aun exige, algunas nociones de deconstrucción, historia del cómic underground, teoría de los medios, y no poca psicología. Pero ya se sabe: desde los años setenta, el arte son sólo bobadas (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 26)

THE EMPEROR'S NEW MALL: The popular notion that shopping malls exist on the insides only and have no exterior. The suspension of visual belief engendered by this notion allows shoppers to pretend that the large, cement blocks thrust into their environment do not, in fact, exist. (COUPLAND, 1996: 73)

El progresivo agotamiento del largo y lucrativo período editorial conocido como “boom” dio lugar a una etapa agonizante de la literatura hispanoamericana marcada, principalmente, por dos vertientes. Por un lado, se encontraban las propias editoriales, quienes exigían a sus escritores una continuación de los relatos deudores del realismo mágico con el objetivo de satisfacer la todavía por entonces fuerte demanda de este tipo de narrativa; y por el otro, un sector de escritores hastiados de la imagen con la que Hispanoamérica seguía presentándose al mundo, con ficciones que no representaban en absoluto las preocupaciones e inquietudes del momento. Pronto hubo una reacción de este grupo improvisado que “desembocó en lo que, por falta de otro nombre más aceptable, llamamos el Posboom” (SHAW, 1994: 1052), y que, según expresó Alejo Carpentier, luchó contra la crisis del relato incorporando “elementos de melodrama, de abierto maniqueísmo y de compromiso político, el uso de escenarios urbanos y la aceptación de giros sintácticos y modismos sacados del lenguaje cotidiano” (CARPENTIER cit. en SHAW, 1994: 1052). Así, cada vez eran más los grandes autores que rechazaban las exigencias editoriales y se alejaban de la sombra del boom. El grupo, pese a lo operativo del término, estaba condenado a un agravio comparativo constante, pues con ese membrete hundía sus raíces en el rechazo a una literatura que, todavía

vigente y con gran aceptación dentro y –sobre todo– fuera de Hispanoamérica, había llevado al continente sudamericano a la consecución de sus mayores éxitos editoriales.

Aquel rechazo no fue tanto contra los autores en sí, sino más bien contra la tendencia al encasillamiento: “nuestra vinculación con la narrativa latinoamericana en aquella época [...] era prácticamente nula. Nosotros hemos avanzado ya en una dirección que en algunos casos entronca con la obra de ellos, en otros difiere, y en otros acepta la vertiginosa influencia de su éxito (SKARMETA, 1979: 134). Escritores como Roa Bastos, Manuel Puig, Antonio Skármeta o Isabel Allende se rebelaron contra la imagen que el escritor hispano había generado, y trasladaron sus ficciones a un entorno mucho más urbanizado, alejado de los cánones y los regionalismos. La narrativa latinoamericana se volvía más cosmopolita en un proceso de desterritorialización que marcaría la postura ideológica principal en el desarrollo venidero de la escritura en América Latina. Este grupo serviría de acicate para que comenzaran a producirse movimientos literarios de jóvenes autores por toda Sudamérica que promovían una idea de cambio en el paradigma de las letras hispanas. *Cuentos con Walkman*, en Chile, el *Crack* o *la Onda*, en México, materializarían esa idea y la transformarían en una realidad por medio de varias propuestas alternativas al modelo magicorrealista y, por supuesto, la aparición de la seminal *McOndo* como coadyuvante en la *mise en scène* de un renovado y digitalizado panorama literario que, bebiendo de la “escuela de la dificultad norteamericana” (LAGO, 2019), se instalaba ahora en Sudamérica y España bajo diferentes apelativos, la mayoría de ellos propuestos por la crítica literaria con poco acierto, como los *McOndianos* (por la antología de Alberto Fuguet y Sergio Gómez), la generación *Nocilla* (por la trilogía “*The Nocilla Project*” de Agustín Fernández Mallo) o los *Mutantes* (aceptada esta última con mayor popularidad a partir de la obra de Juan

Francisco Ferré). Todos ellos, pese a sus diferencias, presentaban en sus propuestas estéticas una renovación de las líneas narrativas clásicas y del modelo canónico que se venía observando en las décadas anteriores. Entre esas líneas convergentes encontramos la hiperreferencialidad, la disipación entre la alta y la baja literatura y la predilección por entornos tecnológicos y de tránsito, aquellos lugares hacia los que se ha desplazado la sociedad del siglo XXI y que Marc Augé denominó como “no lugares”.

En medio de este caos massmediático, donde las nuevas tecnologías funcionan como agentes del poder social, destaca la frenética escritura de Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963), inspirador de *Cuentos con Walkman* y protagonista de *McOndo*, pero es un autor con un estilo propio, único, que prefiere mantenerse al margen de catalogaciones innecesarias. Rodrigo Fresán nace en Buenos Aires, Argentina, de donde tendrá que emigrar siendo un niño a causa de la inestable situación del país y de un acontecimiento terrorífico que se relata, con cierto humor negro y como si se estuvieran describiendo las viñetas de un cómic, en el último cuento de *Historia argentina*, “La vocación literaria”, suceso tras el cual marcharía a Venezuela, donde sería expulsado del colegio sin poder terminar su formación escolar. Pese a que logró ocultar este incidente a su familia, acudiría todos los días a la biblioteca, hecho que le permitió llevar a cabo de forma autónoma su educación/preparación para ser escritor. Destaca Fresán por una prosa en la que predomina esta sorprendente realidad mezclada con una hipercomplejidad referencial propia de autores norteamericanos como David Foster Wallace, Philip Roth, Thomas Pynchon o William Gaddis, reconocidos por el propio autor como grandes fuentes de inspiración en sus novelas. Una referencialidad voraz que se alinea con el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari y con el modelo radicante de Bourriaud (2009a), heredados, según el propio escritor, de la escritura

fragmentada que siempre ha predominado en Argentina. Por otra parte, la velocidad de la información a la que estamos acostumbrados en esta era de la comunicación ha obligado a los autores a modificar su forma de escritura, enfrentada ahora a un panorama social que nada tiene que ver con el de hace 20 años. El blog se legitima como formato de literatura aceptado y la cyberliteratura escapa del modelo *freak* para adentrarse en el entramado literario convencional, donde las redes sociales marcan la principal fuente de catalogación y patrocinio editoriales. Eloy Fernández Porta acierta a denominar esta estética como *Afterpop: La literatura de la implosión mediática* (2007), un modelo que se adecúa perfectamente a los esquemas narrativos de Fresán y nos servirá en la presente tesis como asidero para tratar de descifrar los diferentes recursos que componen su obra.

De nuevo, Porta recoge el testigo dejado por la contracultura norteamericana como base fundacional de su ensayo. En concreto, menciona el propio autor, *afterpop* proviene de *avant-pop*, un término creado por Mark Amerika en su decálogo: *Avant-Pop Manifesto: thread baring itself in ten quick posts*. Amerika se refiere a este concepto como el sucesor de un posmodernismo difunto, y algunos ensayistas españoles lo utilizaron posteriormente como medio para denunciar la incapacidad de la crítica literaria española a la hora de evaluar con criterio algunas de las nuevas propuestas mutantes que estaban apareciendo. Gracias a la incorporación de este *avant-pop*, Fernández Porta acuñó el concepto *afterpop*, orientado hacia el análisis literario objetivo y alejado de las limitaciones sistemáticas que existían con la división entre alta y baja cultura. Con este ensayo, Porta nos traslada del *Posboom* al “*Postoon*” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 29), entendido éste como la superación del canon ejemplificado por Disney, y nos introduce en la literatura *massmediática*, referencialmente sobresaturada e

integradora que caracterizará a las nuevas voces de la narrativa hispánica, entre ellas, por supuesto, la de Rodrigo Fresán. Tanto Porta, en *Afterpop*, como Vicente Luis Mora, en *La luz nueva*, y otros muchos ensayistas de la nueva literatura española e hispanoamericana, vinculan a Fresán –asumiendo las precauciones necesarias y aceptando la singularidad de su narrativa– con sus respectivos movimientos pues, si bien es cierto que no podemos establecer una generalización comparativa metódica entre todas estas nuevas voces, sí distinguimos en Fresán, y en otros autores actuales, ciertos rasgos compartidos de una escritura llamada a cambiar la forma de entender la narrativa moderna, como la mencionada hiperreferencialidad, la reformulación de la estructura fragmentada, muy enfocada a la massmediatización del texto, la asociación entre alta y baja cultura y la incorporación de las nuevas tecnologías de la información en sus ficciones. Son, todos ellos, autores que aceptan y confiesan estar más influenciados por la escuela de la imagen (el cine, la televisión, las artes plásticas...) que por la propia literatura y el canon literario. Estos escritores son conscientes de que, en la sociedad actual, cualquier acontecimiento, por insignificante que sea, habrá de estar sometido a un proceso de mediatización absoluto, de ahí que Fresán, como otros de sus coetáneos, compare algunos de los episodios más importantes de la historia universal, como la llegada del hombre a la luna, con las controvertidas declaraciones de decadentes celebridades o la última hora de un *Reality Show*.

Será en este nuevo paradigma epistemológico donde emplazo el presente estudio, en el cual trataré de posicionar la narrativa de Rodrigo Fresán en el marco de la literatura afterpop y analizaré cómo se relaciona ésta con la escuela de la complejidad y no con la visión apocalíptica que situaba la cultura pop y de masas dentro de un contexto de baja literatura. La obra de Fresán, como veremos, transita en un espacio y

un tiempo muy concretos, aunque esa concreción sea, a fin de cuentas, la más ambigua representación de lo material y lo permanente. Comprobaremos cómo, en esta ambigüedad, nuestro autor vincula su obra, por medio del espacio físico, al concepto definido por Marc Augé como “no-lugar”, un término que irá ligado, precisamente, al afterpop (o a la sobremodernidad como la denomina el propio Augé), y cuyo principal cambio frente a la idea convencional de “lugar” reside en la concepción del espacio, que se materializa “en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce concretamente a modificaciones físicas considerables: concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de lo que llamaríamos los «no lugares»” (AUGÉ, 1995: 41).

Fresán nos sitúa, desde el comienzo de su obra en este entorno de transitoriedad y de inadecuación al medio urbano; no sólo en los aeropuertos o en los hospitales tan característicos de sus ficciones, sino incluso en “los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.” (AUGÉ, 1995: 41). A esta reorganización del espacio se suma la alteración temporal con la que Fresán suele plantear sus relatos. Asimismo, la literatura del argentino aparece con un sentido del tiempo y de la historia más inmediato y detallado que el presente, por lo que es posible vislumbrar en ella, o entender lo que Fernández Porta llama crítica musical pues “parte de la premisa de que [...] la creación se explica a través de escenas, sensibilidades simultáneas e ideas compartidas que son históricas, y no sólo a partir de una supuesta relación del autor en soledad absoluta con el pasado más o menos remoto” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 32).

Bajo este prisma, se propone aquí la consolidación de una nueva literatura que, privilegiando el valor estético y el impacto de las nuevas tecnologías, se presenta como agente legitimador del caos y de la complejidad como forma de entender el nuevo orden social. La presente tesis sitúa a Rodrigo Fresán al frente de esta nueva literatura, y examina su obra desde cuatro ámbitos en función de una categorización que hemos resuelto de la siguiente manera:

1. “Primeros cuentos”, donde se abordan los volúmenes iniciales de su bibliografía: *Historia argentina* (1991), *Vidas de santos* (1993) y *Trabajos manuales* (1994). En este apartado analizaremos la adecuación de estos tres primeros volúmenes a la narrativa afterpop planteada por Fernández Porta, en cuanto a su empleo del zapping, la referencialidad y la intertextualidad; y al modelo radicante y altermoderno propuesto por el crítico y comisario artístico Nicolas Bourriaud.
2. “Novelas híbridas”, apartado en el que se interpretarán los procesos de hibridación de las novelas *Esperanto* (1995), *Jardines de Kensington* (2003) y *El fondo del cielo* (2009). Asimismo, veremos cómo la imagen (fotográfica y cinematográfica) es un elemento clave para la ejecución de esos procesos híbridos y actuará como el principal resorte memorístico de los protagonistas.
3. “Diálogos con el más allá”, donde se tratará de cerca el tema de la muerte. La escatología está presente en toda la obra de Fresán, pero presenta una importancia primordial en los volúmenes *La velocidad de las cosas* (1998) y *Mantra* (2001). En el primero de estos libros se aprecia la relevancia de los ejercicios ritualísticos que llevan a cabo, durante la fase de duelo y las etapas próximas al fallecimiento, diferentes culturas, mientras que *Mantra* se centra

concretamente en México, un país que ha hecho de la muerte una de sus principales señas de identidad.

4. “Tríptico del escritor”. En el último apartado se busca establecer la conexión absoluta entre todas las obras de Fresán publicadas hasta la fecha, dando consistencia a la teoría de una única obra viva, o de novela aumentada que se relaciona constantemente y llega al desenlace y a la anagnórisis definitiva de personajes y sucesos ocurridos en sus primeros libros, pero que ha mantenido la intriga hasta este punto. Los tres volúmenes que componen este tríptico sobre la mente (y el bloqueo mental del escritor), denominado La parte contada, son: *La parte inventada* (2014), *La parte soñada* (2017) y *La parte recordada* (2019). En ellos, el autor sufre un proceso de desdoblamiento de la imagen propia, y recurre a un ejercicio de equiparación ser-esencia, similar al propuesto por Deleuze en *Diferencia y repetición* (2002), para mostrar la figura del creador como ente mesiánico de su propio universo metaficcional, ese universo que siempre desembocará en la confrontación de la memoria trágica individual y el poder de la imagen como herramienta mnemotécnica; la rememoración de una imagen que siempre terminará equiparándose, en estética o en esencia, con la portada del álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, de The Beatles. Así, la imagen actúa como un complicado resorte que puede activar la apertura de una puerta a la infancia como un recuerdo agradable en las idílicas playas de Canciones Tristes o, por el contrario, servirá de entrada a un infierno psicodélico y metarreferencial. De ahí la confluencia de caminos en ese volumen final, *La parte recordada*, donde el recuerdo, con forma de Dios Jano, puede ser la entrada o la salida, el comienzo o el final de un mundo de constantes dualidades, futurista o vintage, donde la vida y la muerte llegan a confundirse en una misma

línea espacial en la que la tecnología ha tomado el control de la voluntad humana.

El estudio de la obra fresaniana nos permitirá analizar la esencia mutante de su escritura y la reformulación de los valores del “posthumanismo” (SANCHIZ, 2019: 465) pues, pese a ser un autor que defiende la no separación ontológica de ninguna forma de expresión –alta o baja–, y articula su universo literario alrededor de la estética de las nuevas tecnologías y los medios de comunicación de masas, también es cierto que aborda esta teoría desde varias perspectivas para llegar a problematizar un exceso tecnológico. Las redes sociales, el Internet de las cosas, la conectividad 5G, todo ello son elementos de incuestionable presencia en nuestra sociedad, que nos facilitan el acceso a todo tipo de información. Una información que no tiene por qué ser necesariamente veraz, por lo tanto, el exceso de esta información puede originar no sólo la desconexión con el campo afectivo y relacional, sino también un proceso desinformativo paradójicamente contrario al deseado. Por otra parte, el factor analógico (o Ur, por utilizar la terminología de Eloy Fernández Porta), siempre estará presente como forma de respeto y referencia a los valores clásicos, tanto a los procedimientos magicorrealistas de la literatura, como a la evolución del arte renacentista al altermoderno; una postura integradora que hace de su obra un laboratorio de relaciones de corte lúdico e interdisciplinar conectado a esta nueva era de la complejidad.

1.1. Metodología.

La presente tesis se divide en dos apartados principales. El primero de ellos consta de una revisión de los principales movimientos que surgieron como oposición al “boom” latinoamericano. Para esta sección se hizo una lectura de las principales obras de los autores que respaldaron abiertamente la necesidad de un cambio de paradigma en las letras latinas, así como de los principales textos que sirvieron de manifiesto o carta de presentación de novedosas propuestas. La gran síntesis de todos estos movimientos consistió en el tránsito del realismo mágico hacia un realismo trágico, o sucio, que se relacionaba de forma más evidente con el norte del continente americano que con el sur. Jonathan Franzen definía este tipo de realismo de la siguiente manera:

El realismo trágico garantiza el acceso a la suciedad que se oculta tras el sueño, a la dificultad humana que subyace a la facilidad tecnológica, el pesar que hay por detrás de la narcosis cultural pop (LAGO, 2018: 87).

El segundo apartado de la tesis analiza de forma pormenorizada la bibliografía, publicada hasta la fecha de realización de este estudio, de Rodrigo Fresán, asociado de forma involuntaria a varios de los movimientos y manifiestos mencionados. El objetivo principal de este apartado es señalar el modo con el que Fresán asimila este realismo trágico, con el fin de ficcionalizarlo y así obtener esa deliberada mezcla de realidad y ficción tan característica de su obra. Asimismo, este punto de partida nos servirá para observar cómo su literatura da por superada la división entre las llamadas alta y baja cultura, para ello nos apoyaremos en la crítica que Umberto Eco, Eloy Fernández Porta y otros pensadores realizaron a la escuela de Frankfurt.

La elaboración de esta sección estuvo precedida de una lectura sistemática de las 10 novelas que existían cuando se comenzó este estudio. Posteriormente se incluyó en el

análisis la novela *La parte recordada*, que pone fin a la trilogía *La parte contada*, publicada en 2019.

Para valorar el carácter integrador de la obra de Fresán, esta tesis hará una comparación de la misma con la literatura del boom, con las nuevas propuestas surgidas en América Latina y España (donde reside el escritor desde hace más de 20 años) y con sus principales autores de referencia norteamericanos, tarea para la cual se llevó a cabo una lectura comparatística de las principales obras y autores más citados por Fresán, como John Cheever, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, Phillip Roth o David Foster Wallace; escritores que destacan por su solvencia en el manejo del relato breve y el cuento, forma predilecta de escritura del propio Fresán: “resulta llamativa la existencia de un elevado número de narradores de talento cuya producción novelística palidece en comparación con la altura, infinitamente superior, que logran alcanzar sus cuentos” (LAGO, 2018:241).

Una vez finalizado el proceso de lectura y análisis previo, se pasó a la identificación de los puntos de encuentro entre Fresán y la escuela de la dificultad norteamericana, su correlación con la llamada literatura afterpop (Porta), o mutante (Juan Francisco Ferré). Dentro de cada una de las obras o bloques temáticos en los que hemos dividido la bibliografía de Fresán, se analizará de manera transversal el diálogo entablado entre el propio escritor y estos referentes literarios. Un diálogo en el que Fresán, lejos de adoptar una postura unidireccional, problematiza y cuestiona –tanto como asimila y concede– el empleo de ciertas estrategias narrativas o los hábitos de vida de la sociedad hiperconectada.

1.2. Marco teórico.

Paralelamente a los años de mayor incidencia y repercusión de la escuela de Frankfurt, ya existían críticos que trataban de manifestar las limitaciones teóricas presentes en las principales aportaciones de los integrantes de este grupo. Sin embargo, el gran y rápido crecimiento de la cultura de masas y la nueva era tecnológica han llevado recientemente a muchos escritores a replantear este debate con propuestas integradoras que se enfrentan a los postulados de Max Horkheimer, Theodor Adorno o Walter Benjamin. Estos planteamientos cuentan, a su vez, con el respaldo de cuantiosos tratados que ponen de manifiesto el cambio cosmovisivo de la cultura actual y la necesidad de derribar ciertos clichés categóricos a la hora de evaluar cualitativamente una obra. De entre las muchas propuestas que existen, hemos seleccionado dos, por parecernos las más idóneas para el propósito de esta tesis, que actuarán como los pilares centrales en los que apoyaremos nuestra defensa de la integración de la cultura pop y los *mass media* dentro de la alta cultura.

La primera de ellas es, por orden cronológico, *Apocalípticos e integrados* (ECO, 1984), un texto de fuerte carácter innovador que se adelantó a su tiempo para cuestionar la visión elitista asociada a la cultura. Para ello, Eco subrayó la importancia de los medios de comunicación de masas en la sociedad, y el impacto que éstos tendrían en un futuro. Así, separó a los grupos representativos de los dos extremos de esta teoría, los apocalípticos, que señalaban el carácter nocivo de los medios de comunicación para el desarrollo de la sociedad, y los integrados, que tenían una visión radicalmente distinta, pues argumentaban que eran imprescindibles para el mantenimiento democrático del sistema social y el acceso a la cultura. Eco encontraba en estas dos actitudes, en

aparición opuestas, un error común que las conducía a un mismo resultado: la ineficacia en el objetivo fundamental de encontrar una vía de mejora. El ensayista defendía pues una postura integradora, consistente en el análisis riguroso de esta cultura de masas, de incuestionable presencia y valor en la sociedad, que le permitía aprovechar lo beneficioso y descartar lo negativo.

La segunda propuesta se trata de *Afterpop: la literatura de la implosión mediática* (FERNÁNDEZ PORTA, 2007). El autor parte de la consolidación de las hipótesis de Eco, con el fin de reconducirlas al auge de internet y a la democratización de los movimientos culturales. Porta recrimina al ámbito académico el olvido o desinterés por incluir a los medios de comunicación de masas en sus estudios. Así, con una postura integradora y crítica, cuestiona los estragos del “capitalismo emocional” y la necesidad de actualizar las herramientas e instrumentos de análisis cultural para un estudio más eficaz:

El afterpop no es una moda, no es un movimiento, no es un grupo, es una condición estética. Este término se puede aplicar a la literatura y a las artes afines, y, modestamente, me parece un término útil de manera especulativa para hablar de la cultura pop en la época de su disipación (...) Ello conlleva un cambio de signo del objeto pop, que desde Adorno hasta McLuhan lo habían teorizado como leve, fácil, superficial. Y que cada vez más se convierte en un objeto sofisticado, que implica lecturas de segundo y de tercer grado”. (PORTA en SALANOVA, 2012: 74).

Esta idea de cambio de signo la vincularemos al concepto de semionauta que Bourriaud utiliza en *Radicante* (2009), y que vendría a otorgar al nuevo artista la capacidad de recorrer los campos de análisis según la idea de la mutación semiótica, una transculturación aplicada a las herramientas con las que se analizan esos signos, y que reformula el concepto de artista como “creador de recorridos dentro de un paisaje de signos. Habitantes de un mundo fragmentado, en que los objetos y las formas

abandonan el lecho de su cultura de origen para diseminarse por el espacio global” (BOURRIAUD, 2009a: 117). Será Bourriaud, asimismo, quien nos ayude a analizar el sistema de relación entre fragmentos que se da en la poética de Fresán gracias a ese mismo concepto de radicante, que actuaría como complemento al de rizoma establecido por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004).

La fragmentariedad es un recurso que, pese a estar muy presente en la literatura afterpop, ha sido heredado, sobre todo en el caso de Fresán, de la tradición cuentística latinoamericana, tal y como veremos en los ensayos de Lauro Zabala: “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio” (2000), “Breve historia de la teoría del cuento” (2016) y en “Tesis sobre el cuento” de Piglia (2001). Será el propio autor, objeto de nuestro estudio, quien confiese esa herencia, no solo en el uso del fragmento, sino también en otro de los temas principales de esta literatura: la mezcla de realidad y ficción. Éste constituirá uno de los puntos clave de la literatura hispanoamericana, que analizaremos desde el punto de vista cualitativo, pues es evidente en los nuevos narradores un cambio de concepto a la hora de ficcionalizar la realidad. Tal y como vemos en *Héroes sin atributos* (Premat, 2009), esta incorporación de lo real se llevaba a cabo por los representantes del boom con fines mucho más históricos, sin embargo, ahora se aprecia un giro más autobiográfico que muestra la realidad del propio autor, según podemos leer en ensayos como *Hambre de realidad* (Shields, 2015), el cual recurre a una estructura enciclopédica –como la que apreciamos en la novela *Mantra* de Fresán–, para analizar las principales líneas de fuga de la narrativa actual, o en *Las formas de la verdad* (Martínez Rubio, 2015), donde se analiza con mayor exhaustividad el tema de la ficcionalización de la realidad en base a conceptos que asociaremos muy a menudo con la obra de Fresán, como la autoficción o la rememoración, nociones que

forman parte del proceso de escritura y que supondrán uno de los temas principales de la última etapa del escritor argentino, correspondiente a su trilogía: *La parte contada*.

Otro de los recursos principales de los que se vale Fresán durante el proceso de ficcionalización es la hibridación genérica, una estrategia narrativa a la que dedicamos un apartado de la tesis, fundamentado en tres novelas que ejemplifican perfectamente esta forma de combinar géneros más o menos clásicos para obtener híbridos modernos. Para esta sección, y a tenor de lo mucho que hay escrito sobre la hibridación, resulta imprescindible el trabajo de Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990). Además, hemos tenido en cuenta algunos puntos de vista de otros autores que arrojan luz sobre los procesos de hibridación de la novela, como los aportados por Jean-Claude Villegas, a propósito de Bolaño en “Hibridación genérica, digresión y autorreferencialidad en la obra de Roberto Bolaño” o por Vicente Luis Mora en “Autonovela, metaficción y circularidades”.

Para completar este apartado de realidad y ficción, analizaremos la gran importancia que ha cobrado el apropiacionismo en la novela contemporánea en general, y en la obra de Fresán en particular. Esta técnica, popularizada por Marcel Duchamp a comienzos del S.XX, retoma interés en la sociedad tecnológica gracias a la “basura” cibernética que encontramos en internet. Bourriaud dedica un apartado de *Altermodern* (2009) a esta tendencia, y Agustín Fernández Mallo la examinará al detalle en *Teoría general de la basura* (2018), donde el autor reivindica el rol del escritor como artesano del reciclaje. Rodrigo Fresán realiza un trabajo de exhumación de bienes culturales en todas sus obras para facilitarnos el acceso, gracias a este apropiacionismo, a material de diversas fuentes artísticas (fotografía, pintura, arquitectura, música...), que él incorpora como parte de su inconfundible universo, haciendo coincidir en el tiempo y en el

espacio las vidas de sus propios personajes con las de artistas históricos, a quienes “resucita” para darles un nuevo valor semiótico. Esta técnica la vincularemos, a su vez, con el sampleo del que habla Eloy Fernández Porta en *Homo Sampler* (2008).

Por supuesto, la bibliografía referente tanto a la mezcla de realidad y ficción como al uso del apropiacionismo es mucho más amplia de la aquí mencionada y, aunque nos hemos apoyado en varios artículos y fuentes diferentes que abordan esta temática, dejamos constancia en estas líneas de los que consideramos más relevantes para nuestra investigación.

Muchos son los puntos de encuentro entre la narrativa de Rodrigo Fresán y la de autores modernos norteamericanos a los que Eduardo Lago define como “la escuela de la dificultad”. Siguiendo a algunos de ellos, propuestos por Lago en *Whalt Whitman ya no vive aquí. Ensayos sobre literatura norteamericana* (2018), hemos hecho una relectura de ciertos autores y sus obras más significativas para poder identificar determinados recursos o estrategias comunes. De entre todos ellos señalamos, por orden de relevancia para nuestro objetivo, –y coincidiendo casi siempre con el propio Fresán– a los siguientes:

1. John Cheever, en el que apreciamos la herencia por el gusto hacia las formas breves, y del que destacaríamos el cuento *The Swimmer* (1964) como una de las obras imprescindibles para entender todo el entramado de piscinas, referencias a David Hockney y la omnipresente “chica de la piscina” que Fresán utiliza con mayor o menor protagonismo en todas sus obras.
2. Kurt Vonnegut, imprescindible a la hora de asimilar el modo en el que el autor utiliza la ciencia-ficción para hacer tolerable la dureza de algunos capítulos que

relatan la cruda realidad de la guerra. Fresán recurre así a una estética trafalmadoriana, por usar el término metonímico acuñado por Fernández Porta en relación a *Matadero 5*, para trasladar al lector de las trincheras a escenarios fantásticos que no puedan asociarse con la crueldad.

3. Thomas Pynchon, de él seleccionamos las novelas *El arcoíris de la gravedad* (1973) y *Vicio propio* (2009) como el paradigma de la referencialidad pop y la creación de espacios hiperreales donde aparecen todo tipo de personajes excéntricos, que intervienen en multitud de tramas secundarias con un sentido absurdo de la realidad. Los trabajos *The Fictional Laberinth of Thomas Pynchon* (1988), de David Seed y *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon* (1991), de Deborah Madsen han servido de gran ayuda para descifrar algunas de las claves del universo hiperreferencial de ambos autores.
4. Con Richard Ford encontramos muchas similitudes a la hora de crear la identidad de los personajes, sobre todo en lo que se refiere al personaje masculino y sus inseguridades. *El periodista deportivo* (1986), *El día de la independencia* (1995) o *The Ultimate Good Luck* (1981) –este último sobre todo se vincula a *Mantra* y *Esperanto*– nos sirven para identificar perfectamente la relación entre sus personajes masculinos, en los que a su vez se centra, en un interesante y detallado estudio, Josep M. Armengol en *Richard Ford and the Fiction of Masculinities* (2010).
5. Por último, es necesario mencionar a Douglas Coupland y su libro *Generación X*, como uno de los puntos de partida de todos los espacios transitorios por los que deambulan los personajes de Fresán, los cuales hemos denominado, siguiendo la terminología de Marc Augé, “no-lugares”: *Non-Places. Intoduction to an Anthropology of Supermodernity* (1995). Este último libro cobrará un

protagonismo imprescindible pues, en su comparación entre los no-lugares actuales y los “lugares antropológicos” estables y tradicionales, discute sobre los excesos que se encuentran en la sobremodernidad, que coinciden con muchas de las teorías planteadas por Fresán en sus obras, como por ejemplo la aceleración del tiempo, que conlleva una aceleración directamente proporcional de la historia, o la sobredimensión del espacio: “Del exceso de espacio podríamos decir (...) que es correlativo del achicamiento del planeta (...) imágenes de todas clases pueden darnos una visión instantánea y a veces simultánea de un acontecimiento que está produciéndose en el otro extremo del planeta” (AUGÉ, 1995: 38).

1.3. Estado de la cuestión.

En relación a la bibliografía específica dedicada a Rodrigo Fresán, cabe destacar que no existe un trabajo abarcador, sino que toda la literatura al respecto está enfocada al estudio de una obra en concreto, como el artículo que escribió Edmundo Paz Soldán en relación a *Mantra*: “*Mantra* (2001), de Rodrigo Fresán, y la Novela de la Multiplicidad de la Información”, o a algunos aspectos específicos de su narrativa, como el empleo de la parodia que analiza Botti en “Concepciones De Literatura en la escritura de Rodrigo Fresán. Una lectura de la parodia en «El Descenso a Los Cielos (Un exorcismo)» de *Vidas de santos*”. Asimismo, Bernat Garí, en los artículos “A un relato futuro. La epistemología zapeadora de Rodrigo Fresán” y “Poética del zapping en ‘Historia argentina’ de Rodrigo Fresán o cómo salir de Argentina y volver convertido en un «popi» y un fan de fantasía” presenta, relacionada con el empleo del zapping, una interesante reflexión sobre el entramado referencial pop de *Historia argentina*.

En esa misma línea de análisis, encontramos los artículos de Romano de Thuesen y Kurlat, los cuales examinan algunas de las propuestas más representativas y trasgresoras del escritor argentino en “Literatura y lenguaje en la narrativa argentina de la década de 1990: el ejemplo de Rodrigo Fresán” y “Rupturas y reposicionamientos: La innovación estética de Rodrigo Fresán”. El primero de ellos realiza un análisis comparativo entre las primeras obras de Fresán, con especial interés en *Esperanto*, y las nuevas estrategias narrativas de “la generación del Che”, término acuñado por Viñas y aceptado por Thuessen para referirse a los escritores que publicaron en Argentina durante los años 80. Por otra parte, Kurlat analiza de forma más específica el impacto de estos recursos narrativos en las novelas *Vidas de santos* y *Esperanto*. Brown, por otro

lado, estudia concretamente la estrategia estético-musical presente en *La velocidad de las cosas* en su artículo: “An Archaeology of Digital Aesthetics: Musical Sampling in Rodrigo Fresán’s «Señales captadas en el corazón de una fiesta»”. Otros autores, como Bao, se centran en el empleo que hace Fresán de Canciones Tristes, su particular ciudad imaginaria, en el artículo “El Macondo pop de Rodrigo Fresán”, un espacio tan mutante como la propia escritura del autor, que Bao vincula al cambio de paradigma existente en la estética propia del realismo mágico.

Si bien todos estos autores abordan la narrativa de Fresán explicitando una tendencia común: la integración de los medios de comunicación de masas como parte fundamental de sus ficciones, desde esta tesis indagaremos en el subtexto que se destila tras una lectura más abarcadora, y que parte de la problematización de una “sobredosis” mediática. Fresán propone en su detallado dibujo de la sociedad contemporánea una preocupación explícita por el lenguaje emocional, al tiempo que cuestiona los límites digitales de un mundo que parece tener muy claro que ya no tiene sitio para el formato analógico. Para poder analizar esta forma de entender la literatura y la sociedad 2.0, partiremos de obras como *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)* (2012), de Jara Calles, *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma* (2010), de Agustín Fernández Mallo, *La superproducción de los afectos* (2010), de Eloy Fernández Porta, *La luz nueva* (2007), de Vicente Luis Mora o “Cultura y Medios. De la escuela de Frankfurt a la Convergencia Multimedia” (2006), de Ruano López.

2. LATINOAMÉRICA CONTRA EL ENCASILLAMIENTO: POSBOOM.

Por lo general, el final de un movimiento literario viene precedido de un golpe rompedor; un contramovimiento con pretensiones de reclamar un espacio digno en el mundo editorial sin la necesidad de recurrir a un estilo imitativo de todo lo anterior. Así sucedió alrededor de 1970, cuando el Boom comenzaba a dar evidentes muestras de agotamiento y todo hacía pensar que el cambio editorial era inminente. Sin embargo, lo que nadie sospechaba era que la desintegración de este grupo de escritores, implicaría la caída de la literatura latinoamericana en su conjunto. El Boom había popularizado la novela hispanoamericana y con él iba a desaparecer toda esa fama internacional: “el peso de los autores del *boom* resultó tan grande que no sólo acabó con la generación de escritores siguiente [...], sino que de hecho provocó la muerte de la noción misma de narrativa hispánica” (VOLPI, 2004a: 208). Quizá fuera esta coyuntura el primer paso para una reformulación del término “generación”, pues parecía poco probable, además de injusto, que un grupo de autores con fecha de nacimiento próxima se enfrentara en solitario a las inevitables comparaciones que estaban por llegar. Con el objetivo de evitar que la literatura hispanoamericana –concepto que por otra parte iba perdiendo fuerza a causa de la desterritorialización del autor– cayera para siempre en el olvido, ésta iba a necesitar la colaboración de todos los grandes escritores del momento, independientemente de su año de nacimiento. Así, a diferencia de lo que ocurría en la modernidad, el concepto de generación asumió un papel mucho más empírico y menos intuitivo. En lugar de englobar autores mediante una perspectiva de continuidad, estos grupos –mucho más heterogéneos– nacen debido a las “transformaciones sociales y espirituales, partiendo de la conciencia de que entre las generaciones existen diferencias

y de que son precisamente éstas las que originan la rebelión de los hijos contra sus padres” (WYKA, 1989: 12).

Esta relación paterno-filial no deja de representar, con especial significancia en el trasvase de testigo en la era del boom, una simple correlación de ideales y, en ningún caso, un marcado salto generacional *per se*. Así lo establece Donoso en su *Historia personal del Boom* (1972: 14-15), cuando menciona que no podría entenderse el boom latinoamericano como una generación literaria debido a la gran disparidad de edades de algunos de sus integrantes –22 años separan a Cortázar de Vargas Llosa–. Este nuevo concepto de generación también afecta al posboom, pues encontramos autores, como Manuel Puig, mayores que algunos de los propios integrantes del Boom. Es por este motivo que no se ha llegado a un acuerdo unánime en cuanto a la fijación de unas fechas concretas y determinadas de comienzo y fin de ambos movimientos.

Sea como fuere, y pese a que sí se puede asumir la caída del boom dentro de un momento concreto de cambios sociopolíticos, lo cierto es que, como veremos a continuación, no existe una fecha definitiva y unánimemente aceptada para referirnos a su finalización oficial. Si bien parece que todos los autores coinciden en destacar los albores de los años 70 como el comienzo de su decadencia, vemos una postura muy diversa en cuanto a las causas o la fecha exacta de este acontecimiento. Así, por ejemplo, Ángel Rama apunta que “varios testimonios coinciden en señalar el año 1972 como el de la defunción del boom, aunque sin suficientes argumentos probatorios” (RAMA, 2005: 292). Este autor considera que la elección de esta fecha está relacionada con las dictaduras que azotaron América Latina, un hecho que provocó, por responsabilidad moral, el cambio de preocupación literaria de los autores, dejando de lado los temas hasta entonces abordados en sus ficciones para tratar “posiciones de

mayor compromiso social, de reincorporación en la historia inmediata, en contraste con la estética del experimentalismo técnico que caracterizó al boom” (RAMA, 2005: 293). Podemos encontrar, asimismo, otro tipo de periodización que basa su argumentación segmentaria en la publicación de determinadas obras. Así es el caso de Alejandro Cáceres, quien menciona que sería la novela más representativa del boom, *Cien años de soledad* (1967), la que concediera al movimiento su mayor logro internacional y, al mismo tiempo, la que terminara por condenarlo a su desaparición pues, después de ella, “no se produjo ninguna nueva incorporación de pleno derecho y con asiento de propiedad” (CÁCERES, 2016: 68).

Comenzaría entonces lo que Shaw (2005) pasó a denominar la narrativa testimonial, textos realizados por testigos oculares de diversos acontecimientos que posteriormente describen en sus ficciones, o bien se inspiran en personajes reales, por lo general, de estilo realista, reduccionista y con una función concienciadora y favorable a los sectores oprimidos o de mayor desarraigo social. Este estilo transitorio y poco extendido sirvió de acicate para que surgiera el primer y principal movimiento de oposición al boom: el posboom, un contramovimiento de autores desencantados con la denostación mediática que, desde el exterior, se les hacía a los escritores latinoamericanos que no participaran activamente en la propagación del realismo mágico, por entonces ya convertido en la principal seña de identidad de la literatura hispanoamericana. El principal problema que presentó el posboom fue, además de tener que competir contra uno de los más importantes acontecimientos editoriales de todos los tiempos, su misma concepción terminológica. La designación de este grupo de escritores estuvo señalada, ya desde su mismo nombre, por una desviación morfológica del término boom, por lo que “proceder a una definición del post-boom nos lleva,

necesariamente, a hacerlo de manera relacional; es decir, toda caracterización, descripción o aclaración sobre éste nos obliga a operar contrastivamente respecto del boom” (CÁCERES, 2016: 61). Más adelante analizaremos con más detalle los factores que propiciaron la mala aceptación crítica de este movimiento.

En cuanto a su contextualización histórica, si la delimitación temporal del Boom ya reflejaba la falta de una postura coincidente entre los estudios analizados, las líneas divisorias del posboom no parecen, ni mucho menos, mejor definidas. Se ha de mencionar de entrada que la primera vez que surge este término fue en la obra de Juan Manuel Marcos, *Roa Bastos, precursor del postboom* (1983), un texto de alta carga ideológica en el que se acusa al boom de ser un movimiento meramente oportunista afectado por un marcado “narcisismo pequeñoburgués” (MARCOS, 1983: 65). Este ataque pone de manifiesto la inquietud presente en la época por la popularidad que el boom había adquirido como fenómeno editorial, y refleja el punto detonante de la entrada de este posboom del que también encontramos diferentes opiniones en cuanto a su periodización. Como mencionábamos, Marcos propone a Roa Bastos como el precursor, con su obra *Yo el supremo* (1974), ya que existe en ella una actitud marcadamente diferente y una denuncia social que, “sin empobrecer la calidad literaria de la novela” (MARCOS, 1983: 63) se extiende por toda la obra. Otro de los nombres protagonistas de este período inicial es el de Manuel Puig, un autor que con su estilo y su sensibilidad narrativa se enfrentó a los cánones previamente establecidos. Sin mencionar una obra concreta, aunque refiriéndose claramente a sus primeros trabajos, que abarcan *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969), Emmanuel Tornés Reyes sitúa el comienzo del posboom con bastante anterioridad a la

obra de Roa Bastos y, además, lo hace coincidir con los años en los que el boom todavía se encontraba activo:

...Puig corporiza estas objeciones (tal cual lo harán con posterioridad los restantes novelistas del *postboom*) mediante complejos mecanismos lingüísticos, intertextuales, lúdicos y paródicos, recursos con los que el narrador argentino subvierte magistralmente los enunciados desideologizadores lanzados por los medios masivos de comunicación (v. gr.: los mitos contemporáneos) hacia los sectores poblacionales más humildes, estrategia, por cierto, muy parecida a la escritura simuladora de “Yo el supremo”. Por estas razones, si de precursores hay que hablar, debemos situar entre los primeros a Manuel Puig quien, por si fuera poco, es, asimismo, uno de sus más genuinos maestros (TORNÉS, 1996: 23).

Por otro lado, Shaw, en uno de los trabajos que con mayor rigor han abordado el posboom, propone una clara división entre el comienzo de éste y el final del boom, dibujando entre ambos movimientos una nítida línea divisoria que abarcaría varios años. Así pues, considera que “la publicación de la primera novela de Skármeta, *Soñé que la nieve ardía*, en 1975, bien podría marcar el punto de partida del posboom, que alcanzó su primer incuestionable triunfo con *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende” (SHAW, 2005: 259-260). Este mismo autor erigió a Puig no como precursor del posboom sino como integrador de algunos rasgos característicos en la narrativa latinoamericana, hasta quedar como señas de identidad de la nueva literatura hispanoamericana (véase el influjo de Puig en autores como Fresán, Juan Forn o la antología McOndo). Nos referimos, claro está, a la incursión de diferentes disciplinas populares y la contraposición de la alta y la baja cultura en el mismo texto. Así, dice Shaw, Puig fue

...el primer escritor que integró acertadamente en la novela una variedad de formas populares tradicionales, incluyendo el tango, el bolero, la ficción detectivesca, el romance popular y las películas de serie B de Hollywood [...],

su incorporación de la baja cultura en el formato de la novela puso a prueba la noción de la alta literatura¹ (SHAW Y DENNISON, 2005: 161).

Siguiendo con la idea de Shaw, que señalaba *La casa de los espíritus* de Allende como el primer gran éxito del posboom, ha de destacarse uno de los principales avances ideológicos de este nuevo movimiento frente al anterior: la influencia y la importancia que tuvieron las escritoras en él. Una participación que proporcionó un inestimable y novedoso punto de vista de la sociedad latina, algo que fue premiado por el público con una acogida muy celebrada y editorialmente exitosa que, por supuesto, no estuvo exenta de polémica y de una feroz crítica:

Por una parte, estos relatos han inundado el mercado internacional gracias a su rotundo éxito, procedente de la extraordinaria acogida de un público mayoritariamente femenino; por otra parte, han recibido la acusación lanzada por un sector de la crítica especializada de inundar el mercado con ‘novelas rosas’ carentes de valor literario (CANTERO, 2004: 113).

Si bien esta crítica parece del todo infundada, resulta entendible, dado que las grandes novelas de la eclosión de la literatura femenina en Hispanoamérica estaban dotadas de un lenguaje mimético con constantes alusiones irónicas y paródicas en las que se denunciaba el arraigado sistema patriarcal de la época. Es por esto que la crítica Susana Reisz mencionaba el problema interpretativo al que se exponían estos relatos. No era su falta de calidad lo que destacaba, sino las carencias analíticas del sector masculino de la crítica:

Pienso que la mayoría de las escritoras del mundo hispánico que practican el juego de la impostura para sacudir la rigidez de los “géneros canónicos” (en todos los sentidos posibles de la expresión) son conscientes de que corren el riesgo de que lo que ellas conciben como medio de esclarecimiento y de

¹ The Argentine Manuel Puig (1932–1990) was one of the first writers to successfully integrate into the novel a variety of traditionally popular forms, including tango, bolero, detective fiction, popular romance, and Hollywood B-movies. Although his earlier works are contemporaneous with those of the Boom writers, Puig is generally seen as the instigator of the post-Boom, and his incorporation of popular, “low” culture into the novel format challenged the notion of “high” literature.

autoafirmación pueda ser leído como simple “gracia” o pose frívola (REISZ, 1996: 60).

Sea como fuere, a principios de los años 70 el posboom ya era una realidad, y pese a que todavía hoy no quedan demasiado claras ni su temporalidad ni sus premisas fundamentales, lo que sí parece evidente es que es un movimiento trasgresor pretendido para romper con el encasillamiento de una literatura moribunda, caracterizado, sobre todo, por una heterogeneidad en la forma y en el contenido de sus más fieles representantes:

Un hecho notable es la floración de mujeres escritoras. Otro, el desplazamiento del campo antiguo a la ciudad moderna. Otro más, la variedad de estilos, tendencias, argumentos, referencias y opiniones. No se puede hablar hoy de una sola escuela literaria, realismo socialista o realismo mágico, novela sociológica o novela política, artempurismo o compromiso. Las categorías del debate anterior han sido superadas por dos cosas que definen en verdad a la literatura: la imaginación y el lenguaje (FUENTES, 2011: 333).

El posboom fue un movimiento que, aunque incomprendido en su tiempo, transitó distintas líneas asociadas a la posmodernidad: la hibridación genérica, la fusión alta-baja cultura, la incorporación de los mass-media en la literatura, la huida de las formas totales propias del boom o la parodia y el pastiche como elementos de desautomatización de los grandes relatos anteriores. A grandes rasgos podríamos estar hablando de la transformación del relato latinoamericano, algo que Volpi expresó con gran acierto de la siguiente forma:

Salvo en el caso de un puñado de escritores excepcionales [...], la narrativa hispánica inició su lenta y dolorosa muerte. A partir de la década de los noventa, un grupo de escritores hispánicos comenzó a rebelarse, torpemente, contra su condición hispánica. [...]. Su desarraigo fue tan notorio que, al leer sus obras hoy en día, resulta imposible reconocer sus nacionalidades; el hecho de ser colombianos, mexicanos o argentinos pasó a ser, gracias a ellos, un mero dato anecdótico [...]. Sin darse cuenta de la riqueza a la que renunciaban, esta generación de escritores –el último de los cuales, Ignacio Padilla, de 87 años, continúa participando en un sinfín de polémicas– se encargó de eliminar para siempre la identidad de la narrativa hispánica (VOLPI, 2004a).

Nacía así, no sólo un género narrativo, o una generación literaria, sino un movimiento que iba mucho más allá de lo comercial. Las páginas de novelas como *Soñé que la nieve ardía*, *La traición de Rita Hayworth*, *El beso de la mujer araña*, se convirtieron en manifiestos donde sus autores, cansados de reflejar un espacio idílico que no les correspondía, deciden exponer la realidad de las ciudades en los años 70: golpes de estado, persecuciones, dictaduras, ausencia de libertad, torturas, asesinatos... temas que, como veremos más adelante, permanecerán como eje fundamental de la narrativa fresaniana, aunque disfrazados bajo unos esquemas humorísticos, paródicos o massmediáticos.

Frente a la magia que rodeaba a la sociedad rural, supersticiosa y algo atrasada del boom, se abre camino el compromiso social y la denuncia a la inestabilidad política y la radicalización del Estado, para que el mundo tome conciencia de los hechos. En el posboom, lo cotidiano y la crueldad vivida se enfrentan al mundo onírico. Skármeta, Puig o Bryce Echenique abandonan el mundo tangible para acercarnos al horror con imágenes propias del surrealismo, la contraposición de dos mundos se hace evidente como forma de evasión. Es el caso de *Soñé que la nieve ardía*, en donde podemos apreciar la forma en la que dos de los personajes afrontan la realidad de maneras opuestas: Arturo podría simbolizar el realismo desencantado, mientras que el soñador “Pequeño” introduce esa realidad en un mundo de creatividad y fantasía. Se aprecia el contraste entre la destrucción del resto de personajes por las consecuencias devastadoras del Golpe de Estado, mientras que “Pequeño” se niega a abrir los ojos a la realidad; prefiere seguir viviendo en su mundo ficticio.

Ante este panorama sociopolítico, los que promulgan justicia con la palabra rechazan la esencia del ser humano, por lo que el existencialismo se erige en algo

inherente a esta narrativa. El hombre forja realmente su carácter tras enfrentarse a su propia existencia; la experiencia es lo que marcará el "ser" de cada uno. Lógicamente esto propicia un pesimismo absoluto del que, en general, se conseguirá salir bien parado a través del sueño y del humor; el humor blanco y la ironía son buenas medidas para reflejar la bondad y el ingenio del ser humano. Esta literatura pretende ser oída en todo el mundo, por eso, el cine, la televisión, la música pop son un referente de cómo los *mass media* han dejado su huella en la forma de vida de la nueva sociedad. No obstante, conscientes de que la crítica no estaba preparada para una literatura tan cercana al pueblo todavía, estos autores sustentaban todas estas referencias populares en una base muy bien argumentada que tomaba clara influencia de ensayistas como Lacan o Barthes. El psicoanálisis freudiano es un modelo idóneo para la composición de las obras, aunque en la mayoría de las ocasiones, sobre todo tras la llegada de la literatura posterior al posboom, se utilice, como veremos en Fresán, para parodiar algunos esquemas psicológicos anticuados o irracionales en la era digital. Manuel Puig va fundamentando el problema de la homosexualidad de *El beso de la mujer araña* en las teorías de Freud tan en boga en aquella época, para dar mayor impresión de realismo, las detalla minuciosamente como notas a pie de página. Otro ejemplo significativo lo encontramos en S. Sarduy, quien lleva la crisis del realismo a una radicalización del gesto, al tiempo que enfrenta a los personajes de su obra a profundas aventuras psicológicas que van desde lo experimental hasta lo sórdido. Es el caso de *Colibrí*, cuyo protagonista se mueve en una constante gesta emocional a través de los parajes más recónditos de la mente humana: “Vuelve al redil, los mechones rubios salpicados de coágulos y el cuerpo envenenado por las picadas, estriado por las sogas, tachado por latigazos y escupitajos” (SARDUY, 1984: 50).

2.1. La sombra del pasado: Reformulando el canon.

El éxito crítico cosechado por Rodrigo Fresán se fundamenta, en parte, en el importante momento de popularidad y estima que ostenta actualmente la literatura *massmediática*. La literatura actual ha incorporado el kitsch, o el camp, en un plano estilístico, temático y procedimental. Lo que antes suponía un atrevimiento humillante es hoy –bien realizado, claro está–, un alarde de elocuencia irreprochable, pues busca la interpretación de la alta cultura (antes limitada a un sector académico muy cerrado) por medio de referencias *pop* de fácil acceso al lector medio; una condición antitética a la que tuvieron que hacer frente los pioneros del posboom cuando decidieron romper con lo comúnmente aceptado:

Del ímpetu de la literatura que nos sedujo en los años 60, [...], salimos en la década siguiente con la perspectiva de un *postboom* que denotaba dos lecturas de orden diverso: por una parte, una superación secuencial, construida por obras que afirmaban los valores esenciales de la década anterior; por otra parte, una perspectiva de agotamiento en la que se afirmaban también algunos valores puestos en pie por autores de la etapa precedente. Las dos lecturas conducían al mismo lugar: a la afirmación de una literatura que, al margen de los grandes relatos, al margen de cualquier transcendencia, de cualquier pretensión por afirmar futuros, asumiera fragmentariamente algunas cuestiones que significaban el fin de todo lo anterior (ROVIRA, 1999: 368).

Como suele pasar con todo nuevo movimiento surgido a partir de los famosos “ismos”, un alto porcentaje de la crítica, el sector más reaccionario o acomodado en un estilo concreto que, por pereza o por falta de adecuación a las nuevas tendencias, se negaba a abandonar, condenó, en primera instancia, todo cuanto pudiera ser publicado por autores latinoamericanos y que rechazara abiertamente el esquema canónico promovido por los héroes nacionales. Así surgieron innumerables y airadas diatribas contra los novísimos, como la que encontramos en un artículo de Liliana Heker de cuyo título ya podemos sospechar el tono descalificativo que pretende para dirigirse a este

movimiento: “Posboom: una poética de la mediocridad” (HEKER, 1986). No fueron tiempos fáciles para los escritores que, preocupados por los cambios sociopolíticos de su país, trataban de escapar del realismo mágico para adentrarse en terrenos más controvertidos o, simplemente, más acordes a su propia realidad. Esta condición no hizo sino agrandar la leyenda (todavía viva y vigente) de los representantes del Boom, quienes veían sus ficciones salir gloriosamente reforzadas de un constante ejercicio comparativo con la nueva narrativa:

Ciertamente, en torno a la otrora “nueva novela latinoamericana” se gestó un sentimiento casi enfermizo que convirtió en mito de la noche a la mañana los logros indiscutibles conseguidos por “La muerte de Artemio cruz”, “El siglo de las luces”, “La ciudad y los perros”, “Rayuela”, “Paradiso” y “Cien años de soledad”. Este mito, a la postre, se agigantó tanto que llegó a convertirse en un férreo valladar contra las realizaciones de quienes, a finales de la década de los sesenta, construían una poética diferente [...]. Así, cuanto disidiera del trascendentalismo y la estrategia del boom era, de inmediato, descalificado por la crítica, o tildado de vulgar e ineficaz incursión literaria” (TORNÉS, 1996: 12).

El mayor problema que tuvo esta nueva literatura fue el simple hecho de problematizar la estética de lo sublime previamente establecida y que dio fama a toda Latinoamérica. En efecto, se evitaba el realismo mágico que los autores del boom habían popularizado y convertido en una marca de calidad, una característica de la alta literatura que la diferenciaba de vulgaridades y simplezas. Serían precisamente los adjetivos vulgar y simple, muy utilizados por la crítica de entonces, con los que más se asociaría a todas aquellas obras del posboom que se acercasen al lector mediante un estilo narrativo claro, conciso y exento de complejos alardes técnicos. El laconismo no podía asumirse como deliberada estrategia literaria, sino que se admitía simplemente como una pobreza retórica que dejaba en evidencia las limitaciones de sus autores, la falta de talento o la ingenuidad del relato y, en ningún caso, fue contemplado por este sector como medio de romper con un estilo manido y en decadencia, en total desacuerdo

con la tradición canónica de la “alta cultura”, la cual se vio comprometida por la incursión de diferentes géneros narrativos de baja reputación dentro de los círculos más ortodoxos: “El posboom rescata ciertos géneros encasillados bajo el rótulo de *Trivial literature*. Los nuevos autores [...] recurren a fórmulas de novelas policíacas, folletines y ciencia ficción que renuevan desde todos los puntos de vista” (NOGUEROL, 2008: 174).

Afortunadamente, también hubo quien supo ver en la nueva literatura algo más que un mediocre intento de reconducir el realismo mágico hacia una estética de la medianía. Poco a poco se fue entendiendo que, quizá, la nueva vanguardia latinoamericana no aspiraba a escribir, como mencionaba irónico Saer, la Gran Novela de América, aquella que “correspondía a una creencia en lo que Lyotard ha llamado grandes relatos legitimadores o mitos fundacionales, y a una ‘nostalgia de totalización’” (GIARDINELLI, 1992: 196), sino que buscaba todo lo contrario, acabar con esa nostalgia de la totalización mediante “la crisis de la verdad, la incredulidad respecto a los mega-relatos” (BLAUSTEIN, 2009: 177). Tras el impacto inicial de esta irrupción renovadora, y conforme se fueron calmando los ánimos y los relatos se empezaron a leer sin una actitud de completo rechazo, el posboom comenzó a valorarse por lo que realmente era: una forma de expresión que daba identidad a un nuevo grupo de escritores que, sin denostar el estilo precedente, trataba de enarbolar un relato propio y original con diferentes voces a las que crearon sus predecesores:

Lo que en Cortázar es una dramática y regocijada búsqueda de trascendencia [...], es en los más jóvenes una desproblematizada asunción de la humilde cotidianeidad como fuente abastecedora de vida e inspiración. [...] En este sentido, nuestra actitud primordial es intrascendente. No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la absolutización de un sistema alegórico donde el grotesco degrada a la realidad, como en Donoso, ni la iluminación de la historia en la

hipérbole mítica de García Márquez, ni la refundación literaria de América Latina como en el “realismo mágico” de Carpentier (SKÁRMETA, 1979: 80).

Sin embargo, ya a mediados de los años 70, se produce una situación paradójica que termina por reforzar y legitimar la nueva literatura: la publicación de dos grandes novelas de autores del boom, bajo los esquemas narrativos asociados al posboom. La irrupción de Alejo Carpentier con *El recurso del método* (1974) y García Márquez con *El otoño del patriarca* (1975) “demuestra que el boom continúa y no da todavía señales de agotarse. Lo que ha sucedido es que a la sombra del boom, se ha creado un boom junior; han surgido autores como Puig, Sarduy, Bryce, Del Paso y Elizondo, quienes (sobre todo en el caso de Puig) disputan la prominencia del grupo original” (SHAW, 2005: 161). Lo que estaba ocurriendo, y que puede darnos un enfoque diferente sobre la desintegración del boom, es que los autores asociados al primer movimiento estaban aceptando e introduciendo los esquemas de la nueva literatura en sus relatos. Esto sucede debido a que, cuando surgen las nuevas voces latinoamericanas, se produce un momento de solapamiento en el cual conviven los dos fenómenos editoriales y, conocedores de la necesidad de un cambio, los “maestros” cedieron a las concepciones estéticas de los “discípulos”, permitiendo así que sus obras, hasta entonces bien arraigadas en el elocuente experimentalismo, se dejaran “profanar” por elementos de la cultura de masas. Esto se aprecia, por ejemplo, y como menciona Cáceres, en “el contraste entre el Vargas Llosa que hacia 1966 le respondía a Luis Harss, en el famoso libro *Los nuestros*, que el humor no le interesaba como recurso novelístico y el Vargas Llosa que en 1973 publica *Pantaleón y las visitadoras*, una obra plena de comicidad” (CÁCERES, 2016: 71), así como en otros autores capitales del boom, que permitieron cierta laxitud en sus convicciones, como el propio García Márquez al abordar el tema romántico:

...la distancia entre el modo en que García Márquez se plantea el tema del amor en *Cien años de soledad* (1967) y el modo en que lo hace en *El amor en los tiempos del cólera* (1985); o la inserción de elementos propios de la novela rosa en *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (1979) de José Donoso (CÁCERES, 2016: 72).

El crítico Donald Shaw hizo referencia a esta reinterpretación del romanticismo cuando establecía que “en el boom, el amor no cumple un papel importante; en el posboom vuelve a ocupar su posición central en la narrativa” (SHAW, 2005: 223). Estos acontecimientos no dejaron lugar a la réplica e hicieron que el posboom terminara de asentarse como un fenómeno, generacional o no, de gran calado y relevancia, permitiendo así un debate mucho más transigente sobre los límites y las implicaciones de la alta y la baja cultura.

2.2. Literatura menor, alta cultura y dioses pop.

El imaginario cultural burgués, hasta en la menos sutil de sus vertientes, ha sido incapaz de desprenderse del abigarramiento retórico y la complejidad técnica de sus relatos, características que definirían la “alta cultura”. Rescataba Umberto Eco en su ensayo, *Apocalípticos e integrados*, las palabras con las que Heráclito se posicionaba como uno de los primeros opositores de la cultura mediática: “Yo no he escrito para vosotros, sino para quien pueda comprenderme. Para mí, uno vale por cien mil, y nada la multitud” (ECO, 1984: 12). Contradictoriamente al hecho artístico que se defendía, estos abanderados de la ornamentación cultural permanecían embrujados por un hechizo solipsista que, en general, funcionó de maravilla hasta la aparición de las vanguardias y el comienzo del gran debate por lo artístico y lo popular. Así pasó con las novelas del boom cuando abandonaron la clásica estructura lineal de la novela realista tradicional y la reemplazaron, según Blaustein, “por estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real” (BLAUSTEIN, 2009: 178), pero es todavía más evidente en la siguiente etapa de la literatura latinoamericana: en las novelas del posboom, como expresa Blaustein,

...puede apreciarse una mayor confianza respecto de la capacidad de percibir la realidad, y respecto de la capacidad del lenguaje de transmitirla (capacidad referencial del lenguaje); las estructuras de estos textos tienden a ser más sencillas y comprimidas que las de las novelas del “boom”, y también los contenidos suelen estar más arraigados en el recuerdo cercano, en la vivencia compartible con el lector” (BLAUSTEIN, 2009: 178).

Por lo general, resulta bastante común encontrar los términos “alta cultura” y “cultura de masas” enfrentados en todos los estudios que abordan este período, como si la cultura de masas fuera, asimismo, un sinónimo de lo que se vino denominando la baja literatura o, por utilizar la canónica clasificación de Van Wyck, “lowbrow”. Como ya

hemos mencionado, los autores del boom estuvieron muy influenciados por los movimientos modernistas euroamericanos y, siguiendo su estela experimentalista, se mostraron fieles a la alta literatura haciendo alarde de gran cantidad de recursos narrativos y retóricos marcadamente herméticos –polifonía narrativa, complejas analepsis, ruptura de la linealidad narrativa, etc.–, lo que los distinguía con claridad de la novela regionalista precedente o de “la pobreza técnica y el excesivo localismo” (BLAUSTEIN, 2009: 179). Si bien no queda del todo claro qué autor fue el primero en romper con esta tendencia para dirigir la literatura hispanoamericana hacia la senda del posboom, pondremos como ejemplo, para este propósito, las primeras novelas de Manuel Puig, aunque Valencia propuso, en su libro *Pensar el Brasil hoy*, a Cabrera Infante, o Shaw mencionaba a Skármeta. Sin embargo, tal y como menciona Corbatta, Puig sería el precursor de la conciliación entre la alta cultura y la cultura massmediática por su vindicación de temas que hasta entonces resultaban tabús dentro de la encorsetada lucidez de la alta literatura. A pesar de que ya había otros escritores en esta línea, como por ejemplo Cortázar, el papel de Puig fue primordial en la emergencia de esta contracorriente pues, sus obras, siendo textos que no dejan de ser experimentales en su forma, resultan mucho más accesibles al lector que sus coetáneos del boom, algo que se aprecia en el contenido y en la preocupación desacomplejada por elementos del folclore y la cultura de masas, o lo que el propio Puig denominó una pretensión por “investigar las diferentes manifestaciones de lo que se llama mal gusto” (CORBATTA, 1983: 601). ¿Queremos decir con esto que Puig fue precursor de la frivolización de la novela o convirtió lo sublime en mediocre? No, de hecho, podríamos sugerir todo lo contrario, pues la democratización del arte es asumida hoy como un rasgo inestimable de la nueva cultura, algo que supieron ver y admitir varios ensayistas cuando se percataron de la importancia de los medios de comunicación en la cultura. El acceso de

las masas a la televisión, internet y a los blogs que catalogan las tendencias en función de su factor “cool”, promueve la aceptación de rituales de comportamiento en una suerte de sincronía de ocio. Sin embargo, también intensifica un rasgo antitético y complementario: el individualismo, la predilección por lo único y excepcional, la acentuación de las singularidades en tanto que el individuo busca la excepcionalidad sin precedentes. Ante la profusión de la oferta comercial disminuyen los casos de modelo único, se desactivan los monopolios y se refuerza el deseo y la necesidad de lo genuino; el consumo se radicaliza en su difusión del libre albedrío más salvaje. La era del consumo y la masificación mediática funciona como un desinhibidor de lo genérico y lo predefinido, fomentando, como menciona Lipovetsky (1986), la hiperdiferenciación de los comportamientos individuales, ya liberados hoy de los papeles y convenciones rígidas.

Los autores del posboom y las generaciones venideras, como la del propio Fresán, se valdrían de la apropiación de ideas de la cultura de masas y populares para construir la base narrativa de sus ficciones, como el cine, la televisión, la música, los medios de comunicación, etc. En su ensayo, “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”, Antonio Skármeta nos ofrece las claves de lo que él consideró el cambio definitivo en la apreciación de la otrora baja literatura al valorarla positivamente en la comparación de los relatos del posboom con algunos de los movimientos populares más importantes del siglo XX: “Los nacidos alrededor de 1940 somos los primeros en América Latina en enfrentarnos masivamente con la elocuencia de los medios de comunicación de masas” (SKÁRMETA, 1979: 72). A continuación, relaciona el resurgimiento de este estilo narrativo con la cinematografía, en concreto con la llegada de las vanguardias europeas: “dentro del

monopolio del cine norteamericano [...], entra el cine europeo con una más refinada elaboración de los problemas humanos [...] con originales conceptos del montaje” (SKÁRMETA, 1979: 72). En cuanto a la música, Skármeta indica que su generación no sólo estuvo influida por la omnipresencia del Rock, sino que la reconfiguración de la música folclórica sirvió de inspiración para practicar un acercamiento social hasta entonces denostado por cierta cursilería: “los estéreos divulgan entusiastas, no sólo el evangelio de la música rock [...], sino (que) también se acomete el folklore con la fantasía y propiedad con la que un conjunto de jazz explora un tema tradicional” (SKÁRMETA, 1979: 73). En esta cita, el escritor compara el acervo folklórico con un estilo conceptualmente denso como el jazz, con el propósito de presentar una analogía con la propia irrupción del posboom y sus efectos en la literatura popular. La intención de Skármeta era explicar que, mediante la masiva ingesta de los nuevos movimientos culturales, se consiguió una difuminación del límite entre alta y baja literatura, principalmente abriendo la mente del lector hacia temáticas que, por entonces, eran consideradas prohibidas o denigrantes, como podría serlo el sexo:

Nuestra generación es la primera que consume la píldora anticonceptiva [...]. Se desplaza a los siniestros aborteros por temor al embarazo, a los laberínticos preservativos [...], que carecían de la altiva dignidad que merecía la intensidad de nuestro amor. La sexualidad y su ejercicio pasará a ser un tema privilegiado de la generación: suprimidas las causas traumáticas, se entrega a una desenfrenada exploración del erotismo. Por fin se priva a lo sexual de sus sonnetes trágico-cómicos (SKÁRMETA, 1979: 73).

A pesar de que dos conceptos tan antagónicos como alta y baja cultura parecen funcionar como el principal punto discordante entre el modernismo y el posmodernismo, no hemos de olvidar que ambos movimientos están precedidos de un carácter fuertemente subjetivo y apreciativo, por lo general controlado, según Bourdieu (1979), por las propias sociedades modernas y democráticas para construir y renovar la

distinción de las élites. Una vez desaparecen los sistemas de castas y los títulos nobiliarios se convierten en algo simbólico, el consumismo se convierte en la forma idónea de establecimiento de clases sociales. Al democratizarse el acceso a los bienes de consumo y multiplicarse la oferta, la burguesía necesita una reordenación de los lujos y del patrimonio para poder mantener su estatus de superioridad. No existe una barrera que impida a las clases obreras procesar un gusto por el *highbrow*, puede que la clase dominante sea la única que tiene acceso a ciertas obras de gran valor, pero la admiración sigue siendo accesible a todos por igual. Así asistimos a curiosas convergencias por las cuales “la reina de Inglaterra gusta de la pintura de Annigoni [cuyos abstractos son muy populares en las bajas esferas de la sociedad], o profesores universitarios se complacen en la lectura de comics” (ECO, 1984: 64). Para mantener el orden de clases que el capitalismo exige, muchas obras se valoran en relación con su limitación o exclusividad, haciendo que se encarezca el objeto para beneficiar la supremacía del sujeto. Con la literatura ocurre algo muy similar en tanto que la poética popular se asociará a la baja literatura incapaz de comprender la elocuencia de la alta cultura. Estas mismas convenciones dictarán que el arte sea un hecho social dividido en dos bandos principales: los acomodados en estilos consagrados de expresión y los que conciben lo artístico como ruptura de lo establecido.

Para ser culto, opina Canclini, ya no es necesaria la imitación, como ocurría en el siglo XIX, de los modelos europeos y el menosprecio de los valores autóctonos. Desde la época de las vanguardias, los modernistas se abastecieron de premisas diferentes y contrapuestas, las procedentes del academicismo europeo y las propias del folclore nativo: “Sus esfuerzos por edificar campos artísticos autónomos, secularizar la imagen y profesionalizar su trabajo no implica encapsularse en un mundo esteticista,

como hicieron algunas vanguardias europeas enemigas de la modernización social” (GARCÍA CANCLINI, 1990: 76). En realidad, el comienzo de la hibridación genérica propia de la nueva literatura se intuía aún bajo un horizonte nuboso que todavía proyectaba las sombras del anquilosamiento burgués, la ausencia de una institucionalización artística independiente y el provincianismo ingenuo.

Pero llega un momento en el que la distinción entre popular y culto desaparece o, cuando menos, se difumina por la presencia de los modelos de hibridación. Incluso, pese a que la aparición del posboom no deja de ser una propuesta rupturista hacia un estilo considerado obsoleto, la nominación de este movimiento por parte de Juan Manuel Marcos alberga un sentido comparativo en sí mismo. Se lamentaba este autor de la elitista postura de los autores del Boom por buscar la “alta cultura” cuando, en realidad, era una nueva orientación de ese término lo que buscaban las nuevas voces. Se pretendía, por lo tanto, un mismo resultado a través de un cambio paradigmático en la narrativa utilizando, además, un nombre, “posboom”, que explicitaba su relación con el primer movimiento. Se aprecia aquí, según Cáceres (2016: 60), cierto epigonismo en la manera de afrontar la escisión definitiva con el realismo mágico, pues en realidad todo estaba dispuesto para emular las consecuencias del primer movimiento, dentro de un estilo mucho más cercano al lector, sin que ese estilo fuese denostado o infravalorado, sino que simplemente la actitud de la crítica cambiase a la hora de referirse y entender el binomio baja-alta cultura. Juan Carlos Onetti lo describió en una entrevista llevada a cabo por Ramón Chao: “En la primera etapa de aquel tiempo adoptamos una posición que se resumía en la frase: aquel que no entienda es un idiota. Años después, una forma de la serenidad nos obligó a modificar la fe, el lema que sintetiza, aquel que no logre hacerse entender es un idiota” (CHAO, 1994: 31). Esta frase, en oposición directa a la

mencionada anteriormente de Heráclito, sintetiza ese cambio de paradigma y ese período transitorio que marcó uno de los rasgos más identificativos del posboom.

Cautivados por el elocuente existencialismo de Camus, la visceralidad exuberante de Kerouac y la sutil insolencia de Godard, esta generación logró, pese a su controvertida recepción crítica, un acercamiento al lector de gran repercusión, en parte por la asunción de los códigos de la cultura popular: “De la literatura norteamericana, del ritmo y los textos del rock, de las penetrantes imágenes del cine y de la cotidianidad se empezaba a alimentar nuestra prosa [...]. La jerga popular era ahora la base para una exploración poética” (SKÁRMETA, 1979: 77). Así pues, la literatura latinoamericana pasó de estar “reducida a eruditos” a formar una democratización informativa para todos los públicos. Esta popularización narrativa y su intrínseca transdisciplinariedad, producida a comienzos de los años 70, son la base de la nueva literatura, ya asentada y consagrada en unos estrictos esquemas de hibridación en los que no se entiende la ornamentación como fin en sí mismo, sino que se busca la constante referenciación a lo popular por medio de rápidos símiles y comparaciones con elementos de la alta cultura, una integración que ha permitido el acceso y el entendimiento del lector medio a fuentes culturales y artísticas que antes le eran inaccesibles: “el estilo de esta nueva ficción es más clásico y menos barroco, más atenido a la narratividad que a la experimentación formal [...]. Elige un realismo descriptivo, cuando no testimonial, en el que pueden reconocerse sin dificultad los lectores” (AÍNSA, 2012: 24). Y aquí es donde esta narrativa se distanciaría de lo que Macdonald denominó en su obra, *Masscult and Midcult. Essays against the American grain*, la midcult, que vendría a ser la hija bastarda de la Masscult, “una corrupción de la Alta Cultura con falsas ínfulas estéticas” (MACDONALD, 2011: 43).

Se crea entonces una narrativa más accesible o, como indica el crítico Ricardo Gutiérrez, un fenómeno de “desliteraturización de la novela”, caracterizado por el resurgimiento de la sencillez y el anti-trascendentalismo, olvidando así la incansable búsqueda de la “novela total” promovida por los autores del boom. Donald Shaw expone que las causas de este cambio pudieron ser debidas a un nuevo cambio ideológico y de mentalidad –como no se producía desde los tiempos de la Conquista de América por Colón y el consecuente salto de la cosmovisión medieval a la moderna–:

El Boom fue «el momento culminante de la modernidad latinoamericana», ya que los escritores del boom «todavía creían» en las posibilidades de expresar verdades en la ficción. El posmodernismo, por el contrario, es un fenómeno contradictorio relacionado con una especie de «crisis de la verdad» (SHAW, 1998: 170).

Varios autores coinciden en esta hipótesis al señalar el posboom como un salto definitivo de la narrativa moderna a la posmoderna, posición que, por supuesto, no queda exenta de polémica. Shaw (1998), por ejemplo, señala lo contrario y apunta que esta postura es demasiado reduccionista y forzada, pues incurre deliberadamente en una simplificación del concepto de posmodernidad que puede coexistir con algunas características concretas y aisladas del posboom. El propio Shaw continúa, en su ensayo, analizando las disciplinas que engloba el término posmodernidad, y que van desde la arquitectura al pensamiento científico, siendo el posboom un término diminuto en comparación y que representaría ciertos cambios concretos dentro de la narrativa hispanoamericana. Lipovetsky parece darle la razón a Shaw con su definición de posmodernismo como un término destinado a “significar la decadencia moral y estética de nuestro tiempo” (LIPOVETSKY, 1986: 120). Se trata tanto de criticar la obsesión modernista por la innovación a toda costa, como de recuperar lo perdido en aquella época de “ismos”: lo tradicional, lo local, lo ornamental; la finalidad es derribar el

pensamiento vanguardista en su elitismo excluyente, sin por ello renunciar a la elocuencia y al uso de fuentes procedentes del *highbrow*. El posmodernismo no se fundamenta en la simple destrucción, o en terminar con ninguna corriente de interpretación y valoración artística, sino en la concomitancia armónica de estilos, la reconciliación entre lo local y lo universal, lo moderno y lo tradicional, la figuración y la abstracción. En resumen, busca ofrecer mayores posibilidades al lector y superar la rigidez unilateral: “posmodernismo o posvanguardismo”. Esto deviene en una respuesta entendible y orientada hacia el encasillamiento, lo que para Giardinelli constituiría una literatura del sufrimiento y la revolución, sin pretensiones y sin expectativas de convertirse en paradigma de nada: “ser posmoderno es ser moderno siempre, joven siempre, rebelde siempre, transgresor siempre y disconforme y batallador como constante actitud ética y estética.” (GIARDINELLI, 1992: 73).

De esta rebeldía sí que podríamos extraer una de las características más señeras del posboom: la asunción de la cultura de masas (omnipresencia de los medios de comunicación, juegos intertextuales con la cultura pop, recodificación de elementos *low culture*, etc.). Hibridación, globalización, mainstream, son términos que reflejan las nuevas inquietudes de un lector que cada vez tiende a ser más joven y, por lo tanto, a contagiar su entusiasmo por la “tendencia” y el “último grito” a los escritores y sus relatos. El lector recupera la esperanza alejándose del escepticismo europeo expuesto por Nietzsche; el panorama cultural posmoderno es tan ajeno “al nihilismo pasivo y su triste delectación en la inanidad universal, como al nihilismo activo y su autodestrucción. Dios ha muerto, pero a nadie le importa un bledo” (LIPOVETSKY, 1986: 36), y ahí reside la agraciada novedad, en el divorcio con el pesimismo. La sociedad al completo, atrincherada bajo un renovado manto de optimismo, da un vuelco

en lo referente a la construcción de sus héroes nacionales. El posboom inició un cambio, no solo a nivel literario, sino que compuso la antesala de los grandes movimientos sociales que estamos viviendo en la era digital. Lo que antes eran veteranos de guerra, eruditos de las artes y las ciencias o deportistas laureados, ahora son actores, cantantes, periodistas, modelos, *youtubers* o, simplemente, pobres enajenados que alcanzan su minuto de gloria en Internet por compartir con el mundo sus delirios existencialistas. De esta veneración de lo banal se obtiene

...un santoral de estrellas en cuyos altares rindieron culto los jóvenes posteriores al boom, quienes vivieron el cine, la televisión, el rock, los jeans [...], que inundaron la vida lationamericana con profunda incidencia en las capas más populares, menos intelectualizadas y dispuestas a resistir la avalancha de los sectores cultos impregnados todavía de la tradición europea (RAMA, 1981: 511).

3. UN MANIFIESTO POR EL CAMBIO

3.1. La respuesta chilena: Cuentos con Walkman.

Ya instalado por completo en el universo de los objetos, de la publicidad y de los *mass media*, el individuo deja de responder a una cotidianeidad definida, a una personalidad marcada e identificativa, para adscribirse al frenético proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada. Emerge entonces la era del vacío y el reciclaje de los nuevos e incesantes modelos. Se trata de la cultura posmoderna; momento en que la vanguardia ya no suscita indignación, sino que se legitima la innovación como proceso natural de evolución. Será en este período de cambio constante donde el ciudadano posmoderno encuentre la satisfacción plena, un estado de efímera felicidad originado por “la democratización del hedonismo, la consagración generalizada de lo Nuevo, el triunfo de la anti-moral y del antiinstitucionalismo, el fin del divorcio entre los valores de la esfera artística y los de lo cotidiano” (Lipovetsky, 1986: 87).

Llegamos así a la década de los 70, período convulso de la literatura latinoamericana y etapa de inestabilidad política cuyas inseguridades se trasladaron inexorablemente a las obras y a los ánimos de los escritores magicorrealistas, cada vez más enfrentados por asuntos ajenos a las letras. Esta coyuntura no hizo ningún bien al mantenimiento de una generación moribunda. Toda esta discrepancia de opiniones, sumada a las apremiantes exigencias de una masculinidad hegemónica salvaje, que se apoderaba de un movimiento formado fundamentalmente por hombres, consiguieron terminar de forma violenta y para siempre con el boom. Como observa Xavi Ayén en su ensayo *Aquellos años del boom* (2019): “al boom latinoamericano lo cierra un

puñetazo”, en concreto, el que propinó en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes de México D. F., un 12 de febrero de 1976, Mario Vargas Llosa a García Márquez por un asunto relacionado con la mujer del primero. Este suceso no hizo sino reforzar la ya vigorizada literatura contracultural. El posboom, al que muchos daban por muerto antes incluso de su nacimiento, parecía ya fuertemente arraigado dentro de una tradición literaria en proceso de reconstrucción. Sin embargo, todavía parecía faltar algo. Como ya se ha mencionado, el nombre asignado a este movimiento lo emparentaba directamente con su predecesor, hasta el punto de que no era posible pasar página con la sombra del boom acechando detrás de cada “post”, siendo partícipe indirecto y recogiendo un protagonismo que ya no le correspondía, como si cada nueva obra publicada bajo este rótulo estuviera destinada a demostrar que ese boom ya no era necesario y, sin embargo, seguía siéndolo a pesar de todo.

Skármeta fue, no nos cabe duda, una de las figuras más representativas durante el período de gestación y desarrollo del posboom, pero su participación en la creación literaria no queda sólo ahí pues, de forma indirecta, podría haber sido al mismo tiempo el inspirador de la generación venidera. Sería en 1991 cuando al regresar a Chile tras un período en el exilio, el autor recibió una petición de un grupo de jóvenes para que organizara un taller literario del que saldría un volumen de cuentos titulado *Santiago pena capital*. El escritor que encabezaba aquella antología no era otro que Alberto Fuguet, protagonista principal y cocreador, tal y como veremos más adelante, de la antología *McOndo*. Tras la publicación de este volumen, Skármeta comentó que le parecía que la dictadura había segmentado a una sociedad antes entramada y que los distintos sectores no se interesaban mutuamente; “no resulta sorprendente que dos años después apareciera *Cuentos con walkman*” (FORNET, 2005: 10).

En 1993 surgen en Chile dos figuras dispuestas a dinamitar –todavía sin ser conscientes del todo– cualquier conexión entre la joven literatura hispanoamericana y el boom. Nos referimos a Sergio Gómez y al propio Alberto Fuguet quienes, en el prólogo de la mencionada antología, *Cuentos con walkman*, una colección de cuentos escritos por jóvenes chilenos de no más de 25 años, comenzaron a cimentar los pilares de la literatura contemporánea: “es el fin de una etapa y el comienzo de otra” (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 11). En esa presentación con aire de manifiesto se argüían diferentes aspectos relativos a los derroteros que pretendían tomar las nuevas generaciones para enfrentarse al mercado editorial, entre las que destacaba la idea de que su poética no pretendía dejar atrás el Boom o ningún movimiento pasado, sino que estaba diseñada para romper con todo:

Cuentos con Walkman se presentaba como post-todo [...], emergía como epónimo del reino de lo post; como la literatura correspondiente a una razón post. Postmodernos, claro; post-históricos y post-políticos, por cierto; post-ideológicos, ya que estamos; y post-literarios, porque no... Post: escribir después de y más allá. Dejar atrás algo —el realismo mágico, se arguye— y posicionarse en un presente, realismo virtual dicen riéndose, que busca divertir de concepciones y trayectos anteriores de la literatura (MONTROYA, 2008: 84).

La propuesta de Fuguet y Gómez comparte con los escritores del posboom el desapego por lo político, la renuncia a las viejas categorías generacionales alta-baja cultura y la canibalización del imaginario pop. Sin embargo, la negación explícita de cualquier referencia pasada y el afortunado aprovechamiento de la cultura pop, mucho más asumible por el lector de la época, dotaron a sus textos de una poderosa inmediatez hasta el punto de convertirlos en el referente ideológico de las nuevas generaciones de lectores. No obstante, su lectura del canon podría tacharse de interesada si atendemos a obras publicadas con anterioridad y que no seguían una estructura magicorrealista. En cierta medida, podría decirse que esta primera toma de contacto con lo que vendría

siendo la generación mcondiana consistió en un trabajo de ordenación y compendio de aquellas ideas que ya fueron plasmadas por Skármeta y compañía. No podemos obviar que

Piglia ya había publicado, años atrás, las novelas *Respiración artificial* (1980) o *Ciudad ausente* (1982), que poco o nada deben a la denostada corriente mágicorrealista; que Manuel Puig escribe, en 1976, *El beso de la mujer araña*, y satura su novela de todos esos elementos de indiscutible regusto pop que con tanta nostalgia imploran los mcondistas; que Mario Bellatin desplegó, a lo largo de los ochenta, una prosa urbana, dura [...], o que tras la aparente sencillez de César Aira [...], cristalizaba una narrativa experimental henchida de digresiones e intertextos deliciosamente elididos que le han ubicado en la periferia de cualquier ortodoxia. (GARÍ BARCELÓ, 2017: S.P.)

Sin embargo, lo que antes de los años 90 suponía un recurso marginal, inconformista e irreverente, pasó a ser entonces una constante generalizada para todos aquellos autores jóvenes que nacieron en Chile durante los años 50 y crecieron bajo la férrea y represiva mirada de un régimen dictatorial. La literatura se convierte entonces en un arma de protesta y, al mismo tiempo, en una vía para entender un mundo que no comparten y al que no se quieren resignar. El realismo mágico, que tanta admiración había causado, se convirtió para ellos en una quimera opresiva, en un modo de negar la realidad social vigente y, por lo tanto, en la principal barrera a derribar para alcanzar una voz propia que, por supuesto, llegaría con la asimilación de las referencias culturales más actuales, en un principio, los VHS, reproductores de vídeo, videoconsolas de cartuchos, las cintas de casete y los walkman, posteriormente las plataformas de vídeo streaming, la realidad virtual, la religión Apple y Spotify: “la escritura de los jóvenes se plantea como una «contracultura», no sólo frente al modelo impuesto por el régimen, sino en relación también con toda una línea literaria tradicional para ellos” (RODRIGUEZ PÉREZ, 1995: 33). Aquí reside la grandeza de esta nueva narrativa, en la creación de una literatura viva que, como la sociedad que la

circunda, se inscribe en un espacio de transformación constante, adaptándose a los nuevos avances y creando un estilo de lectura automatizado y domótico, donde todo se controla con el teléfono móvil, desde las interacciones con las innumerables referencias a la cultura pop, hasta el propio formato de lectura. Aquí es donde hallamos la principal diferencia entre lo moderno y lo posmoderno o, retomando otra distinción de Benjamín, entre el discurso del artista, con una dimensión artesanal, y el discurso massmediático: “diferencia que consiste en que mientras la primera involucra lo más posible al ser humano, la segunda lo hace lo menos posible” (BENJAMÍN, 2003: 55). Se alcanzaba así una superación de la primera posmodernidad, aquella que, como menciona Porta, se mantenía todavía como una corriente muy restrictiva y centrada en la novela: “no es exagerado afirmar que la invención, desarrollo y fortuna crítica del término literatura posmoderna, se plantea a espaldas del relato” (FERNÁNDEZ PORTA, 2014: 22). El cuento tomaba entonces protagonismo al tiempo que se redefinían unos códigos de actuación casi improvisados y sin haber tenido tiempo de asimilar los anteriores, una etapa mucho más preocupada por corregir y desvincularse de viejos esquemas narrativos que por crear unos parámetros estandarizados nuevos para sus integrantes. Es evidente, no obstante, que se trata de una literatura rupturista, que se fundamenta en “el «divertimento» desmitificador, la carnavalización y el sinsentido de una existencia prematuramente agotada que poco o nada quiere saber con el pasado inmediato. Estas son algunas de las señas de identidad de la nueva cuentística chilena” (RODRIGUEZ PÉREZ, 1995: 33).

Ese tránsito del realismo mágico al realismo virtual surge de manera progresiva y con constantes irregularidades; no es un camino recto, sino inconstante, contradictorio y oscilante. En *Cuentos con walkman* encontramos un sinfín de ejemplos que lo

demuestran, como la desromantización, tanto de unas relaciones amorosas que evidencian ahora el convencionalismo ególatra y el maltrato psicológico encubierto: “me miras como si no me vieras, y de repente, apenas siento que me estás apretando demasiado fuerte.” (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 41), como en las sexuales, desligadas por completo del amor, incluso con ciertos toques de parafilia y sadismo, como leemos en el cuento “Quemándose en el intento”, de José Miguel Villouta (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 129-131). Además, se normalizan otros temas antes olvidados, como la soledad, la apatía y el dolor del perdedor, que pueden llevar incluso al suicidio como forma noble de abandonar el mundo antes de soportar más humillaciones o responder con violencia hacia otras personas; cuentos como “Ruido de grillos” (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 43-45) nos dejan ver la crudeza con la que se asumen algunos pasajes.

Además, y ese rasgo es central, se insiste en procesos de hibridación. Las referencias a otras fuentes culturales, ubicadas en el espacio del pop americano, se vuelven constantes, como las pertinentes alusiones a la literatura y los llamados escritores malditos, como Bukowski (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 43). Esos rasgos pueden rastrearse en distintos cuentos de la antología, por ejemplo, en el cuento “Noche callada”, la alusión a una cinta de casete de *The Cure*, de inapelable regusto nostálgico, desempeña un papel vertebrador; así como la pintura y su correlación con la fragmentación del pensamiento del protagonista, o, cómo no, el elemento cinematográfico. Se trata de un progresivo enaltecimiento de aquellos dioses Pop que mencionábamos y que quedan retratados como iconos de una generación hambrienta de lo *cool* y lo *trendy*.

¿Supone entonces, *Cuentos con Walkman*, el establecimiento de una nueva generación? Según los propios creadores se trataría más bien de una “(de)generación”,

no por lo decadente, sino por la incertidumbre de presentarse como una literatura demasiado nueva. Quizá entonces fue demasiado pronto para posicionarse respecto a la cohesión del grupo y, ahora, por el contrario, parece demasiado tarde. En cualquier caso, se presenta como el primer acercamiento a la “generación” mcondiana, si bien es cierto que su punto de vista sigue siendo demasiado regionalista y no esconde en ningún momento sus intenciones de representar un tipo de cuentística muy concreto, la chilena en este caso. Éste parece el motivo principal por el que, tres años más tarde, los mismos autores se vieron obligados a actualizar aquel manifiesto inicial por uno más omniabarcador. Leer *Cuentos con Walkman*, decían,

...es como recorrer un Santiago lleno de smog, enchufado a un walkman, con la Rock and Pop haciendo ruido, mirando en un televisor portátil un capítulo viejo de Plaza Sésamo, ventilándose con el último número de la Zona [...]. El viaje avanza áspero entre calles de neones, malls, edificios en construcción, piscinas llenas de cloro y arbustos con formas de elefantes y jirafas. (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 12)

Prosiguen los autores, una vez el espacio de actuación ha quedado perfectamente definido, explicando la procedencia de cada uno de los participantes de la antología, cuya tradición cultural es mucho más cercana a las artes visuales que a la propia narrativa: “saben más de rock y de vídeos que de literatura” (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 13). Por ello, concluyen que se trata de una forma de escribir íntimamente ligada a la revolución digital y a los *mass media*. En todo el manifiesto permanece la sensación de que los antologadores no terminan de apostar por todos los escritores que forman parte del volumen, como si quisieran guardarse las espaldas ante posibles fracasos editoriales o abandonos: “tal vez el día de mañana se dediquen a asuntos más serios y aburridos que la literatura” (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 16). Sí tenían claro, a pesar de

todo, que entre ellos se encontraban los “dos o tres que, en un par de años más, serán los autores del mañana” (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 16).

En el fondo sí se creía en el producto, en los cuentos escritos, pero también eran conscientes de que se trataba de una narrativa “urgente”, una literatura de inicio, porque eran autores noveles y, como todos los jóvenes, “tienen prisa”. Por mucho que se conjeture sobre la madurez, la prisa o la precipitación de este volumen, no hay duda de que se trata de una serie de cuentos destinada a los jóvenes lectores que ansiaban un cambio formal y temático, y ése fue el detonante para que este libro se comercializara: “son cuentos de consumo. Invitan a ser consumidos” (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 14). Esa estrategia escondía, en realidad, el cambio definitivo de la poética chilena. Sin embargo, y como hemos comentado, esa urgencia y esa falta de cohesión les hizo perder la partida frente a la idea que los antólogos tenían sobre el futuro literario sudamericano. No podían evitar pensar que aquel primer acercamiento a la nueva poética estaba condenado a ser una nota al pie de lo que todavía estaba por llegar y, por ello, años después, decidieron no incluir a ninguno de los escritores originales en la seminal *McOndo*:

Esa imagen de una literatura de consumo revela a tal punto la pobreza y superficialidad que la caracteriza, [...] al compilar esa versión internacional de Cuentos con walkman que fue *McOndo*, Fuguet y Gómez decidieron incluir solamente dos autores de Chile: Ellos mismos (FORNET, 2005: 6).

Resulta llamativa la elección de la palabra “imagen” para referirse a la nueva generación de escritores, pues es el mismo término empleado por Cánovas cuando menciona que la literatura chilena moderna se establece en tres imágenes, y que la última de ellas, correspondiente a la creada por Fuguet y Gómez, se manifiesta en dos oportunidades: la de 1993, *Cuentos con walkman*, que pertenece a “los hijos de los

nuevos ricos de Chile [...], que ofrece cuentos de consumo [...] historias rápidas, digeribles, entretenidas” (CUADROS, 1997: 24), y la de 1996, *McOndo*, cuyos “representantes van más lejos. [...], sus rasgos comunes hacen de ellos un ‘movimiento literario’ que reemplazaría el realismo mágico por un ‘realismo virtual’ de orden televisivo” (FUGUET y GÓMEZ, 1993: 18).

Sin embargo, y pese a ese regionalismo que condenó a los escritores de *Cuentos con walkman*, es cierto que el Chile que presentan es un espacio mucho más transitorio e inestable de lo que estábamos acostumbrados, un “no espacio”, por utilizar el término empleado por Favi Cortés (2012), al mencionar que los espacios tradicionales, representados por el barrio, la familia, el trabajo y el colegio, han dejado paso a “no-lugares”, grandes superficies y ciudades satélite que impiden a los personajes estrechar lazos afectivos. La ausencia de un escenario externo, en multitud de relatos, es una señal de que, en realidad, el verdadero espacio explorado es la intimidad de cada protagonista. No hay lazos afectivos si no son con uno mismo, ya que todos los personajes llegan a conocer a la perfección tanto sus virtudes como sus defectos. El Santiago presente en *Cuentos con walkman*, prosigue Cortés, habla “desde no-lugares, espacios de nadie y de cualquier ciudad en los sueños de la sociedad de consumo y la ausencia de crítica política y social” (FAVI CORTÉS, 2012: 42).

Sea como fuere, *Cuentos con walkman* nace en 1993 y, pese a su inapelable aire de intrepidez, su origen tiene una clara fuente de inspiración de la cual tomó, no sólo el nombre, sino también la esencia misma; una poética elocuente, visceral, que no ofrece concesiones al lector y que es de rabiosa actualidad, algo que ya se había podido apreciar en la ópera prima de Rodrigo Fresán, *Historia argentina*, en 1991, entre cuyas páginas podemos encontrar, a modo de pista musical en la cara B de un disco de vinilo,

el relato breve, “Gente con walkman”. Este vínculo no pasaría de lo referencial en un principio pero, tres años más tarde, se consolidaría con la participación de Fresán en *McOndo*.

3.2. El Crack mexicano: La lucha contra el Magiquismo Trágico.

Romper con la hegemonía del boom no iba a ser tarea fácil y, desde luego, se precisaba de toda la ayuda que pudieran ofrecer los nuevos narradores hispanoamericanos. Latinoamérica estaba destinada a convertirse en el centro neurálgico de la experimentación literaria de finales del siglo XX. Algo que fue corroborado con la reacción mexicana ante el realismo mágico: el manifiesto Crack. De nuevo, la idea surge de un grupo de amigos que trasladan su inquietud creativa al mercado editorial en forma de un improvisado manifiesto, deliberadamente obsoleto, que pretende definir sus intenciones y evidenciar la ironía con la que piensan llevarlas a cabo. Corría el año 1994 cuando, en el auditorio Arnaldo Orfilia de la editorial Siglo XXI, Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Jorge Volpi presentaban un libro que habían escrito al alimón, *Tres bosquejos del mal*. Asistiendo a la presentación, entre el público, se encontraba también Ricardo Chávez Castañeda y, como maestro de ceremonias, Pedro Ángel Palou: “Si existe un inicio del Crack, tal y como se conoce ahora, probablemente fue ése” (CHÁVEZ 2004: 13)². Al margen de este comienzo simbólico, en el que probablemente el grupo se pusiera a trabajar en su creación inspirado por el germen antitradicionalista sembrado por Gómez y Fuguet, el manifiesto se lee públicamente por primera vez en 1996, coincidiendo con la aparición de los primeros libros del grupo en México. Este manifiesto no está escrito de manera convencional, sino que se presenta como un texto con cinco apartados, cada uno de ellos escrito por uno de los integrantes, con el propósito de preludiar cinco novelas que se escribirían bajo las premisas de ese manifiesto a lo largo de ese año. Los escritores pensaron que la presentación de un texto

² En el prólogo de esta publicación, titulado *Testimonio de una amistad*, de Enrique Uroz.

tan arcaico como un manifiesto sería motivo suficiente para que la crítica entendiese sus intenciones, siempre enfocadas a romper con lo tradicional de forma humorística:

La sola idea de que alguien fuese capaz de publicar un manifiesto literario en 1996 debió alertar a los críticos sobre el carácter a la vez paródico y provocador del asunto, pero como suele suceder en México, casi todos prefirieron tomarlo como un asunto de Estado, es decir, sin la menor distancia crítica ni sentido de humor (VOLPI 2004c: 177).

Las cinco novelas que iniciaron el Crack fueron *Memoria de los días* (1995) de Pedro Ángel Palou, *El temperamento melancólico* (1996) de Jorge Volpi, *Si volviesen sus majestades* (1996) de Ignacio Padilla, *Las rémoras* de Eloy Urroz (1996) y *La conspiración idiota* (2003) de Ricardo Chávez Castañeda. Si bien la aparición de estos libros en un contexto aislado podría haber tomado al lector por sorpresa en lo referente al atrevimiento y la heterodoxia con la que están escritos, tras el análisis del manifiesto, lo cierto es que no queda duda alguna sobre las intenciones de los mismos: son textos destinados a enfrentarse a la lectura indulgente y sistemática, con el firme propósito de ofrecer resistencia y exigir un esfuerzo poco habitual por parte del lector: “La idea general que resalta en torno a las mencionadas novelas es que no debemos esperar de ellas un tipo de literatura «complaciente» [...] tan en boga en la época de las vanguardias” (PÉREZ, 2006: 84). De nuevo, este movimiento de tintes generacionales volvía a presentarse, como ya venía siendo habitual en las vanguardias literarias, como una corriente reactiva, dispuesta a enfrentarse al canon literario con el propósito de renovar y rejuvenecer la poética de su país. Así, el Crack se erige bajo el empeño de crear “una reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en ‘magiquismo trágico’” (CHÁVEZ, 2004: 217).

En cuanto a su procedencia y cohesión, el grupo se presenta en sociedad bajo el nombre de Crack, una autodenominación que deja constancia de la premeditación de sus intenciones literarias. Fornet nos recuerda que dicho nombre coge el testigo de la misma teoría que 20 años antes había difundido David Viñas: “El nombre –si bien tardío– era previsible. Casi veinte años antes, al hablar de la circularidad de la nueva narrativa de América Latina, David Viñas señalaba, con una peculiar ortografía, «la clausura de ese itinerario: del búm al crash»” (FORNET, 2005: 10). Sin embargo, sería Volpi quien desviara la atención de aquella afortunada “coincidencia” y arrojara algo de luz al motivo y la elección de un nombre que, por razones obvias, todavía seguiríamos asociando al Boom. En un principio se dijo que, al igual que su predecesor, el nombre fue elegido por su significado onomatopéyico explícito. Es un término que evoca de forma inexorable una ruptura o una separación, algo que se quiebra y segmenta dejando dos mitades. De este modo tan gráfico se representaba la ruptura con

...cierta obligación del escritor mexicano o latinoamericano de hablar necesariamente sobre México y la identidad nacional utilizando los moldes copiados al realismo mágico de García Márquez. Era la literatura latinoamericana que estaba más en boga en ese momento y nosotros, más jóvenes que ahora hace ocho años, queríamos esa ruptura (VOLPI, 2002b: S.N.).

Dos años después, el propio Volpi recordaría el asunto con mayor espontaneidad, sin que aquella elección del nombre sonara tan calculada, casi como si se hubiera tratado de un accidente afortunado y arbitrario escogido a última hora por la sonoridad de su pronunciación. Además, nos revela al responsable material: “el nombre fue elegido a sugerencia de Palou, después de descartar otras veinte onomatopeyas inglesas (pum, po, splash, como en el Batman televisivo de los sesenta)” (VOLPI 2004d: 178-179).

Al igual que sucedía con *Cuentos con walkman*, en Chile, el Crack abraza la procedencia mexicana de sus integrantes y lo convierte en una de sus señas de identidad. De este modo, y pese a que defienden desde el comienzo su pretensión de “desmacondizar la literatura y pugnar por nuevos rasgos estéticos e identitarios” (RUIZ, 2016: 68), lo hacen siempre desde la perspectiva local. Las nuevas generaciones encuentran en su pertenencia a América Latina “una herencia incómoda, una carga o una deuda imposible de calcular” (VOLPI, 2009: 18). Por ello, buscarán por todos los medios derribar los convencionalismos literarios y las preconcepciones estéticas que rodean a la novela. No obstante, y pese a que uno de los estímulos del Crack es el regionalismo literario, en ningún momento reniegan de esa herencia latina, sino que la revisan constantemente con respeto, al igual que se inspiran en fuentes literarias contemporáneas de características similares. Por eso no dejan de encontrar en otros países del sur y centroamérica preocupaciones e intereses muy similares a los suyos: “sobre ello aportan los escritos chilenos, quienes denotan la hibridez de nuestro continente y un momento de reajustes que implican para el escritor no solo nuevas temáticas, sino nuevas actitudes ante «un realismo virtual»” (RUIZ, 2016b: 70). A pesar de tan marcada raigambre nacional, el Crack fue abriéndose camino fuera de México y, pese a lo efímero del movimiento, compuesto formalmente –aunque después llegarían otras obras que comulgaban con sus principios fundamentales– por cinco novelas y un manifiesto –recientemente revisado en el posmanifiesto Crack–, y a pesar de sus comienzos inciertos en la recepción crítica, se consolidó gracias a dos importantes logros: el primero fue su protagonismo en la gestación de una “generación continental [en la cual], si no había vasos comunicantes entre quienes iniciaron las asonadas, al menos quedaba la idea común de apostar por una literatura que superara los marcos establecidos” (RUIZ, 2016b: 72), y el segundo fue el haber trazado, en ese breve aporte

literario de apenas cinco novelas, “un mapa de la literatura mexicana hasta ese momento” (PÉREZ, 2006: 83).

Resulta evidente pensar que el manifiesto Crack no tiene sentido si entendemos que los movimientos vanguardistas ya habían aparecido medio siglo antes (el futurismo, el surrealismo, el suprematismo...) y que muchos conceptuaron una noción de manifiesto. Todas estas vanguardias surgieron con la esperanza de unir la revolución artística y la social. Por ejemplo, la Bauhaus “buscó crear una comunidad de artífices sin la diferenciación de clases y la arrogante barrera entre artesano y artista, donde trascendiera también la oposición entre el racionalismo frío del desarrollo tecnológico y la creatividad del arte” (GARCÍA CANCLINI, 1990: 43). Sin embargo, a medida que la vanguardia pierde su cualidad provocativa, los artistas innovadores se ven desprovistos del factor sorpresa y el público deja de escandalizarse ante la osadía, pues ahora es precisamente lo inaudito lo que se busca: “La masa cultural ha institucionalizado la rebelión modernista” (GARCÍA CANCLINI, 1990: 105). Los integrantes del manifiesto Crack se refugian en la hibridación y la aceptación de lo pop como herramienta de reciclaje literaria, pues entienden que la literatura highbrow no les representa, ni a ellos ni al momento social en el que viven. Al igual que sucedería con la cinematografía y la revolución tarantiniana, el Crack abogaba por “una estética videoclip” (VOLPI *et al*, 2003: S.N.), algo que supuso el rechazo taxativo de sus obras en un comienzo, pero que se convertiría, más adelante, en una necesidad para el gran público, tanto del espectador, ansioso de enfrentarse a la adrenalínica narrativa visual de Tarantino en cada una de sus películas, como del lector, cada vez más en sintonía con el retrato multilíneal atribuido a “una razón poética diferente” (VOLPI *et al*, 2003: S.N.).

Diferente fue, sin duda, la narrativa de esta generación de escritores mexicanos y, si algo hemos aprendido con la aparición de las vanguardias es que, a la crítica, por lo general, le cuesta asimilar este tipo de propuestas al comienzo. Los autores conocían esta situación, habían asistido a la carnicería mediática que sufrieron sus colegas de *Cuentos con walkman* en sus inicios y, astutos, utilizaron esta batalla –que ya daban por perdida antes de comenzarla– como estrategia de mercadotecnia. No hay mejor publicidad que la controversia y ahí es donde quiso llegar el grupo con pensamientos tan radicales como “la literatura latinoamericana no existe” (VOLPI, 2009: 90) o su deseo de “deshacer la América” (VOLPI, 2009: 27). No es de extrañar que los medios especializados aceptaran el desafío y coincidieran en denominarles “apátridas y apolíticos; autores que, desarraigados de su entorno, planteaban una literatura ajena a la tradición latinoamericana distanciándose de las temáticas habituales y desafiando los localismos” (RUIZ, 2016b: 73). De hecho, esta última acusación, incluso pareciera un elogio más que una crítica; al menos, en los tiempos de experimentación e innovación que corren. El sentimiento latino, muy consolidado y arraigado hasta entonces, comenzaba a tambalearse desde las mismas plumas de quienes antes sirvieron de principal baluarte para su cohesión. Los escritores desdibujaban las fronteras intelectuales y, pese a que en el caso del Crack se asumía siempre la perspectiva del mexicano, el alcance de sus temáticas era cada vez más cosmopolita. Un ejemplo de esta provocación lo encontramos en el libro *Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano*, donde alguno de los escritores del Crack propone que “todos hemos sido tocados directa o indirectamente por los Estados Unidos” (FONSECA, 2012: 15).

A las duras críticas vertidas por el rechazo y el desprecio de una tradición literaria heredada se le suma el hecho de “autoproclamarse generación [...]”. Su acto no pasó de ser un montaje mediático de jóvenes que buscaban luces para hacerse ver en el ámbito literario” (RUIZ, 2016: 71). Sin embargo, no tardaríamos en darnos cuenta de que la respuesta crítica a esta provocación fue desmedida y, en muchas ocasiones, infundada. Se condenó el poco juicio con el que se trató de destruir al movimiento, puede que más motivados por atacar la arrogancia de los escritores que por su obra literaria: “Lo menos que se puede decir de la respuesta hacia este movimiento es que fue apabullante. [...] El joven Crack merecía abucheos por su atolondramiento y la baja calidad de algunas de sus novelas, no la carnicería de la que ha sido objeto” (SÁNCHEZ NETTEL, 1998: 46). Palou nos da la clave para entender esta respuesta enfurecida: la falta de comprensión irónica que se pretendía con el manifiesto inicial. Según el escritor, este texto introductorio tiene un carácter vinculante con la respuesta crítica, que no fue deliberada, como podría imaginarse, sino que se debió a un malentendido al no haber sabido interpretar el pretendido giro paródico. El manifiesto, “era un gesto, una payasada, que enfureció al mundo intelectual y logró que los críticos los atacaran sin misericordia (PONIATOWSKA, 2003: S.N.).

Lo que para unos era provocación, para otros era falta de talento. En cualquier caso, los escritores siguieron sin prestar demasiada atención a la crítica como una nueva forma de ironía. En efecto, la indiferencia se convirtió en un arma de provocación kitsch, entendiendo como kitsch “la provocación del efecto”. Por ello a menudo se tiende a equiparar lo kitsch y la cultura de masas, habida cuenta del paralelismo entre “la cultura «superior» y cultura de masas, como una dialéctica entre vanguardia y

Kitsch” (ECO, 1984: 87). Así, gracias a la indiferencia y al humor³, el Crack terminó por ser reconocido por sus logros y no juzgado por las inseguridades de otros. Poco a poco se fue tomando conciencia de la parcialidad y arbitrariedad de algunas de estas críticas. Carrera y Keizman mencionan que ese rechazo de la crítica especializada vino, en ocasiones, por razones extraliterarias y por la valoración descontextualizada de algunas de las obras menos relevantes: “el Crack fue a veces criticado y desacreditado sin la lectura de las novelas” (CARRERA y KEIZMAN, 2001: 144). Esta sugerencia, cada vez más extendida, derivó en un replanteamiento y análisis objetivo de las obras. Entonces, a finales de los 90, todo da un vuelco; se comienzan a otorgar premios de importancia a los autores del Crack, el grupo va cobrando fama progresivamente gracias a algunos de sus títulos más representativos y Jorge Volpi, tras la consecución de varios premios con su novela *En busca de Klingsor*, se alza con el premio Biblioteca Breve, premio español concedido por Seix Barral. Sería entonces cuando todo da un giro de 180 grados. Como apunta Poniatowska, “en España empieza a hablarse del crack latinoamericano, el fenómeno literario de mayor resonancia después del boom” (PONIATOWSKA, 2003: S.N). Atrás quedaron las falsas acusaciones, las absurdas críticas vindicativas y los ataques de ego. En su lugar llegarían

...entonces las traducciones, las reediciones de algunos de sus libros, [...]. De ahí vendrán momentos importantes para el Crack, como la publicación en España del Manifiesto Crack (en la revista Lateral), la publicación por Muchnik en 2001 de las novelas de Palou y Vicente Herrasti (que también se incorpora al grupo) y por fin, en 2004, la publicación de Crack. Instrucciones de uso (Mondadori), nuestro propio relato de las aventuras del grupo a diez años de existencia (CARRIÓN, 2008: S.N.)

Con la aceptación crítica llegó también la asimilación de su propuesta narrativa.

El Crack, pese a continuar con el rechazo al realismo mágico –“un término

³ “Para ser miembro del Crack se requiere haber acumulado al menos quince reseñas negativas” (CHÁVEZ, 2004: 180)

contradictorio y paternalista” (FLORES, 2000: 24)—, se presenta en oposición a varios de los esquemas planteados por los nuevos escritores latinoamericanos. Menciona Ignacio Padilla, en su capítulo del manifiesto, “Septenario de bolsillo”, cómo pretendieron dar una vuelta de tuerca a la contextualización de la novela con el “cronotopo cero”, esto es, la búsqueda del no lugar y el no tiempo, o todos los lugares y tiempos a la vez y, a su vez, ninguno de ellos, en un estilo imitativo del cómic: “Esta estética dislocada es remedo de la sociedad alocada, producto de la massmediatización, que se manifiesta en un final de siglo roto por el exceso de ligamentos” (PADILLA en VOLPI *et al.*, 2000: 6). Sin embargo, uno de los aspectos que más destacan del manifiesto reside en la intención retrospectiva de sus novelas, las cuales ya no buscan distanciarse del Boom, como sí lo hacían sus predecesoras de *Cuentos con walkman* o el posboom, sino que, precisamente, “quieren distanciarse del Postboom, en defensa de la alta literatura y del retorno a la ambición del Boom” (CARRIÓN 2008: S.N.).

En este sentido, son varios los puntos del manifiesto que gravitan en torno a la idea de recuperar la “novela profunda” y distanciarse así, por lo tanto, del movimiento posterior al boom que buscaba la simplicidad estética y formal de sus novelas. Pese a que se sigue evitando la elección de una temática de gran complejidad o los esencialismos patrióticos, su propuesta estilística se fundamenta en una sintaxis compleja y una estructura no lineal que permita integrar un léxico amplio y desplegar una polifonía narrativa. Los escritores del Crack se adscriben a la teoría bajtiniana del plurilingüismo para adentrarse en el juego polifónico. El narrador permite que en su discurso se introduzca, de manera encubierta, un alegato secundario y ajeno a las características del primero. En la literatura mexicana contemporánea, el humor y la ironía han servido como herramientas de refracción de esa doble intencionalidad,

permitiendo al autor inferir un énfasis determinado en algunos párrafos que distancien al texto de la narración principal. Al mismo tiempo, observamos cómo los protagonistas de estas novelas están dotados de una voz propia muy diferenciable, un discurso autónomo desde el punto de vista semántico, que puede llegar incluso a convertirse en un segundo lenguaje. Se produce así una narración híbrida marcada por la conjunción de varias voces y diferentes perspectivas axiológicas pero que, en cualquier caso y como expresa Bajtín, “sea cual fuere el grado de adhesión del prosista al discurso ajeno, este último siempre está al servicio de las intenciones del primero” (BATJÍN, 1989: 131). Será tarea del lector identificar al autor en cada instante de la narración y comprobar el modo en el que esas voces se relacionan dialógicamente entre sí: “nosotros adivinamos los acentos que ha puesto el autor, tanto en el objeto del relato como en el relato mismo” (BAJTÍN, 1989: 131).

Así es como el realismo mágico da paso a una “realidad dislocada” prominentemente irónica y grotesca: “hará trescientos años que Sus Majestades dejaron el reino en un montgolfier de paño verde, y en todos ellos no he sabido de su suerte nueva alguna” (PADILLA, 2006: 6). Este cambio de mentalidad hacia la profundidad narrativa vuelve a plantearse exigente y sin concesiones hacia un grupo de lectores cansados de las complacencias. Según Palou, el mercado había entrado en una dinámica de producción de textos “pequeños y comestibles”, lo que derivó en una “literatura frívola y deshonesto, desactivando las altas exigencias artísticas de la generación del Boom” (PLUTA, 2007: 246). Los mexicanos del Crack, al igual que la generación del Boom, se posicionan en contra de la imagen de una Latinoamérica subdesarrollada, exótica y reducida a una serie de clichés locales y productos digeribles para el consumo global. En definitiva, y partiendo de la clasificación establecida por Van Wyck Brooks

en *America's Corning of Age*, pretenden terminar con los productos *lowbrow* característicos de la cultura de masas. La reacción de la primera generación fue la de entregar “al público internacional otros vidrios de colores para su deslumbramiento: el realismo mágico” (PLUTA, 2007: 246). Sin embargo, el Crack optó por dejar este recurso en el pasado, pero devolviendo, eso sí, la complejidad a la novela. Por ello y pese al distanciamiento irreconciliable con aquella gloriosa generación, los escritores del Crack no niegan que el boom sigue siendo la referencia de todo fenómeno literario nuevo, aunque se mantienen firmes en su oposición a esa especie “de barniz de realismo mágico quintaesenciado: «Los miembros del crack sólo tienen prohibido ubicar sus novelas en Comala y Macondo, salvo en casos de extrema urgencia»” (PLUTA, 2007: 246).

Los cinco miembros fundadores reclamaron, ante todo, una literatura de mayor exigencia formal, estructural y cultural que consiguiera recuperar al lector inteligente. Una literatura en la que todo se relativiza, en la que debe aparecer el acto creativo y la condición humana por lo que estará desubicada del cronotopo mexicano. Una literatura que experimente con la lengua sin perder de vista la ironía, el humor y la intertextualidad. Pongamos como ejemplo la novela *Si volviesen sus majestades*, de Ignacio Padilla. Queda claro en todo momento que no estamos ante un caso de literatura de masas. Padilla pretende que el lector se implique, relacione, entienda y reescriba la novela. El mérito está en que su papel de autor queda cedido al lector cada vez que la novela es leída. Para ello, el mexicano, parte de la destrucción del mundo real absurdo y nos presenta partes de un nuevo universo que irá recomponiéndose pieza a pieza. Un mundo renovado por completo que, a su vez, será destruido por el propio autor al concebir al primer autor-protagonista de la obra –creador de ese metauniverso–: el

senescal de *Si volviesen sus majestades* se enfrenta continuamente a la destrucción, la de la obra metaliteraria, y la de sí mismo. Aquí encontramos una clara alusión a la teoría propuesta por Roland Barthes en *La muerte del autor*, que vendría a explicar la destrucción del propio Padilla, pues el acto de escribir se reforma, un escrito se convierte entonces en reescrito, por lo que el autor desaparece; éste sólo tiene sentido desde el punto de vista de la fama, pero sus ideas pertenecen a la cultura, no a él propiamente. Lo que habla es el lenguaje, no el autor, de ahí que, al aparecer el lector, adopte al lenguaje y desaparezca el autor. Esta teoría, que veremos en la gran mayoría de obras de Fresán, también fue compartida por Foucault quien, en *¿Qué es un autor?*, relaciona al autor con la idea de la muerte ya que lo que sobrevive es la obra. La diferencia con Barthes es que Foucault cree que ni el autor ni la obra tienen una categoría fija, por lo que la obra tiene derecho a matar al autor, es más, debe ser borrado en beneficio de las formas propias del discurso reflejado en la obra. Un discurso de posibilidades infinitas. Al servirse Padilla de estas teorías deja constancia de que estamos ante la recuperación del *highbrow* o, quizá, del comienzo de una nueva forma de *midcult* (volviendo ahora a la clasificación de MacDonald) superdesarrollada y para “integrados”, en la que puedan coexistir sin ignominia las referencias a la cultura de masas y a la alta cultura, rasgo distintivo de la posterior literatura mcondiana y fresaniana.

Esta postura parte de la noción de superficialidad que rodeaba a la nueva novela, marcada por un tono fútil e intrascendente que amenaza con destruir el trabajo de grandes escritores. Los creadores del manifiesto Crack se lamentan de la simplicidad con la que el lector busca ahora textos selváticos sobre guerrilleros, revoluciones y, en general, “cosas muy arquetípicas, hollywoodienses [...]”. A mi generación le

corresponde ahora romper de una forma radical con eso, sin renunciar a América Latina” (FLORES, 2000: 22). Ese sentimiento produce el florecimiento del humor, recurso central en las novelas que nos ocupan, y que alberga un lugar destacado en el manifiesto del Crack. Se trata de un humor autoparódico, que se aleja de la irrespetuosa comicidad aburguesada y la sustituye por “un humor positivo y desenvuelto a base de absurdidad gratuita y sin pretensión [...], no tiene víctima, no se burla, no critica, afanándose únicamente en prodigar una atmósfera eufórica de felicidad sin más” (LIPOVETSKY, 1986: 140).

Eloy Urroz, en su apartado del manifiesto vuelve a hacer referencia a la necesidad de retornar a una literatura exigente, y lo hace mediante algunos ejemplos de gran claridad que demuestran los derroteros retóricos por los que se pretende mover esta narrativa experimental. En primer lugar, señala la novela *Pedro Páramo* (1955) como el paradigma de literatura exigente, mencionando que levantó muchos reparos en ciertos lectores que no consiguieron anticiparse o siquiera comprender el entramado escatológico propuesto por Rulfo. Más adelante veremos cómo Fresán, en su novela *Mantra*, hace una reinterpretación de este clásico de Rulfo para ahondar más en la trasgresión alta-baja literatura. El crack se dirige al lector activo, que no espera concesiones de ningún tipo y, por ello, Urroz menciona también el ejemplo de *Farabeuf*, de Salvador Elizondo (1965), novela con la que se revolucionó la denominada novela profunda en México, deudora de Joyce, así como del simbolismo francés y de la Nouvelle Vague de Rohmer y Truffaut. Se trata de toda una declaración de intenciones pues, por un lado, queda clara la demanda de una literatura compleja y, por otro, se posiciona del lado de la nueva poética transdisciplinar, inspirada por la técnica de montaje cinematográfico de Eisenstein y la cadencia lírica y repetitiva del

“nouveau roman”. Por su parte, Chávez Castañeda no pierde la oportunidad de resaltar la misma idea en su capítulo “Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del Crack”. En este, el escritor alude al pacto de crear una literatura profunda y ambiciosa mediante el ensayo y la exploración de complejas construcciones sintácticas, léxicas o estilísticas; un estilo cargado de experimentaciones barrocas, pues no solo exige, sino que también ofrece al lector la posibilidad de encontrar una recompensa a su dedicación.

Esta continuación de lo que tradicionalmente se conoce como “novela profunda”, un género que “encuentra su principal referente en “el libro *Mexico in its novel. A Nation’s search for identity*, escrito por el crítico John S. Brushwood. Además, la tradición de la novela profunda, según se lee en el Manifiesto Crack, habría sido inaugurada por Agustín Yáñez en 1947 con *Al filo del agua*” (PÉREZ, 2006: 86). En el libro mencionado por Pérez se reflexiona sobre este estilo literario, que presenta una serie de características poco frecuentes en la literatura mexicana y, según John Brushwood, destaca por dejar atrás un tipo de narrativa proverbial: “[La novela profunda] incorporates and surpasses the anecdote, the costumbrismo, the social protest, the studied artistry that are present in earlier novels, though hardly ever in combination and it accomplishes a degree of interiorization seen only rarely in earlier Mexican prose”⁴ (BRUSHWOOD, 1966: 8).

Por su parte, Padilla también rescata el término “novela total” para defender la influencia de los grandes escritores del Boom, al tiempo que defiende las ventajas de una narrativa más rigurosa:

⁴ La novela profunda incorpora y supera la anécdota, el costumbrismo, la protesta social, el arte estudiado que está presente en las novelas anteriores, aunque en raras ocasiones se daban conjuntamente, además logra un grado de interiorización muy poco frecuente en la prosa mexicana anterior. (La traducción es mía).

Ya nadie escribe novelas totales. Pero, me pregunto, ¿novelas para quién? ¿totales para quién? [...] Más soberbio me parecerá el autor que se aleje de esos gigantes aduciendo una incapacidad dudosa, que aquéllos –nosotros– que los asuman abiertamente, que se revuelquen con ellos (PADILLA en VOLPI *et al*, 2000: 39).

El distanciamiento aquí con el posboom se hace notorio, en tanto que se acepta la influencia de los grandes escritores del boom en lugar de rechazar taxativamente cualquier influjo que pudieran ejercer sobre sus obras. A diferencia del mencionado posboom, o la generación de *Cuentos con walkman*, la función primordial de este crack es anabólica. No se pretende certificar un estilo literario mediante el desmerecimiento de otro, sino que se pretende dejar la puerta abierta para que ambos puedan coexistir en un entorno de experimentación: “Con el paso del tiempo ya no nos parece tan claro que esta voluntad de ruptura siga existiendo en nuestro caso [...]. No hay una intención de ruptura con el realismo mágico porque autores como García Márquez son nuestros clásicos vivos” (VOLPI, 2002b: S.N.). Según estos autores, la creación literaria está exenta –o debería estarlo– de cualquier compromiso sociopolítico o deuda de complacencia, por lo tanto, la única preocupación del escritor debería ser su obra. No tendría sentido dejar que el producto final estuviera condicionado por la necesidad de dejar fuera un determinado recurso o la obligación de incluir algún otro por el simple hecho de cumplir con los parámetros de un manifiesto o decálogo: “el único compromiso del escritor es con su obra y con el lenguaje en que la escribe” (PALOU, 2000: 45). Por el contrario, aduce el mismo autor, los retos que se le exigen a las novelas del Crack son otros y podrían ser sintetizados a la luz de las reflexiones de Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985): la levedad –para hacer más efectivos otros recursos como la crítica, el sarcasmo o el humor–, la rapidez –con la que

poder hacer frente a la frenética sociedad moderna—, la multiplicidad —todo encuentra un doble sentido metafórico—, la visibilidad, la exactitud y la consistencia.

Son estas mismas reivindicaciones las que permitieron establecer un proyecto novedoso en el campo cultural mexicano y, a su vez, colaborar en la perspectiva de una narrativa latinoamericana de mayor trascendencia y libre de clichés: “los escritores del Crack han ensanchado las fronteras de la narrativa mexicana” (RUIZ, 2016: 223). Fue, por supuesto, un logro conjunto que se atribuye a la existencia de un estilo innovador y atractivo fundado en una serie de características comunes que trascienden lo establecido en el manifiesto, como, por ejemplo, la construcción de un contexto hiperreal, tal y como hace Urroz en *Las rémoras*, inventando un lugar ficticio dentro de California, o Chávez Castañeda en la isla que da título a su novela *Severiana*. La mezcla de culturas existente en la parte baja de California permite a los escritores rebasar el espacio nacional sin tener que renunciar a algunos particulares del terruño. De este modo, reproducen ese gesto tan carpenteriano: “esa dualidad entre lo local y lo global, de la memoria imaginada y la memoria real” (RUIZ, 2016: 224). La ciudad de México, epicentro de la trama y la construcción de historias en la literatura mexicana pre-Crack, pasa a ser ahora una metrópolis en decadencia, lugar ejemplificador de la ambigüedad y la controversia social que invade sus calles, permitiendo al lector encontrar un espacio común para la reflexión y la comprensión de la verdadera problemática que comparten los ciudadanos:

Abandoné la preparatoria en el tercer semestre y me inscribí en una escuela de teatro. Ahí estaba la vida. Dejé de ver a mi familia, de llegar temprano, a veces no regresaba a dormir. Había entrado en un ambiente de fiestas, droga, sexo indiscriminado, arte. Arte (VOLPI, 2004b: 19).

Estos rasgos comunes no se quedan solo en el contenido, sino que se refuerzan mediante un estilo muy arriesgado que aboga por “explorar al máximo el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas; con una polifonía, un barroquismo y una experimentación necesarias” (CHÁVEZ *et al.*, 2004: 222). De aquí saldría la propuesta llamada “la estrella literaria”, según la cual existen ciertos criterios estéticos, cinco en concreto, que deben cumplirse en todas las novelas: “relevancia anecdótica, caracterización, metaliteratura, solidez estilística y rareza” (CHÁVEZ *et al.*, 2004: 134). Por supuesto, la multidisciplinariedad es otra de las características principales comunes en estos escritores, apreciable, como hemos mencionado antes en Urroz y el caso del cine, pero también en Volpi, en cuya obra pueden considerarse gran número de referencias cinematográficas; o en Palou quien, en su obra *La profundidad de la piel*, presenta la música como elemento fundamental de la escritura hasta el punto de utilizarla como medio descriptivo de los personajes, o el cómic y las artes plásticas: “No se trata de un simple decoro [...], son elementos que afectan la estructura de la obra y orientan su lectura de manera diferente (RUIZ, 2016: 225).

Todas estas características, asumidas de forma conjunta, permiten identificar a los autores del Crack como una verdadera generación. Una generación que no se rige por la canónica definición de Ortega y Gasset: “debe de trascurrir un período de 15 años entre generaciones, ser como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada” (ORTEGA Y GASSET, 1966: 563). Sin embargo, sí que se acerca a la pragmática definición propuesta por Da Jandra y Max, quienes distinguían dos generaciones prominentes en México: “la primera sería la suya, la cual pasó desapercibida [...] (y posteriormente) una que se está gestando bajo las voces

antologadas” (DA JANDRA Y MAX, 1997: 82). Esta misma hipótesis es la que baraja el propio Volpi en *El fin de la conjura*, cuando menciona que podrían existir dos generaciones posmodernas, la primera sería la de 1985, que correspondería a la de Da Jandra, y la segunda, “todavía en ciernes, de nacidos a partir de 1970” (VOLPI, 2002a: 57). Resulta contradictorio que, años más tarde, el propio Volpi manifestara una opinión diametralmente opuesta: “en contra de la opinión de la prensa y de numerosos académicos, el Crack no es una generación.” (VOLPI, 2004a: 177).

Generación o no, lo cierto es que el Crack marcó un punto de inflexión en la literatura latinoamericana. Mediante sus experimentaciones retóricas permite al lector encontrarse con una literatura reflexiva, que invita a participar y a obtener una satisfacción súbita por su inmediatez. ¿Dónde quedó el fin del mundo?, se preguntaba Volpi en el quinto capítulo del manifiesto, una pregunta que no ha dejado de resonar en las páginas de la nueva literatura, como veremos más adelante en el caso de Fresán, y que el mexicano situaba, a la manera de Borges, en el interior de cada uno, en esa zona innominada que separa la inocencia de la crueldad, la infancia de la madurez. Sin duda, todas estas cuestiones, y alguna más, también serían analizadas de manera contemporánea por Gómez y Fuguet en *McOndo*, cuya repercusión fue mayor que la del Crack y sus intenciones muy similares. Sin embargo, siempre quedará esa genuinidad visceral en el Crack, pues éste “habla otro lenguaje”, en contraposición a la escritura del Primer Mundo que planteaban los chilenos:

Por ello sus miembros no tienen reparos en ubicar muchas de sus historias, sus asuntos y sus temas en Europa. En ese sentido, si se me permite la digresión, algunas novelas del Crack no están más que sistematizando una tendencia que tiene antecedentes ilustres en la narrativa latinoamericana y que se ha potenciado en los años recientes, desde las exitosas novelas del argentino Federico Andahazi, lejanas temporal, espacial y temáticamente del contexto latinoamericano, hasta las noveletas “japonesas” del mexicano Mario Bellatín, y

aun aquéllas en las que la ausencia de referencias reconocibles llega a alcanzar auténticos “cronotopos cero” (FORNET, 2005: 10- 11).

El crack supuso romper con una literatura fácil, complaciente, y trata de reflejar la actualidad. Supuso aceptar que vivimos en una sociedad plural, con influencias de otras culturas, de otras tradiciones y, sobre todo, de avances tecnológicos. Según Palou (CHAVEZ *et al.*, 2015: 363), los escritores del crack se sintieron cosmopolitas porque intuyeron que el provinciano era alguien vacío, carente de contenido, anclado en la nostalgia porque no tenía nada. La literatura de los integrantes del crack reside en el mundo, actúa con él y reacciona ante él. Estos componentes del grupo han seguido, cada uno en su estilo, fieles a esta consigna. Hoy, el tiempo los ha cambiado, aunque han conservado la voluntad de escribir grandes novelas, novelas que, según Volpi, (CHAVEZ *et al.*, 2015: 358), cambien la vida del lector.

3.3. McOndo: El Irrealismo Lógico y el Neoliberalismo Mágico.

Coincidiendo con el manifiesto Crack, en 1996, Alberro Fuguet y Sergio Gómez, quienes ya daban el realismo mágico por superado, se enfrentaban a la incompreensión y el rechazo propios de aquellos que tratan de adelantarse a su tiempo. El problema fue que se apresuraron demasiado en darle a conocer al mundo (Estados Unidos) esta nueva literatura cuando el boom todavía era uno de los fenómenos literarios más rentables de Norteamérica. Como era de esperar, su obra fue ignorada en beneficio de otro tipo de relatos que, quizá sin ser tan originales o sin estar a la altura de los suyos, alardeaban de un estilo magicorrealista muy codiciado por entonces. Así es como surge *McOndo*, como un ajuste de cuentas con el *establishment* cultural estadounidense, a la obsesiva búsqueda de un realismo mágico, obsoleto quizá, y al desprecio por todo aquello que no se ciñera a los esquemas de la literatura del boom. Pero Fuguet y Gómez lo tenían claro, el fenómeno del realismo mágico, que tan buenos resultados dio antaño en Latinoamérica, estaba siendo ahora usado como medio de lograr fama. Las editoriales norteamericanas demandaban relatos escritos bajo ese membrete pues, independientemente de su calidad, eran una apuesta segura. De este modo, a la sombra del éxito anterior se fueron sumando otros escritores cuyo principal objetivo al escribir una novela parecía ser el que los personajes aceptasen con total normalidad los efectos sobrenaturales presentados en el contexto. Así, algo similar a lo que sucedió con las Vanguardias, en las que la sobreutilización de algunas técnicas llevó a la desaparición de movimientos como el dadaísmo o el futurismo, ocurrió con el Realismo Mágico: los autores de este movimiento agotaron la técnica hasta hacerla superflua. No importaba tanto el argumento, no importaba tanto el estilo y, lo que es peor, no importaba nada la imagen atrasada de un continente anclado, según su literatura, en el pasado, en la vida

rural, en la concepción machista de la sociedad y en la falta de cultura tecnológica. Una imagen que, además, les vino impuesta a partir de las primeras descripciones que se hicieron de su territorio. Nos referimos, claro está, a los diarios de Cristóbal Colón, que recurrían al imaginario bíblico y a las novelas de caballerías para nombrar lo desconocido. Edmundo O’Gorman describe esta apariencia mágica heredada de la siguiente manera: “nuestro continente no fue descubierto por los conquistadores españoles, sino inventado por ellos” (O’GORMAN cit. por VOLPI, 2009: 69).

Hablar de Latinoamérica era hacerlo de Macondo y del realismo mágico. Por eso, algunas voces se alzaron para enseñar al mundo los avances de esta tierra que ya no era la aldea sugerida sino un territorio en el que tenían cabida los avances tecnológicos, internet, redes sociales, cultura y razonamiento y en el que la superstición ya no era algo connatural. En este entorno aparece *McOndo* como protesta hacia el continuismo de un camino obsoleto. Cabe precisar que la crítica de estos autores no apunta hacia Carpentier o García Márquez, sino más bien hacia “la frivolidad que de sus obras hicieron sus imitadores” (PADILLA, 2004: 140).

A pesar de este resentimiento inicial, Gómez y Fuguet se encontraban en una situación un tanto paradójica. Por un lado, tenían la firme convicción de no doblegarse a las exigencias editoriales pero, por otro, su literatura se aproximaba tanto al ensalzamiento del pop instaurado por la cultura norteamericana que hasta pareciera que su trabajo era más un homenaje a aquellos que les dieron la espalda que un gesto de protesta propiamente dicho. Esta influencia intertextual heredera de la *Beat Generation*, se aprecia en la construcción de espacios sugerentes del realismo sucio de Bukowski o la visceralidad emocional con la que Richard Ford y Raymond Carver derribaron, como

hacen Fuguet y Gómez aquí con Latinoamérica, la falsa idea de unos Estados Unidos idílicos y felices dentro de su núcleo familiar:

...la literatura estadounidense del pasado siglo ha dejado una profunda huella en la narrativa de diversas generaciones de autores en lengua española. Concretamente en los casos de Alberto Fuguet y Ray Loriga puede apreciarse el papel decisivo que ha jugado esta literatura en la composición de su obra (CARO, 2007: 68).

De hecho, uno de los primeros antecedentes de McOndo lo podemos encontrar en el libro *Generación X*, de Douglas Coupland, un autor alemán de nacimiento, aunque criado en Canadá, que fue de los primeros en adentrarse en el mundo de los medios de comunicación de masas y la cultura popular. La imagen con la que Coupland dibujó a su generación, popularizada gracias a una serie de anuncios que éste realizó para la MTV, representaba algo muy similar al concepto mcondiano: la idea de unos personajes consumidos por la cultura de los centros comerciales y los *mass media*, cuyas vidas son sustituidas por lo que él denominó Mcvidas.

McOndo, asimismo, supone una transfiguración neoliberal del Macondo de García Márquez. Este concepto, que hasta entonces evidenciaba la evocación de un mundo mágico, tenía ahora, sometido a un giro retórico, un olor a hamburguesa digitalizada. El prólogo de esta antología da muestras del tono reivindicativo que los autores pretenden acerca de la nueva imagen de Latinoamérica: “El Macondo garcimarquino ha sido sustituido por un ámbito urbano, de comida rápida, malls gigantescos, computadoras y autos japoneses” (Fuguet y Gómez, 1996: 16). Este volumen recoge textos inéditos de jóvenes escritores latinoamericanos y españoles relativamente desconocidos fuera de sus países de nacimiento entre los que, a diferencia de lo ocurrido en *Cuentos con walkman*, sí se incluyen los propios antólogos. Se trata de

un ejercicio de globalización, de ampliación de fronteras, aunque no hay duda de que, como decíamos, “la globalización buscada por McOndo pasa por —y se queda en— Estados Unidos” (FERNÁNDEZ, 2010: 19), llegando incluso a generar críticas como la de Centa Reck, quien compara a *McOndo* con la comida rápida.

Los personajes que aparecen en la antología, y en las posteriores novelas que surgieron de ella, buscan su identidad, no están tan interesados en descubrir su identificación latinoamericana como en descubrir su propia identificación, con capacidades, experiencias y objetivos únicos. Es cierto que la globalización ha tenido consecuencias económicas, sociales, políticas y, sobre todo culturales, importantes. Los ciudadanos somos consumidores homogeneizados en gustos, sin embargo, las diferencias en lo relativo al acceso a los bienes culturales es abismal puesto que el aumento global de la riqueza corre paralelo al de la pobreza, consiguiendo que dinero y estatus se aúnan en el poder para crear un muro insalvable. La pretensión de normalizar y regularizar el modo de vida es, sin embargo, falsa, lo que nos lleva a un realismo ilógico que enmarca al personaje en un contexto urbano periférico donde la diferencia de clases es más evidente. El lector es consciente de que el personaje ha de tener decisión, puede que un punto de agresividad, si quiere cumplir sus objetivos. La nueva sociedad, competitiva, no da cabida a los conformistas, a los resignados como Belmar, el protagonista de “Todos los arqueros muertos” (*Buenas noches a todos* de Sergio Gómez) quien, a pesar de ansiar, ante todo, una estabilidad emocional, no lucha realmente por conseguirla; es un antihéroe que no ha perseverado en conseguir ninguna meta y no duda en renunciar a sus pasiones cuando la situación se complica un poco: “Cuando comprobó que [...] él mismo no tenía la suficiente energía para insistir, abandonó el fútbol” (GÓMEZ, 2011: 11).

En este mismo cuento encontramos otra de las claves de esta nueva literatura, un cambio conceptual en las relaciones románticas, muy diferentes a lo que estábamos acostumbrados en la Latinoamérica costumbrista. Belmar es bueno, quiere a Silvia y lo da todo por ella, se esfuerza en complacerla, pero en realidad no luchó por conseguir a su novia, fue la propia Silvia quien se le ofreció, es ella quien marca la relación, quien decide cuándo y cómo han de seguir, tanto en las actividades sociales como en el sexo. El estilo narrativo nos presenta a un protagonista apocado, conformista, perdedor, que vive su vida privada como ha sentido el deporte, sin pasión, sin esfuerzo, sin luchar por lo que ansiaba. Así su voz queda absorbida por la del narrador quien, mediante un diálogo indirecto, aparece ante el lector como el encargado de reflexionar interiormente y dar a conocer la falta de empuje y el fracaso de este hombre resignado, que en la nueva vorágine social no tiene cabida: “Ella dijo, papito pero qué bien me haces sentir [...] Me estoy transformando en una viciosa, en una cochina por permitir que me hagas así. Y él dijo, sigue Silvia [...] A Silvia le gustaba que Belmar la llamara de ese modo” (GÓMEZ, 2011: 9).

McOndo podría describirse, en palabras de Edmundo Paz Soldán, como “un intento de presentar una muestra de la nueva narrativa latinoamericana: urbana, hiperreal, reacia al realismo mágico, muy a tono con la cultura popular norteamericana y con las nuevas tecnologías que iban apareciendo en el paisaje del continente” (PAZ SOLDÁN, 2004: 47). Todo era novedoso, se rompió definitivamente con los clichés de género, aunque puede que se asumieran otros vicios propios de la necesidad de adentrarse en los extremos diametralmente opuestos a lo previamente existente:

McOndo cometió muchos errores y simplificaciones: no se puede, por ejemplo, combatir un estereotipo –Latinoamérica es el continente del realismo mágico, donde todo lo extraordinario es cotidiano– con otro –Latinoamérica como este

gran universo urbano repleto de centros comerciales y celulares– (PAZ SOLDÁN, 2004: 47).

Al margen de las críticas que pudiera recibir *McOndo* en sus inicios (no todas tan benévolas como la de Paz Soldán), se aprecia un cambio de mentalidad en la recepción de sus escritos y, sobre todo, en las intenciones del grupo. Así, un amplio sector de la crítica comenzó a considerar esta antología como “el pistoletazo de salida de una nueva y globalizadora generación literaria, un vivero de renovación de la literatura latinoamericana” (FERNÁNDEZ, 2010: 17). Como ya se ha mencionado, el término generación, o nueva generación, para casos como los de la literatura mcondiana, parece quedarse obsoleto o, cuando menos, no hacer justicia al aire de inmediatez pretendido y a la premisa de la constante adaptación a los tiempos. La digitalización se produce a un ritmo frenético, arrastrando consigo a la literatura en su proceso de cambio. Lo que quizá sí sería conveniente analizar, más que si se trata de una generación o no, es el cambio perceptivo sufrido por la antología desde su primera aparición en 1996 hasta nuestros días.

Comencemos subrayando que *McOndo* supuso un nuevo salto paradigmático en lo que venía siendo la literatura posterior al boom. A pesar de sus muchos puntos de encuentro, el Crack y *McOndo* estaban separados por una característica primordial: si los mexicanos habían propuesto un resurgimiento de la alta cultura, los antólogos chilenos pretendían seguir en la estela de la cultura popular, generando involuntariamente dos posturas que se extendían paralelas por toda Latinoamérica, y cuyo ejemplo más evidente lo encontramos en Argentina con la división de babélicos y planetarios:

...los autores de la revista Babel han manifestado un espíritu cercano al crack en su manejo de bienes de la alta cultura [...]. Frente a ellos, los editados por la editorial Planeta, han coincidido con los postulados de McOndo en reivindicar la cultura de masas y la narrativa estadounidense (NOGUEROL, 2010: 3).

A largo plazo y tras un período de tiempo de 24 años, podemos decir que *McOndo* ha superado con creces al grupo del Crack en cuanto a visibilidad. La etiqueta McOndo, a pesar de las implicaciones semánticas de ésta, sigue apareciendo en círculos literarios actuales, a diferencia de la de Crack, que parece reservada para análisis comparativos o retrospectivos: “se habla de novelas McOndo o de características McOndo, aunque sus autores no tengan ya nada que ver con los que formaron parte de la tan criticada antología” (FERNÁNDEZ, 2010: 21).

Resulta incuestionable que el objetivo de constante evolución y adaptación a los tiempos y a los medios ha resultado todo un éxito. Poco podría decirse hoy de la onda, o del crack, o de *Cuentos con walkman*, pero sí se puede hablar de un estilo #mcondiano, con el hashtag tendencioso que nos indica que la comunión con Estados Unidos ha sido exitosa en términos de globalización pues, por primera vez, podríamos estar hablando de una literatura americana, sin distinción de hemisferios. Gracias a esta particularidad, y a la conquista del mercado estadounidense sin la necesidad de recurrir a ignominiosos plagios, los nuevos narradores latinoamericanos lograron sacudirse los estigmas que giraban en torno a esta literatura, los cuales, como expone Diana Palaversich en *Macondo y otros mitos* (2008), se centralizan en los que se esfuerzan por exprimir *ad infinitum* el realismo mágico, perpetuando la imagen de un continente exótico y subdesarrollado, y los emuladores de Rulfo y García Márquez, que explotan con cinismo el género a costa de cocinar best-sellers mediocres, pero de gran rentabilidad.

El paralelismo entre *McOndo* y McDonalds ha sido usado por muchos críticos como una excusa perfecta para comparar la antología y el posterior estilo de escritura con la comida basura. En cierto modo, podríamos coincidir con esas críticas, no ya en los términos de indigestión y devaluación que se pretendían, sino en los de adaptación a los tiempos. En los últimos años, McDonalds ha cambiado su filosofía hasta el punto de lanzar hamburguesas veganas, ha sobrevivido sin dar síntomas de agotamiento a los “real fooders”, y ha sido capaz de adaptar su “Happy Meal” infantil a las últimas tendencias de Súper héroes casi a la misma velocidad con la que Marvel estrena películas. Precisamente ahí es donde vemos los puntos de encuentro con *McOndo*, en ser capaz de presentar un nuevo universo adaptado a los tiempos, en evolucionar al mismo ritmo que lo hace la sociedad. Begoña Fernández, tratando de buscar las implicaciones de *McOndo* como generación literaria, exponía que, hoy “la información circula, se fagocita, se reproduce, muere y resucita tan deprisa que, en ocasiones, basta solo un relativamente breve intervalo de tiempo para que las tendencias tiendan, valga la redundancia, a vislumbrarse con mayor claridad” (FERNÁNDEZ, 2010: 17). Sería absurdo tratar de encasillar a *McOndo* dentro de los estrictos requisitos exigidos a una serie de autores para pasar a llamarse generación precisamente por lo rápido con lo que evolucionan los relatos de estos nuevos escritores. Lo que sí es posible es remontarnos 24 años atrás para, con una mirada diacrónica característica, comprobar las consecuencias transcontinentales y globalizadoras que esta antología originó.

Como punto de partida, los escritores pretenden normalizar el vínculo entre la alta y baja cultura como una nueva forma de expresión que se enfrenta directamente a la cultura hegemónica. Con el afianzamiento de los medios de comunicación de masas, el público tiene ahora acceso a un amplísimo catálogo cultural que simplifica conceptos y

los hace entendibles para el lector medio. Lo que podría parecer un gran avance a nivel democrático, fue uno de los aspectos más criticados por el grupo perteneciente a la Escuela de Frankfurt. Críticos como Adorno, Marcuse o Horkheimer, coincidían en que la aparición de la “industria de la cultura” fortalece la influencia de las clases dominantes y promueve la identificación de la felicidad con el conformismo social y político del individuo. Además, señalan que “la creciente debilidad del genuino arte (alta cultura) al difuminarlo como un producto más de consumo, elimina toda posibilidad de imaginación individual; por lo tanto, el «barbarismo estético» se traduce en una mayor obediencia de los individuos a la jerarquía social” (SALAZAR, 1991: S.P.). *McOndo* se opone de manera tajante a esta postura y, adoptando una defensa de los medios de comunicación de masas como elemento fundamental para la democratización de la cultura, se posiciona más del lado de otros autores como Shils, McLuhan y Bell, quienes opinan que, gracias a la descentralización de la cultura, las masas pueden ahora rechazar su posición marginal en la sociedad. Tres fueron los puntos más relevantes de los “integrados”: En primer lugar, como expresó Shils, la sociedad tiene ahora acceso a los privilegios de la cultura y lo que antes le estaba restringido se pone al alcance del hombre común. En segundo lugar, Bell sostiene que “el capitalismo del consumo más que homogeneizar y embrutecer culturalmente a la población genera pluralismo y democracia, porque nivela los estilos de vida que contraponían a las clases sociales” (BELL cit. en SALAZAR, 1991: S.P.). Por último, encontramos la postura de McLuhan, relativa al surgimiento de la “aldea global”, la cual posibilitaría que “el hombre se transforme en un ser completamente sensorial unido a sus semejantes y a su tiempo, en un mundo en que los límites geográficos han desaparecido” (SALAZAR, 1991: S.P.).

Además de estos logros de la cultura de masas, uno de los aspectos más importantes de esta eclosión reside en su propia condición descentralizada y tiene que ver con lo que Lipovetsky llamaba la correspondencia flexible de las antinomias. Desde que la cultura posmoderna se descentralizó, ofreció la posibilidad al lector de diversificar sus oportunidades de lectura y conocimiento. Si antes le era necesario decantarse por un tipo específico de producto, ahora la cultura se personaliza, se presenta hecha a la medida del consumidor para que en ella pueda encontrar todo aquello que está buscando, sin que una sola tendencia limite el contenido. Se desarrollan así las lógicas duales que diversifican las posibilidades de elección. En líneas generales, tanto apocalípticos como integrados plantean los mismos puntos de referencia a la cultura de los medios de comunicación de masas. Sin embargo, lo que para unos es un problema, para los otros supone un avance en la asimilación de la realidad. Este podría ser el caso de la música. Los apocalípticos plantean que los *mass media* se utilizan para captar nuestra atención a nivel superficial. En el caso de una sinfonía, por ejemplo, son capaces de popularizar una parte muy concreta de la música, mediante su introducción en una película (véase *La naranja mecánica*) o un anuncio de televisión. Esto promueve el disfrute superficial de la misma, al otorgar mayor importancia a las descontextualizadas imágenes ultraviolentas empleadas por Kubrick, no podemos apreciar la melodía en toda su plenitud, situando a Beethoven en el mismo plano cualitativo que otros muchos vulgares ejemplos de “música gastronómica”: “un producto industrial que no persigue ninguna intención artística, sino la satisfacción de las demandas del mercado” (ECO, 1984: 316). Sin embargo, los integrados opinan que esto es precisamente uno de los mayores logros de la cultura de masas, pues da la oportunidad al espectador, al consumidor de cine en este caso, de acceder a Beethoven cuando de otro modo puede que nunca hubiera escuchado la novena sinfonía. Así,

ofrece la posibilidad de buscar un acercamiento a la música clásica desde una fuente externa, mediante un encuentro casi accidental, que podría despertar un gusto genuino por la música.

McOndo, a nuestro entender, sí cometió un gran error o, mejor dicho, dos errores, en su momento de gestación. El primero de ellos, al igual que ocurrió con el boom, fue la exclusión de escritoras. Si en el boom echamos en falta a Elena Garro, despreciada por su propio marido, Octavio Paz, o a Aurora Bernárdez, escritora y mujer de Cortázar –“para Vargas Llosa la escritora le concedió algo maravilloso al escritor” (MIGUEL, 2019: 58)–, en *McOndo* no encontramos a Rosario Ferré o a Marcela Serrano entre otras grandes narradoras. Un “olvido” insuficientemente justificado en el prólogo y que se salda con la excusa del “desconocimiento de los editores”. La falta de argumento en relación a esta omisión femenina contrasta con el exceso de justificación por la inclusión de escritores españoles. Lo que en un principio podría parecer un esfuerzo por defender la totalidad de la literatura hispanohablante termina rezumando un tono apologético al insistir en la defensa de la aparición de estos escritores. Esta segunda parte ha sido otro de los aspectos más criticados de la antología: “esta presencia ibérica, [resulta] algo forzada de tan justificada en *McOndo*” (FERNÁNDEZ, 2010: 18). Siguiendo con el estudio de Fernández, a estos dos errores se suma que la mayoría de escritos se buscaron por “encargo”, tratando de que los autores se adaptaran a las exigencias mcondianas, y no a la inversa, buscando autores con una escritura en sintonía con los postulados de la antología. Al margen de estos errores de criterio iniciales, hemos de decir que *McOndo* logró su propósito, no sólo porque normalizó la relación entre la cultura de masas y la alta cultura y acercó a los lectores más jóvenes a una cultura que antes les era inalcanzable, sino también porque consiguió que ese cambio

sobreviviera en el tiempo a pesar de la desvinculación de los miembros originales. Del grupo hoy solo queda el nombre, los escritores han tomado caminos separados, algunos de ellos con gran éxito, como es el caso de Rodrigo Fresán, pero sentaron las bases de una literatura transcontinental que se ha ganado el derecho a la legitimidad, puede que no a nivel generacional, pero sí como elemento fundamental de esa lógica del cambio literario que se pretendía.

Así fue como McOndo encontró a su público: derribando convencionalismos y buscando una literatura entendible para las nuevas generaciones de lectores que anhelaban sentirse identificados con una lectura que les representase: “McOndo reivindicaba el espacio urbano de la clase media y la cotidianeidad para acercarse a un nuevo tipo de lectores, mayoritariamente jóvenes de clase media de las ciudades” (MONTROYA et al, 2008: 78). Las guerras y las represiones hacia el sector intelectual supusieron el derrumbe de los antiguos ideales y el desencanto generalizado de la población por el triunfo de las doctrinas neoliberales. Así es como el posmodernismo empieza a cuestionarse las historias oficiales. Mediante el acceso a la polifonía textual, los denominados géneros menores se vigorizan y asumen mayor protagonismo para

...indagar en la condición humana, demuestra una sólida formación clásica en muchos autores, es original, audaz y últimamente hasta experimental. Por otra parte, en sus mejores expresiones, la literatura negra es una radiografía de la llamada civilización, tan eficaz y sofisticada como inhumana y destructora. (GIARDINELLI EN KOHUT, 1990: 173).

Los nuevos escritores hispanoamericanos no rechazan los géneros clásicos, sino que los adaptan a las nuevas formas de escritura, como es el ejemplo de la novela negra, un género muy recurrente en Fresán, quien lo modifica a su antojo para crear híbridos *noir* y lo sitúan en la estela de los escritores malditos norteamericanos. Este tipo de

mutaciones goza de gran popularidad entre el público gracias a sus ácidas críticas no edulcoradas, complejas en lo que a las relaciones se refiere, y marcadas por un fuerte pesimismo y devaneos emocionales de gran peso argumental. Se trata de un estilo de literatura rudo, sin concesiones, un “hard boiled” totalmente desromantizado que, a diferencia de este, ya no se basa en el dinero y la ambición como principales móviles del delito, sino en las diferencias sociales que se contraponen al *american dream*, “demostrando los extremos de violencia a los que se puede llegar por conseguir una vida mejor al otro lado de la frontera” (NOGUEROL, 2006: 7). Será gracias a la aparición o al resurgimiento de este tipo de ficciones cuando la narrativa latinoamericana se dirija hacia géneros literarios híbridos que favorezcan el proceso de globalización: “Es el caso del cyberpunk, fusión de relato gótico, negro y de ciencia ficción a partir del que se retratan mundos deshumanizados y cercanos al apocalipsis, en los que la extrema pobreza se da la mano con la tecnología más avanzada” (NOGUEROL, 2010: 8). Mediante un apocalipsis más metafórico que figurativo, algunos de los escritores de *McOndo*, entre ellos los dos antólogos, han dejado huella en este género por medio de personajes que se recluyen voluntariamente en pequeñas habitaciones para consumir televisión o navegar como zombis por internet. En el relato “Señales captadas en el corazón de una fiesta”, Rodrigo Fresán utiliza el humor y la constante referencia a la telerrealidad para representar el miedo a la soledad y a una sociedad de completo aislamiento. Todo queda envuelto en una realidad ilógica o en un irrealismo lógico mediante el cual el suicidio es el comienzo de algo agradable y mejor: “No es como si me quedara dormido. No, todo lo contrario: es como si me fuera despertando despacio y para siempre” (FRESÁN cit. en FUGUET y GÓMEZ, 1993: 58).

Los escritores de *McOndo* recurren a la cultura de masas de manera natural, sin que la aproximación resulte forzada. Se trata de una forma de escribir referencial pero espontánea, donde las identidades de los personajes quedan desterritorializadas por el constante bombardeo de la música, el cine, la televisión, el cómic, etc. No se trata de incidir en reelaboraciones o astutas adaptaciones, como viene siendo habitual en posmodernos derrotistas que insisten en que ya está todo escrito, sino de abrirse a una nueva posibilidad narrativa en la que estos medios culturales se fusionen con el mundo digitalizado para conformar una parte fundamental de las ficciones. Se obtiene así un complejo mapa idiosincrático de perdedores que deambulan sin rumbo definido, dotados de voces muy diferentes, pero, al mismo tiempo, unidos por los mismos héroes televisivos o por las mismas drogas que les condenan sin remedio a una muerte marginal por el fantasma del sida, como ocurre en el cuento “Extrañas costumbres orales”, de Sergio Gómez, y el mencionado relato de Fresán, “Señales captadas en el corazón de una fiesta”.

La recurrencia a estos géneros y temáticas, denostados por la alta cultura durante tanto tiempo, sirvió a los escritores para encontrar un punto vinculante entre sus ficciones y los intereses del público, que agradecía –a pesar del esfuerzo que supone enfrentarse a su intrincada narrativa– la originalidad de las tramas en temas que le afectaban directamente. Además, la gran abundancia de guiños al cine estadounidense, a la música, o al arte, permitía al lector involucrarse en otras expresiones artísticas, conocidas o desconocidas, y asumir esto como aliciente a la lectura, pues encontraba posibles recursos y dispositivos artísticos con los que ampliar sus lecturas en otros campos y formatos.

Del auge de estas hibridaciones surge también cierta propensión entre los lectores hacia las ficciones antidetektivescas, pertenecientes al género antipolicial, que destacan, como indica Noguero, por estar protagonizadas por personajes “movidos por un difuso deseo de justicia, donde la realidad aparece como un caos sin solución y existe un progresivo desinterés en resolver los crímenes [...], las nociones de verdad e identidad se muestran escurridizas” (NOGUEROL, 2010: 9)⁵. Un estilo desromantizado que iba mucho más acorde con la sociedad desacostumbrada al glamur de la época dorada. De *McOndo* salieron escritores afines a esta índole literaria y, siguiendo con el estilo hiper-referencial, urbano y desprovisto de aditivos ornamentales, construyeron sus relatos al abrigo del realismo sucio estadounidense, con protagonistas solitarios, apáticos y con grandes problemas para evitar la violencia existente que los envolvía. Una actitud que los lleva a un completo desinterés y a la pérdida de las pasiones que un día los motivaron para hacer algo relevante, como se extrae de la disposición conformista y oportunista del protagonista del cuento “Gritos y susurros”, del uruguayo Gustavo Escanlar. Una actitud que desemboca, asimismo, en la pérdida absoluta del romanticismo al sufrir una experiencia humillante, como ocurre en “La gente de latex”, del mexicano Naief Yehya. Paradójicamente, y pese a que estos autores descartan hacer uso de una prosa muy recargada, sus grandes referentes literarios norteamericanos pertenecen al grupo que Eduardo Lago llamó “La escuela de la dificultad”, escritores como Foster Wallace, Thomas Pynchon o William Gaddis que, a pesar de formar parte de la posmodernidad estadounidense, con ficciones repletas de alusiones a la cultura popular y los medios de comunicación, inciden en una retórica muy exigente con singulares estructuras narrativas y gran cantidad de apuntes a pie de página, y

⁵ Garí Barceló también aborda esta temática en un artículo sobre las declinaciones políticas del detective en la narrativa hispanoamericana (GARÍ BARCELÓ, 2019c)

observaciones, que obligan a tomar una actitud muy activa de lectura y a establecer un minucioso seguimiento de personajes o detalles importantes, o a volver a pasajes ya leídos con el fin de atar cabos sueltos en el transcurso de la lectura.

Otro de los rasgos más importantes de esta literatura es su carácter irreductiblemente actual. Los escritores de *McOndo* recorren el escenario pop con cautela y sin dejar que su esplendor ciegue su visión crítica. Como menciona Daniel Voionmaa, respecto de la literatura de Alberto Fuguet, su estudio de la sociedad neoliberal no implica una empatía con ella. Son textos que se recrean y hablan del mercado, que lo recorren con precisión, pero, sobre todo, lo exponen a un examen continuo: “de hecho, mostrar dicha realidad a veces deviene en una crítica mucho más efectiva” (VOIONMAA, 2009: 142). Puede que, por este motivo, tanto Fuguet como sus contemporáneos, recurran al realismo sucio norteamericano como medio de expresión predilecto, pues impide que se confunda la admiración hacia un mundo frenético con la fanática devoción ciega del consumismo que promueve: “El realismo trágico garantiza el acceso a la suciedad que se oculta tras el sueño, a la dificultad humana que subyace a la facilidad tecnológica, el pesar que hay por detrás de la narcosis cultural pop” (LAGO, 2018: 87). La fórmula compuesta por esta tosquedad narrativa y la constante referencia a los medios de comunicación ha encontrado un público muy específico en la sociedad actual, cada vez con más adeptos, aunque todavía demasiado “denso” en cuanto a la sobresaturación referencial para ser asimilado por el lector medio. Puede que en ocasiones se vea como una simple estrategia de mercadotecnia. Sin embargo, esta técnica no tiene otra finalidad que dar al público lo que necesita: una literatura que se adapte a su exigente estilo de vida, capaz de “atrapar la atención del lector en segundos” (NOGUEROL, 2010: 12), adecuarse a las rutinas del

espectador que busca algo original, diferente y novedoso sin la intención de perder un minuto “comprometido” a un producto que no le interese. Nogueroles explica que este es el tipo de literatura diseñado para la sociedad del zapping, del flipping (cambiar compulsivamente de canal), del zipping (ver partes menos interesantes de los programas a cámara rápida), y del grazing (visionar varios programas a la vez) (NOGUEROL, 2010: 13). Esto no es otra cosa que el neoliberalismo llevado a la literatura, esa negación de pasado y futuro que nos dice que el presente lo es todo, que la historia empieza y termina con él. En esa línea se encuentra la novela de Edmundo Paz Soldán, *El delirio de Turing* (2003), en la cual se utiliza la tecnología como una herramienta de protesta social dentro del universo boliviano, mediante unos hackers que se rebelan contra la corrupción política creando un nuevo orden virtual. Soldán presenta una sociedad ultraglobalizada a través de cibercafés, centros comerciales y una prominente invasión de publicidad de marcas de teléfonos móviles, todo mediante un uso constante de neologismos y tecnicismos digitales. Paz Soldán es uno de los escritores que se han dado cuenta de que la literatura contemporánea ha de acercarse a formas narrativas tecnológicamente más sofisticadas, “se puede trabajar con estas formas o usarlas o escribir sobre ellas o a través de ellas, pero no me parece buena idea seguir escribiendo en el vacío. Como la ciencia, la cultura avanza. El arte evoluciona” (PAZ SOLDÁN, 2004: 47).

4. RESEMANTIZACIÓN DEL ARTE EN LA ERA DE KANYE WEST.

Cuando Jackie Gleason decide dar su prolífico salto a la música –en cinco años llegó a grabar 14 álbumes–, los representantes del cómico piensan: ¿por qué no? Al fin y al cabo, era una de las grandes estrellas de la incipiente fiebre televisiva y, como ya viene siendo habitual, los artistas del espectáculo tienden a probar suerte en varias disciplinas antes de retirarse. Lo más insólito del caso Gleason no fue el salto a la música *per se*, sino el hecho de que, para su disco, *Lonseome Echo* (1955), el actor encargara al mismísimo Salvador Dalí el diseño de la portada. Aquella colaboración daría pie a que, posteriormente, los grandes grupos musicales se aliaran con los artistas más representativos del momento para crear el diseño de sus álbumes. Así, desde la famosa banana de *The Velvet Underground & Nico* (1967), a cargo de Andy Warhol, el crudo retrato de Patti Smith en *Horses*, por Robert Mapplethorpe (1975), o los expresivos monigotes de Keith Haring decorando la portada de *Without You*, de David Bowie (1983), estos artistas han tratado de combinar en sus obras la pintura, la música, la moda, la fotografía y cualquier forma de expresión disponible para transmitir un mensaje original.

Otro caso de hibridez sería el del controvertido Kanye West. Su pasión por el arte y la moda lo llevó a utilizar diseños de Takashi Murakami o George Condo en sus portadas, al menos, cuando el músico todavía lanzaba sus discos en formato físico⁶. West comenzó a crear en 2016, con el lanzamiento de *The Life of Pablo*, la idea de “álbum vivo”. Gracias a la digitalización de sus discos, y a su comercialización en

⁶ Tras su álbum *Yeezus*, en el que utilizó un diseño completamente minimalista, simulando un ataúd abierto, Kanye West anunció que dejaría de sacar sus discos en formato CD.
<https://www.thefader.com/2016/03/07/kanye-west-no-cds>

plataformas *streaming*, el rapero consiguió que su disco permaneciera en constante cambio durante casi un año, añadiendo nuevas canciones y reeditando las existentes con el propósito de que la gente no se conformara con la primera de las copias que encontrara del mismo. De este modo, Kanye West se convirtió en un artista afterpop, pues abandonó el formato físico estandarizado –con la salvedad del disco de vinilo, decisión que todavía daría más peso a nuestra teoría, pues este formato “retro” está íntimamente relacionado con el concepto *Ur* que veremos posteriormente– y creó una nueva forma de consumir música.

A comienzos del nuevo milenio surge en el mundo literario un fenómeno de “digitalización” de la novela. Un grupo de autores, mayoritariamente nacidos entre los años 60 y 70, comienzan a crear novelas discursivamente alejadas de las más ortodoxas y tradicionales. Estas obras

...no comparten la idea de una literatura canónica y estricta, ni consideran la narrativa como algo aislado, sino que está en conexión con otros géneros y otros elementos estéticos. Se ejemplifica en *Nocilla Lab* (Fernández Mallo, 2013) donde se integra el comic, en *Alba Cromm* (Mora, 2010) aparecen chats, publicidades, e-mails, reseñas y un diario, y en *España* (Vilas, 2012) se incluyen fotos, personajes reales como Che Guevara e incluso al propio escritor. Se está creando un espacio de fusión que consta de un nomadismo estético. (KJELLSSON, 2016: 28).

Este nomadismo estético del que habla Kjellsson funciona gracias a una calculada sincronización de productos culturales muy variados y, sobre todo, gracias a la integración de la alta y la baja cultura como un todo que puede coexistir armónicamente en un mismo espacio, sin jerarquías de ningún tipo. Este es el claro ejemplo de la obra *Limbo*, de Fernández Mallo, en la cual se aprecia una comparación entre *El Quijote* y *Mein Kampf*, o se relaciona a Bach con Radiohead (FERNÁNDEZ MALLO, 2014: 75). Este tipo de poética continúa el concepto de “obra viva” de Kanye

West comentado antes. Gracias al resurgimiento de los blogs, los autores pueden crear cibernovelas fragmentadas y en constante crecimiento, que actualizan su contenido en función de las últimas novedades en el mundo de los medios de comunicación de masas. Independientemente del formato que utilicen, por norma general, estas obras no poseen un comienzo ni un final definido, rompen con la linealidad narrativa y van construyendo su retórica como si de una red se tratase, dando así peso al concepto de *zapping* del que hablamos previamente: “Como un televisor que cambiara constantemente de canal, pero sin que el espectador ejerciese sobre el mando control alguno, de manera que el resultado de todas estas imágenes es una obra creada con su propio palimpsesto.” (FERNÁNDEZ MALLO, 2014: 118). La novela *Circular*, de Vicente Luis Mora, permite apreciar con claridad esta característica, pues genera en todo momento un aire fragmentario y de persistencia que no nos abandonará ni tan siquiera cuando lleguemos a la última página, dando la impresión, como menciona Kjellsson, de poseer una “función de continuidad, deslocalización y refleja el mundo actual con la inseguridad posmoderna donde no hay fin ni comienzo” (KJELLSSON, 2016: 30).

Sería el trabajo de Fernández Mallo, *Nocilla Project*, el que diera pie a la primera tentativa de nominación de este grupo de escritores bajo la etiqueta de “Generación Nocilla”, una trilogía que, además, se complementa con una novela gráfica y un documental en el que el propio autor junto a algunos de sus coetáneos, como Antonio Luque, Luis Macías, Pere Joan, Vicente Luis Mora o Eloy Fernández Porta, expone desde su punto de vista lo que significa y cómo escribir “docuficción pop”. Basándose en la obra de Mallo, la periodista Nuria Azancot se atrevió a clasificar a estos escritores en su artículo “La generación Nocilla y el afterpop piden paso”, aunque esta denominación no terminó de cuajar en el ámbito crítico ni literario, principalmente

porque los autores en cuestión preferían escapar de generalizaciones y etiquetas que pudieran llevar a una malinterpretación de su obra, o como menciona Miguel Espigado:

De alguna manera se intuía que la aceptación de esa etiqueta suponía dar vitalidad a una generalización que borraría sus diferencias, que discriminaría su originalidad individual para priorizar un discurso único que acabaría por condicionar la lectura de sus libros, o aún peor, que acabaría por sustituirlos (ESPIGADO, 2009: s.p.).

No estuvo mal, independientemente de lo acertado del nombre, la publicidad y la atención que recibió el grupo, pues lo cierto es que desde ese momento empezaron a salir a la luz nombres de nuevos autores cuya forma de escritura se alineaba con la digitalización fragmentaria propuesta por Mallo, e incluso se comenzaban a vislumbrar puntos en común entre los autores referidos por Azancot y otros no incluidos en aquel primer artículo. El efecto del ensayo originó un mayor crédito a la literatura de los márgenes, consiguiendo la atención de los medios de comunicación que, por otro lado, eran los protagonistas de esa nueva literatura. En este mismo artículo también se hace mención al concepto *afterpop*, popularizado por Eloy Fernández Porta en su ensayo *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, del cual nos serviremos como herramienta de medición pop para el estudio de la obra de Fresán. Será Porta el que analice con mayor atención la integración de la cultura de masas y los medios de comunicación en la alta cultura. Esta etiqueta parece más apropiada que la de *nocilla*, no solo por las connotaciones jocosas de la crema de cacao, sino también porque reflexiona sobre un rasgo común a varios de los escritores implicados. Sin embargo, tampoco ésta terminará de popularizarse de forma amplia y, en su lugar, “se propone la denominación *Mutante*, que en los últimos años ha logrado más presencia en el discurso mediático y, en mi opinión, capta mejor la esencia central de la existencia de este grupo: su idea de cambio” (KJELLSSON, 2016: 22).

La primera vez que se utilizó el término mutante para referirse a este tipo de literatura fue en 2003, en un artículo de Juan Francisco Ferré titulado “El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante”, en el cual, el autor ya comienza a indagar en el proceso digitalizador y tecnológico de los nuevos narradores y selecciona esta expresión “para definir una nueva sensibilidad poética que había comenzado a manifestarse desde principios de los años 2000 en el contexto literario hispánico” (IACOB y POSADA, 2018: 9). Sin embargo, no sería hasta 2007 cuando la etiqueta llegara a extenderse del todo gracias a la obra de Vicente Luis Mora: *La luz nueva*, en la que el autor trata lo mutante como una evolución del posmodernismo, y la de Julio Ortega y el mismo Ferré, quienes publican una antología llamada *Mutantes. Narrativa española de última generación*, que incluye textos de un grupo de autores españoles. Por ello, y dado que la denominación Mutante es la que “parece haber gozado de mejor recepción por parte de la crítica y los lectores” (CALLES, 2011: 199), de aquí en adelante nos referiremos a este grupo de escritores bajo este marbete. Una literatura que, a pesar de estar enfocada hacia los medios de comunicación de masas y la cultura digital, nace al abrigo de una mirada crítica que viene a destacar la frialdad en las relaciones sociales, pues se trata de

...la escuela del recalentamiento informativo y el enfriamiento global de las estructuras humanas de relación. Su escritura, en este sentido, se alzaría contra la sinrazón comunicativa dominante y la racionalización de lo arbitrario propia del funcionamiento del sistema, es decir, de un mundo rediseñado como una gigantesca y ubicua máquina de ficción. De ese modo, crearían responder también, generando narrativas interferidas de uno u otro modo por la cultura de masas circundante, a la pixelización del relato colectivo y la digitalización de la realidad, dos de las mutaciones ideológicas y tecnológicas más importantes que afectan a la idea de realidad que estos autores y sus lectores más próximos habrían heredado de las generaciones anteriores. (FERRÉ, 2009: 6-7)

En cualquier caso, no existe un consenso generalizado ni un listado definitivo de aquellos autores que podrían ser considerados mutantes, por lo que parece más

apropiado referirnos a obras mutantes, entendiendo como tales aquellas que cumplan una serie de requisitos que veremos más adelante. Estas obras, sí es cierto, suelen estar escritas por autores que en algún momento han sido incluidos en antologías relacionadas con este movimiento, como Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta, Agustín Fernández Mallo, Lolita Bosch o Javier Calvo, añadidos al volumen de Julio Ortega y Juan Francisco Ferré, y otros a los que se fue incluyendo por su afinidad con los temas tratados y sus similitudes estéticas, tal es el caso del crítico J. Ernesto Ayala-Dip quien, como expone Mora: “añade en algún artículo a Javier Moreno y Rodrigo Fresán” (MORA, 2007: 25).

Es la búsqueda de una renovación estética lo que une a estos escritores mutantes, la complicación del relato sin la necesidad de retorcer la trama o añadir complejidad a sus personajes; se busca una reasimilación de la escritura sin necesidad de “castigar” al lector. Como apunte, es de destacar que muchos de estos autores no provienen de un entorno literario, sino que proceden de muy diversas ramas, como el Derecho, los Estudios Hispánicos o, como en el caso de Fernández Mallo, la Física. A pesar de ello, todos tienen algo en común, y es el haber crecido con la asimilación de las nuevas tecnologías, influidos por la televisión como aspecto definitorio de su forma de ver el mundo:

Así pues, se invocaron, sin profundizar, eso sí, rasgos supuestamente comunes: fragmentarismo («novela-zapping»), experimentalismo, «novedad», digitalismo, mezcla de materiales prefabricados (sampling), maridaje entre literatura, otras artes y nuevas tecnologías, interferencias entre alta y baja cultura, discurso «ergódico» o influencia norteamericana. Se identificó al realismo español «esclerotizado y guerracivilista» como enemigo a batir. (IACOB y POSADA, 2018: 9)

A continuación, analizaremos algunos de los factores comunes que se pueden apreciar en la literatura mutante en su proceso de ficcionalización de la realidad y digitalización de la narrativa.

4.1. Apropiacionismo: Hay un Warhol en mi sopa.

Tras la asimilación de *McOndo* y, sobre todo, tras la normalización de la literatura que este grupo pretendía, algunos autores darían por terminada la posmodernidad. Si bien es cierto que otros muchos ensayistas consideran que sigue vigente, también es verdad que apreciarían en ella nuevos componentes que no se habían contemplado en un comienzo, como, por ejemplo, la gran participación de los medios de comunicación de masas y el imparable avance de la globalización. Los debates sobre la posmodernidad toman direcciones muy dispares e, incluso, se ha llegado a barajar la posibilidad de que la modernidad haya vuelto a pedir paso tras la decadencia posmoderna. Ya anunció Lyotard que cualquier obra de arte tenía que ser posmoderna antes de llegar a ser genuinamente moderna. Lo que jamás se le ocurriría es que aquellas provocativas palabras pudieran cobrar tanto protagonismo en la actualidad. Andres Huysen diserta en *Modernismo después de la posmodernidad*, sobre la segunda modernidad y el renovado interés por los aspectos del modernismo; un resurgimiento al que se ha denominado como modernidad líquida (BAUMAN, 2003), modernidad alternativa (MAGALLÓN, 2006), contramodernidad (SALDAÑA, 2013) y otro sinfín de nombres que vienen a expresar lo mismo, el auge de los valores pasados partiendo de nuevos modelos teóricos y reciclando los viejos, como hicieron Baudrillard y otros autores posestructuralistas al rebatir, sin llegar a descartar, las teorías del estructuralismo:

...it would be a mistake to think that [Baudrillard] ever synthesized [the ideas of Levi-Strauss], although it is true that the interplay of structuralism determined Baudrillard's own distinctive way of choosing a post-structuralist position. [...] In fact, Baudrillard is against any thinker whose ideas he takes seriously (LEVIN, 1984: 35-36).

Menciona Huyssen, además, que no se trata de dejar atrás el posmodernismo ni sus ideas, sino de corregir el desprecio que éste hizo de la modernidad allá en los años 80 con la posmodernidad estadounidense. En este sentido, e intentando adoptar una postura integradora, no trataremos la presente literatura como una pos-posmodernidad, ni tampoco como posmoderna, sino que la asumiremos de modo diferente, como un todo que evoluciona constantemente y se nutre, no solo de ideas pasadas, sino de planteamientos actuales y novedosos.

Lo que sí parece una constante de nuestros días es la supresión de la decepción generalizada. Se desvanece la pesimista e inconsolable noción de que ya está todo escrito o inventado (¿acaso no será esa una inquietud cultural presente en todas las etapas de la humanidad?), y la violencia irónica y autocomplaciente se apaga con la explicitud de un empujón homicida desde una avioneta. El miedo irracional e intensificado al “otro”, las políticas de aislamiento y sobreprotección, englobado todo en el fenómeno “nine-elevenismo”, no solo estuvo producido por la caída de las torres gemelas, sino también por el derrumbe de la certeza de una posmodernidad utópica que nos mantenía a salvo de todas las tragedias beligerantes del tercer mundo a fuerza de consumismo. La cuna del capitalismo era tan vulnerable e inestable como la noción de consciencia en una película de David Lynch. Afortunadamente, no tardarían en llegar los nuevos escritores jóvenes, sin miedos ni complejos en aceptar que la literatura necesitaba un cambio de enfoque y, para ello, se debía admitir la cultura en todas sus dimensiones; autores como Rodrigo Fresán, capaces de dar respuesta a lo que había puesto en jaque la filosofía proteccionista del país más poderoso del mundo. Entonces surge *The Apocalypse Brigade*, una novela escrita por Crack Dublinski –o por Tina T., no queda muy clara su autoría–, y publicada el 11 de septiembre de 2011, que anunciaba

la caída de las torres gemelas. Fresán, como otros tantos autores contemporáneos, es consciente de que la posmodernidad ha dejado de ser la solución a nuestra realidad hiperconectada, y que la crisis del relato solo puede afrontarse desde dos perspectivas fundamentales: la destrucción de la línea divisoria entre realidad y ficción, y la resemantización de la cultura, o como expone Ferré:

La redefinición del arte y la cultura a partir de los desafíos de las nuevas tecnologías como nueva expresión de la velocidad histórica del consumo, e implantación consiguiente de un régimen general de tecno-cultura, acompañado a su vez de un dominio de lo audiovisual y mediático sobre una cultura enteramente postliteraria. (FERRÉ, 2009: 5)

Resulta evidente que *The Apocalypse Brigade* es una metanovela ficticia perteneciente al imaginario fresaniano. Sin embargo, y según expresa David Shields en su “manifiesto”, *Hambre de realidad*, los procedimientos tradicionales de creación han sido puestos a prueba por medio de la concepción misma de lo real. El modo con el que Fresán nos cuenta la historia de Crack Dublinski puede llevarnos a “googlear” si un suceso editorial similar ocurrió –como otra de tantas coincidencias conspiranoicas–, convirtiéndolo así, a ojos del lector, en una realidad momentánea. El escritor pasea su mirada por un entorno incómodo en el que los límites entre ficción y no ficción quedan difuminados. Por supuesto, para que esta técnica resulte exitosa, la cultura ha de someterse a una hibridación absoluta. La literatura supone ahora una pieza más de esa compleja red relacional dominada por la televisión, que se expande de forma elocuente a través de las páginas del libro en forma de canciones, portadas de discos, cuadros pictóricos, *polaroids*, escenas de películas o programas de televisión. Todo forma parte de ese proceso integrador que tiene como objetivo recodificar la idea de realidad que el lenguaje ha enarbolado, desde su aparición hasta su comprensión y asimilación. Así, la resemantización se traduce como estrategia semiótica de transformación de una realidad

conocida en otra diferente, ya sea mediante una serie de pequeños matices o una completa trasposición del modelo original, creando así una entidad diferente, pero directamente relacionada, que logra un nuevo significado. Esto es, sin lugar a dudas, un ataque directo al concepto benjaminiano del carácter aurático que ha de poseer toda obra:

...incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. [...] Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. (BENJAMIN, 2003: 42-43).

En cualquier caso, muchos son los autores que han demostrado que mediante esta técnica es posible recurrir a lo real a través de una nueva perspectiva. Y para muestra, una lata de sopa de tomate:

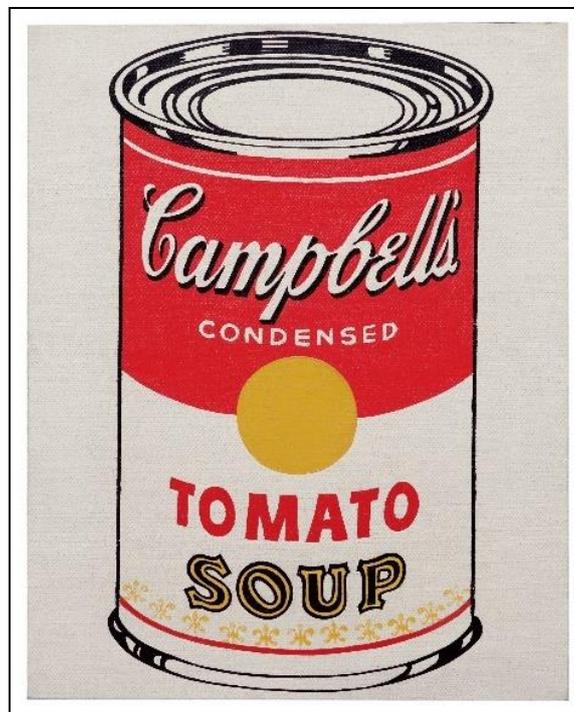


Ilustración 1

En este caso, el proceso de resemantización se produce a través de la alteración semiótica de un objeto cotidiano que se ha visto modificado en cuanto al sujeto de consumo. Pasamos de un proceso de comercialización alimenticia a otro artístico, convirtiendo así su finalidad principal, la ingesta de alimento, en una meramente contemplativa que, además, incrementa exponencialmente su valor al hacer que su relación frente al público cambie diametralmente, pues parte de una oferta que cubre con creces las necesidades de la demanda para llegar a otra exclusiva que propicia la batalla por la puja más alta. Pero antes de que a Warhol se le aplaudiera la idea de las latas de conserva y las litografías que pretendían romper con el estándar de objeto único, ya habían pasado otros autores por las galerías de los museos más importantes del mundo haciendo uso de esta resemantización. Sería Marcel Duchamp, en 1917, quien diera sentido artístico a un urinario. Con su obra, *Fuente*, se crearían los “ready-made”, y el arte conceptual, como forma artística que prioriza la importancia de la idea sobre la del objeto, cobraría vida: “en la adopción que Duchamp hiciera del objeto, a través del *ready-made*, se sitúa el origen de otorgar máxima importancia a la idea” (LARA-BARRANCO, 2002: 254); eso sí, tras un largo período de humillaciones⁷ que el francés llevó con mucho talante y buen humor, mientras seguía poniendo ruedas de bicicleta en taburetes. La gran diferencia entre estos dos artistas reside en el contexto, mientras que Duchamp convertía el objeto cotidiano de producción masiva en una obra de arte, “con Warhol el objeto y el arte son indiscernibles, ya que rompe también con el gesto de la descontextualización. En otras palabras, es necesario encontrar razones para discernir entre qué es y qué no es arte, y describir su ontología” (CUESTA, 2013: 60).

⁷ Ajeno a las críticas que sus “ready-made” despertaban, Duchamp se atrevió a reírse, en 1919, de todo un mito pictórico como la *Gioconda*, con uno de los ejemplos más irreverentes de apropiacionismo artístico. Sobre una postal de la misma, pintó a lápiz un bigote y una perilla junto al título L.H.O.O.Q., cuya pronunciación en francés suena a algo parecido a “Ella tiene calor en el culo”.

La clave está en comenzar a diferenciar el objeto del arte, el origen del sentido, como hizo Duchamp, y así dejar que el objeto se desarrolle y pase de ser un simple *opus* cerrado “para entenderlo como *work of art*, es decir, como una obra no-aurática que admite múltiples lecturas, siempre y cuando sea capaz de sobrevivir a la Historia” (CUESTA, 2013: 61).

Desde la *Fuente*, todo cambió en el mundo del arte; los tiburones de Damian Hirst, las figuras hechas con globos metálicos de Jeff Koons, los rótulos de neón de Tracey Emin, las monumentales figuras disneyficadas de KAWS... el arte abandonaba para siempre las cuadraturas de los marcos o la estricta proporción áurea. Si por algo se caracterizó el siglo XX, en términos artísticos, fue por el cuestionamiento de la figuración; por un lado, la forma estética evolucionó hacia una globalización fundamentalmente reduccionista, y por otro, el arte salía por fin de Europa gracias, en gran medida, a la rapidez de las comunicaciones mediáticas que permitieron que países como Brasil, Japón, China o Estados Unidos dieran a conocer al mundo las creaciones de sus artistas. El último tercio del siglo XX estuvo marcado por la frenética lucha por la supremacía de un estilo, desde la fuerte entrada del *Art déco*, pasando por el minimalismo de la *Bauhaus*, hasta el *Hard-edge* neoyorquino, que dio el definitivo giro del arte hacia un expresionismo abstracto que inundaba las paredes de los locales de referencia de todo el mundo con monumentales lienzos de Rothko. Por supuesto, el resto de disciplinas no se quedaban atrás; la literatura también se acercaba a realidades diferentes sobre los mitos, como las sirenas homéricas que Joyce representó en las descaradas Miss Douce y Miss Kennedy (*Ulyses*, 1922), los samuráis shakesperianos de Kurosawa, o los improbables y deliciosos sampleos de Kanye West a iconos del Pop – “Sweet Nothin's” de Brenda Lee, presente en “Bound 2” (*Yeezus*, 2013)–, del Soul –

“Distant Lover” de Marvin Gaye, utilizada en “Spaceship” (*The College Dropout*, 2004)–, del Techno –“Harder, Better, Faster, Stronger” de Daft Punk, en “Stronger” (*Graduation*, 2007)–, o incluso del Heavy Metal –“Iron Man”, de Black Sabbath sampleada en “Hell of a Life” (*My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, 2010)–.

Aquí es donde la resemantización toma unos matices problemáticos. Véase el caso del extraordinario éxito de Rosalía, quien ha modernizado un género musical fuertemente arraigado en la tradición y ha logrado así lo que no consiguió ni Camarón de la Isla con su experimental y controvertida *La leyenda del tiempo*: situar el flamenco en los tops 10 mundiales de música; su seminal “tra tra” ha dado la vuelta al mundo como una auténtica revolución, ya no de la música en general sino, lo más insólito, de la escena juvenil; el flamenco es *cool* hasta el punto de lograr que miles de californianos versionaran al unísono a Las Grecas en una de las más importantes mecas del indie: Coachella. Este éxito tan repentino nos lleva a la idea de apropiación, fuertemente defendida como forma de arte legítima en el ensayo de Agustín Fernández Mallo *Teoría general de la basura*, donde el autor reivindica el rol del artista como arquitecto del reciclaje, ensamblando las piezas perdidas u olvidadas de fósiles artísticos, susceptibles de ser reutilizadas en un contexto renovado, y con una finalidad muy diferente a aquella para la que inicialmente fueron concebidas. Mallo pretende demostrar que todavía existe originalidad en el arte sin la necesidad de que éste se abastezca solo de productos nuevos, sino también reciclando otros o apropiándose de objetos ya usados. Nos encontramos frente a la defensa de una nueva forma de artesanía en la que ya no existen los residuos; los restos se han transformado en nuevos objetos creativos de cuyo reciclaje depende la verdadera esencia del producto: “desde aquella cosa que era el residuo y que parecía no dejar avanzar a la realidad y que la obligaba a permanecer

sentada, ha pasado hoy a ser agente provocador: traslado, desplazamiento o, en otras palabras, metáfora” (FERNÁNDEZ MALLO, 2018: 137). Este texto compone a su vez una defensa por el cambio de paradigma de lo que anteriormente se conocía como el artista total, aquel creador davinciano capaz de destacar en multitud de disciplinas. El escritor total de antaño, un híbrido de filósofo, retratista, cartógrafo, explorador y soldado, ha sido ahora desmitificado y, en su lugar, surgen narradores que, pese a no destacar en más arte que las letras, se presentan con un conocimiento casi enciclopédico de los medios de comunicación y la cultura. El apropiacionismo ha dejado de ser un acto ignominioso y ha pasado a formar parte de la escena *cool*, siempre que se realice, no como un plagio, sino como *pastiche*, *collage*, o expresión rememorativa. Así, autores como Francis Bacon o Rodrigo Fresán llevarían a cabo este apropiacionismo *trendy*, el pintor en trabajos como *Screaming Popes*, su serie de fantasmagóricas versiones del retrato del Papa Inocencio X, pintado por Velázquez en 1650, y el escritor argentino en la relectura “mocku-biográfica” presentada, por ejemplo, en *Jardines de Kensington*. Ambas obras seguirían las pautas predefinidas por Fernández Mallo o Shields en sus ensayos, acerca de la necesidad de exponer una realidad “paralela”.



Ilustración 2

Otro de los ejemplos más destacados de esta técnica son los montajes apropiativos de la fotógrafa feminista Sherrie Levine, cuyas “re-fotografías”, de tintes críticos de los trabajos de los grandes padres de la fotografía moderna del siglo XX, levantan cuestiones de género y autoría hasta el punto de alcanzar, por su ausencia de participación y exhibición museística, un carácter mucho más exclusivo y sagrado que las de los autores originales. Levine siempre esquivó la publicidad y reproducción de sus imágenes, en principio para romper con el mito del genio creador, sin embargo, esta estrategia propició el efecto diametralmente contrario al deseado, pues el anonimato genera un culto masivo. Estos trabajos, acerca de la pérdida de la sacralidad del objeto, vuelven a dar la razón a Benjamin, aunque al mismo tiempo se posicionan del lado del conceptualismo, pues toman ese objeto como la parte menos importante del acto creativo actual, que ha pasado a ceder toda la relevancia al proceso.

Pese a que no es un concepto nuevo, pues el apropiacionismo lleva existiendo desde que los artistas utilizaran iconos clásicos en sus pinturas, como el mito griego de las Tres Gracias, representadas por Rafael, Rubens, Boticelli o, más recientemente, el ejemplo abstracto de Antonio Saura, sí es cierto que actualmente se encuentra en un momento de expansión gracias a su relación con otro concepto clave del arte contemporáneo: la hibridación. Vemos, por ejemplo, en la novela *Vidas de santos*, de Fresán, un pasaje en el que aparecen las hermanas Lallogia bailando juntas, abrazadas bajo la lluvia, en una descripción hipersensualizada del propio mito de las Tres Gracias: “Imposible distinguir dónde empieza una y termina otra, cuál es cuál de las tres formidables hermanas Lallogia [...]. La lluvia no las moja, la lluvia las protege de la lluvia” (FRESÁN, 2005: 50).



Ilustración 3

Es cierto que, ni todos los académicos encuentran en la resemantización del arte una respuesta comprometida del artista, ni todos los artistas comparten el entusiasmo de Levine, Saura o Bacon a la hora de replantearse el concepto de obra, pues consideran que es un estilo de autoafirmación que desatiende cuestiones ontológicas de cariz, hasta ahora, ineludible: "Modern art has taken a wrong turn in abandoning the search for the meaning of existence in order to affirm the value of the individual for its own sake"⁸ (TARKOVSKY, 1986: 38). Si tenemos en cuenta la literatura de forma específica, resulta paradójico cómo el gran auge de los medios de comunicación de masas y la importancia de la hibridación responde a mecanismos similares a los pretendidos por las vanguardias modernas, a pesar del antagonismo que la escuela de Frankfurt observó entre éstas y los *mass media*. Este nuevo giro conceptual de la producción literaria pretende la ruptura con el canon, la reformulación del concepto tradicional de obra orgánica o la circularidad y aleatoriedad del relato como única estructura narrativa

⁸ El arte moderno ha tomado una deriva errónea al abandonar la búsqueda del sentido de la existencia con el fin de afirmar el valor del individuo por su propio bien.

posible. Estas “son algunas de las instancias que desde la defensa de la autarquía y de los mundos posibles del arte, retoma la neovanguardia” (BERG, 1996: 35). Será en este punto donde ni tan siquiera el propio Benjamin sea capaz de restar importancia a la nueva literatura pues, la pérdida del aura, o la resemantización del objeto-arte en los tiempos de la reproducción mecánica coadyuvan a la democratización artística, permitiendo escapar de la inaccesibilidad y la privatización. Muchos son los académicos que coinciden en señalar que, tras la reinterpretación de las poéticas de algunos autores (argentinos en este caso) y la superación de lo canónico, “pueden leerse los mejores textos de Saer, Puig o Piglia para citar algunos nombres propios que son revaluados y tomados como puntos de referencia de una de las líneas narrativas de la llamada joven narrativa de los 90” (BERG, 1996: 36).

En España, en 2009, surge *Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder*, escrito por Alberto Olmos. A simple vista, el volumen parece una antología de textos de diferentes autores unidos por un común denominador: la dimensión digital de sus escritos. Olmos reunió en esta “novela” –sería el propio editor quien se referiría a ella usando este término en el prólogo–, un conjunto de relatos extraídos de blogs, de Wikipedia o del buzón *spam* del correo electrónico para darles empaque literario. Este cambio de significado se ha producido tras un proceso de posproducción al más puro estilo tarantiniano, gracias al cual se pudieron salvar del olvido una serie de historias condenadas a su desaparición. La literatura se situaba así al nivel de los *ready made* y el conceptualismo de Duchamp:

Primeramente, me di cuenta de que para realizar una novela a partir de Internet habría que privilegiar los textos que tuvieran más de documento que de literatura, y que la literatura que haríamos con ellos sería una literatura que *no se sabe tal*. Era más jugoso el testimonio del hoy (apelaciones a la tecnología y las nuevas formas de comunicación, jeremiadas y quejas sociales varias) que la

calidad literaria (cuentos correctos inéditos hay muchos en la Red). Después, comprendí que antologar posts interesantes era demasiado simple, y que una obra que quisiera reflejar «lo que pasa en Internet» tenía que seguir las reglas del medio e incluir todo el paratexto con que habitualmente nos tropezamos al navegar: mails, spam, mensajería instantánea, avisos robóticos (OLMOS, 2009: 297-298).

Esta compilación de objetos encontrados (rescatados de la basura casi) resulta una técnica que acerca la literatura a las vanguardias plásticas pues, al igual que hicieran los cubistas con sus *collages*, o los dadaístas con su irreverente modificación del objeto real, Olmos lleva a cabo un proceso de “contemplación de la basura cibernética que le lleva a proponernos una visión del residuo como tesoro y una mirada esteticista sobre el *underground*” (TRUEBA, 2018: 115). La respuesta del lector será la de volver a llevar el texto al ámbito digital, pues no podrá evitar comprobar en Google si efectivamente se trata de un “objeto encontrado” o es parte del imaginario del propio autor.

Esta práctica nos conduce de nuevo a Rodrigo Fresán quien, como ya hemos comentado, tensiona los límites entre realidad y ficción. Así, en su novela *La velocidad de las cosas*, se puede leer un apartado dedicado a T, el vecino del narrador, un hombre de apariencia tan extraña que llegó a ser inmortalizado por la cámara de la fotógrafa de *freaks* por antonomasia: Diane Arbus. No es inusual leer en periódicos nacionales columnas del escritor y periodista argentino sobre grandes fotógrafos de la historia, como Richard Avedon (FRESÁN, 2018a) o Vivian Maier (FRESÁN, 2018b), por lo tanto, no cuesta imaginar que la anécdota narrada en este episodio, sobre la relación entre el vecino T y Arbus, pueda ser real; el lector curioso realiza una búsqueda online sobre sujetos de apariencia similar a la prosopografía de Fresán, posibles modelos de la fotógrafa.

Antonio Orejudo, en su novela *Un momento de descanso*, va un paso más allá, pues introduce dentro de la novela recortes reales de reseñas periodísticas que constatan la veracidad de lo que se narra en determinados capítulos. Lo que pretende Orejudo es tratar como objeto material un texto literario, un manuscrito, problematizando así la noción, no solo de realidad y ficción, sino también la de originalidad y plagio. Fernández Mallo, Fernández Porta, Luis Mora y otros autores mutantes han centrado algunos de sus discursos en esta disyuntiva. Todos ellos coinciden en que mientras las artes plásticas se componen de objetos únicos, algo determinante a la hora de analizar el valor de una pieza pictórica o escultórica, la literatura se compone de una serie de libros idénticos, donde –salvo en el caso de contadas primeras ediciones muy limitadas–, el original y la copia poseen el mismo valor. Cuando estos autores se empeñan en

un desconcertante tratamiento del manuscrito como «objeto encontrado» y no como lo que realmente es, una mera copia transmisora de información, están poniendo en el centro del debate artístico y literario asuntos como el de la autoría, la originalidad o la creación como plagio (TRUEBA, 2018: 124).

4.2. Los Mutantes toman la Tierra.

No sería justo considerar a Kanye West el pionero de las “obras vivas”. Mucho antes que él, las editoriales ya habían lanzado ediciones corregidas, ampliadas, o simplificadas de algunos de sus mayores éxitos. Éste sería el caso de la colección “Otra vuelta de tuerca” que Anagrama lanzó en 2009 para celebrar su 40 cumpleaños. Entre sus títulos podemos encontrar la seminal ópera prima de Rodrigo Fresán: *Historia Argentina (Edición corregida y aumentada)*, en la que, además de un prólogo de Ray Loriga y un ensayo de Ignacio Echevarría, podemos hallar un nuevo capítulo que responde a un ejemplo de adaptación a la cultura popular. El lector argentino no podía asimilar que un libro con semejante título y que, además, por la acogida que estaba teniendo, parecía abocado a convertirse en uno de los grandes clásicos modernos de la literatura nacional, no se detuviera en algún capítulo a tratar uno de los temas más importantes del país: el Fútbol. Así que, en esta edición, Fresán presenta un nuevo cuento, titulado “La pasión de multitudes”, en el que trata muy de cerca la temática deportiva con un estilo tan negro y sobrecogedor que pareciera que la novela inicialmente estaba pensada para albergar ese capítulo.

Echevarría menciona que las editoriales habían descubierto la clave para la creación del nuevo escritor mutante (que sustituiría al obsoleto escritor total): presentar al novelista como una estrella de rock. Lo describe en estos términos: “desdeñoso de la institución literaria, investido de su propia juventud (esa patria común de la que, tarde o temprano, terminan todos por exiliarse), que hacía causa de sí mismo y tendería a confundir la desinhibición con la rebeldía” (ECHEVARRÍA en FRESÁN, 2009: 17). Asimismo, el crítico se rendía a las claves de una literatura en pleno proceso de

desarrollo, visceral y sin complejos, que se sustentaba en la cultura popular y la capacidad de hilvanar historias híbridas, que atendieran tanto a las grandes obras canónicas como a los comentarios más casposos de los tertulianos de la prensa rosa:

La impredecible fortuna de un libro como *Historia argentina*, con su estética pop, con su estilo sincopado y melodioso, con su sincretismo sentimental, invitaba a señalarlo como manual de instrucciones a partir del cual pergeñar el patrón de una literatura mutante, en cuyo código genético concurrían las tiras cómicas, las series televisivas, el periodismo de masas, las películas de animación, la literatura de género, las bandas sonoras, las revistas del corazón, la publicidad pura y dura, la divulgación científica... y, por supuesto, de cabo a rabo, el Canon Occidental. (ECHEVARRÍA en FRESÁN, 2009: 18).

Los mutantes habían aterrizado con el objetivo de “modernizar el posmodernismo”, y para ello estaban dispuestos a alimentarse sin discriminación de tantas referencias pop como necesitaran para construir una narrativa nueva, pero respetuosa, con sus clásicos; respetuosa, por supuesto, no al modo protocolario y tradicional, sino en un sentido *cool*. De este modo, Marco Kunz, en su artículo “La herencia del padrastro Cervantes: mutaciones quijotescas en la narrativa española reciente”, analiza el proceso de apropiacionismo que algunos autores realizaron sobre la obra de Cervantes. Kunz, dentro de este marco, detecta dos variantes del esquema cervantino: los “congénitos”, quienes se dedicaban simplemente a imitar superficialmente al escritor con fines publicitarios, y los “congeniales”, quienes se inspirarían de forma anecdótica en el escritor para crear narraciones actuales, y pone como ejemplo a los escritores mutantes Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta o Juan Francisco Ferré. Este último ya supo ver en Cervantes al “proto-mutante” original; un “DJ narrativo” capaz de “samplear” los géneros y estéticas literarias de su época para “reciclarlos en una obra sumamente original e innovadora” (KUNZ, 2018: 82).

Parece apropiado, llegados a este punto, que nos detengamos un momento para entender qué es la literatura mutante, o quiénes componen la lista de escritores mutantes. Como suele ocurrir en estos casos, no existe un listado oficial, ni unas pautas exactas que nos vayan a facilitar la tarea de asimilación mutante. Uno de los autores que más y mejor ha reflexionado al respecto es Vicente Luis Mora, quien parte de la premisa de que la crítica actual, “en abrumadora mayoría, se dedica sistemáticamente al estudio de la corriente tardomoderna, ignorando, despreciando o estudiando con instrumentos teóricos inadecuados la posmoderna” (MORA, 2007: 24). En su libro *La luz nueva*, el ensayista distingue tres corrientes fundamentales en la narrativa actual: Tardomodernidad, Posmodernidad y Narrativa mutante, que coincide con lo que él denomina Pangea, y menciona a Eloy Fernández Porta como el “primer crítico que está intentando hacer un pensamiento global nuevo sobre este sector, al que denomina afterpop” (MORA, 2007: 25).

Coincidiendo con Mora han aparecido otros muchos autores que denuncian la pasividad de esta tardomodernidad, promotora de un “modelo colesterol”, que viene a representar una literatura esclerotizada y ortodoxa carente de nuevas fuentes de información, que tiende al agotamiento de sus recursos y, por lo tanto, “muda ante la compleja realidad poética que las sociedades desarrolladas le ponen delante” (FERNÁNDEZ MALLO, 2010: 46).

Mora, al hablar de posmodernidad, y a diferencia de otros autores, amplía las fronteras del término hasta hacerlo coincidir con la actual era digital y la presencia de multitud de referentes televisivos, cinematográficos y, en general, procedentes de la cultura popular. Así pues, el tratamiento que plantea Mora sobre este período “va más allá del clásico posmodernismo, pues se vuelve más disociada” (TORTOSA, 2008:

263). Esto es debido, fundamentalmente, a que Mora asume como posmodernidad el modelo estadounidense, y no el europeo, a través de los autores más representativos de esta vertiente, que él denomina *grand style*, como Don DeLillo, Lethem o Pynchon. Dado que anteriormente, autores pertenecientes al movimiento McOndo, o al Crack, ya habían usado la fórmula posmoderna planteada por el autor: “la mixtura de referentes y referencias visuales o literarias –aunque podría ampliar esta expresión: fílmicas, informáticas, científicas, artísticas–” (MORA, 2007: 134), Mora sintetiza a otro grupo de autores en lo que él denomina Pangea, como forma de separar de algún modo la posmodernidad de la literatura joven actual. Esta nueva narrativa, que parece equipararse a la pospoesía de Mallo o a la más generalizada mutante, “se presenta como un «método sin método», no como una doctrina. [...] se trata de poner en diálogo todos los elementos en juego” (FERNÁNDEZ MALLO, 2010: 37). El diálogo tiene lugar en una intertextualidad que abarca las nuevas tecnologías y los medios de comunicación de masas. Para Mora, los nuevos narradores “han crecido bajo un tipo de aprendizaje digital y un contacto inmediato con la televisión y los ordenadores” (MORA, 2007: 37), lo que ha condicionado inexorablemente su forma de entender la sociedad, que poco tiene que ver con la cosmovisión que poseían los anteriores, ligados al antiguo modelo de aprendizaje exclusivamente basado en los libros y relatos orales.

Además de la incuestionable importancia de estos medios digitales, la literatura mutante posee otras dimensiones –más o menos– comunes a todos sus integrantes y que enumeramos a continuación.

4.2.1 La pérdida del sentido de realidad.

Muchos han sido los autores que han abordado este tema que coinciden en que la televisión supuso un cambio de paradigma epistemológico. Tal y como expuso Baudrillard, la televisión es capaz de simular una realidad alternativa, hasta el punto de que ya no podemos imaginarla de otra forma. Douglas Coupland universaliza esta idea y la lleva a un terreno más problemático:

Hoy debemos considerar reales los recuerdos comercializados que guardamos en la cabeza, que la vida real consiste en el tiempo pasado lejos de televisores, revistas y cines. Sin embargo, lo cierto es que el planeta pronto estará completamente habitado por personas que solo habrán conocido un mundo con televisores y ordenadores. Cuando lleguemos a ese punto ¿seguiremos con nociones pretelevisivas de la identidad? Es probable que no (COUPLAND, 1996: 138).

Según esta teoría, la generación millennial y la generación Z viven en una suerte de realidad mancillada. No conocen la verdadera realidad análoga –como antitética de la digital– y, por lo tanto, su concepción del mundo está sesgada por la imagen digital, haciendo que su juicio se guíe más por ella que por la propia experiencia. Ésta es una de las cuestiones clave que aborda la literatura mutante y que se relaciona, como atestigua Luis Mora, con dos fenómenos: la obsesión de los escritores jóvenes por el mundo de la imagen y la televisión, y la consciencia de que al estar influidos por ese mundo pueden adoptar diferentes posturas críticas.

De esta forma de entender la realidad se deriva el concepto de avant-pop, acuñado por Larry McCaffery para designar a un grupo de escritores estadounidenses surgido en los años 80 que, como menciona Porta, “busca superar la tensión entre alta y baja cultura” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 34). Los autores asociados a este fenómeno, como Foster Wallace, Franzen o Eggers, no pueden concebir un mundo, y

por lo tanto una realidad literaria, sin la cultura pop, ya que no conocen la existencia sin los medios de comunicación de masas.

José Martínez Rubio, en su ensayo *Las formas de la verdad*, analiza este asunto desde el punto de vista del ingenuo espectador que asume la realidad simulada expuesta en la televisión como la única posible. Así, por ejemplo, muestra reacciones de políticos y demás personalidades conocidas públicamente ante falsas noticias delirantes realizadas en tono irónico como crítica a otras que sí sucedieron realmente. Martínez Rubio viene a coincidir aquí con la sentencia de McLuhan, “El medio es el mensaje”, pues vincula la credibilidad de una noticia, por muy absurda que sea, no a la veracidad de la misma, sino a la forma de transmitirla: “estos productos paródicos se valen de unos códigos establecidos para vehicular «verdades» o hechos dentro del terreno de la comunicación política o periodística” (MARTÍNEZ RUBIO, 2015: 89). El lector actual está tan acostumbrado a aceptar todo lo que aparece en los medios de comunicación que ha perdido la capacidad crítica y reflexiva.

Siguiendo esta línea de información, el autor prosigue en su ensayo con otros ejemplos de docuficción, como pueden ser los *mockumentaries*, piezas de vídeo guionizadas que recrean historias de actualidad tratadas como documentales verídicos con la intención de que el espectador se cuestione la “historia oficial”. Una vez que Rubio ha expuesto su caso, se adentra en ejemplos de información falsa o manipulada con la intención de que el consumidor los asumiera como verdaderos y el autor encontrase un hueco en los libros de historia, en la mayoría de los casos, sobre todo en la época pre-internet, logrando su propósito desinformativo. Éste sería el asunto de los montajes fotoperiodísticos o la descontextualización –tan común en campañas políticas actuales– de imágenes, hasta el punto de que dos informativos de cadenas de televisión

diferentes son capaces de mostrarnos escenas de un mismo momento y lugar, defendiendo en una de ellas la situación como un éxito de asistencia, y en la otra como un fracaso. Lo único que se necesita cambiar es la perspectiva desde la que se toma la imagen que acompaña a la noticia.

Los mutantes, con el apoyo de estas técnicas, tomarán historias reales para aderezarlas con subtramas ficticias, añadiendo personajes o situaciones que, aunque nunca existieron, llevarán al lector a un estado constante de cuestionamiento de los hechos, saciando así ese “hambre de realidad” que se ha disparado en nuestros días a causa de la dificultad para distinguir lo real de lo irreal (aunque verosímil, como diría Aristóteles en su *Retórica*). Tras un largo período de afirmación de lo ficticio, el público ahora desea un retorno a lo real.

4.2.2. Ultraviolencia y superficialidad.

Analícemos por un momento dos ejemplos de violencia social representados en dos películas: *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, y *El vídeo de Benny* (1992), de Michael Haneke. El primer caso responde a un ejemplo de violencia incitada por clásicas demostraciones de masculinidad, peleas entre jóvenes por establecer una dominancia jerárquica frente al resto. Este tipo de violencia tiene un fin concreto: resolver una diferencia de opiniones. El segundo caso muestra una violencia fría y sin finalidad. Benny presenciara, primero como mero espectador, y luego como autor, dos ejemplos de violencia digitalizada. El protagonista se escuda en la pantalla de su cámara de vídeo para “ficcionalizar” la realidad y hacerla tolerable. El hecho de separarse de la escena por medio de una pantalla, le permite asumir esa violencia como si fuera parte de una película o videojuego, llegando a niveles de crueldad extremos. En el caso de Buñuel, o el de los relatos de violencia juvenil tan comunes en la primera etapa de Vargas Llosa, el uso de la violencia, a pesar de la dureza de la misma, estaba justificado por unos códigos sociales aceptados y popularizados por Mickey Rourke en *La ley de la calle*. Esos códigos parecen haber derivado ahora en lo que se conoce como la ultraviolencia digital o el ciberacoso. Aquí surge una de las mayores problemáticas del discurso mutante: abusar de lo que se denuncia, pues, acostumbrados a sobreutilizar a los *mass media* para delatar su excesiva presencia en nuestras vidas, los jóvenes narradores dejan entrar, en ocasiones, demasiada violencia en sus relatos:

En muchos de estos autores hay un regusto por lo excesivo, lo monstruoso, lo criminal, por el sexo degradante o enfermizo, por diversas formas de violencia, sea para criticarla o simplemente para exponerla, para dejarla mostrada al lector. Esta omnipresencia de la violencia tiene su origen, obviamente, en esos mismos medios de comunicación, y por eso su crítica está muy conexas –y tiene, en consecuencia, las mismas posibilidades de paradoja e incoherencia– con lo anterior (MORA, 2018: 66).

En este punto cabría resaltar el ejemplo de la novela de J. G. Ballard, *High-Rise*. Una novela violenta que destaca, no por su crueldad intrínseca, sino por las diferentes interpretaciones que posteriormente se le dieron en otras disciplinas artísticas, como el cine, en la trasposición a la pantalla que Ben Wheatley, junto a la guionista Amy Jump, hicieron de la misma (*High-Rise*, 2015), o la pintura, en el cuadro de Ed Ruscha en 1984 (*The Music from the Balconies*), en el que el pintor presenta una escena desde una perspectiva aérea en la que muestra lo que parece un campo de trigo. El cielo, parcialmente nublado y de color azul intenso, se ilumina en varios tonos de rosa, naranja y lila, simulando el atardecer, imagen que contrasta con una frase superpuesta en letra grande, blanca y moderna, motivo característico del autor, en la que puede leerse: “THE MUSIC FROM THE BALCONIES NEARBY WAS OVERLAID BY THE NOISE OF SPORADIC ACTS OF VIOLENCE”. Esta frase, de la que destacan (por su mayor facilidad para leerse debido al contraste de colores) dos palabras con sentido alegórico: Music y Violence, ha sido extraída directamente de la novela, e intensifica el pretendido aire violento e inesperado que destaca ante un escenario aparentemente tranquilo cuya paz se rompe por la idea de un suceso atroz.

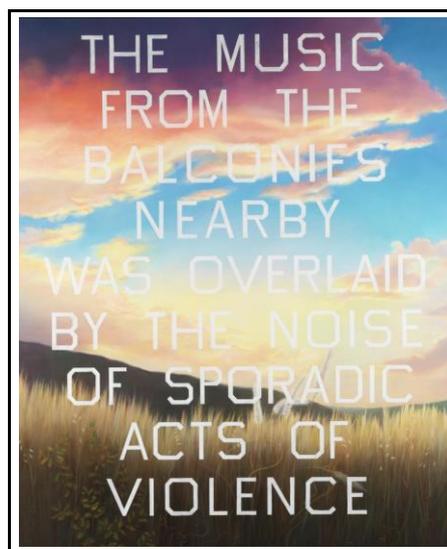


Ilustración 4

En el ejemplo de la película, es evidente que el director buscaba la alta participación de la violencia como herramienta para denunciar la ferocidad de la sociedad actual, cayendo así en un uso desmesurado de lo que se pretende criticar, sobre todo en un desenlace de apoteósica vehemencia. Sin embargo, el ejemplo de la pintura logra llevar a cabo esta crítica sin recurrir a una imagen explícita. Mientras la película versiona la obra original y la adapta a un nuevo formato que reescribe por completo el contenido de la misma, el cuadro realiza un ejercicio de apropiacionismo, pues su intención no es la de trasponer íntegramente el original, sino más bien someterlo a un proceso reduccionista y simplificador para exponer la esencia del mismo desde otro contexto. El mencionado capítulo de *Historia Argentina*, “La pasión de multitudes”, podría ser un gran ejemplo de cómo representar la violencia más descarnada sin hacer un uso explícito de la misma. En este pasaje vemos la denuncia del narrador protagonista en un lenguaje alegórico que no tardaremos en comprender:

Ahora caigo y nadie me va a atajar. Ahora caigo y, ahí abajo, la gente festeja como si fuera el inicio de un mundo nuevo sin darse cuenta de que se trata no de una final, sino de un fin del mundo. Un larguísimo fin del mundo sin final. Ahora me van a patear un final. Ahora me van a patear un penal. Ahora me acuerdo de cómo estuvo el partido (FRESÁN, 2017a: 75).

Se trata de unas palabras que pueden resultar paradójicas en un comienzo, pero 18 páginas después comprenderemos el escalofriante sentido: es el monólogo interior de un hombre que acaba de ser arrojado desde una avioneta. La forma no es violenta, pero el mensaje es atroz.

4.2.3. Fragmentarismo.

El fragmentarismo no nace con la literatura mutante, según explica Vicente Luis Mora, hay autores que datan el inicio de este proceso en el siglo XVIII: “Talens sitúa el nacimiento de la fragmentación artística actual en el romanticismo” (MORA, 2015: 96), aunque será durante la segunda mitad del siglo XX cuando el relato fragmentado se fortalezca en el ámbito cultural, gracias al surgimiento de obras, como *Rayuela* de Cortázar o *Pulp Fiction* de Tarantino, que llevan este estilo hasta las cotas más altas. La sociedad se desprende definitivamente del sentido unitario, algo que está muy ligado al concepto de hiperconexión. Dejamos de recurrir a una única fuente de información, nos levantamos por las mañanas con un repaso, tan amplio como superficial, de las redes sociales y diferentes periódicos digitales en busca de los titulares del día: “El imparable ascenso del coronavirus”, “La insólita derrota del Real Madrid ante un equipo de tercera división”, “La enajenación transitoria de Christopher al asistir (junto a media España) a la infidelidad de su pareja Estefanía”, etc. La literatura ha de adaptarse a estos cambios y para ello se abastece de nuevos recursos que posibilitan la fragmentación de la hiperconexión, integrando “técnicas narrativas como el zapping —bajo la influencia del medio televisivo—, el montaje —del cine— o el collage —de las artes—” (ILASCA, 2018: 61). Como advirtió Lyotard, desaparece el gran relato y se “rechaza la finalidad teleológica de la Historia y la visión del mundo se deshace, se rompe en pedazos” (ILASCA, 2018:61).

La literatura mutante rescata recursos utilizados previamente con la llegada de la posmodernidad y les aplica una función narrativa diferente, los pone al servicio de la historia para conseguir una estructura más acorde y adaptada a la necesidad del lector de

titulares o tuits. Se trata de una continuación de los valores posmodernos, pero, al mismo tiempo, de una renuncia a ellos o, como expresó Mora: “este es el presente que, a su vez, está dando fin a la posmodernidad. Y creo que seremos sociológica, temporalmente, posmodernos, pero dentro de un sentido de fin, y que, por tanto, estamos dejando de serlo” (MORA, 2007: 193). Obras como las mencionadas *Nocilla Dream*, *Circular*, *Afterpop*... rescatan esta idea de fragmentación desde una perspectiva disociada, mucho más enfocada a la interconexión de las redes que se originan en nuestra sociedad que a la validez del propio fragmento en sí como relato aislado. Se abandona en cierto modo el concepto de cuento posmoderno y se adentra en un sistema digitalizado de redes relacionales:

La constitución de redes determina ciertos cambios o mutaciones de esta visión del mundo: en este nuevo contexto, el énfasis se traslada del fragmento en sí a las relaciones o vínculos que se crean entre las piezas de una misma obra, luego entre las distintas obras de un mismo autor y, por fin, entre las poéticas de varios autores. (ILASCA, 2018: 62)

La narrativa fragmentada habría dejado paso a la poética reticular, que abandona la estructura lineal para adentrarse en una matriz rizomática, de la que hablaremos a continuación como otra de las características de esta nueva literatura. La importancia del fragmento se hace más ostensible según el número de novelas en las que el autor decide que aparezca, como ocurre en el caso de *Proyecto Nocilla* o *Afterpop* y su continuación en *Homo Sampler* o *Eros*. Son proyectos narrativos y ensayos amplios y ambiciosos cuyos conceptos, o fragmentos, se vinculan entre sí dando coherencia y sentido de unidad a lo que antes se había fragmentado.

4.2.4 Estructura rizomática.

El rizoma es un concepto filosófico que se popularizó en 1980 con la publicación *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, de Deleuze y Guattari (2004). Los autores resemantizan este término de origen botánico con el fin de diferenciar entre el libro-árbol y el libro-rizoma. El primero de ellos, el libro-árbol, está compuesto por una “línea molar” que representa lo ordenado, lo homogéneo; son aquellas obras (o formaciones) que se enraízan profundamente en la tierra y limitan su movimiento únicamente al plano vertical. En cambio, el libro-rizoma se caracteriza por una “línea molecular o de fuga”, paradigma del movimiento, del cambio, de lo fluido, y se diferencia por tener brotes que se extienden, se dividen y ocupan distintas direcciones y espacios; se aprovechan de esa alta capacidad de movimiento para nutrirse de fuentes de agua o rayos de sol que le permitan abarcar más terreno: “En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas” (GUATTARI Y DELEUZE, 1994: 14).

El libro-árbol, por supuesto, representaría aquí el relato clásico-lineal, con una estructura narratológica unidireccional y homogénea: “Es el libro clásico como bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva (los estratos del libro)” (GUATTARI Y DELEUZE, 1994: 11). El libro-rizoma, como alegoría de la literatura mutante, se caracteriza por la multiplicidad, por no tener puntos fijos o posiciones sólidas, sino una serie de ramificaciones diversas que se interconectan entre sí: “líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y desestratificación” (GUATTARI Y DELEUZE, 1994: 9-10). Las novelas mutantes se inscriben en el plano rizomático en tanto que avanzan bajo una

multiplicidad, sin un orden lógico establecido ni una continuidad secuencializada, sino todo lo contrario, se nutren de sí mismas y de los recursos digitales para ampliar sus dimensiones y sus espacios de significación. Este concepto iría estrechamente ligado al de “obra viva”, pues se asocia a la forma en la que un texto es modificado por el autor o, en palabras del propio Deleuze, citado por Mallo: “un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, alterable y modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (FERNÁNDEZ MALLO, 2010: 177). En este sentido, encontramos dos formas de configurar una obra mediante redes para que adquiriera una estructura de rizoma: una reactiva, si “los lectores pueden construir, en teoría, múltiples recorridos interpretativos del mismo texto” (IACOB, 2018: 53), como sería el caso de *Nocilla Dream*, *Afterpop*, o *Circular*, y otra interactiva, la cual es exclusiva de “los discursos digitales, que sí pueden ser intervenidos por unos usuarios que reúnen competencias de consumidores y creadores de contenido” (IACOB, 2018: 53). Este último sería el caso del blog *Diario de Lecturas*, de Vicente Luis Mora, en el cual, los comentarios de los lectores a los posts subidos por el autor y las discusiones que se generan de ellos son tan importantes como el artículo principal.

La mayoría de los mutantes juega a posicionarse a un lado y otro de lo digital, “manteniendo una curiosa relación traumática entre el miedo y el deseo de perderse totalmente dentro del laberinto de la Red” (SAUM-PASCUAL, 2012: 35). Si bien es cierto que la gran mayoría de su obra se mantiene dentro del lado analógico y el libro impreso, también es verdad que ese espacio se relativiza con bastante frecuencia y permite que se cuestione y se experimente con el ámbito digital. Esto proporciona mayor importancia al rizoma y posibilita un rango de acción total en cualquier tipo de ensayo, haciendo que las conexiones entre espacios y personajes sean tan amplias como

efectivas. Un buen ejemplo de esto sería la sección “videopoética” del Proyecto Nocilla. Aunque la obra de Fernández Mallo fue editada en papel originalmente, a partir de ella el autor habilitó en su blog una sección en la que planteaba diferentes ampliaciones de capítulos o fragmentos que aparecían en la novela. Este aporte no cambiaba el sentido intrínseco de la narración, pero sí lo completaba de algún modo, por lo tanto, pese a que no podría decirse que se había producido un auténtico salto a lo digital, se puede afirmar que se trata de un recurso rizomático capaz de crear una “novela aumentada” u “obra viva”, que conserva sus cimientos en el texto impreso (imprescindible para poder entender cualquiera de sus extensiones digitales), pero se expande mucho más allá:

El arte pangeico se caracteriza por generar estética desde una idea simbiótica de las antiguamente distintas ramas del conocimiento humano, imbricada ahora en una continuidad rizomática, alimentada por la idea de flujo, puesto que eso es, en última instancia, lo que nutre la matriz de los bytes fluyentes que rige indistintamente Internet, la televisión digital terrestre, los teléfonos móviles y cualquier otra comunicación digital a distancia. Paralela a esa realidad pangeica, inasible, omnisciente y blogobal, siguen los fenómenos políticos, económicos y culturales, que también se han globalizado. (MORA, 2007: 75)

Este estatus de obra aumentada lo alcanza la literatura mutante en varios niveles: tanto el estrictamente superficial, que presenta de manera fluida toda una suerte de conceptos pop, como en uno más profundo, que se consigue gracias a una gran cantidad de material extra disponible de manera digital. En cualquier caso, la simple exposición de estos conceptos no garantiza el estatus de obra aumentada, se necesita la colaboración del lector para que la experiencia reticular sea exitosa. Esto se logrará en el momento en el que el consumidor vaya a la búsqueda de aquellas referencias audiovisuales que desconocía o interactúe con los *bonus tracks online* proporcionados. Vemos, por ejemplo, cómo la protagonista de la novela epónima de Vicente Luis Mora, Alba Cromm, cobra vida en el mundo “real” gracias a la apertura de un blog administrado por este personaje. El blog, en este caso, será puesto al servicio del lector

como un escenario de experimentación metaliterario, pues ofrece la posibilidad de que la trama, que acaba de finalizar, continúe en una realidad digitalizada. Como es evidente, no existe necesidad de visitar este blog, o cualquiera de los demás materiales adicionales propuestos por otros autores para entender la totalidad de la novela original. Sin embargo, resulta interesante su asimilación para una lectura mucho más profunda: “estamos frente a versiones enriquecidas de los libros: la consulta de estos materiales no es necesaria para la lectura de las novelas, pero sí puede añadir otras perspectivas sensoriales al lector conectado” (PANTEL, 2018: 215).

Mucho se ha comentado, a colación de la literatura mutante, sobre la supuesta vulgarización del lenguaje o la simplicidad de la escritura. Si evitamos caer en juicios prematuros comprenderemos que, en efecto, no estamos ante una narrativa de fácil asimilación, es más, podríamos decir que estos Mutantes serían la versión hispanohablante de aquella “escuela de la dificultad” a la que hacía referencia Eduardo Lago, pues entre ambos grupos hay ciertas similitudes. Con la influencia *massmediática*, la diseminación de los límites de realidad y ficción, la hibridación genérica y la hipertrofia de la intimidad de cada personaje, se consigue que los sujetos reales se confundan con los creados para el mundo narrativo. Con todo esto, es necesario tener en cuenta que, pese al protagonismo de la cultura pop, no es ésta una escritura asequible y, mucho menos, dirigida a todos los públicos. Aunque algunos sectores críticos se hayan esforzado en ningunear o desprestigiar la imagen de los mutantes, es evidente que no se trata

...ni de lejos vulgares lectores de cómics que han descubierto por casualidad a Pynchon y Foster Wallace, sino intelectuales de nuestro tiempo que reflejan en sus obras la extraña naturaleza del mundo que nos ha tocado vivir. Así las cosas, se precisa, tal y como se ha expresado por activa y por pasiva, conocer bien la cultura pop para alcanzar una comprensión cabal de los textos mutantes,

pero además estar familiarizados con ciertos contenidos de la «alta cultura» literaria, estética y filosófica, incluso a veces informática y científica como se ha dicho, fuertemente enraizados en la posmodernidad. (POSADA, 2018: 196)

Los trabajos de autores como Posada o Pantel, en los que se lleva a cabo una minuciosa aproximación hermenéutica de los textos mutantes, sugieren que en efecto nos encontramos ante una propuesta exigente que requiere un gran conocimiento, no solo de las referencias populares, sino también de alusiones pertenecientes a la alta cultura, que se irán intercalando de forma ingeniosa para satirizar los escritos y requerirán de varias lecturas para una correcta comprensión. Buena parte de la excepcionalidad de estos textos radica en la presentación de elementos metafóricos cuyo entendimiento no depende únicamente del dominio de motivos y tópicos culturales clásicos, sino también de un bagaje actualizado de teorías filosóficas, físicas y, por supuesto, del amplísimo escenario pop. Por esta razón, no podemos sino coincidir en que, “tales críticas proceden de la vulgarización y simplificación, en última instancia, de una problemática hermenéutica inherente a las producciones de los autores y autoras vinculados a la corriente” (POSADA, 2018: 194).

La serie de televisión, *The Office* (Greg Daniels, Ricky Gervais y Stephen Merchant, 2005), remake americano de la original comedia británica, presenta en el episodio 13 de la séptima temporada un diálogo que simboliza este rechazo del sector más clásico a la cultura pop. Esta comedia sigue un estilo *mockumentary*, pretendiendo dar cierto aire de realidad (delirante) a las situaciones que ocurren en una pequeña oficina de una empresa de papel. En este capítulo, el equipo decide hacer un concurso para comprobar quién es capaz de hacer el subtítulo de viñetas cómicas más ingenioso, con la intención de burlarse de la gran multinacional que ha absorbido a la empresa: Sabre. El personaje que representa al responsable corporativo enviado para

controlar a los trabajadores, Gabe, un tipo enjuto y estirado (física y metafóricamente), accede a que se lleve a cabo este concurso, siempre y cuando, se respeten una serie de normas, que incluyen no atacar a su empresa y, por supuesto, no hacer referencias a la cultura pop, alegando que esto podría desplazar a todos aquellos que no las entendieran, refiriéndose obviamente a sí mismo. Esta escena ejemplifica ese sentimiento “popfóbico” que rodea a algunos sectores de la alta cultura tradicional.

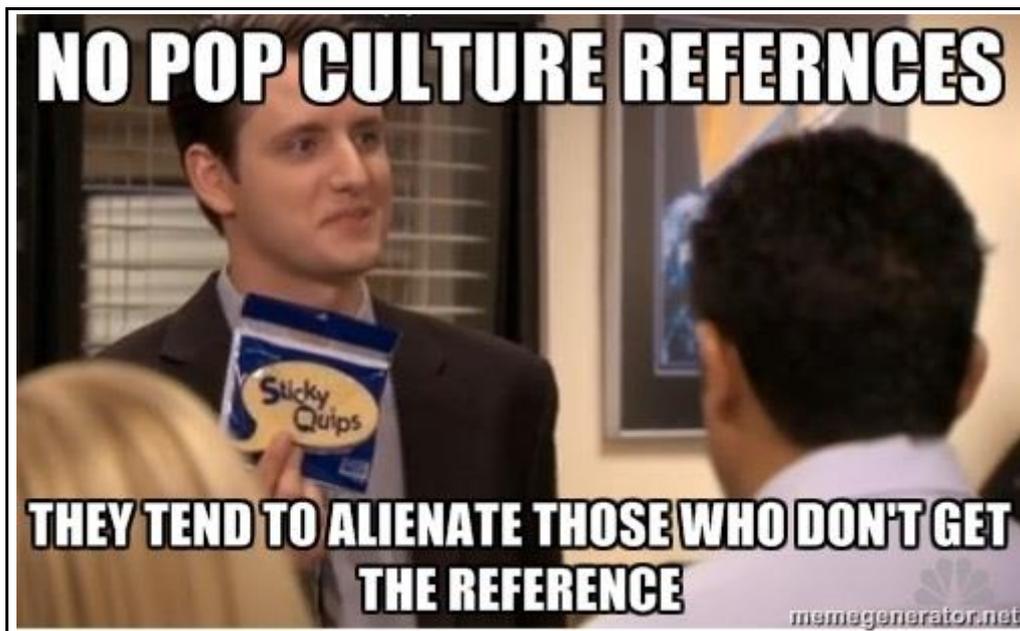


Ilustración 5

4.3. La consolidación mutante: de Afterpop a Padre de Familia.

La provocación ha sido, invariablemente, una parte imprescindible en el mundo del arte. Los artistas y poetas más importantes de cada generación siempre han tenido un contrincante que ponía a prueba su superioridad, un *frenemy* con el que se enzarzaban en cruentas batallas dialécticas o *beefs* que, con mayor o menor elocuencia – véase el caso de los famosos sonetos de Quevedo y Góngora, o las letras incendiarias de Tupac y Notorious Big –, trataban de evidenciar quién era el mejor artista del momento. Una de estas turbulentas relaciones fue la que presentaron los paisajistas románticos John Constable y William Turner. Entre sus muchos desafíos destaca el ocurrido en 1832, cuando ambos pintores exponían sendos cuadros en uno de los salones adyacentes de la Somerset House de Londres. Al lado de una marina de Turner, un lienzo de tonos grisáceos de inapelable trazo, se encontraba la *Inauguración del puente de Waterloo*, de Constable, de un dramatismo cromático tal que parecía haber sido pintado en oro y plata líquidos. Turner entraba y salía con frecuencia de la sala, comprobando lo apagado que parecía su cuadro frente al de Constable. Finalmente, el pintor londinense cogió su paleta del gran salón, donde había estado retocando otro de sus cuadros, y añadió a su obra una mancha roja plomo de tanta intensidad que anulaba los colores del cuadro de Constable. Entonces se marchó sin mediar palabra – pese a las burlas de los asistentes, quienes pensaban que había perdido la cabeza –, y no regresó hasta pasados un día y medio. Durante los últimos minutos que los autores tenían para retocar sus cuadros, Turner tomó un paño y, con un rápido y preciso movimiento, transformó esa mancha roja en una perfecta boya flotando desafiante en el mar. La genialidad de la provocación.

La provocación es, según explicaba Lipovetsky, una forma de seducción que se intensifica en la era de los *mass media* como un lenguaje propio donde la sátira es el componente clave, la esencia, la raíz que da sentido a la comunicación:

...la seducción es destrucción cool de lo social por un proceso de aislamiento que se administra ya no por la fuerza bruta o la cuadrícula reglamentaria sino por el hedonismo, la información y la responsabilización. Con el reino de los *mass media*, de los objetos y del sexo, cada cual se observa, se comprueba, se vuelca sobre sí mismo en busca de la verdad y de su bienestar, cada uno se hace responsable de su propia vida, debe gestionar de la mejor manera su capital estético, afectivo, psíquico, libidinal, etc. (LIPOVETSKY, 1986: 23)

Los autores mutantes, como el resto de artistas actuales, utilizan técnicas de provocación para estimular al lector, evitar que éste se acomode demasiado en la convencionalidad y sorprender, como el artista callejero Banksy, cuya obra atenta contra la hipocresía del arte, la sobrevaloración del mismo e, incluso, contra la ingenuidad de los compradores que deciden gastarse millones de dólares en sus obras. De ahí que, en una de sus últimas subastas, el grafitero británico decidiera triturar su lienzo, siempre desde el anonimato, al mismo tiempo que se cerraba la venta, todo ello, claro está, mientras narraba los acontecimientos a través de las redes sociales.

Eloy Fernández Porta reflexiona, en *Homo Sampler*, sobre esta característica provocativa, y lo hace utilizando el ámbito televisivo para explicar cómo, en los últimos años, ha evolucionado el concepto de sátira y provocación en las series de animación estadounidenses. Para ello recurre al concepto de *satura* definida por Horacio, y a sus dos variaciones: el *ridiculum liberale*, respetuoso en las formas, moderado, cívico y anónimo frente a los nombres de los sujetos criticados, y el *ridiculum illiberale*, obsceno, severo y nominal. Por supuesto, *Los Simpsons* y *Padre de Familia* representan respectivamente estas variaciones por medio de su humor:

En Los Simpsons sale Paul McCartney con su mujer cultivando tomates en una terraza (te ríes; Paul McCartney, también); en cambio, en Padre de Familia, Penélope Cruz es confundida con un caballo por una periodista, quien le da una zanahoria, y ella se la come (te escojonas; Pe, no). La posición de los guionistas de Los Simpsons es la de los satíricos que parecen estar perdiendo comba ante el auge de un estilo mucho más punk. (FERNÁNDEZ PORTA, 2008: 182)

Afterpop, el primer ensayo de Porta, es un trabajo provocativo en tanto que se apoya en una serie de apartados satíricos para crear una suerte de manual de la nueva narrativa, con el propósito de levantarse contra la crítica literaria española y su discapacidad para juzgar con coherencia el sistema cultural contemporáneo. Porta propone una metodología de análisis que suprima las barreras entra alta y baja cultura. El autor deslegitima la trascendencia del discurso clásico y pretende la armonía con el lector mediante la profundización en las manifestaciones artísticas, literarias y musicales que verdaderamente preocupan e interesan a éste, presentes en los medios de comunicación de masas. Lo que preocupa ahora es el libro en sí, el texto, es decir, hay una descripción ahistórica de nombres propios que se hace eco de formas culturales y subculturales, porque existe conciencia de que el mundo es paródico, por lo que se puede llegar a una integración total de la alta cultura en los productos de la cultura de masas mediante la ironía y la hibridación de diferentes manifestaciones artísticas.

Pronto, esta obra dejó en evidencia a “no sólo la obsolescencia de la crítica literaria nacional, sino también buena parte de la escritura contemporánea” (CALLES, 2011: 105). Porta consiguió esto al presentar un discurso muy diferente al esperado por los lectores, se alejó de los manuales explicativos de literatura contemporánea para adentrarse en una narrativa provocativa que lograba la atención del lector por medio de la seducción, esto es, con un mayor planteamiento de preguntas que de respuestas. Lo pop se erige como el gran elemento vertebrador de esta nueva cultura pero, como ya

hemos mencionado, no se trata de una narrativa fácil, sino que ese pop viene con unas condiciones que no siempre serán del agrado del lector, tal y como sugiere el eslogan planteado por Cruz Calvo y Germán Sierra para el I Congreso de Nueva Narrativa de la Fundación Torrente Ballester: “Pop is not Always Popular”, una frase que evidencia el proceso de cambio de la narrativa hispanohablante, pues constituyó “uno de los primeros intentos de plantear en el ámbito de las letras una realidad sociológica y creativa que suele darse por sentada [...] con recursos, temas, menciones y referentes” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 33).

Por este motivo parece necesario atender a razones sociológicas y no centrarse únicamente en lo estético cuando se aborda la literatura mutante. Si solo analizamos los motivos y temas tratados en ella, podríamos caer en el error de volver a equiparar lo poético con lo canónico, lo clásico con la alta cultura. Porta se convierte en la voz de una generación al demostrar que lo pop, si es utilizado con criterio, puede superar en forma y contenido a muchas obras catalogadas como “alta cultura”, demostrando así que los medios de comunicación se equivocan en sus ideas preconcebidas acerca de la “seriedad” de un autor:

Desde su punto de vista existe una brecha entre los escritores [...] nacidos a principios de los años sesenta y los autores de los setenta. Los primeros son autores responsables y rigurosos, que prolongan una *herencia literaria* y escriben en términos de *alta cultura*; los segundos son autores *de la era de la televisión* que están *influenciados por las audiovisuales*, y que sólo serán considerados *serios* en la medida en que realicen algún gesto muy explícito de sumisión y reverencia a la cultura literaria oficial (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 24).

Ahí reside la importancia de afterpop como concepto integrador de la cultura pop dentro de lo refinado. Esta unificación resultará exitosa siempre y cuando el texto se apoye en una base referencial sólida y no en el uso aleatorio e insustancial del *name-*

dropping: “la cultura pop pasa a ser interpretada como cultura neutra o alta cuando alguien decide que es denotativa, y no meramente expresiva” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 12). Volviendo a *Padre de Familia*, en el episodio “Chris Cross”, vemos un ejemplo evidente de ambos tipos de referencialidad. En una escena podemos observar a Stewie y Brian discutiendo sobre el significado de la canción “Snowbird”, de Anne Murray. Pese a que los razonamientos de ambos personajes son igualmente válidos, no consiguen llegar a un acuerdo en cuanto a la interpretación de la canción. La gran cantidad de argumentos y comparaciones, estrechamente ligados a la trama del episodio, nos ofrecen un ejemplo de referencia denotativa. Sin embargo, inmediatamente después, cuando Stewie llega a la conclusión de que solo la artista es capaz de decidir quién de los dos lleva razón, el capítulo salta a una suerte de flashback ajeno al desarrollo de la trama donde podemos contemplar una entrevista a la pintora abstracta Georgia O’Keefe. Cuando el entrevistador le pregunta a la mujer por el significado de sus dibujos florales, la artista comienza a hacer obvios gestos sexuales mientras parece estar pensando en la respuesta apropiada. El evidente símil de las flores de O’Keefe con vaginas es asumido como una referencia nominativa, pues no trata de profundizar en el estilo o intencionalidad de la pintora. No obstante, este salto aparentemente inconexo no es un simple *name dropping*, sino que sirve al guion para transmitir la idea de que el arte, a veces, es pasión y sentimiento, sin que tenga un significado cerrado y exclusivo, sino que debe ser el espectador el que busque ese significado en su interior por medio, una vez más, de la provocación del artista, lo que conecta con el concepto de “obra abierta” de Umberto Eco.



Ilustración 6

Es común en *Padre de familia* atender a constantes referencias culturales que, como ocurre en la literatura afterpop o mutante, aluden a los propios medios de comunicación, o a momentos históricos. El espectador agradece, de entrada, dicho recurso, pues se puede ver reflejado en esa referencia, es capaz de trasladarse a un escenario similar y reírse de sí mismo. No obstante, en el supuesto caso de que la referencia escape en un primer momento de su entendimiento, seguirá siendo bien recibida porque se realiza en un entorno de ironía y ridículo, lo que puede generar dos tipos de comportamientos posteriores: el espectador conformista, que se da por satisfecho con la simple carcajada, y el espectador curioso, que buscará posteriormente la referencia que no ha sido capaz de asimilar.

El afterpop y la literatura mutante consiguen, de algún modo, que nos replanteemos la velocidad con la que asumimos nuestras vidas. La seducción de la que hablaba Lipovetsky se encuentra en el mundo digital dentro de los anuncios comerciales, agresivos, capaces de crear una necesidad desconocida, pero insalvable en

el mundo capitalista. Mediante la ironía, Porta analiza el impacto de estos anuncios en nuestra toma de decisiones. Para ello continúa con la temática tratada tanto por Byung-Chul Han como por Peter Handke. En *La sociedad del cansancio*, Han estudia las consecuencias de pertenecer a una sociedad entregada al hedonismo, a la necesidad del último modelo y el tope de gama como única satisfacción real. Por otra parte, *El ensayo sobre el cansancio* es un análisis de Handke sobre los dos posibles tipos de cansancio, el fundamental y, su casi antagónico, el despierto, ambos gestionados con descuido podrían acercar al “sujeto rendimiento” al cansancio profundo, fatal para el ciudadano de hoy, pues lo alejaría del éxito al impedirle adaptarse a la velocidad con la que avanza la sociedad del consumo actual.

Con el ejemplo de un eslogan creado por la cadena de compra-venta Cash Converters, en el que puede leerse “¿Tu novio te ha puesto los cuernos? Véngate de él vendiéndonos los regalitos que te hizo”, Porta incide en las estrategias de comercialización del romanticismo mencionadas por Royo: “el mercado realiza tareas tanto de *extensión* (puedo elegir de manera objetiva lo que quiero) como de *intensión* (el propio mercado estimula comportamientos específicos y los hace preferibles a otros)” (ROYO, 2015: 266). Gracias a este tipo de publicidad, la sociedad actual avanza en un círculo consumista perfectamente retroalimentado, el cual se inicia con la compra de un regalo, posiblemente sin otro valor que el sentimental, que terminará por anularse al deshacerse la pareja. El regalo sufre entonces un proceso de resemantización, al abandonar el terreno de lo tierno y lo agradable para transformarse en el lacerante recordatorio de un amor que ya no existe. Por lo tanto, la sociedad del consumo, disfrazada en este caso de tienda de compra-venta, ofrece una solución práctica con un eslogan agresivo aunque, en algún modo, motivador. Un remedio que, al mismo tiempo,

vuelve a poner el objeto a la venta, por un precio reducido, para que el ciclo comience de nuevo. Pensándolo fríamente, todos pierden (el novio pierde la inversión que hizo inicialmente al apostar por su pareja y comprar el regalo, la novia vende el regalo por un precio mucho más bajo que el valor de mercado, quedándose engañada y estafada), todos excepto el gran empresario que vuelve a sacar rentabilidad de un mismo objeto: “el capitalismo no se limita a «rechazar el amor», sino que lo incorpora a su agenda y lo suscita, considerándolo como uno de sus dispositivos de venta y difusión más eficientes” (FERNÁNDEZ PORTA, 2010: 23).

La televisión actual está llena de este tipo de ejemplos y, por supuesto, *Padre de Familia* hizo hueco en varios episodios para tratar el tema de amor y el capitalismo. Especialmente satírico es el sexto capítulo de la temporada 13, titulado "The 2000-Year-Old Virgin", en el cual Peter trata de ayudar a Jesús (que todavía vive en un piso de soltero debido a la mala relación que mantiene con su padre, Dios) a perder por fin la virginidad. Tras muchos intentos infructuosos, Jesús se da cuenta de que con quien realmente le gustaría hacer el amor por primera vez es con Lois, la mujer de Peter. El protagonista, pese a sentirse extrañamente halagado, y ser consciente de que se trataría de un acto sagrado, casi un milagro, no da su visto bueno hasta que Jesús le ofrece a cambio un sillón de masaje. El capítulo refleja la facilidad con la que los ciudadanos de la sociedad de consumo pierden su integridad y sus principios a cambio de un precio. Obviamente, el precio de Peter es ridículo, pero deja abierto el debate de qué estaríamos dispuestos a entregar por conseguir nuestros deseos. El polémico desenlace del capítulo, como no podría ser de otra manera, nos muestra a un Jesús convertido en proxeneta y estafador sexual que, cada Navidad, convence a un ingenuo hombre para que le permita tener sexo con su mujer.

Porta se pregunta a lo largo de su ensayo el porqué de dejar desatendidos los contenidos de la cultura popular y de masas cuando son los que definen las identidades y las políticas sociales de nuestra época: “si el realismo tiene un tema (la épica de la clase media); la cultura pop tiene otro (la épica del consumo)” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 41). Esta épica del consumo es la que nos ha llevado a la digitalización completa de nuestras vidas: desde el ocio a la carta, con canales de televisión bajo demanda y música en *streaming* instantánea, hasta la completa integración del *IoT* (*Internet of Things*) en nuestras rutinas habituales. Internet se utiliza hoy, no solo para el ocio, sino para las tareas domésticas (robots inteligentes de cocina, de limpieza, de gestión de armarios...), compra en supermercados, control del hogar (domótica), incluso las agencias de viajes se han visto afectadas, pues cada vez son más frecuentes las webs que permiten organizar los viajes de manera rápida, fácil y mucho más barata de lo que costaría si se contratase un paquete en persona:

Es la idea *do it yourself* generalizada con los modelos de red 2.0, pero también por la instauración del sampler como modelo de pensamiento no sólo metodológico o práctico, sino como valor expresivo. Éstas son algunas de las ideas que el autor desarrollará de forma extensa en *Homo sampler*, quizá uno de los ensayos más rigurosos (y por ello, imprescindible) para entender cómo suceden las cosas hoy, y cómo se articulan los discursos artísticos en una época como ésta (CALLES, 2011: 113).

Siguiendo con *Family Guy*, y con la dimensión afterpop que su creador, Seth MacFarlane, da a cada capítulo, no podemos dejar de mencionar, por supuesto, la ultraviolencia. A diferencia de lo comentado anteriormente sobre la violencia en la literatura fresaniana, MacFarlane no tiene problema en reincidir en la brutalidad y el sadismo, eso sí, como medio de referencialidad e hibridación con otros géneros. Porta indica, en su ensayo, el capítulo “Family Games” como epítome de ultraviolencia en televisión. Este episodio recrea algunas secuencias y, en cierto modo, resume el núcleo

de la película *Funny Games*, de Michael Haneke. Para justificar el uso de la vehemencia más sádica, la serie de dibujos utiliza como excusa, de nuevo, el capitalismo en su vertiente más sórdida: las apuestas deportivas. Todo comienza con una apuesta que Brian pierde con Stewie. Desde ese momento, el sadismo se apodera del capítulo mientras realiza un ejercicio de apropiacionismo con la película. Ciertas escenas, como el desenlace apoteósico y de crueldad desmedida, son trasposiciones casi idénticas de la gran pantalla a la pequeña.

En relación a *Funny Games*, Porta indica un nuevo elemento de la narrativa cinematográfico-musical ligada al compositor de la banda sonora: John Zorn. Según el ensayista, el músico es capaz de otorgar a la narrativa fílmica un protagonismo fundamental a la hora de manejar tiempo y espacio: “la reinterpretación zorniana, entendido como una fuente de imágenes a la vez que como un motivo para el desmantelamiento” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 43). El autor destaca cómo el uso de esta música subraya algunas escenas de tortura explícita y permite la sutil ruptura de la cuarta pared en aquellos momentos en los que el protagonista se dirige directamente al espectador, pareciendo así capaz de controlar a su antojo el tiempo hasta que se adapta a sus prácticas homicidas: “en una operación análoga a la de Zorn, Haneke emplea aquí una lógica temporal extraída de los dibujos animados [...], los psicópatas son *toons* perversos que siempre caen de pie” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 43). De este modo, podría decirse que la relación entre Haneke y MacFarlane se retroalimenta, pues, al otorgar Haneke una lógica “animada” a sus personajes, los vuelve susceptibles de ser adaptados por una ficción de dibujos como *Padre de Familia*; por lo que ambos ejemplos quedan perfectamente enmarcados dentro de la etiqueta afterpop.

En efecto, según podemos observar, el afterpop surge como una condición estética, fundamentada en los referentes pop de mediados del siglo pasado, con el objetivo de presentar un nuevo contexto social en el que destaca la disolución de los referentes preconcebidos. De este modo, el pop sesentero, muy ligado a un consumidor alegre y despreocupado, ha cedido terreno rápidamente a “una serie de estéticas más complejas que intentan evidenciar la inclusión de la esfera política en el individuo” (FERNÁNDEZ PORTA, 2008: 8). Sectores antes marginados e ignorados dentro de los círculos de influencia son ahora encumbrados como los nuevos *cool kids* bajo el rótulo de *freaky*. Los *freaks* son los nuevos gurús del pop, presentan un conocimiento enciclopédico del cine, la literatura o la televisión y, por lo tanto, al dominar los *mass media*, son los mayores representantes de la cultura afterpop. El pop se transforma en un producto *freaky* desde el momento que tiene que abandonar la escena *underground* y tomar una posición mucho más activa en las modas y la actualidad. Porta nos recuerda que surgen fenómenos culturales como el ocurrido en un local de Barcelona, el Mond, cuyo equipo directivo decidió promocionarse con una camiseta en la que podía leerse el texto “POPISM. Pop Will Make Us Free”. Este tipo de productos, utilizados previamente por un sector muy reducido de la población, se veía entonces popularizado por la revolución de lo *freaky* que hacía que la ciudad entera llevara parecidos modelos de camisetas. Esto, junto al auge de los móviles y la tecnología, propiciaba que el *freak* estuviera de moda,

...como individuo cuyas coordenadas vitales responden básicamente a la saturación mediática y de mercado de esta época, pero no en su vertiente obsesiva sobre un tema (objeto o sujeto) cultural, sino como consumidor asiduo de productos populares. Es ahí donde cobra relevancia la recepción de lo popular, al igual que la recepción de lo tecnológico, a veces en perfecta simbiosis; podría pensarse en los comics, el pop propiamente dicho, la música electrónica, los videojuegos, las series televisivas, la ciencia ficción y la

tecnología, e incluso la propia programación y diseño informáticos (CALLES, 2011: 115).

Debemos recordar, asimismo, otro tipo de slogans popularizados recientemente como “Los 40 son los nuevos 30”, una frase que, pese a parecer una simple forma de autoconsuelo por el inevitable envejecimiento del individuo, no está exenta de razón. Si bien antes la lectura de cómics, el consumo de dibujos animados o de videojuegos estaba asociado a etapas previas a la madurez, ahora es común ver en internet torneos de juegos online en los que la media de edad es de 40 años, o acudir a tiendas de cómics en las que no hay ni un solo menor de edad. *Freak*, cuyo sentido fue adaptado del término inglés utilizado para referirse a alguna persona con malformaciones físicas, es ahora empleado para designar a alguien que ostenta un conocimiento, casi envidiable, de la cultura Pop, el manejo de videojuegos o los rincones más recónditos de la red. Porta analiza, con “cinco mitos de la economía sentimental friqui”, la evolución que este sujeto ha sufrido con la expansión de las nuevas tecnologías:

1. “El sueño de la liberación. En él subyace una crítica social al comparar economía con sexo, imposible para los marginados” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 105),
2. “El fin de la historia. En la sociedad no se cuenta con los marginados. Este concepto va unido al cine juvenil americano” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 108),
3. “El enemigo de clase. El friqui se angustia porque, aunque parece que se lo acepta, en realidad no es así, ni social ni psicológicamente” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 112),
4. “La redención y el drive masoquista. El friqui aspira a la redención, aunque es imposible por lo que se convierte en mártir de la clase dominante” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 114),
5. “La elección y el descarte. El friqui se da cuenta de que una

sociedad absurda lo niega y lo llevaría a la imperfección por lo que se revela como autosuficiente” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 117).

Dado que el estatus del lector ha cambiado de manera tan drástica, es razonable que también lo haya hecho el del escritor, por ello Porta aboga por nuevos criterios de observación, puesto que cualquier producto cultural debe aspirar a ser analizado con herramientas adecuadas independientemente de su contenido. El objetivo fundamental de *Afterpop* es rechazar y desacreditar la postura apocalíptica mediante la resemantización de algunos términos y estrategias que nos conduzcan a una nueva terminología de análisis que se vincule con la sociedad actual, una sociedad que “preseuntamente” acepta y abraza sin remilgos la cultura popular: “oigo decir que vivimos en una sociedad «relativista» en que «todo vale» y «todos los valores sólidos se han difuminado en el aire» (...). Me parece, en cambio, que vivimos en un ámbito en que todo el mundo parece tener creencias y certidumbres ortodoxas”. (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 10). Por este motivo el escritor se vale de referencias y elementos que provienen más de la cultura audiovisual que de la propiamente literaria. La sociedad contemporánea parece haber dado un giro hacia lo visual y la literatura afterpop debería actuar en consecuencia si no quiere quedarse obsoleta. De ahí que, para la exposición de los cinco mitos friquis antes mencionados, el autor titulara el capítulo como “No estamos Solondz”, en relación a Todd Solondz, referente fundamental de Porta a la hora de entender el nuevo imaginario ético y estético de la sociedad del consumo. El director estadounidense de cine independiente, uno de los principales retratistas satíricos de la sociedad norteamericana del consumo, junto con Charlie Kaufman y el propio Seth MacFarlane, aparece como ejemplo perfecto, baluarte de la filosofía afterpop. Con ficciones que tienden a la división episódica y al fragmentarismo, Solondz nos enfrenta

a un contenido incómodo liderado por una serie de diálogos de gran explicitud que no evitan abordar los grandes tabúes de la alta sociedad acomodada o *WASP* (*White Anglo-Saxon Protestant*). Desde que se estrenara su obra cumbre, *Happiness*, veinte años atrás, sus libretos ya reflejaban todo aquello en lo que se ha convertido hoy la nación más poderosa del mundo: la obsesión y el acomplejamiento por aparentar una fachada de perfección que se desmorona por momentos, produciendo el rechazo taxativo, el desprecio o el asco hacia ciertos personajes, cuyas acciones se vuelven incomprensibles para el espectador medio no contaminado del postureo más irracional. Al igual que los personajes que presentan los mutantes, –tanto estadounidenses (Richard Ford o Raymond Carver), como hispanos (Vicente Luis Mora o Fresán)–, en sus ficciones, Solondz derriba la imagen de normalidad pretendida por el ciudadano acomodado. Los protagonistas no dejan de chocar contra sí mismos o contra un entorno al que no logran adaptarse; se trata de gente mediocre moviéndose en un mundo diseñado para triunfadores. El resultado no podría ser más involuntariamente cómico, el espectador reirá con cierta lástima al comprobar la lucha patética de esos perdedores y sus esfuerzos por aparentar un estatus que no les corresponde. Existen escenas tan hirientes y desazonadoras que cuesta presenciarlas a causa de una incontrolable vergüenza ajena, escenas sin la más mínima gracia y a pesar de ello –o quizá precisamente por ello–, resultan desternillantes. Aquí cobra sentido el tratamiento académico que Porta otorga a los productos pop en su ensayo, pues

...los fenómenos que suelen ser interpretados como puramente estéticos son, de hecho, laboratorios de sociología cuyo objeto último es imaginar lo colectivo en una época en que la distancia virtual, la transformación de las relaciones interpersonales y la muerte del espacio público parecen hacer inviable esa idea (FERNÁNDEZ PORTA, 2008: 22).

El autor barcelonés rescata algunas de las claves del *avant-pop*, creado por el crítico norteamericano Larry McCaffery en los noventa, y popularizado por el escritor Mark Leyner y su escritura inconexa, fragmentaria y de un humor absurdo poco convencional. La digitalización del texto es uno de los rasgos principales de esta narrativa, en la que abundan los neologismos en un caos retórico que avanza por las páginas de manera fragmentada, con referencias que pretenden un acercamiento diferente a la realidad. Mediante estas transiciones se accede a un dialógico “hacerse eco”, o *sampleo*, de voces culturales y contraculturales para llevar a cabo un análisis profundo e iconoclasta de todo tipo de productos. Se trata de una “escritura *performance*”, en la que Leyner “descubre [...] una trasvanguardia último modelo con la calidad de siempre, pero sin fundamentalismos [...], humorística y procaz [...], no politizada, pero reaprovechable políticamente [...] y con grandes descuentos en tiempo de lectura” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 203). Según menciona Calles en su tesis doctoral, el *afterpop* sería un fenómeno derivado del *avant-pop*, aunque desviado de su premisa inicial, es decir: “lo incluye, pero no lo representa. Mientras el *avant-pop* tenía un sentido negativo, por esa actitud reaccionaria, contestataria y reactiva, el *afterpop* se erigió como una codificación más flexible [...] que también operaba de forma positiva en relación a lo pop como producto de época” (CALLES, 2011: 118).

En la era *afterpop* se legitiman los discursos serios sobre los medios de comunicación de masas. El *sampleo* y el apropiacionismo se configuran como recursos válidos de la nueva narrativa mutante, que se aprovecha del recurrente reciclaje de textos encontrados y exhumados para llegar a cumplir las expectativas planteadas por la neoglobalización. Gracias a estos recursos, los mutantes son capaces de fusionar en un corpus literario sólido y homogéneo toda una amalgama de referencias a diferentes

épocas y géneros, anulando cualquier posibilidad de reconocer el *sample* del original, el *spam* de lo genuino, o la restauración de la novedad. La referencialidad es hoy un delicado ejercicio de orfebrería que requiere, para su correcto uso, de tanta documentación y preparación como las antiguas novelas históricas:

Si alguien tiene alguna duda de que hay niveles de calidad en este mundo de referencias, puede leer cualquier artefacto pop de baja estofa, y afrontar luego la obra de Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963). O mejor todavía: puede leer la obra de Fresán y apreciar, *dentro de ella*, todos los elementos de subpop, cine de serie B, literatura *pulp* y referencias de ínfima calidad cultural que él, por un ensalmo narrativo, es capaz de amalgamar en un conjunto de inequívoca *alta literatura* (MORA, 2007: 133).

Para el autor de *La luz nueva*, Fresán sería el escritor quintaesencial de la literatura mutante y de lo que él considera posmodernismo, pues es capaz de utilizar todos los recursos imaginables a su disposición, desde la cimentación convencional de textos nuevos, hasta el reciclado fragmentado de lo antiguo en un sampleado vigorizante que Porta denomina Ur-Pop. El Ur-Pop surge como una búsqueda del origen de todo, un origen al mismo tiempo inaccesible y utópico que el consumidor busca como válvula de escape de un capitalismo moribundo. Es por ello que, pese a la digitalización de todo y la desmaterialización de la cultura en formatos virtuales, siguen cobrando fuerza de manera imparable y en constante revalorización los formatos clásicos, como los discos de vinilo, las cámaras de fotos Polaroid o las videoconsolas clásicas. Fernández Mallo, por ejemplo, hace uso del Ur-pop resemantizado o, como menciona Mihai Iacob, mediante la “remediación retrógrada”:

...rediseña los medios nuevos dentro de los antiguos, traslada retroactivamente fórmulas y rasgos del ambiente digital al código: textos cortos, ensamblados sin conexiones semánticas claras, a través de la parataxis que evoca las múltiples y aparentemente caóticas relaciones entre contenidos (IACOB, 2018: 51)

Padre de familia es, como buen producto afterpop, una ficción Ur-pop, en tanto que muestra, aunque sea en sentido paródico y con un objetivo destructivo, a una familia americana clásica de forma poco estilizada. Tanto la fotografía animada como el trazo de los dibujos están realizados siguiendo un registro de diseño deliberadamente anticuado: las formas geométricas de los rostros funcionan al mismo tiempo como recurso paródico y como medio de contribuir a la expresividad de los personajes. La desproporción anatómica de todos ellos se enfrenta al hiperrealismo moderno de series animadas como *Archer* (Adam Reed, 2009) o el anime *Monster* (Naoki Urasawa, 2003). De este modo, además de aportar mayor comicidad a los protagonistas, las escenas violentas se hacen más tolerables para el espectador, incapaz de ponerse en la piel de unos personajes que parecen de plastilina. Todo el entramado de relaciones familiares es llevado al esperpento desde el primer capítulo, cuando percibimos que el perro y el bebé son los únicos personajes inteligentes de la casa: el primero de ellos, con un rechazo taxativo a su naturaleza, incide constantemente en un comportamiento pretencioso y snob, y el segundo muestra un desprecio absoluto hacia su familia, mientras enfoca toda su inteligencia superior hacia la instauración del mal y el estado de terror. Asimismo, MacFarlane empleó una disolución del relato en múltiples escenas, de una duración mucho más breve a lo habitual en las *sitcom*, que se fragmentan de forma infinita y funcionan como un gran rompecabezas. Esta característica, propia de la literatura mutante y el afterpop, es consecuencia de la introducción de numerosos flashbacks, los cuales hacen

...especialmente compleja su estructura narrativa y su continuidad dramática [...]. De nuevo, el aumento del número de escenas trae consigo una reducción de la duración de éstas, rasgo esencial de la nueva comedia televisiva. La ruptura del relato posmoderno se emparenta con un público joven que tiene en Internet y los videojuegos sus principales refugios (LANGA, 2010: 134).

Llegados a este punto, y tras haber analizado las características de un texto afterpop, ya sea literario, televisivo o cinematográfico, quedaría examinar los cuatro criterios en los que se fundamenta Fernández Porta para determinar si un texto puede o no puede catalogarse como obra afterpop:

- Tipo de referencialidad: Las referencias nominales ofrecen alusiones concretas, pero no la orientación real del texto. En este punto se juzga si las alusiones que van apareciendo en el texto responden a un carácter denotativo (aportan un valor añadido al escrito y lo completan de forma elocuente), o expresivo (superficiales y sin relación con el argumento, función meramente exhibicionista).
- La temática: este apartado distingue entre aquellas obras que responden a “significados culturales” –no se trata tanto de lo que cuenta, sino de cómo el texto se nutre de la “mitología de la cultura” y de un amplio trabajo de documentación–, y las que, por el contrario, se apoyan en banalidades pretenciosas, aunque éstas giren en torno a grandes figuras –midcult–. De este modo, se aceptarán como texto afterpop aquellas obras cuya temática responda a lo que hemos llamado, siguiendo el término de Roland Barthes empleado por Porta, una mirada “crítica”, en oposición a un producto “midcult”.
- Registro lingüístico: Aquí el autor subraya la diferencia entre un texto “popular”, escrito en un tono serio, aunque impostado: “un *high style* relamido y estreñado que no perdona ni uno solo de los *topoi* inmortales de la literatura” (FERNÁNDEZ PORTA, 2007: 14), y uno “pop”, más independiente y con un uso coherente del lenguaje, aunque éste tenga que ser coloquial si así lo requiere el registro narrativo.

De este modo, la obra analizada se acercaría a lo afterpop si su registro lingüístico resulta ser “sincero”, y no expone una “jerga de autenticidad novelística”.

- Posición del narrador: El cuarto y último criterio de análisis es, asimismo, el más difícil de identificar, puesto que se refiere a cómo el narrador es capaz de condicionar la mirada del espectador. En este punto evaluaremos la ausencia o la presencia de lo que Porta denomina narrador empático –medio–. Este narrador se situaría entre el público masivo y el personaje para guiar su mirada. Un ejemplo claro de este tipo de voz narrativa lo encontramos en el cine de Jean-Luc Godard. El director francés, antes de decidirse por la experimentación abstracta, sobre todo durante la década de los 60, mostró una gran preocupación porque la transmisión de su mensaje no se perdiera a causa de una mala interpretación de los referentes históricos y culturales, por ello se adentró en una dramaturgia de gran plasticidad, desde la que enviaba pistas asimilativas al espectador, ocultas en textos o fragmentos de rótulos sacados de contexto, con la intención de sugestionar su capacidad de asimilación con astutos trucos de concesión. En oposición a esto encontramos un texto que plantea varios escenarios posibles y dificulta el posicionamiento del lector en cualquiera de ellos, sus referentes se diversifican, el supuesto espectador se encuentra solo ante los hechos, obligado a desarrollar una conciencia integrada pero culta que analiza sus referentes por ella misma.

5. LA HIPERTROFIA DE LO “MENOR” EN LOS PRIMEROS CUENTOS DE RODRIGO FRESÁN.

Historia argentina (1991) es el primer libro de Rodrigo Fresán. De naturaleza mutante, pospoética y afterpop, el texto se adscribe desde el comienzo a la hibridación genérica con la que pretende una libre reconstrucción de la historia de su país. Los 16 cuentos que componen este volumen se inscriben dentro de una poética que, como la de *McOndo*, podría denominarse post-todo, permitiendo así que la narrativa histórica, surgida para describir los episodios más siniestros de la dictadura de Videla o la Guerra de las Malvinas, pase por un proceso desacralizador, sarcástico y ficcionalizante, mediante el cual, todo atisbo de realidad es sometido a una reformulación pop.

Será este inagotable arsenal massmediático y de referencias a la cultura pop la principal estrategia con la que el escritor cuestiona gran parte de los discursos hegemónicos de la literatura latinoamericana y los relativiza para configurar narraciones únicas. Estas narraciones se circunscriben dentro de una red rizomática para formar un híbrido entre novela, cuento y relato breve. Fresán se enfrenta, con su ópera prima, a dos grandes obstáculos del escritor moderno: el primero de ellos consiste en desmontar la teoría apocalíptica que etiqueta como “baja cultura” aquellas obras que se nutren de elementos pertenecientes a la cultura pop. El segundo radica en desestigmatizar la visión del cuento como una forma menor de literatura, imagen que se mantuvo vigente hasta la segunda mitad del siglo XX:

El estigma del cuento como un género menor se prolongaría hasta mediados del siglo pasado. No obstante, todavía prevalecen algunas secuelas de aquella antigua insensatez: de tarde en tarde surge algún despistado que afirma que el cuento es el paso previo a la novela [...]. Reducen a una mera cuestión de páginas, o de metros, una cuestión algo más compleja y bastante más profunda. (BATTISTA, 2000: 8-9)

Corresponde a este apartado establecer si, casi 30 años después de su publicación, y en función de la bibliografía revisada, en efecto, Fresán logró cambiar de algún modo la cosmovisión cuentística. Una iniciativa para la cual no tardaría en sumar un segundo libro, *Vidas de santos*, que llegaría dos años más tarde y contaría con una exploración estética muy similar a la de *Historia argentina*, sustituyendo en esta ocasión la temática desacralizante del discurso histórico-argentino por la del histórico-religioso. En los 12 relatos que componen el libro (más un prólogo y un epílogo), el escritor presenta una hagiografía apócrifa y “no autorizada” por medio de un narrador protagonista que mucho tiene que ver con el de *Historia argentina*. Si en el primer libro, el narrador principal y común en la mayoría de cuentos era el único superviviente del naufragio de un barco –metáfora de una tradición literaria que moría, la del boom–, en este volumen, el encargado de dirigir la red conectada de relatos es el último superviviente de la orden de los Cazadores de Santos, unos peligrosos sujetos que, de forma irónica, se convierten en jueces mesiánicos encargados de decidir quién ha de ser convertido en un santo, y quién en un mártir.

Tan solo un año después, en 1994, Fresán completaría su baluarte cuentístico inicial con *Trabajos manuales*, un libro de nuevo marcado por el protagonismo de un narrador común, aunque mentiroso: Forma. A pesar de llamarse igual en todos los cuentos, Forma cambia su apariencia de un cuento a otro. Por supuesto, este volumen continúa con el trazo feroz y punzante de sus anteriores trabajos, mezclando siempre la metaficcionalidad con lo autorreferencial y lo afterpop, proponiendo además multitud de entradas y salidas a cada uno de sus relatos y construyendo personajes únicos en escenarios extraídos de sus contextos habituales. El narrador siempre es el mismo, como mencionábamos, pero el tipo de narrador alterna constantemente, tanto en la persona,

como en el género, o la identidad, aportando así un ritmo vertiginoso a la narración y construyendo una voz muy personal con la que pretende trasgredir los esquemas del cuento contemporáneo.

Rodrigo Fresán parece, con estos tres libros, no polemizar acerca de la consideración del cuento como género menor, aunque también resulta evidente que su aproximación a una literatura menor tiene un carácter integrador y, en la línea de Deleuze y Guattari, fundamentada en la exclusividad del mismo, y no necesariamente en su calidad: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (DELEUZE y GUATTARI, 1975: 28). Según dichos pensadores, este tipo de literatura se articula mediante tres configuraciones principales: la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en la inmediatez política y el tipo de enunciación. Siguiendo con esta lógica, el cuento fresaniano podría considerarse como un género menor ya que, en primer lugar, Fresán reflexiona constantemente sobre el reto de la página en blanco, la imposibilidad del escritor para llevar a cabo su tarea, que coincide con la misma dicotomía planteada por Guattari y Deleuze acerca de lo viable de la experiencia estética, y en segundo lugar, la desterritorialización, que en este caso no funciona únicamente en el campo idiomático, sino también en el metafórico, mediante esa salida del realismo mágico y de la herencia nacionalista hegemónica de América Latina.

Italo Calvino ya había planteado una serie de criterios fundamentales e ineludibles que debería seguir la literatura como clave de su éxito, unos criterios que apuntaban directamente al cuento como formato paradigmático de la literatura del futuro. Así, en las lecturas que el escritor italiano tenía preparadas para impartir en la

Universidad de Harvard como parte de las *Charles Eliot Norton Lectures*, finalmente publicadas de forma póstuma con el nombre de *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino predijo que el éxito editorial estaría relacionado con la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad y la consistencia (CALVINO, 1989: 12). Lauro Zavala secundaría esta postura en “seis problemas de la minificción”, con el objetivo de reconocer el interés de las ficciones en formato breve, aludiendo, en este caso, al microrrelato o la microficción, y destacando “la brevedad, la diversidad, la fugacidad, la complicidad, la fractalidad y la virtualidad” como algunos de los rasgos primordiales de las nuevas tendencias de escritura contemporánea (ZAVALA, 2000: 14). Vemos pues que, lo breve, deja de ser considerado como un apunte, residuo o formato marginal para pasar a asumir un papel protagónico en la nueva literatura.

Fresán toma buena nota de estas teorías para comenzar su andadura en el terreno literario con estas tres obras de carácter mutante y radicante –por utilizar el término de Nicolas Bourriaud que desarrollaremos más adelante–, cuyo mérito responde a “transmitir el mayor número posible de ideas en el menor número de palabras” (SHIELDS, 2015: 158). Fresán consigue justamente esto por medio de la conexión circular de ideas dentro de esa elaborada red rizomática con multitud de entradas y salidas. Una forma de narrar mutante, afterpop y que equipara muchos de sus atributos con el cuento posmoderno definido por Zavala como aquel que “comparte sus rasgos estructurales con el cine posclásico, la minificción literaria, el nanometraje y algunos medios digitales, y se representa como un tejido neuronal, una red telefónica, un rizoma vegetal o un globo de espuma” (ZAVALA, 2016: 33).

El cine, la literatura de culto, la música, las artes plásticas, la fotografía... Fresán es consciente de que los *mass media* y la cultura pop (en concreto el *American Pop*) son

dos de las herramientas más efectivas de transmisión del poder blando. Es por este motivo por lo que el escritor no duda en presentar un arsenal de referencias culturales asombroso ya desde su ópera prima, *Historia argentina*, un compendio de relatos “excluyente y centrífugo”, en palabras de José Miguel Oviedo, que evidencian la importancia del cuento como forma de literatura capaz de ofrecer una “experiencia estética que la novela no puede brindar” (OVIEDO, 1997: 46). Oviedo desmiente aquí la denominación del cuento como género menor y sentencia –refiriéndose a Borges– que “el mayor prosista del siglo es un cuentista” (OVIEDO, 1997: 47). Por su parte, Fresán también irá dejando en sus escritos algunas claves que nos hagan comprender su visión personal del relato breve. En *Trabajos manuales*, por ejemplo, podemos leer lo siguiente: “Raymond Carver aseguró que, para escribir una novela, el escritor «debería vivir en un mundo que tuviera algún sentido, un mundo en el que pudiera creer». Raymond Carver, claro, escribía cuentos” (FRESÁN, 1994: 89).

5.1 Intertextualidad y zapping.

Desde los cuentos de *Historia argentina* comprobamos la diversidad de tendencias literarias que han pervivido en la historia de la literatura hispanoamericana y corroboramos el adiós definitivo a la aldea de Macondo, como estandarte del imaginario magicorrealista hispanoamericano y como lugar de encuentro de las letras latinas. Ya en el cuento que sirve de apertura a la obra, “Padres de la patria”, se aprecia cómo la interdisciplinaria entre el cine y la literatura —“si fueran una película [...] apenas ocuparía la parte de los títulos” (FRESÁN, 2017a: 15)—, que perdurará a lo largo de toda la poética fresaniana, nos acerca a una epistemología zapeadora propia de lo afterpop. Asimismo, como ocurre en esta tendencia, los tiempos se difuminan para Chivas y Gonçalves al vivir en un mundo de posibilidades donde lo irreal no es imposible y, a pesar de ello, fracasarán irremediabilmente antes siquiera de haber empezado su aventura: “Gonçalves era un minimalista. Y se estaba muriendo. Un pedazo de lanza le crecía en su hombro izquierdo” (FRESÁN, 2017a: 15). Ese trozo de lanza, secuela del castigo de un cacique resentido, adquiere una condición prosopopéyica a causa del hechizo de la princesa Anahí, quien lo maldijo condenándole a sufrir hasta la muerte. Encontramos aquí una metáfora, que también será recurrente a lo largo de toda su bibliografía, con un diagnóstico médico dramático, un tumor maligno que “los médicos habían aconsejado dejarlo ahí, esperar a ver cómo se resolvía la cosa” (FRESÁN, 2017a: 15). No obstante, su fracaso nos resulta similar y nos retrotrae al que albergaba McOndo para sus personajes, pues representa el agotamiento del realismo mágico y el salto al realismo virtual.

Antes de continuar por el espacio virtual e interdisciplinar, resulta pertinente señalar que el uso de “literatura menor” que hemos aceptado para referirnos a la obra de Fresán no atañe en ningún caso al *lowbrow* de Van Wyck o a la *midcult* de Macdonald, de hecho, paradójicamente, no está relacionado con aspectos ligados a la cultura de masas o a las referencias pop, indicadores que hasta ahora habían servido a corrientes de carácter más apocalíptico para discernir entre la alta de la baja cultura. Es evidente que la poética de Fresán se sostiene sobre los pilares de la cultura pop, aunque lo hace a la manera de lo que Fernández Porta denomina afterpop, y no por medio de una “perversión” de la alta cultura. En su empeño de eliminar los límites entre lo alto y lo bajo, el escritor argentino pasó a la lista de escritores mutantes y a ser uno de los mayores representantes de la literatura afterpop:

Historia argentina, decía, participa de la propuesta de Fernández Porta. La pulsión agregativa de Fresán, su canibalismo massmediático, o el tratamiento denotativo que confiere a temas y figuras de indiscutible regusto ‘popi’ son el poso de esa escritura deslocalizada, mutante, que se desplaza fuera para regresar adentro (GARÍ BARCELÓ, 2019b: 4).

Historia argentina, al igual que *Vidas de santos* o *Trabajos manuales*, sigue la definición de cuento atribuida a V.S. Pritchett por Fresán en *Trabajos manuales*: “aquello que intuimos por los bordes de la mirada, como al pasar” (FRESÁN, 1994: 89). Son obras que se adscriben a la literatura de los márgenes, aquella que se aparta de la convención más celebrada para componer una literatura no canónica, sin por ello dejarse avasallar por apelativos “menores”: “«menor» no califica ya a ciertas literaturas, sino a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada «mayor»” (DELEUZE y GUATTARI, 1975: 31). Sin embargo, Fresán no permite que ninguna corriente defina su forma de narrar, sometiendo su escritura a una constante experimentación estética y desplegando un sinfín de recursos que justifican su innegable

figura de lector/escritor. Con esto queremos decir que el escritor, en su esfuerzo por encontrar el balance idóneo entre lo pop y lo clásico, es capaz de crear híbridos “alucinantes y alucinados”, conectando, por ejemplo, la gauchesca y la película *Fantasia* por medio de un accidente marítimo metafórico que nos transporte desde un paisaje tradicional de la Patagonia al más frío espacio neoliberal. Recordamos que en “Padres de la patria”, Chivas y Gonçalves han sido víctimas del naufragio del *Doncella de Palestina*, embarcación en la que trataban de alcanzar el viejo continente con fines lucrativos, “exhibiendo a Gonçalves como un fenómeno inédito, como un digno representante de la poderosa imaginaria de las novísimas tierras del novísimo continente” (FRESÁN, 2017a: 16). Aquí se aprecia el uso paródico y la reformulación que Fresán guarda para el realismo mágico, estableciendo además una alegoría entre la inexorable desaparición del discurso latinoamericanista clásico mediante la figura del narrador, el único superviviente de esa catástrofe que será, además, el último portador de las formas narrativas magicorrealistas: “solo yo, humilde grumete [...], sobrevivió para contar esta y tantas otras historias” (FRESÁN, 2017a: 18). Aquí es donde todo conecta, el folclore literario hispanoamericano y la cultura popular. El pensamiento es símbolo de la literatura, pues el grumete, único superviviente “cuyo nombre no es digno de figurar en página alguna” (FRESÁN, 2017a: 18), será el encargado de contar las historias desde ese momento⁹. *El Quijote, La biblia, Martín Fierro, Moby Dick...* Esta apropiación de textos ajenos en nombre “del noble arte del reciclaje”, propio de la generación Mutante, que desestabiliza el eje alta-baja cultura, es la que encontramos

⁹ Se establece en varios cuentos una relación autobiográfica entre el narrador y el propio Rodrigo Fresán, como el hecho de haber nacido clínicamente muerto. Este suceso, que el propio escritor ha relatado en alguna entrevista, será mencionado por el narrador de diferentes cuentos, de manera explícita, como ocurre en “El aprendiz de brujo”, “La formación científica”, “Histeria argentina II”, “El lado de afuera”, o de forma implícita en comentarios sobre juegos de química con la cara de Mickey Mouse, menciones a un hermano que vive en Londres y otros detalles que equiparan al narrador de muchos de los cuentos y dan consistencia al concepto de “novela aumentada”.

también en “Padres de la patria”. Tal y como expusieron Sergio Gómez y Alberto Fuguet, esta forma de narrar es propia de McOndo, y lo apreciamos en la manera en la que las relaciones humanas se ven modificadas, en la forma y en la esencia, hasta conseguir que la identidad latinoamericana haya sido reemplazada por la identidad personal, en la que el individuo asume estar cada vez más conectado en esta aldea global y cada vez más aislado.

En “Tesis sobre el cuento”, Ricardo Piglia da por superadas las etiquetas de “mayor” o “menor” y establece el cuento como una estructura literaria de difícil aproximación. Para ello propone dos vertientes fundamentales del cuento moderno. La primera sería la que empezaría Poe, y retomarían Quiroga, Borges o Cortázar entre otros, y respondería, en palabras de Eduardo Bécerra, a la sucesión lógica de la novela clásica, la cual “hace de la unidad de efecto, la trama perfecta y el final sorpresivo sus aspectos básicos” (BECERRA, 2006:13). La segunda vendría de la tradición cuentística de Chéjov y obedecería a la teoría expuesta por Piglia de que el cuento no narra una única historia, sino que en el argumento principal cristaliza una línea narrativa secundaria, que está sin estar, cuyas implicaciones nos dan las claves del relato. Este tipo de cuentos “abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada” (PIGLIA, 2001: 108) con el objetivo de detallar en la mayor medida de lo posible la tensión latente entre la historia principal y la secundaria: “trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca” (PIGLIA, 2001: 108).

En esta segunda vertiente es donde mejor podríamos ubicar las tres primeras obras de Fresán, pues rompen con la concepción moderna estandarizada del relato breve como fragmento, y se adentran en una proyección rizomática que destaca por una notable hibridez entre cuento y novela. Cada capítulo, a pesar de guardar cierto valor

como unidad individual, crece en su conjunto y se relaciona con el siguiente y con el anterior. Se produce un constante trasvase de elementos narrativos y culturales, temas, personajes, lugares que conectan todo como si de una galaxia se tratase:

Un género mutante, a medio camino entre el relato breve y la novela, hacia el que parecen venir apuntando algunos de los libros más significativos de la narrativa latinoamericana en los últimos tiempos. Se trataría de libros en los que, por lo común, se confía a la estructura una función integradora de las distintas líneas argumentales, los distintos puntos de vista y voces narrativas en que parece haberse fragmentado una realidad múltiple (ECHEVERRÍA, 2013: 450-451).

Sería esta conexión entre los motivos de todos los cuentos –no solo dentro de un mismo volumen– lo que nos lleva al concepto de *zapping* en la obra de Fresán. Vemos cómo, a medida que se suceden los relatos, primero en *Historia argentina* donde el universo fresaniano empieza a cobrar forma, y luego en *Vidas de santos* y *Trabajos manuales*, las líneas comunes entre obras son cada vez más abundantes y su relación cada vez más intrincada. Este procedimiento se relaciona con la velocidad del relato, una velocidad que es, como expone Daniel Noemi Voionmaa, una condición de la era post:

En la era de lo post América Latina se transforma y desaparece para volver a resurgir repetida y diferente. Es un panorama que puede parecer caótico donde se hallan velocidades varias, nuevas formaciones de lo político y nuevas propuestas estéticas. Todo esto inserto en una omnipresencia del mercado (VOIONMAA, 2009: 139).

El cuento de Fresán se actualiza y se reinventa para poder afrontar la nueva velocidad exigida y adaptarse a las mutaciones transculturales. De ello nos damos cuenta en “La roca argentina”, un relato estructurado como si fuera un LP, donde se

comentan las dos caras del disco para reflejar la crisis moral por la que pasa la juventud; una juventud interesada por la música, las drogas y, no tanto, el sexo. En este relato se hace un repaso a la vida del cantante de rock ficticio, Julio Dellaroca, mientras se presenta cada capítulo de su vida por medio de uno de sus éxitos. Desde el primero de ellos, “Noches del Chelsea Hotel”, nos damos cuenta de que “La roca argentina” será el pretexto para volver a trasgredir los límites entre realidad y ficción. Lo poco que conocemos de este tema es que se trata de una “canción paradigmática sobre la droga” (FRESÁN, 2017a: 193), atendiendo a la canción “Chelsea Hotel #2”, de Leonard Cohen –mencionada por Fresán como Chelsea Hotel N° 2–, comprendemos que, en efecto, se está estableciendo una evidente relación entre Cohen y Dellaroca. Originariamente, Cohen dedicó “Chelsea Hotel #2” a Janis Joplin, quien murió a causa de una sobredosis –de ahí el vínculo explícito con las drogas–, y con quien pasaría una improbable noche de amor en un fortuito encuentro en el icónico hotel neoyorquino mientras la cantante buscaba a Kris Kristofferson y él a Brigitte Bardott. Lo más probable es que aquella noche, en otra habitación, puede que incluso en otro hotel de otra ciudad, Kristofferson y Bardott también pasaran la noche juntos, este es el subtexto, de eso es de lo que va, al fin y al cabo, todo este asunto, y eso es de lo que hablaban Chivas y Gonçalves: lo posible inverosímil; algo que queda reflejado en las letras de Cohen -rescatadas por Dellaroca– con un verso de amor inusual: “We are ugly but we have the music”¹⁰.

Dellaroca aparecería por primera vez en el cuento número 13, “Gente con Walkman”, título que hace referencia a una novela convertida enseguida en “el texto clave del gueto posmoderno” (FRESÁN, 2017a: 199). Dellaroca se inspiraría en aquella novela para componer una canción homónima, que aparece en el “Lado dos” de ese LP

¹⁰ El tema Chelsea Hotel #2, está incluido en el álbum *New Skin for the Old Ceremony* (1974), editado por la discográfica Columbia.

biográfico que supone el relato “La roca argentina”, un texto que trata sobre su disco, *Canto rodado*, en el que está incluida “Gente con walkman”, y que es una clara alusión a “Like a Rolling Stone”, de Bob Dylan, a quien Fresán dedica esa “pieza musical”. Así es como Fresán tiende a relacionar íntegramente una compleja red que se conecta y reconecta. Sin embargo, no todo iba a ser tan sencillo, un buen zapeo va hacia atrás, pero también hacia adelante, y La Roca conseguirá escapar de *Historia Argentina* para convertirse en una recurrente referencia del mundo metaficcional y musical de Fresán. Veremos, poco después, de nuevo al personaje en acción, interpretando el tema “Alzas y bajas” en la novela *Esperanto*. Y aquí es cuando las conexiones fresanianas empiezan a rozar el delirio. “Alzas y bajas” es otra de las canciones presentes en el cuento “La roca argentina”, en ese episodio conocemos a Andrés Calamaro y a una versión que hizo de ese tema con, efectivamente, Federico Esperanto. Esto quiere decir que Esperanto, como personaje, existía antes que *Esperanto*, como obra. Vemos aquí cómo Fresán utiliza el *zapping* como parte creadora e integradora de su trabajo. Posteriormente desarrollaría una novela entera partiendo de esa doble referencia ficticia (tanto el nombre del cantante, como el de la canción). Mucho más adelante, ya en la novela *La parte soñada*, La roca volvería a aparecer, ahora ya consolidado como una de las referencias fundamentales de la música, compartiendo sitio junto a The Beatles, Jimi Hendrix o Johnny Cash.

Decíamos que en el capítulo 13 de *Historia Argentina* Julio Dellaroca nos había llevado hacia atrás en el zapeo para aterrizar en el relato “Walkman People”, un cuento en el que se narra un episodio de la vida del hombre con la peor de las suertes: Alejo, el hermano de Argie, que no dejará de aparecer a lo largo de todo el libro. El Chófer de la compañía para la que trabaja Alejo es Cable Pelado, uno de los “desaparecidos” del

cuento “La pasión de multitudes”, y la novela que está leyendo, *Walkman People*, es del mismo autor que escribió *El hombre del lado de afuera*, protagonista de otro de los cuentos: “Histeria argentina II”, en el que volvemos a ver a Alejo (A), como responsable involuntario –de nuevo su inseparable mala suerte– de que el protagonista pierda la totalidad de ese escrito que nunca verá la luz: “Histeria argentina I”. *Walkman People* fue regalado a Alejo por Nina, su novia, quien también aparecerá en “El asalto a las instituciones” y sería la hija (por entonces pequeña) del aprendiz de escritor, devenido portero de fútbol, al que Cable Pelado arrojaría del avión en “La pasión de multitudes”. Podríamos continuar hasta relacionar a todos los personajes con todos los cuentos, estableciendo así una línea temporal lógica que reordenara la totalidad de los fragmentos y compusiera una novela. Fresán, de este modo, fractura el espacio genérico para cuestionar los límites narrativos del cuento y la novela, siempre mezclando todo con fragmentos de insólita realidad, como el secuestro de “el niño que cuando fuera grande quería ser escritor” a manos de Cable Pelado, en el cuento “La vocación literaria”, y que resulta ser un terrorífico episodio real y autobiográfico del propio Fresán. De este modo, fresán ficcionaliza la realidad –también a la inversa–, al tiempo que introduce nuevos registros en una herencia narrativa que cuestiona constantemente: “Fresán aborda, de forma programática, el tema de la gauchesca, pero más concretamente, se trata de una versión paródica del momento fundacional de la literatura argentina” (SONEY, 2019: 298).

Vidas de santos (1993) continúa con esta lógica asociativa, aunque la lleva a un nivel todavía más profundo. Si, como acabamos de ver, en su primer volumen de cuentos pretendía desmontar la hegemonía de los discursos propios del boom, en esta ocasión Fresán persigue, siguiendo con su postura crítica hacia las formas clásicas, una

desmitificación del discurso religioso-cristiano. Para adentrarse en un trámite tan delicado, el argentino hace uso del *unreliable narrator*, descrito por Wayne C. Booth en *The Rethoric of Fiction* (1961), como aquel cuya fiabilidad se ha visto comprometida por elementos externos a la narración. Este narrador sospechoso tiene una doble función narrativa: por un lado, mantiene siempre la intriga de la trama pues no podemos estar seguros de la veracidad de lo narrado, y por otro, reduce la solemnidad del discurso y la consecuente irritación del lector católico. Para ello alterna el narrador sospechoso de Booth, con el narrador débil de Ricardo Piglia; aquel que no se compromete, escéptico o que “nunca sabe, no se sitúa en esa posición un poco imperial de ciertos narradores” (PIGLIA, 2006: 195). Los cuentos de *Vidas de santos* podrían definirse como una revisión irónica del *Nuevo Testamento*. En este sentido, el escritor recurre a una síntesis sarcástica del relato religioso mediante una perspectiva desacralizadora de la cosmovisión judeocristiana, que se fundamenta en la ironía y en una realidad más inmediata y cotidiana, sustituyendo la trascendencia de las sagradas escrituras por acciones que tienen más de criminales que de milagrosas. Será esta actitud la que acerque a Fresán a la corriente de pensamiento de Piglia o Ian Reid, quienes otorgan al cuento una posición anticanónica y de imprescindible relevancia en la literatura contemporánea.

Al igual que *Historia argentina*, *Vidas de santos* se compone de una serie de relatos que desembocarán en un último cuento donde las historias se cruzarán y recruzarán. A pesar de que todos ellos albergan una coherencia interna, podremos comprobar que ese cuento final actúa como engranaje de todos los demás para narrar el viaje del último miembro de la orden de Los cazadores de Santos, quien va desde el Vaticano hasta Canciones Tristes, con la intención de encontrar al hermano gemelo de

Jesucristo y matarlo por el robo del mayor secreto de la humanidad, que no es otro que la prueba definitiva de la inexistencia de Cristo resucitado. La ubicuidad y omnipotencia con las que siempre se ha descrito a este mesías serían, en realidad, un truco de magia orquestado por la iglesia católica, y con la colaboración de este gemelo que, como en *The Prestige (El truco final, Christopher Nolan, 2006)*, haría de doble para generar confusión y visiones imposibles únicamente explicables por la vía del milagro: “Dio non esiste, ma è un grande personaggio” (FRESÁN, 2005: 15). Canciones Tristes ya apareció en *Historia argentina* de manera anecdótica y gracias a oportunas reediciones como un puerto situado entre El Callao (Perú) y Dover (Reino Unido) (FRESÁN, 2017a: 143), o como una pequeña ciudad de Iowa (Estados Unidos) (FRESÁN, 2017a: 210). Sin embargo, no cobraría protagonismo como el lugar etéreo de inusitada ambigüedad, epicentro de todas sus ficciones, hasta su segundo libro: “sucesivas encarnaciones de *Historia argentina* me permitieron retro-fundarla allí; pero, lo confieso, se trató de un tramposo efecto especial” (FRESÁN, 2005: 296). En el origen y final del protagonista y su desesperada búsqueda por la protección del secreto mejor guardado de todos los tiempos,

...el Cazador de Santos debe volver ahora al polvo de su génesis, al pueblo donde todo empezó y donde inevitablemente todo tiene que concluir [...]. Canciones Tristes, ese sitio que siempre se ha negado a la tiranía de mapas y censos. ¿Dónde queda Canciones Tristes? Ahora lo ves, ahora no lo ves [...]. Su nombre puede cambiar. Se sabe, sí, que Qumrán dio lugar a Planicie Banderita y Planicie Banderita dio lugar a Canciones Tristes; pero la historia siempre ha sido la misma: Canciones Tristes –ya se ha dicho– es el lugar donde todo comenzó y el lugar donde necesariamente todo habrá de terminar. (FRESÁN, 2005: 16).

Este origen de Canciones Tristes sería corroborado más adelante en el relato

“La forma del Milagro”, perteneciente a *Trabajos manuales*:

Ese lugar cubierto por las aguas –supo ella– era el lago de Planicie Banderita, en las afueras de Canciones Tristes, en los bordes de una ciudad que alguna vez se había llamado Qumrán. Un pueblo condenado a moverse por los mapas sin nunca encontrar un suelo lo suficientemente poderoso como para retenerlo y convertirlo en un dato fácil de verificar, en carne de censo (FRESÁN, 1994: 53).

Volviendo a la historia del Cazador de Santos, Fresán data el relato ayudado por un recurso afterpop, mediante el cual utiliza la *pop culture* y el cine para hacernos ubicar el momento exacto en el que se desarrollan los acontecimientos, pues explicita que el protagonista, en su juventud, creyó presenciar un milagro tras ver pasar a Cristo sobrevolando el cielo, cuando en realidad, lo que vio no fue sino el cristo volador de Fellini en el rodaje de la escena introductoria de *La dolce vita* (1960).



Ilustración 7. Escena de La Dolce Vita

A continuación, una prolepsis nos transporta al cónclave para la elección de un nuevo Papa. El protagonista, siguiendo con la banalización de lo religioso, imagina una votación a lo Gran Hermano, Un “Big Pope [...] dirigido por Mel Gibson” (FRESÁN, 2005: 20). La ausencia de un candidato de peso balancea las apuestas hacia el más joven de ellos: Mariano Magdaleno Mantra, descendiente de una histórica familia adinerada (los Mantra de la novela epónima) quien, finalmente, acaba siendo “matado a palos” por

sus delirios de grandeza y su respuesta a la incógnita del nombre papal que elegiría: “Mantra respondió con una sonrisa beatífica: Jesús II” (FRESÁN, 2005: 19). Este suceso, que no parece ni aislado ni aleatorio: –“la historia de la Iglesia está llena de historias así” (FRESÁN, 2005: 19)–, nos lleva al misticismo y al oscurantismo que rodean a la poderosa institución eclesiástica en Roma, con sus leyendas sobre aspirantes a Papa que nunca pudieron ocupar su cargo a causa de un misterioso accidente¹¹.

Un nuevo zapeo autorreferencial introduce ahora al lector en un juego de identidades confrontadas en el instante en el que se revela que El Cazador de Santos es el hijo de una mujer conocida como Virgen Virginia, apodo adquirido por quedar embarazada a pesar de su aplasia vaginal. El hecho milagroso, de nuevo, queda desmitificado y se explica por medio de una grotesca historia: el por entonces novio de Virgen Virginia sorprendió a ésta practicando una felación a su mejor amigo. Movido por la ira, atacó a su amigo con un cuchillo, pero falló, hiriendo a su novia en el vientre en el mismo instante que su amigo eyaculaba sobre éste, concibiendo así, el milagro. Este suceso plantea un paralelismo con la novela *Mantra* (una vez más), que nos lleva a identificar a Virgen Virginia con Mamabuela Mantra (veremos más adelante que existe otra Mamabuela –Karma–), y la historia del nacimiento de su hijo Carlos Carlos tras el ataque de Max Mantra con un cuchillo en una situación erótica muy similar.

Como se puede apreciar, Fresán incide en la provocación por medio de la ironía, evita la confrontación directa para desacralizar el mito religioso más extendido de occidente, pero evidencia, recurriendo a un humor nigérrimo, el rumor ateo de que la Virgen era, en realidad, una adúltera que quedó embarazada por acción de un espíritu

¹¹ El último de estos ejemplos lo podemos encontrar en la serie de HBO, *The New Pope* (2020, secuela independiente de *The Young Pope*), dirigida por Paolo Sorrentino, en la cual se representa el episodio de la muerte del recién nombrado Papa, y la posible implicación del Secretario de Estado Vaticano.

mucho más libre que santo. Se trata de una degradación de la más alta de las culturas: la religiosa. Se trata de un procedimiento del cual ya se avisa desde la misma portada del libro, con esa referencia al mural de Warhol sobre *La Última Cena*, donde la imagen de Jesús y los apóstoles queda banalizada por la presencia de motocicletas Harley Davidson, un recurso apropiacionista de carácter paródico que Mijaíl Bajtín definió como “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (BAJTÍN, 1994: 24). Es así como Fresán se adscribe a la estética de la provocación asociada a la literatura mutante y que tiene su origen en la seducción *cool* que definió Lipovetsky: estimular al lector y conseguir una respuesta activa del mismo en el proceso de lectura.

La carta de presentación de Rodrigo Fresán, en estos primeros trabajos en los cuales se adscribe al cuento como ejercicio dignificador de un “género menor”, supuso dar la espalda al canon con el objetivo de adentrarse en la experimentación con nuevas formas literarias y narrativas, con rebeldía. Fresán aboga aquí por la desterritorialización y desinstitucionalización de la escritura para lograr aquello que expuso Roberto Matta con su frase lapidaria: “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”. En efecto, con este proceder, el escritor argentino quería dar a entender que no existe una forma concreta y correcta de escribir literatura latinoamericana, sino que lo que él considera correcto es la mutación de esa “forma” original en otras muchas formas subsecuentes. Así llegaría *Trabajos manuales* (1994), el tercer volumen de cuentos de Fresán –y el más desconocido hasta la fecha; solo se ha publicado una edición del mismo y actualmente está descatalogada–. *Trabajos manuales* es, en palabras del propio autor, “un libro mentiroso y mitómano y feliz de serlo” (FRESÁN, 1994: 13). En él, el escritor recurrirá a Forma, narrador y protagonista de todos los cuentos. Forma es, en

realidad, informe o, mejor dicho, extremadamente maleable, mutante, pues, en ninguno de los cuentos que se pueden leer en esta obra, aparecerá dos veces con características similares. Esto sucede gracias a la constante vulneración de lo real por medio de referencias ficticias y al uso de la ucronía –técnica que Fresán ha demostrado dominar–, incidiendo así en la “hibridez genérica, mezcla de alta y baja cultura, vigorosa metaficcionalidad y voluntad paródica” (MARTÍNEZ RUBIO, 2015: 63). En este sentido, el objetivo de Fresán, tal y como indica Martínez Rubio en su ensayo, sería situar la ambigüedad en el centro de su trama, diluir por completo la línea que separa ficción de no ficción, puesto que cada vez son más inciertas “las fronteras que separan a una historia verdadera de una verdadera historia” (FRESÁN, 1994: 13).

En el segundo capítulo, dedicado a un tema tan abstracto como la mano, “La Forma de la Mano”, Fresán se adentra en una de sus obsesiones más disparatadas: los zurdos. Si Ernesto Sábato representó a los invidentes como personajes ladinos y sectarios, capaces de urdir las tretas más atroces para controlar a la humanidad (*Sobre héroes y tumbas*), y David Foster Wallace consideró a los minusválidos como uno de los sectores de la población más peligrosos del mundo (*La broma infinita*), Fresán aplica aquí la misma lógica al representar a otro grupo social (mucho más irónico que el de los ejemplos anteriores) como agentes de la peor calaña. Así, comienza con una frase aparentemente aristotélica: “Lo bueno está a la derecha y lo malo a la izquierda” (FRESÁN, 1994: 21), para continuar con un listado de infames celebridades zurdas, algunas de ellas podrían ser verídicas, como El estrangulador de Boston, Ronald Reagan, John Dillinger o Jack el destripador, y otras son, por obvios motivos, fruto del excéntrico sarcasmo del escritor: todas las prostitutas de la antigua Roma, los más

hábiles pistoleros del Far West, gran parte de los alcohólicos, la gente que se hace pis en la cama a edad avanzada e, incluso, los tartamudos.

Tras esta exposición, el escritor presenta al protagonista de la película *Light Sleeper* (*Posibilidad de escape*, Paul Schrader, 1992), John Le Tour, un traficante de drogas que, en sus momentos de insomnio, compone listas de personajes zurdos. El narrador del relato asegura que “no recuerda ahora si el personaje de Dafoe escribía con la mano izquierda. Es posible que así fuera, ya que practicaba con cierto orgullo zen la profesión de dealer de drogas más o menos duras” (FRESÁN, 1994: 21). Parece poco probable que Forma haya olvidado este detalle, del mismo modo que Fresán se fijaría en él para la escritura de su libro, sin embargo, Le Tour era, en efecto y como podemos comprobar en la imagen posterior, diestro y, por lo tanto, un problema para su historia, algo que pudo solventarse con una oportuna falta de memoria.



Ilustración 8. John Le Tour cogiendo el bolígrafo con la mano derecha.

Forma ofrecerá al lector una explicación a esta predisposición a la maldad de los zurdos, la cual reside en la noción de que cuando mueran, Dios, quien por supuesto es diestro, les impedirá el acceso al cielo, “por eso pecan con sonrisa siniestra; de ahí tantos nombres siniestros haciendo lo suyo con la zarpa equivocada a la hora correcta” (FRESÁN, 1994: 28). Volviendo a *Vidas de santos* vemos que Fresán, sin llegar a desarrollarla tanto, ya había expuesto su teoría sobre el maniqueísmo y la dominancia cognitiva entre derecha e izquierda:

Jesucristo tiene un brazo extendido, el brazo derecho (Dios es diestro, el Diablo es siniestro; siempre es así), apuntando el camino derecho y correcto, hacia adelante, el camino que conduce a la vida. La muerte va marcha atrás, la muerte es para los cobardes. La muerte escribe historias terribles y definitivas con su zarpa izquierda (FRESÁN, 2005: 107).

En este cuento, “Música para destruir mundos”, Fresán continúa su particular teoría sobre las diferentes caras de la verdad y la ingenuidad que supondría asumir la realidad como una construcción unívoca: “Esto que sigue es la verdad, esta es la verdadera sonrisa de la Gioconda” (FRESÁN, 2005: 124). Como expuso Shields, nada es más relativo que la realidad: “He aquí los hechos, amigos, y debo tener fe en ellos” (SHIELDS, 2015: 64). Mediante la problematización de la verdad, el escritor nos presenta a su nuevo personaje: G.G., que no es otro que el pianista Glen Gould contando su insólita relación con Robert Oppenheimer, el padre de la bomba atómica, un artefacto del todo inútil porque, como le revela Jude, el hermano gemelo de Jesucristo, el átomo no existe. Sin embargo, frente a la desesperación del devastado Oppie, Jude decide concederle una pequeña ayuda para que cada vez que se arroje uno de esos artefactos inútiles, “el hombre sea testigo de un pequeño apocalipsis, un huracán de muerte tan poderoso que hará vacilar y aumentar al mismo tiempo su fe en el creador” (FRESÁN, 2005: 125).

Más adelante sabremos que Gould no era una persona a la que le gustara llevar una vida social muy activa, de eso se encargará Fresán en *Trabajos manuales*, en concreto en “La forma de la soledad”, donde volvemos a ver al talentoso pianista como protagonista de un relato en el que se explica el motivo por el que dejó de interpretar públicamente en 1964 –verídico–, y que tiene su origen en el visionado de *Fantasía* –licencia fresaniana– y su instantáneo odio hacia El aprendiz de brujo y “a esa firme intención de confundir el orden establecido de las cosas” (FRESÁN, 1994: 225). Gould se erige entonces como el antagonista del Argie de *Historia argentina*, cuyo deseo era, justamente, alterar el orden que rige todo y poder así cambiar el mundo: “escobas y baldes fuera de control ante la mirada perpleja de un ratón que acaba de alterar el orden del universo. Por más que el psiquiatra decía que no tengo que pensar en eso, juro que me siento mucho mejor cuando lo hago” (FRESÁN, 2017a: 25). Pese a que, por el momento, no hay mención alguna a Gould en *Historia Argentina*, no nos extrañaría que en una futura mutación del libro se introdujera al personaje como mano derecha del chef Roderick Shastri. Podríamos decir que esta obsesiva necesidad del personaje de visualizar el filme *Fantasía* una y otra vez atiende a una manera de sacralización de lo banal, pues convierte lo pop en una suerte de mantra reparador a través del fotograma y el paisaje digital. Siguiendo a Fernández Mallo en *Postpoesía*, estaríamos aquí alcanzando el paso de la metafísica del pincel a la metafísica del píxel para situarnos en la “poesía expandida, por apropiarnos del término «cine expandido» utilizado por los teóricos para referirse al cine que usa y se inspira en las nuevas tecnologías” (MALLO, 2010: 34).

Este deseo de Argie de convertirse en un agente del caos, capaz de subvertir el orden establecido, surge de la necesidad de justicia que impera en un plano individual:

el discurso oficial de Shastri choca contra sus ambiciones personales en lo que viene a ser una metáfora de la lucha entre Argentina y el imperio británico. Shastri es de origen hindú y se declara seguidor incondicional de la reina, su oposición manifiesta hacia Argie (diminutivo de argentino) sugiere el conflicto por las Islas Malvinas, revelado en “El aprendiz de brujo” de forma totalmente humorística: “Usted es argentino, ¿no? Sí, amo. ¿Sabe usted qué son las Falklands? [...]. Creo que es un postre helado, amo. Pequeño imbécil, sepa que, a partir de hoy, usted y yo estamos en guerra (FRESÁN, 2017a: 31). Sin embargo, este conflicto quedará relativizado para restar validez a las verdades unívocas, por medio de la constante confrontación entre la historia oficial y el discurso ficcional, logrando que ambos queden presentados de forma desmitificada y paródica. No existe una interpretación real, sino que todo es una versión individual de los personajes: “Había una vez... había una vez una de tantas respuestas posibles” (FRESÁN, 2017a:198).

5.2. Desterritorialización y Altermodernidad: Una estética radicante.

Para lograr esta desconexión entre realidad y ficción, Fresán ha de recurrir a la desterritorialización del autor, tiene que poner fin al discurso hegemónico paternalista y posmoderno del que hablaba Levi Strauss y adentrarse en lo que Nicolas Bourriaud denominó Altermodernidad. Al igual que Andres Huyssen quien, tal y como ya vimos anteriormente, entendió la superación de la posmodernidad como una vuelta a los valores modernos, Bourriaud plantea el arte radicante como una “vuelta al modernismo, atormentado por la pasión de la radicalidad” (BOURRIAUD, 2009a: 48), para lo cual es necesario desprenderse de las identidades y los signos. En el modernismo, continúa Bourriaud, “se manifiesta siempre una pasión por el inicio [...], como condición primera de un discurso que inaugura y siembra las semillas del porvenir: la raíz” (BOURRIAUD, 2009a: 49). Esta es la palabra clave con la que Bourriaud abandona la generalizada idea de globalización e inscribe su discurso en la estética radicante, la cual se diferencia del concepto de rizoma estudiado por Deleuze y Guattari en que, mientras el rizoma cancelaba la posibilidad del sujeto a través de una epistemología regida por una multiplicidad de ramas de pensamiento que desjerarquizaba cualquier pretensión de sistematicidad, los radicantes no olvidan sus raíces, serían semionautas construyendo una obra en constante cambio y movimiento:

Cuando el artista radical quería volver a un lugar originario, el radicante se pone en camino, y sin disponer de ningún espacio adonde volver, no existe en su universo ni origen, ni fin, excepto los que decida fijarse para sí mismo. Se puede llevar consigo fragmentos de identidad, a condición de que se los trasplante en otros suelos y que se acepte su permanente metamorfosis (BOURRIAUD, 2009a: 58)

Con el nombre de *Altermodern*, la famosa exposición trienal del *Tate Modern Museum* (del cual Bourriaud fue director durante tres años), presentada en Londres en

2009, el autor propuso una serie de obras que supondrían la superación del modelo posmoderno, el cual sería sustituido por esta altermodernidad que pretende capturar la esencia de las obras por encima de cualquier otro rasgo. Estos artefactos se consolidarían como epítomes del arte actual por medio de una revalidación del modernismo:

The adjective *radicant* captures this contemporary subject, caught between the need for a connection with its environment and the forces of uprooting, between globalization and singularity, between identity and opening to the other. It defines the subject as an object of negotiation. (BOURRIAUD, 2009a: 51)

La altermodernidad puede ser definida, en palabras de su autor, como el movimiento que nos permite crear algo con sentido a partir de una supuesta heterocronía: “es decir, una visión de la historia humana constituida por múltiples temporalidades, una visión positiva del caos y la complejidad” (BOURRIAUD, 2009b: 13), y de ahí se extrae la idea de unidad y pluralidad al formar una galaxia de ideas dispuestas con la intención de reformular un nuevo modernismo en el siglo XXI. Fresán, como gran defensor del caos y lo complejo, parece inscribirse en esa galaxia altermoderna donde se aúnan las más recientes prácticas culturales, donde hibridación, virtualidad y multiplicidad recuperan la esencia del modernismo al reconfigurar una visión positiva del caos.

En los cuentos de Fresán y, en general, en toda su obra, hay una serie de lugares que izan la bandera de una teoría desterritorializante: los aeropuertos –como representación del espacio transitorio por antonomasia–, los hospitales –representando ese tránsito, pero ahora hacia el más allá–, y los centros comerciales –como encuentro de culturas y símbolo del neoliberalismo–. Estos lugares podrían denominarse, según Augé, “no-lugares”, un fenómeno que ya analizamos previamente cuando tratamos a los

autores de *Cuentos con walkman*, y que Favi Cortés calificaba como un espacio volátil e individualmente definido que usaban los diferentes autores para descentralizar y redibujar Santiago de Chile, mostrándolo cada uno a su manera. Augé completa esta definición y la lleva al terreno de las grandes superficies para explicar cómo, debido al acotamiento de las distancias, la rapidez de los medios de transporte y la abundancia de imágenes en la red, podemos “estar al mismo tiempo en diferentes lugares” (AUGÉ, 1995: 34). En nuestra sociedad, según Augé, resulta imposible localizar una cultura en un tiempo y en un espacio específico. Los personajes de Fresán parecen siempre deambular por estos “no-lugares”, incapaces de formar parte de un contexto estable, por ello los veremos en todo momento asociados a alguno de estos territorios de nadie: “aquellos lugares donde acuden las personas en animación suspendida; los seres atrapados entre un sitio y otro sólo conscientes de su presente; la gente atrapada en las mezzaninas y los paréntesis de sus biografías” (FRESÁN, 2011a: 187). Esta glorificación de un espacio banal –previa perversión de lo sagrado–, encuentra resonancias del manifiesto futurista de Marinetti: “un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia” (MARINETTI, 1909: S.N.). Marinetti, como Fresán, supo romper con los valores vigentes y proclamar la belleza de las nuevas realidades, implantando así una nueva cosmovisión hedonista del capitalismo, a la cual se han abonado numerosos autores modernos como, por ejemplo, Agustín Fernández Mallo: “un Airbus mejora más el mundo que toda la Historia de la literatura” (FERNÁNDEZ MALLO, 2011: 51).

Recordemos, por ejemplo, al portero de fútbol que quería ser escritor, del cuento “La pasión de multitudes”; su destino estaba en “un pequeño aeropuerto en las afueras de la ciudad” (FRESÁN, 2017a: 82), donde sería arrojado desde un avión por traicionar

a su nación. Este hecho se repetirá más adelante, cuando la protagonista de “El lado de afuera”, Laura Feijoo –paradójicamente la mujer del portero–, sea arrojada de un avión, también a manos del sicario Cable Pelado, por otra supuesta traición a su país –estructura circular siempre presente en los cuentos del autor–. Además, Laura acabó en esa trágica situación por colaborar con Lucas Chevieux en el atentado con bomba en un aeropuerto, algo que quedará reflejado en la narración por medio de la ironía y el humor negro: “Ya sabes que los aeropuertos nunca me gustaron. Sí, leí sobre tu disgusto por los aeropuertos en el diario. Veinticinco muertos por una bomba” (FRESÁN, 2017a: 125).

En *Vidas de santos* estos escenarios siguen siendo recurrentes, permitiendo que la ironía del relato adquiera más relevancia al comparar los lugares reservados al culto de lo sagrado, con estos no-lugares paradigmáticos de la fabricación en serie. El encuentro entre Sebastián Coriolis y Jesucristo evidencia este agravio comparativo. Justo en el momento en el que J.C. aparece en escena, se explicita que hay un perfume de aeropuerto: “El perfume parece ser un elemento constitutivo de las apariciones desde la cosmovisión judeocristiana: cuando aparece la virgen, según el credo popular católico, el ambiente huele a rosas” (BOTTI, 2017: 253). Asimismo, cuando es el diablo quien se manifiesta, el aroma que suele impregnar la escena es el azufre: “El giro en la escritura de Fresán consiste en que el perfume de la aparición de J.C. es un aroma artificial, como lo es también lo fabricado en serie” (BOTTI, 2017: 253). A continuación, Jesucristo confesará a Coriolis que el Cielo se parece a un centro comercial, sentencia con la que termina por equiparar lo terrenal a lo celestial por medio del sacrilegio, al sugerir que el cielo no dista mucho de cualquiera de los idénticos centros comerciales que se levantan a las afueras de todas las ciudades.

Por supuesto, en *Trabajos manuales*, Forma reserva un capítulo dedicado a cada uno de estos no-lugares. El primero de ellos, “La forma del *Shopping-Center*”, sigue incidiendo en la blasfemia religiosa de estos centros de ocio: “esta religión no promete el paraíso para después” (FRESÁN, 1994: 179). Lo que sí promete es una experiencia de abstracción absoluta, hasta el punto de perder cualquier tipo de coordenada espacio-temporal porque “una hora dentro de un *shopping-center* no dura lo mismo que una hora en cualquier otro lado. Dura más. O menos” (FRESÁN, 1994: 179). La sensación de paso del tiempo en un centro comercial es directamente proporcional a la voluntariedad de la visita, por eso, todos aquellos seres abúlicos que deambulan por las escaleras mecánicas esperando a sus acompañantes tendrán la sensación de que el mundo se detiene porque, en realidad, el centro comercial es un lugar apocalíptico, tal y como asegura Douglas Coupland en *Generación X*, libro que Forma leyó, por supuesto, en un *shopping-center*.

Un poco más adelante llegaremos a “La forma del Hospital”, donde la protagonista, Selene, comparte habitación con un avejentado Cazador de Santos, quien le relata todas sus aventuras para lograr desentrañar los secretos del cielo, antes de llevarse a la tumba todos esos misterios que ya nadie conocerá. El hospital es otro de esos no-lugares en los que el tiempo se relativiza, aunque en esta ocasión, casi siempre lo hace a cámara lenta: “los días en el hospital empiezan a pesarle como tiempo en suspensión” (FRESÁN, 1994: 198). En la agonía de esos minutos “penetrando por sus poros” (FRESÁN, 1994: 198), Selene aguarda con esperanza la visita de sus padres – que no son otros que Alejo y Nina–, una visita que no se producirá nunca. Algo que también tiene su lado positivo, y es que así no tendrá que despedirse de ellos, como tuvo

que despedirse del Cazador de Santos y como tendrá que despedirse de su nueva compañera de cuarto, porque los hospitales son como aeropuertos, lugares de paso.

Así llegamos, por supuesto, a “La forma del Aeropuerto”, donde encontramos a Forma comprando en su aeropuerto favorito, Heathrow, una postal de James Dean en blanco y negro, en la que parece que un jersey se está comiendo al propio Dean, lo cual nos lleva a pensar en el famoso retrato que Phil Stern realizó de la efímera estrella hollywoodiense. Un poco más adelante Forma entregará esa postal a un hombre con traje verde y mirada melancólica. Este misterioso hombre será identificado, en el posterior relato “La forma de la Religión”, como Alejo, quien es ahora un seguidor incondicional del líder sectario David Koresh, que ya tuvo una breve aparición en *Vidas de santos*, cuando el narrador imaginaba el futuro *bestseller* que estaba por escribir, el cual seguía a la “única superviviente del asalto al rancho del mesías David Koresh en Monte Carmelo” (FRESÁN, 2017a: 140). Koresh es uno de esos seres mesiánicos, una divinidad pop –con milagro incluido: “multiplicación de Big Macs y Coca Colas” (FRESÁN, 1974: 274)–, que aparenta resistirse a las leyes terrenales y, por ello – ¡Milagro!, exclama Alejo–, su espíritu –que según Alejo también coincide con el Espíritu Santo–, no tiene cabida en ninguno de esos no-lugares, y de la tierra pasa directamente al cielo sin atravesar aeropuertos, centros comerciales u hospitales. Un cielo en llamas, que más bien podría ser el infierno, tal y como se insinúa en las portadas de *TIME* y *Newsweek* del 3 de Mayo de 1993 que Alejo enseña con desprecio a Forma para validar su punto de vista. Ambas portadas muestran coincidentemente la misma escena, la felicidad de un hombre que alcanza el fuego purificador –¿Milagro?, se pregunta ahora Forma–.



Ilustración 9: Portadas del 3 de mayo de 1993 de las revistas *TIME* y *Newsweek*

Vemos que Fresán otorga a estos tres no-lugares una dimensión religiosa, con la sarcástica intención de manifestar lo que Porta mencionaba en *Homo Sampler* acerca de los hábitos de la cultura pop. En concreto, Porta optará por utilizar una metáfora sobre la conexión religiosa como medio de volver a una etapa uterina, y para ello pondrá como ejemplo la consola “sexual” presentada por David Cronenberg en su película *eXsistenZ*: “los cordones umbilicales de Cronenberg son el lazo que nos devuelve al origen: re-ligión digital” (FERNÁNDEZ PORTA, 2008: 192). Ambos autores ven la necesidad de abordar esta corriente que rige nuestros impulsos y decisiones en la actualidad sin que este diálogo tenga que ser necesariamente laudatorio. De hecho, la cultura pop es un pretexto para desplegar una crítica a uno de los efectos más adversos de seguir a ciegas la cultura de masas. El fanatismo extremo, vinculado a la religión, tiene relación con el fenómeno fan. Dicha correlación opera como elemento desacralizador de lo religioso. Fresán establece aquí un nexo entre las sectas y la tecnología, en concreto Internet, pues constantemente relaciona el fanatismo con la

facilidad y la rapidez del acceso a cualquier tipo de información (o desinformación) no contrastada. Esta relación tiene su origen en la teoría del filósofo francés Maffesoli y su estudio sobre la conexión entre el papel que juegan las nuevas tecnologías en la sociedad actual y los diversos cultos místéricos de carácter órfico que se apoderaban de la razón de las comunidades cristianas: “¿no es acaso Internet la Comunión de los Santos posmoderna?” (MAFFESOLI, 2008: 74).

Rodrigo Fresán se distancia tanto del pensamiento católico ortodoxo como del sentimiento patriótico de la narrativa argentina clásica en particular y latinoamericana en general. Como ya mencionamos previamente, los primeros movimientos de descentralización de la literatura en Latinoamérica, tales como *Cuentos con Walkman* o *El Crack*, fundamentaron su base ideológica en la desterritorialización y la descentralización del relato. El escritor hispano atravesaba las fronteras, salía de Macondo para adentrarse en McOndo, y esto se refleja de forma metafórica en el embarco de Chivas y Gonçalves en el *Doncella de Palestina*, un barco que prometía riquezas –Chivas– y sueños con la cara del ratón Miguelito (Mickey) –Gonçalves–, pero naufragó antes de llegar a la tierra de la libertad, propiciando el fallecimiento de estos dos gauchos, que representan la muerte editorial de la literatura latinoamericana, denostada fuera de Sudamérica cuando abandonó el realismo mágico: “El espectáculo, decidió Chivas, iba a llamarse El formidable Realismo Mágico de Golçalves y su Fiel Amigo Chivas” (FRESÁN, 2009: 38). Sin embargo, ese grumete permaneció con vida como la gran esperanza latina. Un personaje que bien podría ser Fresán (superviviente de esa doble desterritorialización: del realismo mágico y de la propia Argentina para marcharse a Barcelona), o Skámerta, o Volpi o Gómez o Fuguet, un grumete

despatriado que se encargará de volver a poner Argentina en el mapa o, de lo contrario, la reubicará con otro nombre tantas veces como sea necesario.

Siguiendo con su estrategia irónica, Fresán retratará el sentimiento nacionalista heroico para, desde dentro, ridiculizarlo en un esfuerzo por intensificar esa desterritorialización literaria. El cuento “La soberanía nacional” es un gran ejemplo de este sarcasmo antibelicista y antiheroico, un relato que, pese a su constante humor y a las recurrentes referencias pop, sobre todo relacionadas con la banda de rock Rolling Stones, se presenta como uno de los más complejos del libro estructuralmente hablando. Esta complejidad parte del constante desdoblamiento del personaje protagonista y del estilo narratorial: el relato irá saltando de un diálogo directo libre, a uno indirecto en el que el objeto de la enunciación –Alejo–, pasa a ser el sujeto, y Dios el interlocutor. La historia nos cuenta un episodio de la vida de Alejo en el que podemos ver al hermano de Argie combatiendo en la Guerra de las Malvinas. Su participación en el conflicto bélico se debe, por supuesto, a su mala suerte, y su única esperanza reside en ofrecerse prisionero para poder ser deportado. Esta figura lamentable se completa con la del segundo narrador, un soldado que se ha alistado de forma voluntaria –acto heroico–, aunque sus motivos son poco nobles, pues pretende desertar tan pronto como sea posible para ser llevado a Londres y poder asistir a un concierto de los Rolling. Este sentimiento antiheroico queda perfectamente descrito por el protagonista: “Tengo que jugarla tipo viva la patria, alta en el cielo [...], apenas salgamos a patrullar y la cosa se ponga densa, yo me voy para un costado, me hago el herido y me entrego [...], y entonces sí, pase para concierto de los Rolling y la gloria, man” (FRESÁN, 2017a: 110). El suceso mediante el cual Alejo termina herido en el hospital, contado por este segundo narrador, tiene dos versiones –como todo en esta historia argentina–: la real,

que narra cómo el soldado se encuentra con un Gurkha sumiso ante el que quiere rendirse, con la mala suerte de que el Gurkha tiene las mismas intenciones y, pese a las reticencias iniciales de Alejo, termina convirtiéndose en su prisionero. Vemos aquí cómo se desmitifica la figura del Gurkha, legendariamente visto como un temible soldado nepalés del que se cuentan las mayores atrocidades, pero que ahora es mostrado de manera inofensiva, para lo cual, Fresán recurre a una hilarante comparación con Bugs Bunny: “el Gurkha vino dando saltitos [...], no pude evitar sorprenderme cuando abrió la boca y me habló en un correctísimo inglés. ¿Qué hay de nuevo, viejo?” (FRESÁN, 2017a: 108). Sin embargo, la mala suerte de Alejo volverá a hacer de las suyas cuando, tratando de ayudar a su presunto captor, el Gurkha se agache para entregarle su fusil y éste se dispare hiriéndole mortalmente en la frente. La historia real desarticula la figura de Gurkha, y lo humaniza hasta hacer que sintamos lástima por él, tal y como expresa el segundo narrador: “pobre flaco” (FRESÁN, 2017a: 105). A pesar de ello, la historia oficial rearticula la hiperbólica perversidad de este personaje pues se presenta modificada para hacer que Alejo sea, en realidad, un héroe de guerra. Para ello, lo primero que resulta necesario es cambiar la imagen simpática del *Gurkha Bunny* por otra mucho más siniestra, por ejemplo, una serpiente: “el gurquita se le tiró encima por detrás, venía arrastrándose como una serpiente y le clavó el cuchillo en el brazo. [...] Alejo se soltó, hizo puntería y, ¡bang!, peint it blac (sic) y a otra cosa, loco” (FRESÁN, 2017a: 110). La mención aquí a la canción de los Rolling Stones, *Paint it Black*, todavía dramatiza más la escena y le otorga a Alejo el estatus de héroe colosal, de estrella del rock de las Malvinas. La historia lo recordará como un ídolo, pero lo cierto es que su acto fue cobarde e interesado, siguiendo con el concepto heroico que describe Mónica Monteys en *Héroes de ficción*:

El sentimiento heroico se ha desvanecido y ha dejado paso al sentimiento del absurdo. Se trata de historias de hombres amedrentados y oprimidos, que huyen o se esconden del mundo, que suelen poner su vida al servicio de una renuncia y que, despersonalizados y desposeídos de todo, la llevan a sus últimas consecuencias, es decir, se desgarran el corazón y las entrañas por la incierta posibilidad, [...] de alcanzar la libertad (MONTEYS, 2000: 233).

Ya en el cuento “La pasión de multitudes”, cuando Argentina gana el mundial contra Holanda, uno de los secuestradores que está encargado de matar al protagonista lanzándolo desde un avión dice, “Y ahora, Las Malvinas” (FRESÁN, 2017a: 89), evidenciando así el conflicto siempre presente en el volumen, a partir del enfrentamiento entre Argie y el chef Roderick Shastri, hasta la controversia que tienen Alejo y su Gurkha. Además, esa sentencia nos transporta hacia este cuento, para el cual, Fresán se adueña de algunas de las claves antibélicas que presentó Louis-Ferdinand Céline en su novela *Viaje al centro de la noche* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932). En su ópera prima, Céline retrata el absurdo de la guerra por medio de Ferdinand Bardamu, un soldado que se alistó en el ejército de manera irracional y, cuando se da cuenta del error que ha cometido, trata de fingir locura para poder escapar de la brutalidad en la que se ha visto envuelto, arriesgándose a ser juzgado en un consejo de guerra por traición y antipatriotismo. Para completar el relato, Fresán utiliza un tercer y último narrador, que entrará en escena sólo con la intención de parodiar todavía más el sentido patriótico, y lo hará por medio de la única de las tres voces que realmente siente la guerra como un acto necesario para la defensa de su nación. Su obsesión por convertirse en un héroe, aceptando todos estos discursos nacionalistas resulta del todo irrisoria cuando vemos que nadie, excepto él, se toma la situación en serio: “el uniforme es la piel del soldado” (FRESÁN, 2017a: 108). Por si quedaba cualquier duda en que este tercer narrador no pretendía emitir un discurso patriótico, Fresán añade su característico giro nigérrimo a la narración por medio de un secreto revelado de forma onírica por el soldado, quien

parece que dejó atrás el cadáver de su novia y el del amante de ésta, a quienes asesinó al sorprenderlos en un momento de pasión. Este hecho termina de subvertir el discurso patriótico y convierte al aspirante a héroe nacional en un extremista desquiciado que se alista en el ejército para saciar su sed de venganza, y aquí es cuando Dios toma la palabra como representante de la violencia irracional: “La venganza es mía, dijo el Señor” (FRESÁN, 2017a: 113).

Fresán presenta un subtexto de gran complejidad en el que el Gurkha funciona como símbolo cultural híbrido de las sociedades modernas. Al tratar un episodio de gran relevancia política y social, similar al que retrató Rodolfo Fogwill en 1983, casi de forma paralela al conflicto de Las Malvinas, en *Los Pichiciegos*, el escritor se adscribe a las estrategias narrativas que se definen tradicionalmente como “alta cultura”. La presencia de este personaje en el relato no solo se plantea de forma casual o anecdótica, sino que funciona como elemento de conflicto entre culturas. Empero, al salpicarse este relato con multitud de referencias pop, como la animalización del Gurkha, o la *cartoonización* del mismo –al igual que hacía Haneke con los personajes de *Funny Games*–, o incluso al representar la muerte de éste por medio de los psicodélicos acordes de *Paint it Black*, el relato adquiere una personalidad propia, alcanza mayor vigencia y se convierte en una pieza única, adscribiéndose así a la categoría de afterpop.

Esta condición afterpop se propaga a través de todos los elementos del relato, trasgrediendo lo referencial y adentrándose en la metaliteratura y el autorreciclado. Los personajes de Fresán adquieren así una profundidad textual propia de la estructura rizomática que relaciona toda su obra. Así, “el hombre del lado de afuera”, identificado con Lucas Chevieux por su oportunismo y su falta de fidelidad: “Lucas Chevieux volverá a entrar en acción, alternará con vencedores y vencidos sin pertenecer a nadie

salvo a sí mismo” (FRESÁN, 2017a: 121), es un cuento escrito por el autor de “Histeria argentina II” donde recoge todo lo narrado antes y lo une a lo que está por venir (el cuento “El lado de afuera”) en un mundo caótico en el que prima el “ello” freudiano, los impulsos primigenios como único motor del pensamiento y comportamiento humanos. *El hombre del lado de afuera* intenta caricaturizar la violencia con una reflexión paródica existencialista “nadie, ni siquiera una superabuela francesa, puede conseguir dos millones de dólares de un día para otro” (FRESÁN, 2017a: 119), los fantasmas del pasado lo han arrinconado en ese lugar de “afuera”, por lo que surge una nueva derrota. La escritura automática, propia del surrealismo, irrumpe con fuerza en una generación mutante que pretende eliminar barreras entre la cultura elitista y la pop. Fresán, como uno de los mayores defensores del bando “integrado”, es capaz de unir tecnología, música, religión, literatura, tradición, modernidad, realidad y ficción en la muerte, o lo que es lo mismo, una vida y muerte en la ficción de “El lado de afuera”:

hice que detuvieran el Renault con alguna excusa y que ahí nomás una bala aquí, otra bala allá, let the sunshine in, y denle mis saludos a Siddartha y a Jesús, al arroz integral, a Juan Salvador Gaviota, [...] al disco ese con las ballenas cantando, a los pósters de Peter Max, a todos los pósters (FRESÁN, 2017a: 124).

Siguiendo con la ruptura de la barrera entre lo “alto” y lo “bajo”, y sin apartar la mirada de la carnavalesca visión religiosa, encontramos en *Vidas de santos*, en el cuento “El ascenso a los infiernos (Un film)”, a un aspirante a convertirse en el director de la mejor película religiosa de todos los tiempos: “la película bíblica que acabaría con todas las películas bíblicas. El alfa y omega de la filmografía de Jesucristo. Lo que Abel Gance había hecho con Napoleón y lo que John James Todd había hecho con Rousseau” (FRESÁN, 2005: 167). La primera de esas referencias nos lleva a *Napoleón* (Abel Gance, 1927), una de las grandes películas mudas de todos los tiempos, cuyo mérito,

además de contar con la memorable actuación de Albert Dieudonné en el papel del militar francés, residió en las innovaciones técnicas que Gance llevó a cabo en el rodaje, siendo el iniciador de la multipantalla y efectuando un amplio abanico de planos subjetivos con cámara en mano. La segunda de las referencias alude al protagonista de la novela *The New Confessions* (William Boyd, 1987): John James Todd, un cineasta que se encarga de la adaptación de *Les Confessions*, de Jean-Jacques Rousseau. Vemos que el narrador, para enfatizar la grandeza de su película, recurre a referencias propias de la alta cultura y la cultura de masas. Sin embargo, estas referencias no terminan ahí, pues el narrador confiesa que escribió el guion de la película en siete noches: “Escribí el guion *bajo la influencia*” (FRESÁN, 2005: 167). El hecho de que Fresán utilice ahí las cursivas, para especificar su estado de embriaguez (mescalina, peyote, alcohol, polvos varios, jeringas y pipas), nos lleva a otra referencia, ahora con el padre del cine independiente americano: John Cassavetes y su película *Una mujer bajo la influencia* (1974). A continuación, será el propio mesías, Jesucristo, quien se adueñe de la voz narratorial para responder a preguntas que surgen en el guion de la película, como, por ejemplo, la que hace la Virgen María mirando a cámara: ¿Por qué yo?, tratando de buscar en el espectador la compasión que la historia nunca tuvo con ella. Una pregunta que no hallará más que ambigüedades siguiendo la lógica de las parábolas bíblicas: “cuentan ese momento utilizando la menor cantidad de palabras [...], dejan todo librado a la imaginación y la necesidad de creer del lector” (FRESÁN, 2005: 173). En este punto será cuando el narrador, que ahora es Lyndon Bells, un reputado (aunque conflictivo) director de cine, confiese que su película ha de convertirse en una herramienta que logre llevar la ficción a las vidas reales del público, ha de trasgredir los límites de lo cinematográfico para convertirse en un manifiesto:

Quiero una película que provoque conversiones en masa al cristianismo [...], quiero, por encima de todas las cosas, demostrar que la ascensión a los cielos de Cristo pudo haber sido, después de todo, un truco bien realizado... pero un truco al fin. ¡La Crucifixión como ficción, amigo...! ¡The Crucifiction! (FRESÁN, 2005: 173)

Así es como Lyndon Bells explica el título de su película, y así es como Fresán despliega su estilo de escritura, esa forma de mezclar la historia real con aspectos ficticios, la *crucifixión* deja de ser un elemento meramente ficcional –película–, para convertirse en un símbolo –estandarte de toda una nueva generación de creyentes–. La experiencia del individuo se relaciona así con la mística y sitúa la poética fresaniana en el marco del desencanto simbólico, del consumo masivo y de la vuelta a los orígenes: el UrPop. Mediante la desacralización de lo canónico y la exaltación de lo banal, Fresán ejecuta su particular proceso de andamiaje de los espacios íntimos, de los símbolos y de los éxtasis individuales superando cualquier deriva exteriorizante de la posmodernidad.

5.3. La consolidación del cambio cosmovisivo.

Rodrigo Fresán integra el imaginario pop en sus narraciones para poner distancia con las propuestas más hegemónicas del boom y el posboom. Si bien en Cortázar o Manuel Puig el cuestionamiento del eje alta-baja cultura fue constante, en Fresán el proceso se intensifica. Es así como los personajes de su universo pondrán de manifiesto algunas de las estrategias mencionadas por Porta en *Afterpop*, o por Bourriaud en *El Radicante*, siendo actores de diferentes realidades, ya sean reales (y asombrosas), como las vividas por Argie en *Historia Argentina*, las extraterrenales narradas por el cazador de santos en *Vidas de santos*, o virtuales (y verosímiles) como las que presenta Forma en *Trabajos Manuales*. En todas ellas, el sujeto-escritor nunca rechazará de forma taxativa cualidades narrativas precedentes, sino que, mediante un diálogo crítico, las incluirá en sus propias conclusiones, siempre haciendo de los signos y las referencias massmediáticas una herramienta para componer la nueva identidad radicante y afterpop, donde globalización y origen comparten una misma raíz formada por la violencia, la mística, la ficcionalización de la realidad y, sobre todo, la ironía con la que desmontará cualquier hipótesis apocalíptica sobre la bajeza cultural de las referencias pop. Es curioso, menciona Porta refiriéndose a *Padre de Familia*, que se represente a

Bebés que piensan como genios en un mundo de adultos que actúan como críos [...]. Stewie es el único en esa serie que habla de referentes contemporáneos, él vive en el pop, y lo hace de manera crítica, mientras que sus ignorantes familiares viven en un mundo no referencial (FERNÁNDEZ PORTA, 2008: 172).

Retomamos en este punto el concepto de pospoesía de Fernández Mallo, y el de redes abiertas o el modelo visual radicante. La violencia en Fresán, como ya hemos visto, es algo que aflora de manera circular, siempre vuelve para plantearnos una perspectiva narrativa de los diferentes capítulos de este período convulso de la Historia

Argentina a través de esa metafísica del píxel que iría de la mano con la estética afterpop. En “La literatura y sus nuevos lenguajes” Juan José Saer establece un diálogo entre la creación literaria y los medios de comunicación, particularmente el cine y la televisión, y llega a la conclusión de que el lenguaje de los *massmedia* se caracteriza por ser una “fuerza de detención”, al institucionalizar y apropiarse de la literatura. La obra de Fresán “completa el círculo, apropiándose del código de los medios masivos, desenmascarando su poder de estancamiento, y retratando en la praxis de la escritura los desafíos que enfrenta la literatura en una época invadida por el idioma de la imagen y del marketing” (ROMANO, 2000: 400)

Fresán deja claro con sus primeros cuentos que, pese a que puede ser demasiado pronto para hablar de un nuevo paradigma cultural literario, o incluso sea tedioso volver a retomar el debate sobre el nacimiento de una nueva generación de autores, las letras hispanoamericanas han tomado un nuevo rumbo conceptual en el que la influencia de la ciencia y la tecnología en la sociedad es una necesidad a la hora de crear literatura actual, y esto se plantea como algo axiomático debido a que la perspectiva literaria actual no puede ser otra que la que define Luis Mora con estas palabras: “la mirada del escritor nacido después de 1960 y, por tanto, fascinado y lastrado cerebralmente por el modo en que la ubicua cultura audiovisual ha forzado su modo de comunicación con el mundo” (MORA, 2007: 36). Puede que la mística de la poética del siglo XVI haya desaparecido para siempre, y ahora se vea representada en figuras deleznable como la de David Koresh, o en lugares tan poco glamurosos como Ikea, pero es en esa conjunción desacralizante donde el lector de hoy se muestra receptivo para incorporar la alta cultura a su menú literario porque, ¿qué mejor forma de adentrarse en los grabados de Goya que a través de un despiadado asesino mesiánico que busca destruir al hermano

gemelo de Jesucristo?, ¿cómo digerir con mayor placer la pintura de Botticelli, la música de Vivaldi o la fotografía de Mapplethorpe sino combinándolas con un *discman* de Liz Phair o contemplando la portada dedicada a Winona Ryder en la revista *Rolling Stone*? (FRESÁN, 1994: 118-120).

En los cuentos de Fresán, todo este entramado contextual psicodélico e histórico que va componiendo una historia delirante corresponde, al menos en gran parte, a diferentes variaciones (como las variaciones de Glenn Gould) de la realidad histórica y narrativa. Todo se enarbola mediante un doble juego de realidades, cifrado bajo un código de referencias pop, que hace que el lector permanezca siempre en guardia barajando las posibles incertidumbres y las improbables evidencias. Es por ello que el escritor recurre a esa doble historia de Piglia de forma completamente coherente, porque, además, lo hace desde la experiencia, imbricando en muchos casos la historia del país con la suya propia, si bien ambas serán deformadas con el objetivo principal de hacer tolerable lo aterrador:

Si la Historia argentina de esos años es bien conocida, no lo es tanto un episodio real de la vida de Fresán que, naturalmente, está recogido en el libro. A comienzos de los años setenta, el escritor fue secuestrado por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y canjeado por su madre, militante izquierdista. Posteriormente fue liberada bajo la obligación de abandonar el país. La familia se exilió a Venezuela, donde vivió entre 1974 y 1979. Cuando Rodrigo Fresán regresó a Argentina tenía dieciséis años. La Historia de Argentina en el libro de Fresán es de naturaleza jánica: un lado está orientado hacia la cultura y la literatura; otro, hacia la política, con la Dictadura y sus secuelas. (MORA, 2003: 77)

Esta manera de desmentir constantemente lo dicho es una forma de exponer la política de la verdad. En “El único privilegiado” compara las mentiras con la música (y sus variaciones): ambas son bellas y en ellas se esconden las mejores verdades. Aparece el texto en red y el “noble arte del reciclaje” o apropiacionismo de la Generación

Mutante. La historia se repite, es lo que se vislumbra en “Historia antigua”, porque pretendemos que sean los demás quienes cambien nuestro universo. Así, un hombre, decide rendirse a salvar su matrimonio pues lo considera una tarea imposible o, al menos, demasiado tediosa, por lo que establece que sería mucho más sencillo salvar el Imperio Azteca. Con ese giro humorístico, Fresán nos enseña que no hay salvación para esta sociedad conformista y reaccionaria:

Entonces se le ocurre la manera de salvar el Imperio Azteca. El hombre se hace amigo de Moctezuma, le enseña español, le hace memorizar la genealogía real española y le explica que, cuando llegue Cortés, diga que es católico y que se han abolido los sacrificios humanos públicos. Moctezuma se muestra de acuerdo. Cuando Cortés desembarca en las playas de México, el emperador de los aztecas le pregunta en perfecto español cómo anda la Reina y elogia la galanura de los caballos manchegos que el conquistador ha traído del otro lado del océano. Cortés se enfurece, quema sus naves y destruye el Imperio Azteca. El hombre comprende que no se puede cambiar el pasado, vuelve a su época, se divorcia y el resto es historia, historia antigua (FRESÁN, 2017a: 202).

El texto de Fresán renuncia a lo verosímil, al adentrarse en saltos espaciales y viajes en el tiempo, pero lo hace con el objetivo de trazar una nueva forma de conciencia histórica, un recurso que consiga atraer al lector mediante herramientas poco convencionales y que trabaje desde lo fragmentario, cambiando así la cosmovisión del cuento. Por ello, para hacer esto, necesita operar desde el espacio absoluto, desde un tiempo ahistórico. Los cuentos de Fresán, en especial los pertenecientes a *Vidas de santos*

...se construyen sobre una visión apocalíptica del mundo. Y es justamente por eso, que los santos del texto operan como los jinetes bíblicos. Cada uno de los santos lleva una de las maldiciones de este fin de siglo: SIDA, Guerra Nuclear, Drogas, Violencia Cotidiana. Pero, a diferencia de los Jinetes del Apocalipsis, éstos se caracterizan por la gratuidad. No hay salvación posible. Después de su paso no quedará ni el Reino de los Cielos, porque Dios no existe. No habrá historia, ni ideología. Sólo habrá el infinito vacío de la nada (KURLAT, 2003: 223).

6. THIS IS NOT A REMAKE. PROCESOS DE HIBRIDACIÓN EN TRES NOVELAS DE RODRIGO FRESÁN.

Con *Trabajos manuales*, Fresán abandona, momentáneamente, el formato cuento para adentrarse en un proyecto narrativo que, aunque todavía muy fragmentado, encontraba una cohesión interna y explícita mucho más arraigada que la mostrada en sus trabajos anteriores. Por supuesto, y siguiendo la lógica de “novela atomizada” que el autor ha venido desarrollando a lo largo de su obra, no renuncia a la escritura rizomática ni a la fragmentariedad de su discurso, pues recordamos que ésta es una característica que, ligada a la referencialidad audiovisual, a la hibridez genérica y a la ruptura del relato lineal se presenta como imprescindible para los escritores mutantes que han elegido la senda afterpop: “los escritores y pensadores posmodernos recogen la antiquísima técnica del fragmento, no por elección sino por resignación” (MORA, 2006: 281). Las tres novelas que conforman este apartado: *Esperanto*, *El fondo del cielo* y *Jardines de Kensington*, funcionan como una revisión híbrida y descanonizada de los géneros clásicos (novela negra, ciencia ficción y novela biográfica). Los protagonistas de todas ellas, pese a ser siempre los mismos, son sujetos con múltiples identidades que se dejan analizar caleidoscópicamente a consecuencia de los constantes saltos temporales. El narrador presenta en todo momento un tiempo fragmentado y discontinuo responsable del final abierto característico de estas ficciones que, como ya analizamos previamente, pretenden evidenciar la circularidad del relato y propiciar un desenlace deliberadamente “inacabado”. De igual modo, cada uno de estos trabajos no evitará la subdivisión interior en diferentes partes, las cuales estarán determinadas por la representación de una idea particular que puede ser expuesta de manera concisa o, por el contrario, puede desarrollarse de manera extensa durante varias páginas. Así, esta lógica

episódica seguida por la narración se presenta en capítulos que fluctúan entre las tres palabras y el *novelato*¹².

Porta define este tipo de ficciones, en las que no se precisa de unidad narrativa o articulación armoniosa de las partes del relato, según dos conceptos que parecen consustanciales a la estética fresaniana: por un lado, el modelo trafalmadoriano, en relación a la ruptura de los criterios de progresión narrativa lineal y la creación “de un espacio intermedio entre principio y fin” (FERNÁNDEZ PORTA, 2014: 98), propios de la ciencia ficción de Kurt Vonnegut, especialmente vinculada a *El fondo del cielo*, y por el otro, la narrativa del naufragio, poseedora de “un carácter diferencial: la tensión constante entre una temática de inicio y una temática del final” (FERNÁNDEZ PORTA, 2014: 98). Será precisamente este término, “naufragio”, el que adquiera mayor relevancia a la hora de estudiar la obra fresaniana conforme a un “conjunto de fragmentos del naufragio de la novela, sea este naufragio histórico –planteamiento sádico del discurso de la muerte de la novela– o personal –referido al autor–”. (FERNÁNDEZ PORTA, 2014:112). Recordemos que todo el entramado narrativo de Fresán comienza con el naufragio de un barco metafórico en el que iban a bordo Chivas y Gonçalves como representantes de la novela del boom.

Sin embargo, y a pesar de este naufragio, lo que pretende el autor con estas tres obras no es un funeral novelístico, sino reformular la concepción canónica que se tenía de la gran novela latinoamericana mediante un diálogo pop entre diferentes géneros literarios. Por lo tanto, el propósito de las siguientes páginas será trazar un recorrido

¹² Novelato es un término acuñado por Marcelo Cohen y rescatado por Eloy Fernández Porta en su tesis doctoral: *Estética del relato posmoderno*. Los textos que se adscriben a esta categoría se componen de fragmentos de larga duración, entre 30 y 100 páginas: “el neologismo se relaciona con otras teorías de la hibridación o extensión genérica propuestas asimismo a lo largo de los años noventa, y principalmente con la idea de Rodrigo Fresán de la «novela atomizada»” (FERNÁNDEZ PORTA, 2014: 307).

textual a través de cada una de las novelas para examinar los rasgos identificativos de la hibridación genérica en ellas y el modo de adscribirse a una literatura afterpop. Así pues, encontraremos en todas ellas un sinfín de referencias audiovisuales, musicales o pictóricas que irán desentrañando un amplio mapa cultural, a través del cual se relacionan los personajes mientras los vemos saltar de un fragmento a otro, formando una obra con múltiples desvíos genéricos tales como autobiografía y novela biográfica, novela negra, microrrelato, neopolicial, drama romántico, ciencia ficción apocalíptica, colonización espacial y drama de época.

A finales del siglo XX y, sobre todo, a comienzos del XXI, la narrativa aparece cada vez más adaptada a los formatos digitales. Fresán, aunque se mantiene rigurosamente en el formato impreso tradicional, presenta su apuesta narrativa en novelas híbridas, contaminadas estructural y temáticamente por características propias de estilos de escritura digitales como la heterogeneidad, la fragmentariedad o la hiperconexión. Es por ello que la digitalización fresaniana no llega, como ocurre con otros escritores mutantes, a través de un determinado soporte virtual, o por la incorporación de hipervínculos y notas finales a modo de material extra a consultar en la red, sino que esta infiltración digital ocurre gracias a una deliberada preferencia estética relacionada con la normalización e incorporación de las nuevas tecnologías y los medios de comunicación de masas. No utiliza la conexión en línea de su obra como una estrategia comercial, pero sí es evidente un extenso conocimiento de Internet que le servirá para insertar referencias culturales en sus tramas con el propósito afterpop de combinar realidad y ficción. Por lo tanto, pese a haber asegurado que no incluía en su obra un apartado final de “material extra”, sí encontramos en algunas novelas apéndices ficcionales que pretenden aportar credibilidad al texto. Es el caso de *Esperanto*, donde

descubrimos la discografía de su protagonista, Federico Esperanto. Esta relación de álbumes y LPs no será contrastable en internet, pero sí a lo largo de los capítulos del libro y, siguiendo la estructura rizomática, también estará presente en otros volúmenes del escritor en los que volverán a sonar los grandes éxitos de este intérprete.

Los capítulos que conforman las novelas de Fresán se dividen a su vez en multitud de fragmentos, algunos tendrán sentido al relacionarse con diferentes fracciones del mismo capítulo, otros se relacionarán con episodios diferentes o con distintos títulos del corpus fresaniano, y en muchos simplemente podrán advertirse relaciones con referencias pop y culturales tan recurrentes en su trabajo que parecen parte de su propio imaginario –Disney, The Beatles, Bob Dylan, Warhol, Kubrick...–. Por ello, esta multiplicidad fragmentaria no conlleva la autonomía de las unidades textuales, sino que éstas conectarán entre sí para otorgar un sentido circular al texto. Además, cada una tendrá un formato diferente con el fin de conseguir, en la digitalización mencionada, un mayor dinamismo. Todo queda conectado, narración, diálogo, fragmentos de una llamada telefónica, correos electrónicos, textos leídos en el móvil hasta que son interrumpidos por algún problema logístico para recuperarlos más adelante –“Ya está, ya se apagó. No hay más batería. Out” (FRESÁN, 2009: 193)–, notas escritas en los márgenes de un testamento, restos de audio de una grabadora –“REC. 1, 2, 3, probando” (FRESÁN, 2016: 174)–, o retazos de canciones, tanto extraídos de algunos de los grupos más influyentes para el autor o la cultura pop, como originales de los personajes de la novela: “No alcanza cantar una simple canción para hacerte sufrir mi oscura pasión” (FRESÁN, 2011a: 109).

Esta abundante intertextualidad heteróclita, que intercala extractos de empalagosas canciones con deliberaciones psicológicas sobre el papel que juegan

determinadas piezas de arte moderno en las salas de espera de consultas médicas, será uno de los rasgos creativos más importantes de la novelística fresaniana, y tiene como intención primera la estrategia propia del afterpop de mestizar y equiparar alta y baja cultura.

6.1. Esperanto. Novela negra pop e irrealismo virtual.

En 1995, Fresán publica su cuarto libro, el cual supone, además, su primera novela: *Esperanto*, un texto en el que se narra la vida de un cantante y compositor venido a menos que ocupa sus días tratando de reconectar, sin éxito, con su pasado y buscando una solución a la vacuidad de su vida. Como ocurría con el narrador de *Historia Argentina*, o con el protagonista de *Vidas de santos*, el personaje principal de esta novela, Federico Esperanto, vuelve a ser presentado como otro “último superviviente”, en este caso, de una efímera banda de rock: “Del cuarteto original – Cuentos Cortos es la banda con mayor índice de mortalidad que yo conozca– sólo sobrevive el tecladista Federico Esperanto” (FRESÁN, 2011a: 78). El texto se estructura en ocho capítulos, de domingo a domingo –más tres epílogos de anotaciones– y cuenta de forma circular el transcurso de una semana en la vida de este decadente y depresivo personaje, mientras deambula errático por su memoria, entre recuerdos, espejismos y ficciones, alternando las visitas a su psicoanalista, a su mujer (internada de forma voluntaria en un manicomio) y a su madre, con viajes retrospectivos que nos ayudarán a conocer el origen del gran sufrimiento de Esperanto, ocultado con esfuerzo bajo una fachada de cinismo e indiferencia.

Esperanto se construye a partir de un lacónico personaje, un músico que disfrutó de cierto éxito de joven con una canción, convertida en su momento en uno de los grandes hits de la cultura pop, que le dio la posibilidad de poder vivir “eternamente” de sus rentas. Fresán continúa la massmediatización de su obra por medio de diferentes recursos y herramientas que se oponen a la novela tradicional. En este sentido, el tono de la narración, marcado por la irónica y taciturna personalidad de Federico, se presenta

mediante un lenguaje tosco, rápido y sin concesiones. La violencia dialéctica, el cinismo del protagonista, la singularidad arquetípica de los personajes secundarios y una trama en constante rememoración de un pasado traumático nos recuerdan al *hard-boiled* de la novela negra clásica, sin embargo, y como era de esperar, Fresán huirá de lo clásico y lo convencional para transformarlo en un híbrido de *noir* biográfico y novela rock, totalmente contaminado por la cultura pop. Sin la intención de incurrir en intrincados debates sobre las clasificaciones genéricas, ni pretensiones de sugerir nuevas denominaciones o categorizaciones, sí parece prudente detenerse en asimilar cómo las experimentaciones y mutaciones de la nueva narrativa propician que Fresán asedie al género negro desde los márgenes, contorneando el espacio literario del *noir* e invadiendo otros géneros que podrían, incluso, subvertir por completo las convicciones y expectativas genéricas esperadas. Lo primero que hace *Esperanto* es sustituir la figura del tosco detective por la de un roquero decadente, una estrategia que ya había dado muy buenos resultados a Eduardo Mendoza con su saga del detective anónimo (no por lo de roquero, sí por lo decadente). Consigue así romper con la solemnidad del relato clásico al tiempo que activa los mecanismos irónicos que acompañarán al protagonista durante todo el libro, permitiendo, con este rocker trasnochado, el diálogo necesario entre la narrativa contemporánea de Latinoamérica y la cultura de masas norteamericana.

El título del libro nos retrotrae de forma inevitable al frustrado y utópico idioma universal con el que todos los seres humanos serían capaces de entenderse, una herramienta diplomática pensada como medio de alianza social. Paradójicamente, los epígrafes que encontramos al comienzo del libro nos dejan dos citas contradictorias, imprescindibles para comprender la irónica comicidad con la que Fresán abordará su

personaje. Una de ellas escrita en esperanto y, por lo tanto, incomprensible para la gran mayoría de los lectores, firmada por el creador de este idioma, Lazarus Ludwig Zamenhof (Doctor Esperanto). La otra, del propio Federico Esperanto, en perfecto castellano: “Nadie me entiende”. Esta cómica y contradictoria sentencia resume la vida del personaje y, al mismo tiempo, representa el salto del modernismo a la era digital, una evolución que vendrá explicada mediante una analogía comparativa entre el protagonista y su hermano Dani/Tony, con los diferentes formatos musicales: “vos sos de la era del CD y yo de la era del LP. En mi tiempo, todo tenía un LADO A y un LADO B [...]. Ahora es todo igual, Daniel. No hay orden y siempre está el SHUFFLE. No hay crescendo y ni hay pausa para reflexionar. Ahora todo se reedita” (FRESÁN, 2011a: 56). Este diálogo pone de manifiesto la rapidez y la inmediatez de la sociedad moderna de consumo. Esperanto representa una cultura obsoleta, sin embargo, no podrá evitar caer en la hipocresía pseudo-hípster de aquellos que se niegan a lo pop, defendiendo la pureza de los formatos clásicos (como una televisión en blanco y negro, un reproductor de vinilo, la incomparable calidad del sonido analógico frente al digital...), para terminar recurriendo al pop inevitablemente y siendo víctimas de las modas como cualquiera. Lo que separa a Esperanto del UrPop es, precisamente, el rechazo a los mass media, en lugar de la integración de estos y las nuevas tecnologías en su universo “retro”.

El éxito de Federico llegó con la canción “Las intermitencias del corazón” y le permite, aun con el paso del tiempo, una vida improvisada y cómoda no exenta de un estigma constante, pues representa todo lo que odia. Con este recurso Rodrigo Fresán incide en la hipocresía del personaje: “hay que ser un imbécil para rimar corazón con pasión y con canción” (FRESÁN, 2011a: 51). Dani/Tony, como la mayor parte de la

población joven, por el contrario, vive en la era afterpop, la era de las reediciones y las versiones aumentadas, por eso nadie entiende a Esperanto, el idioma que intenta hablar Federico es un lenguaje en extinción que se opone al nuevo idioma universal y contemporáneo: el pop. Ese “nadie me entiende”, que el protagonista repite como un mantra a lo largo de todo el libro, viene de su incapacidad para adaptarse, de su obcecación por comunicarse en un lenguaje utópico y obsoleto que solo él entiende. De ahí que su sueño recurrente, punto de partida de todas las sesiones con su psiquiatra Lombroso, lo sitúe constantemente en un escenario a punto para actuar, con la salvedad de que, justo en el momento que va a emitir el primer sonido, se da cuenta de que su boca está llena de “cartílagos, pequeñas pelotas de colores, partes oxidadas de un Mecano, lápices afilados...” (FRESÁN, 2011a: 35). Esperanto está incapacitado para cantar en el mundo onírico como también lo está para comunicarse en el mundo real. Esta incapacidad está relacionada con un trauma familiar que evita aceptar tratando, por el contrario, de buscar un sinfín de absurdas razones y excusas que demuestren que él no es el responsable directo de la muerte de su hija. Esperanto es, como muchos de los personajes de Fresán, una “figura en un no-lugar o, mejor aún, en un lugar invadido por traiciones ajenas (frustrantes, derrotadas y, muchas veces, corruptas e inmorales, cuando no irracionales) contra las que es necesario rebelarse, y marcado por la obligación de inscribirse a la lógica del mercado para sobrevivir” (KURLAT, 2013: 225).

Dani/Tony, concebido por la madre de Esperanto y el abogado familiar, tras la muerte del padre de Esperanto, también compone otro de esos milagros médicos tan recurrentes en Fresán: “el fugaz orgullo de concebir a Dani/Tony en el vientre de una mujer que se suponía, aseguraban los especialistas, ya no podía tener hijos” (FRESÁN, 2013: 32). El hermanastro de Esperanto es, como él mismo se denomina, un “irrealista

virtual”, un miembro de las nuevas generaciones de jóvenes a los que les pertenece el presente desde el “1 de enero del año 2000”. Estos irrealistas virtuales han ampliado su rango de actuación y de los santuarios de la globalización (hospitales, centros comerciales, aeropuertos...), han pasado a abarcar la totalidad del espacio denotativo. Lo afterpop se imbrica ahora dentro de la teoría de la supermodernidad de Augé para crear un nuevo escenario representado, no solo por esos no-lugares omnipresentes en la escritura fresaniana, sino también por la incorporación de lo visual en lo referencial.

Fresán plantea

...una serie de coordenadas culturales que no tienen un origen o una identidad específica. Todas estas alusiones suponen, por otra parte, una complicidad con el lector, un código visual que permita dar sentido a cada referencia, al mismo tiempo que asume determinadas películas y programas como piezas tradicionales en el patrimonio cultural de los medios masivos (ROMANO DE THUESSEN, 2000: 396).

La decodificación de la historia de Esperanto parte de la interpretación de varios códigos, no sólo visuales y cinematográficos, sino también pictóricos –los cuadros de sus antepasados (FRESÁN, 2013: 43)–, musicales –presentes durante toda la novela–, filosóficos –“es una suerte que su formación no sea lacaniana” (FRESÁN, 2013: 61)–, literarios –“es una mezcla de *El Extranjero* con *La Conjura de los Necios* y, ya que estamos, *El Sueño de los Héroe*s. Esperanto decidió que el tipo era un pedante insoportable” (FRESÁN, 2013: 54)–, o pertenecientes a “la iconografía popular religiosa y las fotografías” (ROMANO DE THUESSEN, 2000: 397). Sin embargo, este apartado referencial y visual está en constante competencia con lo intelectual. La arrogancia y el cinismo de Esperanto entienden la referencialidad massmediática como una ausencia de pureza, confrontando así el principio básico del afterpop. Se produce

una constante tensión entre la escritura y la potencia deslumbrante de la televisión: “la verdadera exactitud discurre por todo aquello que no se ve” (FRESÁN, 2013: 44).

La novela comienza un domingo con un personaje totalmente desorientado que se despierta en un barco sin la menor idea de qué ha ocurrido. Mediante una analepsis irá al lunes anterior para avanzar, por medio de un racconto, a través de toda la semana que precedió a ese domingo y terminar, finalmente, de nuevo en el mismo día que empezó todo, de un modo circular y esclarecedor. De hecho, eso es lo único que tiene claro Esperanto en este comienzo, la certeza de encontrarse en domingo: “podría reconocer un domingo bajo cualquier disfraz” (FRESÁN, 2011a: 20), un día que no presagia nada bueno. Rememora Federico en este momento de confusa lucidez una cita de un autor que no logra ubicar: “Era domingo, no un día exactamente, sino una grieta entre dos días” (FRESÁN, 2011a: 20), este extracto, correspondiente a la frase con la que inicia el cuento de Scott Fitzgerald, “Crazy Sunday”, representa la primera de las referencias de Fresán en el libro. Las implicaciones entre *Esperanto* y el cuento de Fitzgerald son evidentes; ambas cuentan de forma catastrofista una historia con reminiscencias autobiográficas y con una estructura muy similar, narrada a lo largo de los días de una semana partiendo desde ese domingo olvidable. Mientras que la del escritor estadounidense se basa en una crítica a la industria cinematográfica de Hollywood y el fariseísmo que representa, la de Fresán hace lo propio con la industria musical.

De las piezas que Federico va uniendo en ese confuso despertar dominical puede extraerse, con cierta seguridad, que algo ha ocurrido con un personaje llamado Soldán, y que se encuentra a la fuga con su inseparable socio y amigo, Angelito de Dios García, *aka* La Montaña García, un hombre de apariencia descomunal que actúa como protector

de Esperanto y que ahora parece emprender una huida de Buenos Aires, por un incidente desconocido, hacia un destino no revelado: “Algo había terminado y algo tenía todo el aspecto de estar empezando [...] pensó Esperanto casi sin darse cuenta de que ya no le dolían los dientes faltantes” (FRESÁN, 2011a: 26). Este comienzo lleno de incertidumbres (el porqué de la huida, el lugar de destino, el personaje de Soldán, la ausencia de piezas dentales del protagonista, que presagia un final abrupto y violento, una familia que queda atrás...), funciona como el motor principal de la vertiente “negra” de la novela. Son los dispositivos clásicos de creación de incógnitas y suspense justo en el momento en el que se termina el capítulo introductorio, que nos llevan, mediante un flashback, al comienzo de esa misma semana para emprender la búsqueda regresiva de una solución.

En efecto, Esperanto acude de manera regular a la consulta de un terapeuta. Como en *Los Soprano* (David Chase, 1999-2007), estas consultas serán el catalizador de la trama y de las subsecuentes historias que se produzcan. Esperanto, como Tony Soprano, es un hombre al que no le resulta nada cómodo abrirse emocionalmente. El lector lo sabe, por eso invade su intimidad al ser testigo, casi de forma furtiva, de sus sesiones con Lombroso para indagar en el origen del trauma que ha desarrollado y perturba sus marcos de referencia. Descubriremos entonces la gran tragedia que cambió a Esperanto para siempre, la pérdida traumática de su mujer e hija (y además en dos ocasiones), y la tóxica relación con su familia: “Lo único que tenían en común Esperanto y Dani/Tony era una madre. Lo que significaba que lo único que tenían en común Esperanto y Dani/Tony no era nada bueno” (FRESÁN, 2011a: 37). Entendemos que el protagonista rechaza, incluso, ir a su casa, “La casa que alguna vez la Familia Adams decidió no comprar por considerarla demasiado lúgubre” (FRESÁN, 2011a: 35)

y, en un giro hiperbólico, entendemos por qué asimila este hecho a la entrada al infierno dantesco: “ABANDONEN TODA ESPERANZA QUIENES ENTREN AQUÍ” (FRESÁN, 2011a: 38).

No podemos establecer con seguridad los motivos por los que Esperanto acude fielmente a las sesiones de psicoanálisis. Es evidente que Federico necesita ayuda, y que el origen de sus problemas se encuentra en su incapacidad para comunicarse. Sabemos también que es La montaña García quien paga las consultas a las que el protagonista parece acudir con la única intención de burlarse, la mayor parte del tiempo, de Lombroso. Sin embargo, Esperanto persevera en sus visitas por el temor a la soledad. En su universo postapocalíptico –entendiendo por el apocalipsis personal del protagonista el día que perdió a su familia– lo único real que le queda son La montaña García y su terapeuta, por este motivo, seguirá acudiendo a pesar de que no cree en el psicoanálisis como disciplina terapéutica, algo que se explicitará al final de una de las sesiones, cuando Esperanto compara a Lombroso con el falso Dr. Anthony Edwardes, interpretado por Gregory Peck en *Spellbound*, 1945 (traducida en Latinoamérica como *Cuéntame tu vida*, título al que se refiere en la novela). En esta película, Peck da vida a un amnésico que cree haber matado al verdadero Edwardes. Federico advierte a Lombroso que el psicoanálisis es “una forma involuntaria de realismo mágico, donde un desquiciado puede ocupar sin problemas el puesto de director de una clínica psiquiátrica” (FRESÁN, 2013: 65). El paralelismo entre los personajes del libro con los de la película de Hitchcock es evidente pues ninguno de ellos es capaz de aceptar la realidad. El psiquiatra adoptará una actitud defensiva cada vez que Esperanto pone contra las cuerdas las cada vez más debilitadas teorías del psicoanálisis (otra crítica al continente americano, y particularmente a los argentinos, todavía muy dependientes de

estos servicios), mientras que el paciente utilizará el humor y la ironía para escapar de conversaciones que le obliguen a bajar la guardia: “¿Puede alguien en este planeta de mierda explicarme qué se hizo de nuestro amor?” (FRESÁN, 2013: 67). Esta frase, además de vía de escape, servirá al autor para conectar su novela con un libro posterior, que todavía no había comenzado a escribir, pero en el que utilizaría esa premisa como argumento principal: *El fondo del cielo*, novela en la que el planeta está a punto de “fractarse”, de romperse por la falta de amor, hasta que alguien junte las piezas servibles y forme un nuevo planeta.

Ese amor, o lo más parecido que encontrará Esperanto en su vida “después de Brasil, después de Buzios” –Buzios como lugar de la tragedia, siempre se menciona su odio a Brasil, pero se omite (en un principio) la causa de esa aversión–, reside en la inquebrantable camaradería de La Montaña García, quien “estaba más que dispuesto a dar la vida por él y sólo pedía a cambio que Esperanto hiciera nada más que lo posible por mantenerse vivo” (FRESÁN, 2013: 71). En realidad, La Montaña, cuya función dentro de la empresa musical Cima Publicidad no queda del todo clara, más allá de ofrecer protección a Esperanto y “encargarse” de la competencia mediante la extorsión y la intimidación, tiene dos motivos por los que proporcionar esa protección fraternal a Esperanto. El primero de ellos radica en la gratitud por tener un trabajo en una empresa que supo cambiar y adaptarse a las necesidades, incluso cuando la creatividad musical de Esperanto se anuló por completo y llevó el sentido del negocio hacia derivas mucho más pragmáticas: “Cima Publicidad había mutado de modesta operación amateur y alternativa a virtual máquina de hacer dinero. Mucho dinero” (FRESÁN, 2013: 70). El segundo de los motivos tiene que ver con la compasión y el terror secreto que la destrozada figura de Esperanto despertaba en el gigante: “La Montaña García quería

demasiado a Esperanto como para decirle la verdad. Porque a lo único que tenía miedo La Montaña García era a que a su hipotético matrimonio le pasara algo similar a lo que había ocurrido con el matrimonio de Esperanto” (FRESÁN, 2013: 72).

Si ya el estilo dialéctico de Fresán era, en general, bastante Pop, con los personajes de esta novela se intensifican aún más las estrategias de comunicación “reales” propias del afterpop. Fresán se olvida por completo de esa reescritura, o “segunda versión corregida de un texto pop” (FERNÁNDEZ PORTA, 2010: 15), aquella jerga de autenticidad que anulaba cualquier tono de sinceridad que pudiera desprenderse de los diálogos. En su lugar, dibuja a cada uno de sus personajes con un irrefutable aire de realidad. Mediante vulgarismos y un dialecto honesto con cada personaje, el escritor evita que ciertas expresiones, imitativas de un *high style* atemporal, nos puedan sacar de la trama por su falta de naturalidad: “Para La Montaña García –como para los profetas que vivían en el Viejo Testamento–, en el principio era el verbo. Pero en el caso de La Montaña García, el Verbo era *Cagar*” (FRESÁN, 2013: 73). En este sentido, los personajes secundarios de *Esperanto* componen un tejido referencial pop.

Siguiendo con esa hipocresía que rodea todo el entramado musical presentado por Fresán, surgen, del humor que aporta la ironía y a lo largo de la semana, seres como Trasho, “un punk de fin de semana” que había terminado por abandonar la pureza del rock a cambio de ganar mucho más dinero poniendo “la banda de sonido a una lata de tomates o a una espuma de afeitar” (FRESÁN, 2013: 76). De hecho, su incombustible espíritu punk, herencia de un pasado noble en el que lideraba la banda Muerte al Puto y que todavía trataba de mantener con aplomo en esporádicos conciertos, se apagaba con indignación “a la primera escupida del público sobre su campera de cuero Gucci”

(FRESÁN, 2013: 76). Dentro de esta fauna se encuentra también Woodstock Baby, un periodista con pretensión de escritor, obsesionado con Bob Dylan y que toma su nombre por la leyenda del bebé nacido durante el festival de Woodstock –historia que ya nos fue relatada en *Trabajos manuales* y que ahora se adapta a esta novela por medio del zapeo—. De hecho, cuando Esperanto recrea en su imaginación –por medio de una divertida digresión– cómo sería su entrevista con Woodstock Baby, comprendemos que la vida de Federico, (que de nuevo se presenta al lector por medio de un texto introspectivo, como el que obtenemos de sus sesiones con el psicoanalista) se compone de retazos de historias, traumas y personajes previamente conocidos desde *Historia argentina*: el baterista de su antiguo grupo era Pedro Feijóo Pearson (familiar de Laura Feijóo), un transeúnte llamado Forma (*Trabajos manuales*), o, por supuesto, las costas de Canciones Tristes que siguen siendo el eje central de los escenarios –en este caso como rememoración de un pasado agradable–.

En realidad, Woodstock Baby tiene un papel mucho más notable en el libro de lo que podría parecer por sus limitadas intervenciones. Este personaje se opone esencialmente a Esperanto como si de su antagonista se tratase. Esperanto, como ya hemos mencionado, rechaza los mass media a pesar de que se gana la vida con ellos, critica a su hermanastro por asumir un lenguaje televisivo, por pasarse la vida frente al televisor e idolatrar a héroes pop como Kurt Cobain. Esa incompatibilidad insalvable que separa a Esperanto de su hermano fundamentada, por supuesto, en la eterna cantinela del protagonista: “nadie me entiende”, se cimienta sobre la teoría de lo nocivo de los medios de comunicación, ya que Dani/Tony “habla como un mal guion televisivo” (FRESÁN, 2013: 82). Sin embargo, su propio lenguaje se nutre de abundantes referencias a la cultura popular de masas: cine, música, televisión,

publicidad, etc. De hecho, con el propósito de aparentar un presuntuoso desprecio hacia los medios de comunicación de masas y las modas pop, Esperanto fingirá ante Dani/Tony no conocer al líder de Nirvana, mentira con la que busca transmitir una hipócrita visión distorsionada de sí mismo, dando a entender que lo pop no está a la altura de su erudición y, por lo tanto, subrayando de forma implícita la mediocridad de su hermano y la de millones de seguidores del cantante *grunge*. Pese a que la intención de Esperanto es la de darse ínfulas de superioridad intelectual, lo que consigue con esta negación massmediática es equipararse a personajes como Peter Griffin. En el quinto episodio de la decimocuarta temporada de *Padre de familia*, Peter trata de salvar a su hijo de la mediocridad a la que él está condenado alejándolo de la televisión, ya que opina que la “televisión vuelve a la gente estúpida”. Sin embargo, la diferencia entre el consumo de televisión de Peter y la de Stewie o Brian, personajes que se definen por su amplio conocimiento cultural, radica en la elección de los programas de televisión, no en la negación directa de la misma. Cuando Peter asume que es la televisión la causante de su estupidez, y no su incapacidad de consumir otro producto que no esté relacionado con la pornografía (sexual o violenta), está adoptando una posición apocalíptica frente al pop, la misma que asume Esperanto y que proyecta en sus infructuosos diálogos con Dani/Tony. El enfoque de Esperanto es, pues, el negacionismo massmediático apocalíptico:

El apocalíptico, no sólo reduce los consumidores a aquel fetiche indiferenciado que es el hombre masa, sino que —mientras lo acusa de reducir todo producto artístico, aun el más válido, a puro fetiche— él mismo reduce a fetiche el producto de masa. Y en lugar de analizarlo para hacer que emerjan sus características estructurales, lo niega en bloque (ECO, 1984: 24).

En el fondo, Federico no soporta su éxito, es incapaz de aceptar con orgullo que su vida mejoró una vez abandonó el rock como forma legítima de ganarse la vida, para

comenzar a componer bandas sonoras a productos comerciales. Desde ese momento, Esperanto se convertirá en una no-persona, alguien incapaz de aceptarse a sí mismo:

Las nuevas tecnologías van a la par con una cultura de masas, cada vez más sujeta a las estrategias de la producción y el consumo. Y dentro de estas estrategias, la música se encuentra vinculada a la comercialización de objetos. La publicidad produce la profanación de la música, por lo tanto, Esperanto sostiene una ardua crítica frente a la música vilipendiada, pero paradójicamente decide, en compañía de su amigo La Montaña García, crear la agencia de Cima Publicidad, de la cual extraen abundantes réditos. Este es uno de los ejemplos que comprueba el grado de “indefinición” de Esperanto. El abandono de la música rock, como lenguaje y como estilo de vida, lo llevan a ser un empresario exitoso de anuncios publicitarios. ¿Semejante a la degradación social, existe una degradación en la música? ¿Es, quizá, Esperanto la más fidedigna representación de un recipiente envasado al vacío? ¿Es un “agujero” negro, o tal vez, uno más de los freaks que componen el universo literario de Fresán? (FRANCO, 2008: 99).

Woodstock Baby, por el contrario, es una persona que vive de los medios de comunicación y se enorgullece de ello, habla y escribe con multitud de anglicismos, está siempre a la última de las tendencias y se preocupa por rescatar los clásicos que pueden volver a ser referencia en la escena *cool* actual, como el viejo grupo de Esperanto, Cuentos Cortos. Woodstock Baby es el más claro representante de la cultura afterpop de la novela:

En Esperanto el personaje clave es Woodstock Baby, joven escritor argentino que tiene una columna de rock y que aparece en televisión y frecuenta discotecas. Este nuevo estereotipo del autor literario, a medio camino entre el libro y la cultura audiovisual, que se venía preparando desde el “posboom” cuando la figura autorial se comenzó a proyectar en personajes más o menos “desliteraturizados” (periodistas, miembro de las profesiones liberales, diplomáticos de carrera, avatares del investigador forense, etc.), responde a la crisis de la ciudad letrada en América Latina. Precisamente uno de los mitos de la modernidad latinoamericana fue la primacía del intelectual y de la cultura letrada en el proceso de modernización social, cuando en realidad fueron los medios masivos de comunicación (radionovela, cine nacional, televisión) los que promovieron con mayor eficacia y arrastre el “sentimiento” e integración nacionales (MOUAT, 2002: 13).

Sin embargo, la atracción que Federico siente hacia Woodstock Baby y la influencia que éste le ejerce ponen de manifiesto que, en realidad, los dos personajes

son más parecidos de lo que parece, tal y como lo confirma una entrevista transmitida por televisión en la que el joven escritor enseña una foto de Bob Dylan –la misma foto que servirá de portada a su libro–, leyendo una noticia de periódico que se titula “Strangers in the top ten”. Más adelante, al final del capítulo dedicado al lunes, Esperanto se refiere a sí mismo como un “Stranger in the top zero”, unas palabras muy específicas que, obviando improbables coincidencias, indicarían que Esperanto sigue de cerca las apariciones de Woodstock en los medios de comunicación.

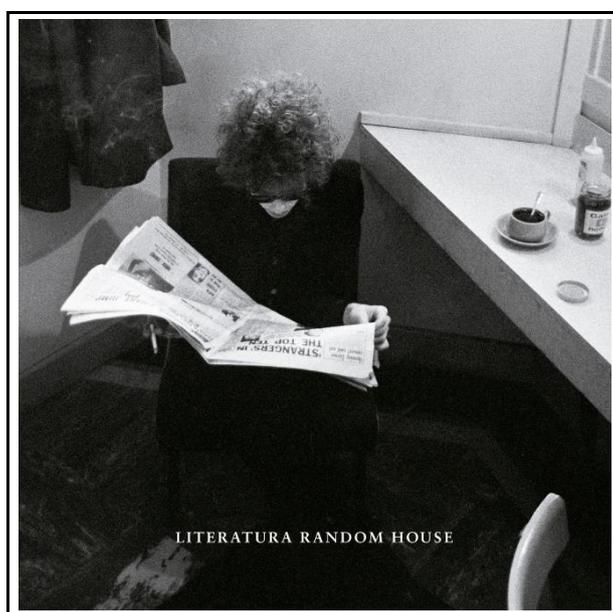


Ilustración 10 Foto de Dylan que sirve de portada al libro.

El lenguaje narrativo (e imitativo) refleja las culturas híbridas de la era afterpop, y por medio de esa hibridación la novela sigue alternando entre diferentes episodios que reflejan géneros completamente dispares como, por ejemplo, el relato histórico que el escritor ya había tratado con anterioridad en el cuento “La soberanía nacional”. El comienzo de la historia, que será asumible por el lector únicamente por medio de la rememoración psicológica del protagonista, parte de un contexto post-dictatorial, en el que todavía se presumía un ambiente de gran incertidumbre y represalias violentas. En

este entorno, Esperanto formaba parte de Cuentos Cortos y estaba enamorado de la bajista, Lisa, novia del guitarrista principal, Roberto Zimmerman alias Capitán Hendrix. Roberto estaba al tanto de los sentimientos de Federico hacia su novia, pero, según remarca la novela, no le convenía enfrentarse a su compañero de grupo: “Zimmerman había permitido la órbita de Federico Esperanto alrededor de su amada sencillamente porque Federico Esperanto tenía dinero heredado a la hora de comprar equipos y discos y drogas” (FRESÁN, 2013: 80).

Federico nos permite la entrada a recuerdos desordenados de esta etapa bélica; recuerdos que alternan su vida personal, como miembro de Cuentos Cortos: “El embarazo de Lisa. La fuga del productor [...], el inmediato secuestro judicial y destrucción de todas las copias del single de vinilo color verde manzana” (FRESÁN, 2013: 92), con la situación política del país: “La voladura de varios supermercados. El día de su sorteo para el servicio militar” (FRESÁN, 2013: 92). Será en ese momento cuando Federico conozca al coronel Ernesto Torcuato Soldán –recordemos que ese nombre fue una de las primeras incógnitas del libro–, encargado de luchar contra el frente subversivo que se había desplegado con la marcha de Buenos Aires del Capitán Hendrix y su mujer (Lisa). Esta parte de la historia se completa con un capítulo anterior en el que Fresán contaba la historia del tío rico de Esperanto.

Este capítulo, aparentemente inconexo con el resto de la novela, tiene una fuerte denotación zapeadora; se vuelve a representar el Realismo Mágico caduco. Ezequiel Esperanto, tío millonario que permitía a Federico llevar una adolescencia acomodada, nació ciego. Sin embargo, “mediante lo que él llamaba Método de Concentración Voluntaria, había recuperado la vista a los cuarenta años [...] aseguraba que lo único que hay que hacer es, sencillamente, aprender a ver” (FRESÁN, 2013: 82). Ezequiel,

como vemos, era un hombre muy particular que disfrutaba con inventos inverosímiles. Para la realización de los mismos, contaba con la colaboración de un conocido personaje fresaniano, el cual será introducido en la trama según la referencia nominativa de un zapeo proléptico que conecta con el universo fresaniano futuro: Merlín Mantra, perteneciente, presumiblemente, a la familia Mantra pues, en las fechas que se escribió *Esperanto*, todavía no existía, al no haberse publicado el libro homónimo. Ezequiel, como era de esperar, no murió, sino que “desapareció por combustión espontánea en una llamarada verde marino y azul esmeralda y amarillo azufre y casi nada roja” (FRESÁN, 2013: 84). Esta repentina fulminación de tintes paródicos y claramente alusiva al realismo mágico resulta una alegoría, precisamente, de la muerte de este estilo literario, como lo fue el naufragio del Princesa de Palestina en *Historia argentina*. Sin embargo, esta referencia magicorrealista desaparece con la rapidez de otro zapeo, tan improbable como delicioso, que conecta a Esperanto con Argie y Alejo:

Esperanto fue rápida y fugazmente adoptado por la familia dueña de una estancia próxima donde apenas jugó con los dos hijos de los patrones. Uno de ellos no paraba de hablar de Mickey Mouse y el otro no hacía más que sufrir accidentes tan constantes como incomprensibles con una estoica e inamovible sonrisa” (FRESÁN, 2013: 85).

La conexión con el capítulo del servicio militar y la guerrilla llegará inmediatamente después, en ese mismo capítulo rememorativo en el que Esperanto y La Montaña García dialogan sobre una fotografía que la madre de Federico le había entregado a éste con la intención de destrozarse su aire arrogante. La madre, con un inusual gusto por el sadismo y el sufrimiento de su hijo, nos desvela aquí el origen traumático de Esperanto. En medio de una conversación llena de rencores, la mujer lanza “contra” su hijo una fotografía en la que aparece él en sus años de servicio militar, junto a Lisa, su novia de entonces, y su hija Anita, “Esperanto era el único sobreviviente

de esa foto” (FRESÁN, 2013: 52). Este diálogo nos permite conocer un poco más el pasado y el trauma del protagonista e introduce la intriga principal de la novela que parte de la siguiente cita: “Esperanto había sido el causante indirecto de las muertes de Lisa y Anita. Al menos eso habían pensado en su momento Lisa y la mirada de Lisa” (FRESÁN, 2013: 52). Parece que la narración cobra un giro surrealista cuando asimilamos, por esa sentencia, que una Lisa ya difunta acusa a Esperanto de su muerte, mientras que él continúa pensando que el responsable directo de sus muertes era otro: “Estaba vivo y bailando. Esperanto se lo había encontrado no hace mucho. En otra foto. En las páginas de una revista” (FRESÁN, 2013: 52). El relato retoma tintes de novela negra, añadiendo, a la incógnita de la identidad del personaje hallado en una revista, la de una posible venganza de Esperanto.

De nuevo en la conversación entre Esperanto y La Montaña, el autor convierte la fotografía en herramienta focalizadora de la memoria del protagonista, y a partir de ella, nos hace conocer el pasado del mismo. En esta misma secuencia, una digresión consigue activar la memoria del protagonista, partiendo de la fotografía, que le trae a un pasado compuesto por retazos de lucidez distorsionados por el paso del tiempo.

En otro zapeo de esa misma introspección conoceremos a Roberto Zimmerman, quien huyó con Lisa a Bariloche y vuelve a conectarse al universo anafórico de Fresán como perteneciente al bando rebelde de Lucas Chevieux y Laura Feijóo, grupo perseguido con especial inquina por el coronel Soldán. El capítulo fotográfico termina con el episodio militar en el que Esperanto conoce a su gran amigo, la confianza y camaradería que surge entre ellos, hasta el punto que La Montaña se arrojó encima de una granada para salvar a Esperanto, con la suerte de que ésta salió defectuosa.

Finalmente, Roberto Zimmerman será asesinado y Lisa acudirá a refugiarse junto a Esperanto, del cual nunca se llegó a enamorar, pero aceptó su compañía. Esperanto conseguía así por fin estar junto al amor de su vida con la condena de saberse no correspondido. Así fue como el protagonista formó una familia con Lisa y su hija Anita; una familia que no duró mucho tiempo, ya que la obsesión de Soldán por encontrar a Lisa (evidenciada, de nuevo, en una fotografía manchada de semen que Esperanto encuentra en el despacho del coronel) lo lleva a dar con ella y con la cédula terrorista que estaba organizando en casa de Esperanto a sus espaldas. En ese momento somos conscientes de la culpa, metafórica, que se atribuye Esperanto. El rencor que ve en la mirada de Lisa al quedar en manos de Soldán es el reproche por una vida acabada –y no literalmente su muerte como habíamos pensado–: “Los ojos de Lisa se clavan en los suyos y Esperanto tiene que hacer un esfuerzo por no vomitar, porque comprende la mirada de Lisa, y Lisa está equivocada. Lisa lo odia. Lisa piensa que él tiene algo que ver con todo esto” (FRESÁN, 2013: 102). Esa fue la primera pérdida del protagonista, el comienzo de su gran trauma: la imagen que Esperanto lleva guardada en la “cámara oscura de sus retinas” de Lisa y Anita marchándose con Soldán y alterando así el significado de Canciones Tristes, de “un paraíso privado a un infierno público” (FRESÁN, 2013: 103). La necesidad de la memoria es algo inherente en Fresán porque va unida a la vivencia del presente. El pasado se relaciona con el presente y la experiencia histórica colectiva se yuxtapone a la individual. El olvido que pretende Esperanto para ser feliz en su universo ficcional queda roto mediante las fotografías, pues le hacen recuperar momentos vividos que marcaron un punto de inflexión en su mente. Además, el semen en la fotografía de Lisa le aporta una doble función: rememorativa y premonitoria. Como señala Bao

...aquí el autor no nos presenta una ciudad atemporal. Su tiempo es bien identificable y corresponde a un pasado de la vivencia personal y se conforma como un lugar edénico, pacífico, una isla feliz a la cual Esperanto puede regresar solo en sus recuerdos, felices hasta la intromisión en ese paraíso de un monstruo (un general del ejército, origen de los dramas del protagonista) y hasta que, en otra playa (Buzios en Brasil) la trágica desaparición de su hija le cambie la vida (BAO, 2014: 13).

La desaparición de su hija corresponde al segundo y definitivo trauma de Esperanto. Tiempo después, el protagonista se casó con una modelo, Cecilia, y tuvo una hija, Albertina quien, una trágica tarde en una playa de Búzios, Brasil, murió ahogada mientras Esperanto, totalmente alucinado por las drogas consumidas, no dejaba de sonreír a pesar de los gritos y los golpes de desesperación de su mujer. Cecilia intentaría, después, suicidarse cortándose las venas y por ello acabaría internada en el psiquiátrico. Fresán introduce un nuevo no-lugar: el manicomio en el que está internada Cecilia, donde el tiempo tampoco transcurre de forma convencional. De nuevo, el recuerdo de Federico queda imbricado en la historia colectiva, un tanto distópica, de los centros psiquiátricos, donde todo avanza bajo un manto de eterna constancia: “En cuanto a lo que usted me dice de los progresos [...] es lo mismo que me viene diciendo desde el año pasado” (FRESÁN, 2013: 107). Además, se establece de nuevo una dura crítica hacia la relación que el estado dictatorial y la Iglesia mantienen con el pueblo:

Si Dios quiere, en un futuro próximo... Almas, por favor, le pido que no me hable de Dios o del futuro. En lo que a mí respecta, los dos están asquerosamente sobrevalorados. El primero, entiendo que se trata de su principal accionista, hace tiempo que no da prueba alguna o manifestación de su existencia... y el segundo no llega nunca (FRESÁN, 2013: 108).

Para subrayar todavía más la hiperrealidad asociada con estos espacios, Fresán imagina el manicomio en una atmósfera completamente artificial, como si de un set de rodaje se tratase. En ese momento, el narrador se convierte en guionista:

A Esperanto siempre le fascinó la puesta en escena involuntariamente cinematográfica de estos lugares. Plano general de Esperanto sentado en uno de los extremos de un largo pasillo recamado con modernos vitraux religiosos, una puerta que se abre en la otra punta y Cecilia caminando hacia él sin apuro (FRESÁN, 2013: 109).

En esta ocasión, el planteamiento fílmico queda explicitado por el empleo de una terminología propia de esta disciplina, sin embargo, en otros momentos de la narración, este recurso quedará sutilmente camuflado mediante elementos de construcción y desarrollo de la tensión propios del cine negro. Esto quedará ejemplarmente representado en el desenlace de la novela, durante el episodio del sábado, cuando Esperanto se introduzca en esa discoteca alegórica llamada *Hell* y se encuentre con una adolescente bailando, Big Bang, a la que reconoce como la hija de Soldán. El protagonista vuelve a escapar de los códigos de galantería del género detectivesco clásico y se introduce en un realismo sucio mucho más cercano a autores norteamericanos contemporáneos como Richard Ford o Foster Wallace. Por suerte, Big Bang pierde el conocimiento antes de que Esperanto hiciera algo de lo que arrepentirse (por partida doble como veremos a continuación). En ese momento todos los acontecimientos nos llevan a la resolución definitiva. Esperanto acompaña a Big Bang a su casa, donde es recibido por la madre de ésta, embriagada por el whisky y vistiendo un traje “demasiado corto y apretado para recibir visitas” (FRESÁN, 2013: 117). Será en este momento, casi onírico, cuando Esperanto se da cuenta de una situación descrita como en una novela gráfica: Big Bang es, en realidad, Anita, y Mariana Soldán es Lisa, la única mujer a la que Federico ha amado realmente. Mirando a los ojos de un escenario grotesco, el protagonista solo piensa en el degenerado Soldán bailando aún en Hell; agarra una pistola y lleva a cabo su venganza en ese infierno particular con aspecto de discoteca que, tanto por el infame nombre como por la imagen que el autor

nos crea de ella, no podemos sino imaginarla como uno de los lujuriosos y sórdidos antros representados bajo pecaminosas luces de neón en películas de Nicholas Winding Refn o Gaspar Noe, cuyos escenarios inspiraron a Juan Carlos Pulido para diseñar la discoteca H.O.L.Y. de Guadalajara, un espacio visualmente muy similar al descrito ahora por Fresán.

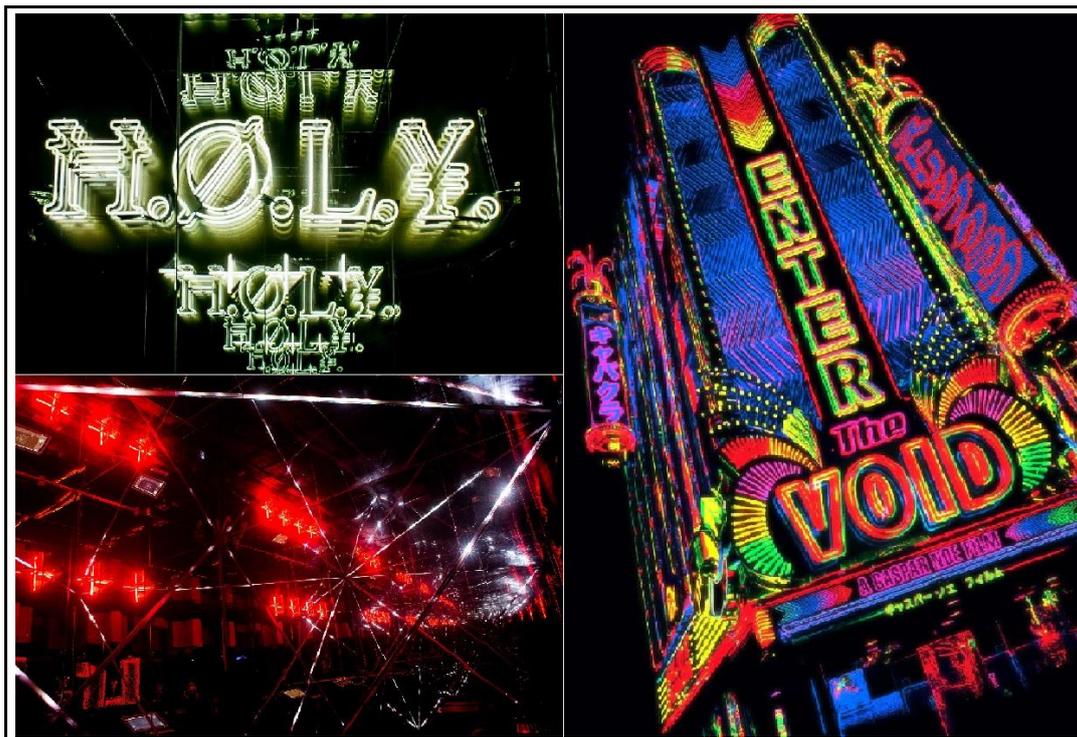


Ilustración 11. A la izquierda, imágenes de la discoteca HOLY. A la derecha, portada de Enter The Void, de Noe.

La trama de esta narración cinematográfica cierra el círculo en la discoteca, otro de los no-lugares de Augé, y nos lleva al domingo en el que empezó todo, donde encontramos a La Montaña García salvando de nuevo a Esperanto, ayudándole a trazar un plan de escape. La justificación de incluir las discotecas como no-lugar la ofrecerá el propio Esperanto:

Las discotecas –al igual que los aeropuertos, los shopping centers, los hospitales y, sí, los novedosos 24 Horas— son sitios similares en su núcleo básico [...] Los cinco santuarios en cuestión [...] están íntimamente relacionados con el movimiento perpetuo [...] Las discotecas, los aeropuertos, los shopping centers,

los hospitales y los 24 Horas son, además, aquellos lugares donde acuden las personas en animación suspendida; los seres atrapados entre un sitio y otro sólo conscientes de su presente; la gente paralizada en las mezzaninas y los paréntesis de sus biografías, en ese par de segundos de nadie donde un silencio terrible separa una canción de otra. Cualquier cosa puede ocurrir ahí, en cualquiera de esos cinco lugares. (FRESÁN, 2013: 130).

Será, precisamente, en un 24 horas, donde Esperanto reflexione sobre la fauna que puebla todos esos no lugares, una fauna en la que él mismo se incluye, por supuesto, solitario, silencioso ante las acciones del resto de taciturnos personajes, “representaciones involuntarias de lo abstracto” (FRESÁN, 2013: 121). Son las sombras de la noche, seres sin rumbo que se desplazan “en animación suspendida” por los santuarios de lo atemporal. El joven escritor vestido de negro que únicamente detiene su escritura para levantar la vista a la nada “y odiarla con todo el peso de su pésima prosa [...], la mujer con un cochecito vacío vaciando botellitas tamaño avión [...], el viejo llorando con un walkman calzado en la sien, [e incluso un viejo conocido, Forma, aparece con la apariencia de] un hombre pálido y elegante” (FRESÁN, 2013: 126-127). Esperanto contempla en su soledad clásica, melancólica y autoconsciente, propia de un tiempo pasado, a esos seres, irrealistas virtuales, que conviven con una soledad “anómica y desafectada, propia de la sociedad contemporánea [...] Una casta maldita que «habiendo optado por la seguridad de sumar marcas registradas en lugar de palabras nuevas, ha perdido todo matiz de sorpresa»” (MOUAT, 2002: 14).

Serán estas apariciones, la de Forma, los Feijóo Pearson, los Mantra, o la del excéntrico director de cine Lyndon Bells contando a Esperanto y Cecilia su idea de la *Crucifixión*, lo que nos lleve a confirmar que la obra de Fresán se trata, en realidad, de una única historia con innumerables entradas y salidas. Rodrigo Fresán compone con sus libros una suerte de experimento literario evolutivo en el que observamos el origen,

el desarrollo y el destino de muchos de los personajes. Incluso aquellos que inicialmente aparecieron como secundarios, o sin relevancia aparente para la trama, es posible que posteriormente cobren mayor importancia en el conjunto de las obras. Esta forma de narrar, de componer espacios literarios ambivalentes y conectados entre sí por medio de sus personajes, muy similar al ensayo que llevaría a cabo posteriormente el director de cine Richard Linklater, con su trilogía “Antes del...” (1995, 2004, 2013), o con la película *Boyhood* (2014), tiene su procedencia en el relato balzaquiano, característico por la aparición recurrente de los personajes en sus diferentes trabajos: “El corpus de la obra de Fresán adquiere así unidad en la multiplicidad y continúa con un modelo que transforma la intención realista balzaquiana de la reiteración de personajes, en el propósito de plasmar un mundo que tiene sólo cabida en la literatura” (ROMANO DE THUESSEN, 2000: 394). Por supuesto, el realismo de Balzac se pone a prueba ahora con estrategias de massmediatización del relato y la resemantización histórica y caricaturesca del pasado y el presente de Argentina: “el uso particular de una intertextualidad que refiere no sólo a la alta cultura sino a una cultura popular y masmediática apropiada por la literatura que la absorbe aun en su lenguaje, y la reflexión sobre la posibilidad de escribir en el mundo vertiginoso de fin de milenio” (ROMANO DE THUESSEN, 2000: 394).

Fresán solo necesita que su protagonista se pare a recordar lo sucedido en la última semana de su vida para sintetizar de manera alegórica los acontecimientos ocurridos en Argentina en las últimas dos décadas: el horror de los años de la dictadura, las represiones por sedición, el rapto de familiares, la desaparición de bebés... todo ello, por supuesto, trivializado por medio de la voz de un personaje que oculta con cinismo e indiferencia un pasado traumático al que está atado como si de un pesado lastre

insalvable se tratase. Esperanto es el Sísifo de los años 90, sufriendo las consecuencias de un castigo moral del que no logrará recuperarse, principalmente, porque él mismo se considera culpable y, por lo tanto, no merecedor del perdón. Por ello se torturará constantemente revisando la fotografía que su sádica madre le arroja con desprecio. De hecho, el apartado visual y de la imagen será uno de los aspectos más importantes de esta novela. Ya hemos comentado la lógica cinematográfica que siguen algunos fragmentos, algo que irá en sintonía con la preeminencia de lo visual y la importancia que el escritor asigna a la iconografía tanto religiosa (recordemos el capítulo en el manicomio), como pictórica y fotográfica, siendo los cuadros (colgados en la casa familiar de Esperanto) y las fotografías el punto de partida de todos los recuerdos del protagonista, desencadenantes de la metahistoria que terminará por llevarnos a la exégesis final. Un desenlace donde se evidencia que el recurrente “nadie me entiende” del protagonista es, en realidad, una forma de vida autoimpuesta; Federico abandona su gran pasión, la música rock, para convertirse en otro de los muchos productos de la globalización y así, deja de lado el lenguaje musical, que le mantenía atado a la sociedad, por el idioma de la publicidad, mucho más rentable, aunque nada reconfortante. Asume entonces una incomunicación voluntaria, rechazando cualquier vínculo afectivo con familiares o amigos y permaneciendo para siempre en la paradójica desconexión massmediática –la imparable expansión de los medios de comunicación de masas como forma última de aislamiento individual–. Dani/Tony, su hermanastro, a quien Esperanto considera la antítesis de su persona es, en realidad, un ser solitario como él; uno vive recluido en la televisión y los avances tecnológicos y el otro lo hace en su propio interior, rememorando el pasado. Por eso nadie entiende a Esperanto, y por eso Esperanto no entiende a nadie, porque todo el mundo habla un idioma diferente en estos tiempos babélicos de irrealismo virtual.

6.2. Jardines de Kensington: Novela biográfica aumentada.

Con *Jardines de Kensington* llegaría la que es, quizá, la obra menos fragmentada de Rodrigo Fresán. Concebida con una linealidad inusitada en el escritor argentino, la novela se presenta con un inexorable tono biográfico sustentado en el relato de la vida de James Matthew Barrie, creador de Peter Pan, uno de los iconos infantiles más relevantes de la literatura y del universo cinematográfico Disney (pese a las imperdonables traiciones perpetradas por la macroindustria de la animación, que el narrador protagonista del libro se encargará de subrayar en recurrentes momentos de franqueza). A pesar de esta ordenación narrativa, la novela no pierde de vista en ningún momento la esencia afterpop, un rasgo que se manifiesta por medio de la hibridación con la que saltará del esperado drama biográfico al thriller criminal o a la novela romántica, siempre manteniendo como referente vertebrador las innumerables referencias a la cultura pop que, en esta ocasión, se circunscriben a dos décadas muy concretas de dos siglos diferentes. Con esto confluyamos en otra de las estrategias primordiales de este libro: el frameo, concepto derivado de la castellanización de la palabra *frame* (encuadre), popularizado como tantos otros anglicismos gracias a la dialéctica propia de las redes sociales. Fresán cambia pues el fragmento por el *frame*, y lo hace mediante la inserción de una abrumadora iconografía pop y la colisión de diferentes “fotogramas” capturados de momentos notables que pasaron a la posteridad en esas dos líneas temporales que actúan en paralelo: la primera de ellas, correspondiente a la parte real e histórica de la novela biográfica, la de Barrie, en 1867, y la segunda, “la parte inventada”, la del propio narrador, Peter Hook, un siglo después. Ambas líneas serán expuestas de tal modo que la historia del narrador resuene como un eco identificativo de la del propio escritor victoriano por medio de la manipulación, la

reedición de momentos históricos, la completa invención de episodios y el meticuloso – y deliberadamente tramposo– solapamiento de ambas.

Fresán nos invita a reflexionar nuevamente sobre la condición del escritor en dos momentos temporales muy diferentes, aunque acuciado por los mismos fantasmas de aceptación y traición de su idiosincrasia. Este escritor, que se nutre de la mencionada sucesión de instantáneas como forma de vida sin encontrar una verdadera conexión entre todas ellas –*frameo* como construcción de la propia identidad–, representa por necesidad un sujeto escindido en su sentido más dramático, condenado a la desconexión y a la inadecuación al medio por el que deambula. Esta escisión, como consecuencia de una serie de decisiones personales, y como esencia propia del sujeto, se introduce en la novela, ya en sus compases iniciales, con la primera aparición de Peter Llewelyn Davies, el otrora niño que inspiró a Barrie para crear su Peter Pan: “Peter Pan salta a las vías en el momento preciso. Peter Pan es una de esas dos personas por semana que – aseguran las estadísticas– suelen lanzarse con puntualidad británica sobre los rieles justo antes de la entrada triunfal del metro” (FRESÁN, 2016: 15). En efecto, en ese momento pensamos que el narrador está relatando la metafórica muerte de Peter Pan, sin embargo, enseguida comprenderemos que se trata del suicidio real de Davies, el 5 de abril de 1960, fecha que corresponde a su vez al nacimiento del narrador del libro. Desde el instante en el que Fresán hace coincidir la violenta muerte de uno de los protagonistas del relato con el hipotético origen del narrador, el tono funesto permanecerá presente a lo largo de todo el libro. El suicidio será, como por otro lado es habitual en Fresán, un tema constante. Recordemos que ya su ópera prima, *Historia Argentina*, trataba este tema mediante la muerte autoinducida de Mike, el amigo de Argie, quien decide quitarse la vida al no poder soportar los abusos del chef Shastrie.

Asimismo, en la ya comentada *Esperanto*, Cecilia, la mujer del protagonista, intenta suicidarse tras la muerte de su hija y por ello termina encerrada en un manicomio. El suicidio se vuelve ahora mucho más recurrente, y llega a escapar del espacio marginal y hermético con el que lo asociamos –recordemos que las muertes por esta causa quedan descartadas de los medios de comunicación para evitar el “efecto llamada” (PEDRAZA, 2005)–, para conformar una práctica frecuente en los personajes de la historia con el fin de destacar la infelicidad y el vacío presentes en la vida de las celebridades. Sorprende la gran cantidad de ejemplos suicidas que Fresán introduce en la trama, tanto los relacionados con las desgracias ocurridas a los miembros de la familia Llewelyn Davies en la parte biográfica real, como los aportados por la imaginación del escritor. El suicidio como única vía de escape de una realidad insoportable pero, al mismo tiempo, desdramatizado por medio de un realismo mágico selectivo e irónico al que el escritor recurre para afrontar episodios relacionados con la cultura pop, desagradables o siniestros, sin que el tono de la narración se vea perjudicado. Tal es el caso de la muerte de Joe Meek, un famoso productor musical que se quitó la vida con un rifle después de haber asesinado a su casera, Violet Shenton. Fresán nos sumerge en este capítulo del pop y lo relaciona con su historia por medio de los padres del narrador, dos célebres figuras representativas de la escena contracultural de los sesenta: *Swinging Sixties*. Con esto refuerza su teoría sobre la desgraciada soledad presente en la fama, aunque la descubre de forma poética, afterpop, desdramatizada y omitiendo todo aquello que pueda sacar al lector de una lectura armoniosa. Así, el previo asesinato de Meek que Shenton lleva a cabo es oportunamente suprimido del relato, por tratarse de un suceso demasiado trágico y cruel para ser detallado en un episodio tan glamuroso como decadente: “Joe Meek sale poco a la calle. Joe Meek conversa con su rifle: lo llama «my one and only». Un día, su rifle le contesta, le devuelve todo su amor a quemarropa”

(FRESÁN, 2016: 241). Fresán no sólo recurre al realismo mágico como estrategia desdramatizadora sino que, además, establece una conexión entre la muerte violenta de Meek y la película de Tony Scott –escrita por Quentin Tarantino–, *Amor a quemarropa* (*True Romance*, 1993), una de las películas que mejor representan la banalización del asesinato y la comicidad de la violencia.

Sin embargo, este espacio de significación solo puede ser topografiado desde lejos, como pretexto simbólico del pesimismo imperante en la sociedad del consumo actual, un significativo resbaladizo pero operativo que siempre quedará en el fondo de cada historia, por feliz que sea, como reminiscencia del dolor que acompaña a todos estos sujetos escindidos y condenados a una cierta notoriedad. El problema que se destila de ambas historias, en sendas líneas temporales, radica en que tanto los padres de Hook como los de Peter, Michael, Jack, Nico y George Llewelyn Davies conciben su vida familiar y el ejercicio de la paternidad como otra forma más de narcisismo y atentado contra la propia madurez. De igual manera que Sebastian “Darjeeling” Compton-Lowe y Lady Alexandra Swinton-Menzies –padres de Peter Hook– permiten que su hijo presencie sus demenciales *soirées* de alcohol y drogas, con la compañía de todo tipo de celebridades deambulando por su casa como alucinados espíritus de un santuario pop –veremos cómo Fresán dedica quince páginas a la enumeración de famosos cantantes, pintores y actores con los que alguna vez el narrador coincidió en estas fiestas (FRESÁN, 2016: 201-216)–, Sylvia Llewelyn Davies entrega a sus hijos al cuidado y la compañía de un desconocido solo con la intención de poder llevar una vida más fastuosa. Pese a que Matthew Barrie aparece como una persona sin ningún tipo de deseo sexual (ni hacia Sylvia ni hacia su propia mujer), resulta bastante siniestra la descripción del goce que, por momentos, siente con la presencia de los niños pequeños.

En ambos casos, la paternidad queda reducida a un ejercicio de inconsciente egocentrismo y a un acto de intencionalidad lucrativa, algo que origina sujetos fragmentados incapaces de situar en un espacio simbólico efectivo sus relaciones y, de ahí, la posterior tragedia que acontecerá a todos ellos. Será esta falta de afectividad y el surgimiento de elementos perniciosos en etapas de crecimiento lo que defina al sujeto escindido, lo lleve a la confusión del deseo y, por último, a lo que Lyotard mencionaba como seducción posmoderna: la era del consumo como forma de vida, la demanda desmedida del goce por lo material, paliativo de un tremendo vacío sentimental. El narrador, a lo largo de su historia, nos va dejando pistas de la falta afectiva que ha sufrido desde su niñez por culpa de un constante sentimiento de orfandad. En primer lugar, durante su más tierna infancia, tuvo que sufrir el desprecio de estar a la sombra de su hermano Baco, el preferido de sus padres, una sensación que no haría más que incrementarse cuando Baco falleciera (el mismo día en el que se publicó el disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de The Beatles) y su tumba fuera convertida en una “especie de santuario pop” (FRESÁN, 2016: 41). La muerte de Baco, tal y como se desvelará, compone uno de los puntos de inflexión definitivos para entender tanto la culpa como el rechazo del narrador hacia la literatura infantil, y a Peter Pan en concreto. Peter Hook –pseudónimo sarcástico elegido por el narrador de la historia y autor de una saga de libros infantiles protagonizados por su alter ego, Jim Yang– pretende hacer un sacrificio, culminando así el secuestro que se ha venido anunciando durante toda la novela: el del niño que iba a interpretar a su personaje en la adaptación cinematográfica de su obra, *Kekio Kai*, con la esperanza de que con él se terminen los sueños rotos de todos los niños del mundo. El odio a la literatura infantil viene por un terrible sentimiento de culpabilidad relacionado directamente con la muerte de su hermano:

El deseo de Hook era el de terminar con la literatura infantil, matando al joven Keiko Kei. Porque si Peter Pan no hubiera existido, él nunca habría colocado a su hermano pequeño, Baco, en el alfeizar de la ventana esperando que su héroe, se lo llevase a Nunca Jamás (FRESÁN, 2016: 415).

Posteriormente, ese sentimiento de orfandad se materializará hasta en dos ocasiones. La primera de ellas, con la muerte “real” de sus padres, momento en el que el narrador cede el peso de la figura paterna a Marcus Merlín (nueva alusión subliminal al universo Disney, que se repitió en *Esperanto* y se desarrollará en *Mantra* con el personaje Merlín Mantra), un matón que trabajaba para sus padres y que se convierte desde entonces en el *role model* de Hook. La segunda, el día de la muerte metafórica de sus padres, cuando Marcus Merlín le confiesa en su lecho de muerte que no es el hijo biológico de Sebastian y Alexandra, sino que un día se lo encontró en un aeropuerto y decidió “robarlo” para usarlo como regalo, pues sus padres habían recibido recientemente el diagnóstico médico de su incapacidad para procrear. Este capítulo adquiere una relevancia absoluta por dos motivos: en primer lugar, Baco, posterior hijo natural de la pareja, se convierte en ese milagro médico que Fresán estudia en todas sus ficciones y, al mismo tiempo, en el favorito indiscutible de sus padres. Vemos cómo ese rechazo cristaliza en una raíz asible y concreta. El segundo de los motivos es el lugar en el que Merlín encuentra a Hook o, mejor dicho, el no-lugar. De nuevo un aeropuerto como escenario definitorio de la personalidad nómada del protagonista. El aeropuerto hace la función de Neverland y Hook se erige como uno de los *lost boys* que misteriosamente caen de los carricoches para ser recogidos por Peter Pan. Será por ello que, después de esta segunda pérdida paterna, el narrador tome a Barrie como referente en su maligna cruzada contra la literatura infantil y se encargue de recordar la vida de éste como si estuviera narrando la suya propia. Algo de mentor, pese a no haberse conocido nunca, representa la figura de Barrie para Hook. Algo que apunta hacia una

herida incómoda, siempre presente, allí donde el padre debería haber estado y, sin embargo, solo encontramos vacío, desprecio y alucinógenos. El hueco de su ausencia en la memoria simbólica del protagonista marcará para siempre la violencia de su futuro.

Será en este punto de la narración rememorativa en el que Marcus Merlín confiesa a Peter Hook que las últimas palabras de su madre: “no eres mi hijo, no eres mi hijo”, asociadas siempre por él a una canción que, presuntamente, Bob Dylan compuso para Lady Alexandra, respondían, en realidad, a una verdad literal, una última confesión lanzada con furia y odio hacia el no hijo, acompañada de un mordisco desgarrador en la oreja con la intención de aliviar el peso que había cargado durante tanto tiempo sabiendo a Hook responsable de la muerte de su hijo preferido, su único hijo. Con esta alusión colegimos que lo que vamos a escuchar, ese secreto tan misteriosamente anunciado, es por completo fidedigno y se trata de uno de los capítulos más amargos y frustrantes de cuantos sufrió el personaje a lo largo de su vida. Este secreto, atesorado con celo por Merlín durante tantos años, puede que tratando de proteger a su ahijado o, quizás, y como parece indicar la posición desesperada de Merlín, como un as que guardaba en la manga para usar en el momento adecuado, se revelará en el capítulo de “El personaje”, en el cual Fresán realiza un recorrido por el pasado de los protagonistas de esta historia. En concreto, será en el apartado dedicado a Marcus Merlín cuando entendamos que, a causa de la grave enfermedad que lo ha dejado postrado en una cama sin poder moverse, éste busca una pequeña ayuda para escapar del mundo de los vivos, trabajo que encargará a Hook, no sin antes darle un pequeño incentivo para llevar a cabo este acto. Intuimos aquí que es Merlín quien, obligando de algún modo a su ahijado a acabar con su vida, le hizo caer en una vorágine de violencia para convertirse en aquello

que los manuales de trastornos psicopáticos describían como un caso claro de persona con tendencias criminales:

Mi infancia, fue una infancia rara: [...] películas de medianoche con mujeres vampiro de pechos poderosos marca Hammer Films, embalsamamiento de mis primeras mascotas (en alguna parte leí que ésta es una de las señales más distintivas en los primeros años de los que más tarde se convertirán en exitosos serial killers), la súbita afición a un juego de química y a las explosiones (FRESÁN, 2016: 108).

Merlín, quizá conociendo esta faceta oculta (o dormida) del narrador, pensó que con un pequeño estímulo podría hacer de él la herramienta homicida que necesitaba en ese momento. Con una decisión del todo egoísta, Merlín empujó al narrador a convertirse en un asesino revelándole un secreto que no podría tolerar:

Voy a ayudarte (a matarme). Voy a ayudarte a que me odies. Voy a dejar de ser un excelente personaje para convertirme nada más que en una mala persona. A ver... ¿Cómo empezar? Ah, ya sé: ¿qué fue lo último que dijo tu madre antes de morir...? Perfecto... Me parece el mejor punto de partida, las palabras mágicas para convertirte en mi asesino... Ahora voy a contarte un cuento... Un cuento infantil... (FRESÁN, 2016: 243).

Este es el gran anuncio que presagia la transformación de Hook en el psicópata en que se ha convertido. En cualquier caso, y a pesar de que el próximo personaje que trata el capítulo es “la infancia”, la novela deja momentáneamente este secreto sin aclarar, mediante un salto en la narración que nos transporta por diferentes fragmentos biográficos del universo compartido entre Hook y Barrie. El narrador continuará construyendo la intriga alrededor de estas últimas palabras, enfatizando la importancia de las mismas en su futuro, pero sin anticiparse, manteniendo la expectación durante varios capítulos hasta que se llegue a la confesión final en el episodio de “El fantasma”. En este fragmento, el misterio del mensaje se materializa como estrategia narrativa gracias al tempo elegido por Fresán: desde que el narrador avisa de que Merlín va a

desvelarle un secreto devastador hasta que realmente se conoce ese secreto han de transcurrir más de 60 páginas llenas de saltos en el tiempo. No queda del todo claro si Merlín cede a Hook esta herencia simbólica y traumática como un simple acto de mezquindad interesada o si, por el contrario, sus palabras responden a una necesaria confesión para que el narrador pueda entender finalmente el porqué de su rechazo materno. En cualquier caso, el acto rememorativo responde a lo que Martínez Rubio define como un momento de memoria puntual en el que el protagonista alterna la voz del presente con otra que recupera el pasado para revivir un suceso olvidado: “Desde el olvido más o menos consciente, los recuerdos volverán cargados de significación para interferir en el presente” (MARTÍNEZ RUBIO, 2015: 154). Este recurso rememorativo funciona muy bien dentro del marco del nuevo relato biográfico-afterpop al que Fresán recurre por medio de un sinfín de estrategias de hibridación.

Manuscritos encontrados, información pixelada, Disney, pop norteamericano, empleo alternativo de la primera y la tercera persona, introducción de la voz de un perro como narrador en primera persona, Andy Warhol, Bob Dylan, soledad, muerte... Fresán erige su palimpsesto biográfico al abrigo de los referentes sobre los que Eloy Fernández Porta garantiza que orbita la literatura afterpop: “posición que se define por una ironía inestable y reconocida que se pone de manifiesto en una serie de deslizamientos entre distintas maneras de abordar el permisivo caos de los años de la cultura de consumo” (FERNÁNDEZ PORTA, 2009: 18). La visión “frameada” y verídica (salvo por la siempre oportuna intervención de licencias poéticas, por supuesto) del relato de James Matthew Barrie, situado en la Inglaterra victoriana, funciona de contrapunto a la visión actual del narrador. Peter Hook, pese a equipararse en todo momento con Barrie, encarna a su antagonista al representar la visión oscura y monstruosa del clásico. Ambos

son escritores y creadores de un héroe de la literatura infantil, ambos estrellas renegadas del escenario mediático, sin embargo, mientras Barrie aparece como una persona bondadosa, preocupada siempre por el bienestar de sus amigos, Hook se presenta como un criminal peligroso que tiene secuestrado a un pobre niño. Ésta será, no obstante, la fachada introductoria de las dos figuras protagónicas sobre las que pivotará el relato. Sin embargo, con el paso de los capítulos podremos observar ciertos matices patológicos en Barrie, como el hecho de que solo sea capaz de encontrar la felicidad y la tranquilidad rodeado de niños, descrito en ciertos pasajes con un tono de enfermiza obsesión: “cada vez son más las madres que le presentan a sus pequeños hijos como ofrendas” (FRESÁN, 2016: 256). Por otro lado, empatizamos con Hook, incluso nos compadecemos de él en los momentos más traumáticos de su infancia. Una vez más, Fresán muestra los peligros de la massmediatización por medio de un personaje completamente fracturado, perseguido por los demonios de la cultura de masas y, por supuesto, por el “más peligroso de los mutantes”, Internet:

...deberíamos tener en cuenta que la literatura en la época del éxtasis de la información, como lo señaló Baudrillard, no es el único medio de acceso y puente del lenguaje; como mecanismo histórico de memoria artificial humano, a éste lo acompañan de cerca la música pop, el cine como relato masivo y extendido, la televisión como centro de operaciones mediáticas narrativas y, sumado a los anteriores, un último mutante llamado Internet, quizás el más “peligroso” de los mutantes mediáticos, el cual completa el esquema cultural de la época (RUIZ, 2011: 113).

Hook es, como vemos, un narrador sesgado. Su posición en la historia se vuelve a delimitar al representar a uno de esos “últimos supervivientes” sobre los que Fresán deposita el papel protagonista de sus ficciones como medio de subrayar la soledad. El hermano pequeño de Hook, Baco, murió en un desgraciado incidente cuando era muy pequeño, y sus padres, que nunca se recuperaron de aquel golpe, morirían poco después durante el naufragio del barco S.S. Regina Victoria en aguas heladas. De nuevo, Fresán

utiliza la metáfora del naufragio como medio para conducir su narración hacia la simbólica muerte de una generación. En este caso, el hundimiento del Regina Victoria representa la muerte del “Swinging London”, aquel periodo frenético de optimismo artístico con el que se relacionó a Warhol y a sus *Superstars*, y a toda la escena juvenil sesentera de la cual los padres del narrador fueron activos representantes. El cadáver de Sebastian nunca pudo ser encontrado, sin embargo, Alexandra apareció un mes más tarde flotando en una balsa, todavía viva, aunque había perdido por completo la cordura y fue internada en un manicomio por ello. Al igual que ocurría en *Esperanto*, la trágica muerte de un hijo se presenta como detonante de la locura, una locura que no es más que la antesala de una muerte prematura que se resiste. Veremos cómo, tiempo después, la madre del narrador se escaparía del centro psiquiátrico para llegar desnuda a su propia casa, zambullirse en la piscina y “retomar su destino de ahogada fallida. Todo esto sucedería el día en el que el hombre llegó a la Luna” (FRESÁN, 2016: 58)

No es aleatorio que Fresán haga coincidir este tipo de desdichas (recordemos la muerte de Baco el mismo día que se lanzó el famoso disco de The Beatles) con capítulos imprescindibles de la cultura de masas –como lo fue, no el hecho de la llegada del hombre a la luna, sino la retransmisión de este evento como el primer gran momento televisivo que paralizó el planeta–. Esta convergencia responde a una estrategia afterpop de exclusión massmediática: mientras el mundo presenciaba atónito el gran acontecimiento del siglo frente a sus pantallas, el protagonista, que no forma parte de esa masa mediática, deberá asistir a un suceso atroz. Desde la llegada de la televisión a nuestros hogares, la población ha cambiado su forma de enfrentarse a la realidad, ahora vivimos en una realidad virtual que, de algún modo, nos protege del caos analógico. Vicente Luis Mora, haciendo referencia al gen mutante del escritor actual, condicionado

por los efectos de la televisión, menciona lo siguiente: “está claro que la televisión es uno de los modos que ha cambiado la forma de mirar de las personas, y tanto autores como personajes aprenden a establecer su vinculación con el mundo a través de la pequeña pantalla” (MORA, 2011: S.N.).

Peter Hook tuvo que sufrir una infancia traumática a consecuencia de las negligencias educativas propias de unos padres demasiado preocupados por su vida social: “un niño a la antigua y demodé en comparación con sus modernos padres [...]. Una especie de Sherlock Holmes infantil con la inteligencia de un muchacho de dieciocho años o un hombre de cuarenta o un sabio de trescientos años, no necesariamente en ese orden” (FRESÁN, 2016: 53). Para refugiarse del descontrol extático y el desenfreno que marcaba la vida de sus padres, Peter se parapetó en la literatura como modo de supervivencia. De ahí que su infancia quedase marcada por la lectura de un libro: *Peter Pan*. Como ocurrió con Argie, de *Historia argentina*, y su obsesión con Mickey Mouse, Peter Hook quedará atrapado en el fantástico espacio de jardines de Kensington pero, sobre todo, crecerá siempre a la sombra de su creador, James Matthew Barrie, sometido a una comparación que rechaza aunque le es imposible ignorar, hasta el punto de que las andanzas de Jim Yang vampirizan las de Peter Pan sin que su autor sea plenamente consciente de ello, asegurando que no le interesa ser “su sombra fácil, su doble artificial, su imitación barata” (FRESÁN, 2016: 79).

La narración transcurrirá íntegramente a lo largo de una noche en la que, dirigiéndose a Keiko Kai, Hook irá alternando el relato biográfico (vida de Barrie, comenzando desde el año 1867) y el autobiográfico, su propia vida cien años después. Vemos cómo ese paralelismo entre historias se materializa por medio de lo siniestro y violento. Sabemos que a Barrie le gustaba rodearse únicamente por niños, y el narrador

de la historia ha decidido secuestrar a uno para establecer la premisa principal del relato: la idea de la infancia eterna como forma de vida y de arte. A lo largo de esta novela, asistiremos a la presentación de un sinfín de personajes, reales y ficticios, que dan la impresión de estar siempre de paso, personajes poco memorables, pero de gran notoriedad que representan “la fuerte presencia en los textos de identidades avatáricas o nómadas” (NOGUEROL, 2013: 23). La idiosincrasia de estos personajes subraya la carga tragicómica de un texto en el que la sátira se vincula a una esencia apocalíptica que subyace en espacios enrarecidos y poco acogedores, “destacando la importancia concedida a los no-lugares y al territorio virtual” (NOGUEROL, 2013: 23). Este estilo transitado por Fresán, ya de manera recurrente, en sus ficciones, ha sido definido por Francisca Nogueroles como un “barroco frío”, característico de los textos afterpop que funcionan como estandarte de la literatura híbrida, y asumen su base argumental al abrigo de las más diversas fuentes intertextuales o, lo que la autora considera “vida en citas [...], lo que explica la importancia concedida al concepto de homo sampler” (NOGUEROL, 2013: 23).

Para evidenciar todavía más la frialdad de este espacio, Fresán recurre a un sinfín de referencias pop, correspondientes a fugaces imágenes que marcaron la infancia del narrador, como la separación de los Beatles –comparada con el primer fin del mundo pop (FRESÁN, 2016: 115)–, el día que Bob Dylan vomitó sobre sus juguetes, o cuando “asistió al formidable estallido de mi primera bomba” (FRESÁN, 2016: 111), el mismo día de la trágica muerte de Françoise Dorléac (hermana de Catherine Deneuve) que el escritor hace coincidir, mediante una de sus estrategias de olvido y memoria imprecisa, con el accidente fatal de Tara Browne, suceso sobre el cual trata la canción “A Day in the Life” de The Beatles que, por otro lado, era la canción favorita de Baco, a

pesar de que solo pudo escucharla una vez antes de morir. De nuevo, el disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* como nexo improbable de toda la historia.

Será el propio Hook quien enfatice la importancia de la psicodelia sesentera en su infancia, una influencia que quedaría descrita en la primera autobiografía del narrador, elaborada cuando todavía era un niño y titulada *A POPcidental Childhood: Growing-Up in the Psychedelic Sixties and All That Rock*. En ella se detallan episodios de gran dureza narrados con humor e indolente ironía, como cuando Peter se intoxicó por consumir una gran cantidad de LSD siendo un niño mientras acompañaba a su padre a uno de sus tugurios de referencia:

Yo vi bandadas de iracundos Jumbos de cristal albergando en sus tripas de acero a cardenales y a obispos evangelizando los cielos sobre un Londres que se había convertido en un inabarcable aeropuerto gótico que clavaba sus agujas en las nubes para extraerles el agua bendita y los relámpagos sagrados [...]. Yo contemplé el aterrizaje forzoso del primer y malcriado Jesucristo, tan parecido a mi hermanito muerto. Aquel Jesucristo que no aparece pero se intuye en la Biblia –un Jesucristo que lleva gafas oscuras Rayban Wayfarers– (FRESÁN, 2016: 147).

La poéticamente extasiada narración de claro tono humorístico permite intuir, con un zapeo ineludible a *Vidas de santos*, la gravedad dramática que se esconde tras el recuerdo borroso, grabado a fuego en la memoria como un suceso confuso, pero que contiene el gran trauma del protagonista. En este punto nos daremos cuenta de que las estrategias de *Jardines de Kensington*, en cuanto a construcción de la intriga y presentación de los personajes, no pretenden asaltar, como sí lo hacían las de *Esperanto*, sectores narrativos de raigambre audiovisual o plástica –recordemos aquellas descripciones cinematográficas tan intensas con las que se detallaban en la novela anterior capítulos que actuaban de antesala al desenlace, o la importancia de la descripción fotográfica y pictórica en otros momentos de introspección de los

personajes—. En la presente novela, con la técnica narrativa tradicional del cuentacuentos infantil (Peter Hook es quien relata toda la historia al niño Keiko Kai), el autor nos descubre un nuevo mundo de posibilidades híbridas con las que aportar dinamismo a la biografía por medio de la rememoración, propia de la memoria individual y los recuerdos de su infancia; la reconstrucción, reconocible en detalles imposibles de saber por el narrador sobre la vida de James Matthew Barrie, “por eso exige de otra voz y de otros soportes para redondear una historia plena de sentido” (MARTÍNEZ RUBIO, 2015: 161); la exploración, presente en los traumas infantiles que emergen del diálogo –o monólogo– entre el narrador y Keiko Kai, “ligada por lo general, a temas sociales” (MARTÍNEZ RUBIO, 2015: 167); y la revelación, cuyo ejemplo paradigmático sería el desagradable secreto que Marcus Merlín cuenta a Peter Hook con la intención de ser asesinado: “la revelación es una investigación a la inversa: un investigador que no busca información sino que la recibe de forma casual. Esa información es peligrosa” (MARTÍNEZ RUBIO, 2015: 165). Así, entre los muchos artefactos y mutaciones culturales que Fresán introduce en esta obra evocativa se encuentran infinidad de referencias a la música pop y rock de los 60, por medio de cantantes y discos que forman ya parte del universo fresaniano, y, por supuesto, a la literatura y al teatro. Estas alusiones intertextuales se usan para cartografiar a los personajes y desentrañar el modo en que la posición social y la notoriedad influyen sobre la infancia del sujeto escindido. Es por ello que Fresán no solo describe, sino que parodia con ironía e intención crítica a todos estos seres deificados por la cultura pop, como Warhol, Nico, Twiggy...en sus apariciones alucinadas dentro de un entorno de ingenuidad infantil, propiciando la vulneración de un espacio protegido (se supone) contra la perniciosa entrada de un tipo de comportamiento excesivo. En esta (per)versión del cuento infantil se vislumbra perfectamente la influencia que los medios

de comunicación de masas ejercen en las primeras etapas del crecimiento, una fase caracterizada por la construcción de la identidad que, a consecuencia de una base relacional tóxica, puede derivar en situaciones catastróficas como el suicidio o el asesinato. La soledad y la desconexión afectiva en edades tempranas suponen un futuro pilar destructivo. Fernández Porta lo advirtió, “No estamos Solondz”, en relación al ya analizado cine de Todd Solondz, reflejo contracultural y marginal de las negligencias pedagógicas presentes en la blanca Norteamérica y las irreversibles secuelas que esto origina en los niños.

En realidad, observando las primeras obras de Fresán desde una cierta distancia, colegimos que casi toda su literatura consiste en una reflexión sobre la pérdida de la infancia, eso que los *influencers* de hoy como Woodstock Baby llamarían “Coming of Age” y que el escritor equipara en este libro a la obsolescencia tecnológica y a la desconexión de lo “real” por culpa de la superconexión digital:

Un mundo que no se demorará demasiado en convertirse en ese lugar donde los niños estarán conectados a consoladoras consolas y a sus ordenantes ordenadores [...] y empieza un *videogame* y se anuncia un *game-over*, y cuando te quieres dar cuenta ya estás hundido en el cementerio de los *tamagotchis* con el fantasma de la electricidad aullando en los huesos de tu rostro (FRESÁN, 2016: 64).

El espacio que Fresán dedica a la niñez en sus primeras obras parece un prelude de lo que estaba por llegar. El argentino nos traslada al mismo origen simbólico de esta etapa para, desde él, desarrollar su propuesta literaria: “Siempre hubo niños, claro, pero ¿cuándo se inventa la infancia? [...] En la Inglaterra victoriana» (FRESÁN, 2016: 244). Entendemos con esa afirmación que el escritor, pese a ocultar su novela bajo diferentes capas genéricas, lo que realmente está construyendo con *Jardines de Kensington* es un relato sobre la fragilidad de la inocencia primera, oculto, claro está, bajo un manto

biográfico que finalmente resulta mucho más genérico de lo que podría parecer, pues es en los matices pueriles donde hallamos la pluralidad alegórica de una obra en la que “la obsesión fresaniana por la infancia encontraría un molde perfecto para su desarrollo” (BECERRA, 2013: 349). Será en esta Inglaterra victoriana donde, por primera vez, el niño encuentre un período de transición antes de alcanzar la madurez adulta, una etapa esperanzadora y reivindicativa comúnmente conocida como adolescencia, la cual es descrita por el escritor –recurriendo a dos figuras esenciales de la literatura como son Lolita Haze (*Lolita*, Nabokov, 1955) y Holden Caulfield (*El guardián entre el centeno*, Salinger, 1951)– como la “Tierra Prometida (donde) los jóvenes ya no se limitarán a padecer el mundo de los mayores sino que, además, lo cuestionarán” (FRESÁN, 2016: 64). La novela de iniciación siempre está presente en las ficciones fresanianas, aunque es más o menos evidente en función del número y la densidad de las capas intertextuales que el autor vaya incorporando. En el presente caso, el entramado biográfico parece ir casi de la mano de la novela de iniciación, en cuanto a protagonismo genérico se refiere. *Jardines de Kensington* comienza precisamente allí donde acaban las clásicas ficciones biográficas de corte melodramático. La estructura nos permite distinguir una cierta herencia, sobre todo en su concepción de los personajes, del ritmo, de las atmósferas o de las situaciones, aunque con una lectura superficial ya serviría para demostrar que estas similitudes no trasgreden el espacio epidérmico. Cuanto más nos adentramos en esta reformulación de los jardines más populares de la literatura infantil, más conscientes somos de la emergencia de nuevas mutaciones e hibridaciones, entre las que destacan el nuevo periodismo o el drama familiar. El acoplamiento de dos líneas temporales diferentes, además, nos obliga a mirar a los protagonistas con ese inevitable prisma comparativo, comprendiendo que hay algo quebradizo y serpenteante en cada una de las historias. Esto nos permite escrutar el texto con una mirada más crítica y

atenta para conjeturar las repercusiones y el modo en que cada una de las acciones de los personajes de la primera historia se refleja en los de la segunda, y así tener una perspectiva afterpop, deconstruida y casi desmantelada por completo –la de Hook– de lo que un día fue asumido como un relato monumental: “algunos artistas ven en las fusiones interculturales e intertemporales del posmodernismo sólo la oportunidad para deshacerse de los relatos solemnes de la modernidad” (GARCÍA CANCLINI,1990: 314). Es aquí donde comprobamos cómo el afterpop, mediante el empleo de cruces creativos entre música, cine, pintura, cómic o dibujos animados, vacía de significado el espacio creado previamente y lo resemantiza en relación a los elementos característicos del pop y la cultura de masas.

En el capítulo de “El personaje”, Fresán pone de manifiesto cómo las estrategias de adaptación mutante y las de seducción posmoderna (en el sentido literal del término) ya existían mucho antes de los tiempos de la revolución mediática. Para ello muestra al narrador en completo desacuerdo con las adaptaciones cinematográficas que Disney hizo del clásico de Barrie, condenando la revisión aparentemente infantil de la película, que escondía en sus imágenes un peligroso mensaje en cuanto a la apariencia femenina, y que encontraría su ejemplo más licencioso en la *disneyficación* de una Campanilla hipersexualizada hasta el extremo de parecer “una corista de Las Vegas o, mejor todavía, una camarera del Playboy Club” (FRESÁN, 2016: 265).



Ilustración 12 Versión "Disneyficada" de Campanilla

Según Peter Hook, la grandeza de Peter Pan radicaba en su capacidad de condensar en un mismo punto la mirada del niño y la del adulto. En ese sentido, la versión Disney distaba mucho de lo que esperaba Hook. La actitud de Hook, en cierto modo un tanto apocalíptica, privilegia el pensamiento negacionista que rechaza la implicación de la cultura popular dentro de la alta cultura. Sin embargo, a pesar de que Fresán muestra al narrador como un ser solitario cuyos actos son del todo reprochables, su intención es la exposición de la cultura de masas como uno de los factores de crisis más claros de los últimos años: “ya no puede pensarse la cultura como un sistema totalizador, sino que se trata de un conjunto de discursos en conflicto, a menudo contradictorios, en lucha por legitimarse como formas privilegiadas de representación” (AMAR, 2017: 20)

Este empleo de la manipulación mediática, con la intención de seducir al espectador y atraparlo dentro de un formato adaptado a los nuevos tiempos y tendencias, se relaciona con otra de las pequeñas notas biográficas que Fresán introduce en este

capítulo, en concreto, con la dedicada a “la información”. En ésta, el autor hace un seguimiento de algunos de los iconos culturales más memorables de los últimos tiempos, y de cómo han sido reeditados a lo largo de los años con propósitos comerciales. Baste señalar dos ejemplos correspondientes a productos de identificación cultural diametralmente opuestos. El primero de ellos, relativo a la portada de un disco de música, y el segundo, concerniente a uno de los dramas más famosos de Shakespeare. Ambos ejemplos, herederos directos del acervo cultural británico, nos muestran la naturaleza de la distorsión mediática en cuanto al tratamiento de su significado y su interpretación a lo largo del tiempo. En el caso de la omnipresente fotografía que se utilizó para la portada del disco de The Beatles, *Abbey Road*, contemplamos que, con el paso de los años y para ediciones conmemorativas, esta imagen sería retocada para que Paul McCartney perdiera el cigarrillo que sostenía en la mano derecha, con la intención de evitar un mensaje que desentonaba con las numerosas campañas antitabaco popularizadas con la llegada del nuevo siglo. En el caso de *Hamlet*, sería justo afirmar que se trata de una obra inmortalizada en el imaginario popular gracias a la simplificación mediática y a la representación reduccionista de una única escena, la de Hamlet recitando el inicio de su soliloquio, “to be or not to be”, mientras sostiene una calavera en la mano. Está claro que la cultura popular mezcló estas dos escenas, que originalmente suceden por separado, para aportar un mayor dramatismo a la imagen, creando así un icono pop inmediato, perfectamente reconocible, pero incorrecto.



Ilustración 13 Versiones de portada de Abbey Road

Fresán no deja de vulnerar los límites entre ficción, realidad e interpretación libre. Es por ello que, hablando de un artículo en el que se menciona el posible autismo que compartían algunos de los pintores expresionistas más importantes de todos los tiempos, el escritor se pregunta si, a veces, la sociedad necesita humanizar a los genios para hacerlos más reales, más asequibles al pueblo llano: “hallar la explicación de lo singular en la vulgaridad de ciertas afecciones” (FRESÁN, 2016: 315). Será justo en este espacio de resignificación de lo real donde encontremos la gran diferencia entre Peter Pan y Jim Yang. Peter Pan estaba convencido de que su papel en la sociedad era necesario, como el salvador de todos los niños perdidos y de todos aquellos que carecían de la esperanza y la felicidad infantil. Jim Yang, por el contrario, se muestra mucho más pragmático en sus juicios, pues se define siempre como un sujeto inasible en un mundo que, como hemos visto, se esfuerza demasiado en encontrar una justificación para todo. Es por ello que Jim Yang se niega a ser un ídolo de masas al impedir que su imagen se materialice en un símbolo: “yo estoy hecho de la materia del tiempo, y el tiempo está hecho de la materia de los sueños” (FRESÁN, 2016: 68). De esa descripción extraemos dos ideas muy claras que llegan de dos de los grandes referentes de Fresán. Por un lado, encontramos en la primera afirmación una alusión a la

“Nueva refutación del tiempo”, donde Borges discute sobre la no existencia del tiempo y, por ende, sobre la vaguedad de lo real: “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho” (BORGES, 1952: 114). La segunda parte de la cita encuentra su relación en Shakespeare, en concreto en el cuarto acto de *La Tempestad*, cuando Próspero menciona: “Estamos hechos de la misma sustancia de la que están hechos los sueños” (SHAKESPEARE, 2005: 53). Fresán combina estas dos ideas con la intención de exponer el sentimiento de fracaso de Jim Yang a través de la equiparación entre sueño y conciencia, entre realidad y ficción. La confesión de Jim Yang tiene una connotación derrotista, pues el autor entiende que su creación se ha convertido en un líder, alguien a quien admirar y a quien seguir, como él un día siguió a Peter Pan. Por ello, el protagonista interfiere para concluir que nadie puede transgredir el espacio ontológico en el que habita. Será entonces cuando, con la ayuda de su máquina del tiempo, Jim Yang ponga rumbo a ninguna parte, al lugar más recóndito y alejado que pueda existir y, paradójicamente, termine por llegar a Alwaysland, donde se encuentra con un Peter Pan envejecido, desilusionado y moribundo, pidiendo ayuda al protagonista para terminar con su vida. Sin tener que hacer un extraordinario esfuerzo memorístico, entendemos en seguida que Fresán reserva para la conclusión de su novela la equiparación final entre Peter Pan y Marcus Merlín, haciendo coincidir las acciones y las palabras de estos dos personajes en los dos momentos más reconocibles de su obra: el desenlace, y el punto álgido de la intriga, con Marcus Merlín anunciando la revelación de un secreto terrible. Deducimos pues que la muerte de Peter Pan, anunciada en las primeras páginas del libro de Fresán y en las últimas del de Hook, se trata de un relato metafórico y autobiográfico del día que el narrador tuvo que asesinar a su padre adoptivo, algo que se materializará con las últimas palabras que Pan le dice a Jim, reminiscencia de las últimas que Peter Hook escuchó decir a su gran amigo

Marcus: “por favor”. El protagonista termina entonces con la vida de Peter Pan, del mismo modo que, con la finalización del relato, el narrador acaba con la de Keiko Kai arrojándose por la ventana junto a él. No queda del todo claro si Kai pertenece al mismo universo diegético que Hook, o se trata de una simple alegoría que representa todo aquello que el narrador quiere silenciar de la literatura infantil. En ningún momento se aprecia una respuesta del secuestrado a las muchas preguntas de su secuestrador. Podría decirse que la figura de Kai representa al niño interior del narrador, un niño corrompido por culpa de una infancia traumática. Es por ello que la trama concluye con una afirmación tan contundente como ambigua: “Jim Yang ya no contaminaría a nadie como alguna vez Peter Pan me contaminó a mí” (FRESÁN, 2016: 453), en la que no queda claro si con Jim Yang se refiere al niño, al actor que lo interpretaría en la gran pantalla o, por el contrario, alude a su creador, a sí mismo, dejando entrever que no ha existido ningún secuestro, y que Hook, en contra de lo que se esperaba de él, no se convirtió en el ser maléfico anunciado, sino en un simple juguete roto, otro de los tantos que pueblan la sociedad del consumo.

6.3. El fondo del cielo: romanticismo interplanetario.

El 13 de febrero de 1945, la ciudad de Dresde, sin ningún tipo de interés militar para el bando aliado, fue reducida a cenizas tras dos noches de intensos bombardeos. La especulación histórica presume que el motivo de este atentado cultural –Dresde fue considerada en su día la Florencia del Elba, por su grandísimo patrimonio museístico– tuvo su origen en la simple venganza destructiva de todo vestigio de poder y ostentación del Tercer Reich. Sin embargo, la desmesurada clausura de la Guerra, con las bombas de Hiroshima y Nagasaki, “robó” al bombardeo de Dresde el dudoso honor de ser el episodio más atroz de la derrota nazi. Uno de los pocos supervivientes de aquella trágica campaña fue un joven soldado llamado Kurt Vonnegut, quien logró escapar de una muerte segura al refugiarse en un almacén de carne dentro de un antiguo matadero usado por los alemanes como centro de trabajos forzados. Ese matadero, el número 5, serviría de inspiración al soldado Vonnegut, posteriormente convertido en escritor, para poder relatar, veinticinco años después, los horrores de la guerra. La novela resultante, un híbrido de crónica antibélica y ficción autobiográfica, trasladó ese escenario de indescriptible crueldad a un universo surrealista donde poder explorar la tragedia desde el punto de vista de la ciencia-ficción. Ese planeta, Trafalmadore, forma hoy parte del léxico metonímico propio de las ficciones interplanetarias. Mediante este inusual empleo de la hibridación, el uso de un lenguaje coloquial y el irreverente humor sarcástico característico del autor, *Matadero 5*, en su inexorable condición de mutante contracultural, se convirtió en el principal asidero de Rodrigo Fresán para la composición de su obra, *El fondo del cielo*: “Me gusta pensar que en este párrafo (de la novela *Matadero 5*) [...] está el lejano en el tiempo, pero cercano en la admiración y el afecto y el agradecimiento, origen de *El fondo del cielo*” (FRESÁN, 2017b: 262).

Fernández Porta, más adelante, explicaría la democratización de lo pop como una consecuencia del fin del comunismo. Es por ello que se podría justificar la buena acogida del libro de Vonnegut en términos de valor artístico y literatura de culto. Sin embargo, también aclara las reticencias de gran parte del público a adentrarse en este tipo de ficciones híbridas en las que el predominio de la ciencia-ficción sigue siendo un factor clave para su estratificación:

Cuando en medio de la recuperación económica que siguió a la Segunda Guerra Mundial aparece el arte pop, lo hace como término secundario que se opone a lo otro, a lo normal (clásico, romántico), y el receptor lo entiende así, de manera que lo normal sigue siendo la referencia primaria y refuerza su entidad no-pop al ser aludido como tal. Pero con la caída del comunismo y la popularización del pop, esa opción ya no es factible, toda vez que el término que había surgido como término secundario (lo pop) se ha expandido anulando la posibilidad de ironía, o convirtiéndola en una ironía irónica que, al redundar, a menudo se neutraliza (MORÁN, 2018: 44).

Ahora bien, si el carácter afterpop de la obra fresaniana ha quedado sobradamente demostrado a estas alturas, faltaría por preguntarse qué es lo que hace de esta aproximación literaria un ejemplo trafalmadoriano de escritura. En primer lugar, la división de *El fondo del cielo* en tres episodios sirve a Fresán para vulnerar de nuevo la línea entre realidad y ficción y, al mismo tiempo, para construir su metáfora sobre la autodestrucción a la que está condenado el ser humano. En segundo lugar, esa metáfora se presenta por medio de un planeta ficticio: si *Matadero 5* se trasladaba a Trafalmore para explorar los estragos de la victoria soviética en la Segunda Guerra Mundial, *El fondo del cielo* recurre a Urkh 24 para presentarnos su galaxia de ambigüedades. De nuevo, por medio del zapeo, al leer el nombre del planeta elegido por Fresán como protagonista secundario de la historia, ésta nos retrotrae de forma sutil a *Trabajos manuales* y nos hará pensar que “ella”, la voz que actúa como narrador en la tercera parte del libro, podría ser uno de los narradores no fiables que Fresán introduce en sus

historias, pues existe la posibilidad, en base a una rápida asociación de ideas fresaniana, de que “ella” no sea el extraterrestre que dice ser, sino simplemente una loca inventándose una historia de ciencia-ficción.

En el capítulo “La forma de la locura”, de *Trabajos manuales*, este planeta es mencionado como el origen secreto del protagonista, un hombre que pierde la cabeza y su primer síntoma de locura se manifiesta, efectivamente, al confesar que es un alienígena: “yo en realidad vengo de Urkh 24, un lejano planeta ubicado en la nebulosa de NIM” (FRESÁN, 1994: 65-66). Sin embargo, también podría ocurrir todo lo contrario, que Fresán haya rescatado este planeta como medio de legitimar el discurso de un personaje pretérito, condenado por opinión popular a la locura, y ofrecer así una versión más compleja de una historia que creíamos terminada de forma dramática con el secuestro de varios niños (FRESÁN, 1994: 68). Esta hipótesis cobra mayor peso al comprobar el modo con el que Fresán deconstruye su particular refugio narrativo, a estas alturas de sobra conocido por todos sus lectores, y lo transforma en este espacio interplanetario: “Había una vez un planeta que – por motivos de funcionalidad narrativa – yo he bautizado como Urkh 24, o si se prefiere, Aquel-Lugar-Donde-Se-Dejan-Oír-Las-Melodías-Más-Desconsoladas” (FRESÁN, 2017b: 243). Entendemos entonces que Urkh 24 es realmente de una redimensionalización de su ciudad imaginada, Canciones Tristes, cuya esencia ha sido aumentada ahora para darle forma de planeta.

Esta es la estrategia que seguirá Fresán a lo largo de toda la novela para vulnerar los límites del relato convencional, el cual irá pivotando entre el realismo y la ciencia-ficción por medio de tres narradores diferentes. El primero de ellos es Isaac Goldman, un personaje arquetípicamente fresaniano introducido por medio de uno de esos milagros médicos tan recurrentes en los héroes del escritor argentino. La madre de Isaac

murió cuando él era un bebé a causa de una epidemia: la gripe española. Sin embargo, este suceso dramático enfatiza el hecho de que su hijo sobreviviera con menos de un año de edad a la misma afección convirtiéndose de inmediato en un caso insólito:

Entonces yo también enfermé. Y contra todo pronóstico y habiendo sido desahuciado por los doctores, sobreviví sin que nadie se atreviera a atribuírselo a un milagro: habían sido tantas las víctimas que mi modesta resistencia era más una irrepetible anomalía estadística que una singular señal divina (FRESÁN, 2017b: 41).

La pérdida de una mujer y la “carga” de tener que cuidar en soledad a un niño milagroso, llevarán a Solomon, el padre de Isaac, a la locura. Finalmente el rabino será internado en un psiquiátrico a causa de sus teorías fantásticas sobre la levitación –de nuevo el manicomio como el no-lugar definitivo donde van a parar todos los personajes fracturados del imaginario fresaniano–, y posteriormente se quitaría la vida al saltar de la azotea del propio centro, aunque la versión del único testigo del incidente otorga la razón a Solomon quien, parece ser, moriría logrando su propósito después de tantos años: “Créame: su padre, Solomon Goldman, murió feliz y sabiendo que estaba en lo cierto” (FRESÁN, 2017b: 48). Vemos que Fresán aprovecha la parte biográfica, la cual asumimos como la parte realista del relato, para introducir todos estos sucesos paranormales con el propósito de confundir al lector mediante un irónico realismo mágico que no será tratado como un episodio aleatorio y aislado de locura, sino que llegará a corroborarse más adelante por medio de otro narrador diferente:

...un rabino enloquecido, internado en un hospital psiquiátrico de Manhattan, descubre, después de tantos años de investigaciones, el modo exacto de reunir todos los fragmentos sueltos y rotos del recipiente que alguna vez contuvo la presencia divina de Dios y comienza a elevarse, a flotar hasta los cielos (FRESÁN, 2017b: 208).

Esa fórmula divina y mágica, obtenida después de años de investigaciones y experimentos, conecta directamente con el secreto mejor guardado del Vaticano que los cazadores de santos se esforzaron por ocultar a buen recaudo en *Vidas de santos*. De nuevo el zapeo se erige en el corpus fresaniano como forma coherente de encontrar la conexión entre lo irónico y lo improbable.

Existe en *El fondo del cielo* una presencia mesiánica, una forma alienígena que se relaciona con el narrador de la tercera parte de la novela y que, al contrario de lo que ocurre en las fantasías clásicas de ciencia-ficción, su posición como ente espectadora de los humanos alberga una voluntad protectora y no destructora. La chica rara, o “ella”, se comunica con los seres espaciales del planeta Urkh 24 con el propósito de evitar una posible y definitiva destrucción de la Tierra.

En la primera parte del libro, “Este planeta”, nos percatamos de que la narración sugiere un tono apocalíptico al comentar en varias ocasiones “el incidente”, un suceso catastrófico que asociaremos más adelante con la caída de las Torres Gemelas y que se relaciona directamente con la segunda parte de la novela, “El espacio entre este planeta y el otro planeta”, fragmento postapocalíptico correspondiente a la Guerra de Irak. De esta manera, Fresán incorpora elementos propios de la ciencia-ficción a la realidad para conformar un universo decadente, reflejo del nuestro, pero soportable por medio de astutas metáforas fantásticas aunque coherentes. Dicha congruencia permite a la novela adentrarse en lo que Eloy Martos define como transficción, aquella categoría literaria que permite analizar ciclos narrativos de cierta complejidad: “el ciclo transficcional en su conjunto trasciende a cada producto concreto, el ciclo o la saga es una macrohistoria urdida en un universo coherente, que, eso sí, se puede expandir en multitud de avatares” (MARTOS, 2007: 137-138).

Estos ciclos, de gran coherencia y bien diferenciados, se corresponden con los tres episodios en los que se divide la novela. El primero de los capítulos presenta a dos de las figuras protagónicas de la historia: Isaac Goldman y Ezra Leventhal, dos primos que se crían juntos compartiendo su amor hacia la ciencia ficción hasta el punto de crear un grupo llamado “Los lejanos”. El autor, a través de estos dos personajes, explora una serie de confluencias espaciotemporales que dejarán al descubierto, como es habitual en sus ficciones, una infancia fracturada e interrumpida bruscamente, sustentada gracias al hallazgo de la literatura fantástica y a la imaginación de universos paralelos, lo que los lleva a descubrir y entender un microcosmos de felicidad que dará sentido a su propia existencia.

Isaac, voz narrativa del primer capítulo, está en la madurez cuando un joven periodista lo “entrevista” sobre su vida. El tono y la dinámica de esa conversación nos hacen sospechar que en realidad se trata de una reflexión personal y autoconsciente, una rememoración puesta al servicio del lector mediante un simulacro de diálogo:

...quería saber [...] sobre lo que yo había vivido y protagonizado [...]. ¿Por qué respondí a él? ¿Porque me recordó tanto a mí? ¿Por sus gafas con grueso armazón de plástico negro [...] ¿Por qué lo sentí como una fantasmal visión de Navidades pasadas... (FRESÁN, 2017b: 30-31).

Este recurso recuerda a las técnicas utilizadas por el escritor previamente, en *Esperanto*, por poner un ejemplo cercano, cuando el protagonista imaginaba cómo sería su entrevista con Woodstock Baby y aprovechaba para dejar entrever sus filias y sus desagradados, sus convicciones y sus inseguridades, mientras fantaseaba con esa audiencia ideal que nunca estaría dispuesto a conceder. En el presente caso, no obstante, Fresán nos plantea la duda de si existe o no dicho entrevistador, dándonos a entender, ya desde el comienzo, que esta va a ser una novela en la que se requiera una gran participación

del lector para que complete los espacios intermedios, que quedarán a su disposición, y pueda construir la historia por medio de su propia intuición y las pistas que se irán generando por el camino.

Isaac, decíamos, no tuvo una infancia fácil, sin embargo, supo encontrar el camino a ese refugio aséptico que compone la ciencia-ficción tras la pérdida de su madre. De hecho, fue su propio padre quien lo llevaría hacia el mundo de lo fantástico por primera vez para ofrecerle una visión alternativa y esperanzadora de una realidad triste. Así, le explica que su madre está en otro mundo y simplifica esta trágica situación de la siguiente manera: “seres aéreos [...] de portales, de dimensiones. Y de que tal vez yo [...] fuera la llave que abriría el recinto donde se encontraba prisionera mi madre, La Hermosa Sarah” (FRESÁN, 2017b: 45). A pesar de que Isaac sabe que todo es falso, lo aceptará sin cuestionarlo demasiado, “mentiré porque toda verdad me parecerá mucho peor que cualquier falsedad” (FRESÁN, 2017b: 46). Aquí es donde se entiende definitivamente el sentido que el protagonista le da al mundo, un sentido compartido con la mayoría de los personajes que pueblan las ficciones de Fresán, y que pasa por la certidumbre de que la verdadera felicidad se encuentra en el desconocimiento de la verdad o, al menos, en la edulcoración de ésta.

Tras su orfandad, Isaac va a vivir con su primo Ezra, un niño con problemas de movilidad en las piernas, obsesionado también con la ciencia ficción. Pese a las grandes similitudes que unen a estos dos personajes, Fresán insiste en dejar claras las diferencias partiendo de la misma base que une y da sentido a sus vidas: la ciencia-ficción. Para Isaac, esta reinterpretación fantástica de la realidad es una cuestión de fe, lo único a lo que agarrarse para entender el porqué de su vida y aceptarla. Sin embargo, Ezra la asume como un refugio de evasión ante sus problemas físicos. Será, no obstante, la gran

distancia con el resto del mundo y de los niños de su edad lo que los lleva a forjar su unión, ya que ambos se veían diferentes, “lejanos” a los demás: “Para Ezra, la ciencia-ficción era un arma. Para mí, la ciencia-ficción era un escudo” (FRESÁN, 2017b: 58).

La primera parte de la novela funciona como una síntesis de la relación entre estos dos personajes, en solitario al principio, y con la chica rara (ella), después, y de cómo esa relación estaba condenada a romperse ya desde el comienzo:

No puedo evitarlo, mi vista se clava, casi por reflejo, en sus piernas rodeadas de metal. Ezra me mira mirarlas y, en un segundo, percibo y agradezco el enorme esfuerzo que hace Ezra para no detestarme para siempre (aunque me queda claro que hay un antes y un después de esta mirada mía) (FRESÁN, 2017b: 93).

Este es el momento en el que el autor proporciona una justificación, no solo a la separación irremediable de los primos, sino al giro malvado que tomará la vida de Ezra cuando se convierta en un temible científico a cargo de la destrucción de miles de personas. Vemos como, poco a poco, Ezra va adquiriendo un misterioso aire de villano para, finalmente, mostrarse con todos los clichés populares del antagonista malvado: “imperious, tall, dark, and threatening, possibly dressed in a semimilitary tunic [...] everything about his manner exudes absolute confidence in his intellect, his schemes, his superiority [...]; often marred by a physical deformity or handicap” (ALLEN, 2009: 184).

En su proceso de hibridación, Fresán aprovecha la parte “real” de su historia para convertirla con sutileza en un relato de ciencia-ficción impulsado por la clásica relación del protagonista con el antagonista, dos personajes comúnmente relacionados, incluso emparentados, que se separan a causa de un malentendido o por la presencia de un defecto en el antagonista (la cojera en este caso), subrayado por la ausencia de cualquier tara aparente en el protagonista, dejando al primero en una situación de

desventaja social, incluso ridiculizado frente a la inesperada presencia de Ella, que funcionará como detonante definitivo de todas las inseguridades de Ezra, y lo conducirán a sentir una ira incontrolable justo en el momento de la traición y el abandono inexplicable (a primera vista) de esta chica rara que actúa como relectura de la clásica *femme fatale*: “Ezra se concentrará en la destrucción del mundo que lo rodea y lo acorrala. Para qué soñar con otros mundos cuando se tiene tan cerca la posibilidad de convertir a este mundo en una pesadilla” (FRESÁN, 2017b: 93). En este razonamiento se encuentra la visión de un villano digno de un thriller de intriga y misterio, género que se suma a esta amalgama híbrida gracias a descripciones propias de la novela negra: “siempre estaba allí, en la sombra, esperando el momento indicado, el motivo perfecto para liberar su ira” (FRESÁN, 2017b: 93).

Sin embargo, Fresán vuelve a atentar contra los clichés establecidos, tanto de la literatura romántica, como los del *fandom* de superhéroes. El argentino “utiliza las convenciones de la cultura popular para indicar el papel que sus personajes están destinados a cumplir: héroes o villanos” (HERRAIZ, 2015: 13), pero las manipula con el fin de dar un giro inesperado a la trama y terminar de completar su hibridación genérica con el último de estos géneros literarios que ya parece uno propio, fresaniano. Las convenciones de las que habla Herraiz son “la pérdida temprana de los padres, la revelación de un destino especial para el héroe, la desfiguración del villano y la tendencia moderna a asociar a este último con el campo de la ciencia y el ejército” (HERRAIZ, 2015: 13). Sin embargo, y destruyendo los estereotipos clásicos del romance (en su visión del triángulo amoroso) y las ideas maniqueas con las que, desde hace ya más de una década, Marvel se ha encargado de bombardearnos, los dos primos serán capaces de sobrevivir a la llegada de una mujer que se interponga entre ellos,

encontrando una armonía platónica en ese amor compartido. En este momento, al quedar la trama huérfana de un personaje malvado a la altura, aparece un nuevo y despreciable villano: Jeff, sobrino del famoso escritor al que “Los lejanos” admiran, Darlingskill. Jeff será aceptado en el selecto grupo solo por esta condición y los beneficios que los primos pueden obtener de ella. Como veremos a continuación, Jeff es la verdadera amenaza que desafía al planeta, la verdadera cara del mal por quien la chica se ofrecerá para salvar a la especie humana, dejando a Isaac sumergido en la más desolada de las tristezas, y a Ezra consumido por un rencor vengativo: “se ha decidido – muy lejos, tan cerca– que la tristeza de Isaac y la furia de Ezra serán mucho menos complicadas para nuestro mundo que el odio de Jefferson Franklin Washington Darlingskill” (FRESÁN, 2017b: 238).

El giro diabólico definitivo de Jeff llega un día en el que, como miembro de “Los Lejanos”, participa en una convención de ciencia-ficción y se pone en evidencia por la declaración de un manifiesto absurdo y lleno de incongruencias tras el cual es expulsado entre abucheos y burlas. Este ridículo despertará en el joven un sentimiento implacable de venganza, detectado por la especie extraterrestre de Urkh 24 como una amenaza letal. Por ello, esta chica misteriosa se sacrificará y declarará su amor. Un amor irreal y alienado, pero necesario si quiere evitar que Jeff ponga en marcha su plan apocalíptico. Ella será el narrador del tercer capítulo, una herramienta que actúa a modo de puente desde la tierra para dar información a los habitantes de Urkh 24 de la idolatrada especie humana. De su resplandeciente belleza se extrapola de inmediato que ha de suponer irremediamente el desencuentro entre Isaac y Ezra: “la mujer más hermosa que jamás se ha visto [...] y la más hermosa que jamás se verá” (FRESÁN, 2017b: 78). Sin embargo, en lugar de separarlos, los une todavía más en la convicción

de que este amor sobrepasa cualquier barrera de lo comprensible. De este fluir de emociones se entiende la reacción drástica que se origina tras la desaparición de Ella para marcharse junto a Jeff, rompiendo el corazón de los chicos, quienes experimentan el amargo sabor de una muerte adelantada, la muerte de su felicidad a manos de la indolente (por entonces no eran conscientes del alcance de su renuncia) *femme fatale*. Isaac será nombrado albacea literario de un famoso escritor de ciencia-ficción, Warren Wilbur Zack, autor al que detesta, pero capaz de vivir de forma acomodada gracias a un alto porcentaje de beneficios, y Ezra se convertirá en uno de los científicos del ejército de Estados Unidos más respetados del mundo.

Esta *femme fatale* innominada, conocida como “Ella”, y posteriormente como “La chica rara”, aparece como punto de conflicto entre los dos personajes. Será Ella quien fuerce la separación de ambos y obligue, de algún modo, a cada uno de ellos a afrontar su sino heroico o antiheroico. La aparición de este personaje, providencial para el futuro de los protagonistas, estará relacionada de nuevo con la muerte. La muerte prematura es, en Fresán, un medio inevitable de enfrentarse al porvenir individual. La primera aparición de Ella se produce en un hospital –el no-lugar por excelencia para la confrontación y el cruce de destinos–, el día que los protagonistas acuden a visitar, con la ayuda de Jeff, a Darlingskill, un escritor mediocre –“La prosa de Darlingskill es barroca y anticuada y, a menudo, incomprensible” (FRESÁN, 2017b: 76)–, aunque consigue despertar en ellos la ilusión por lo desconocido –“la fascinante realidad de un mundo irreal coexistiendo con el nuestro” (FRESÁN, 2017b: 76). Darlingskill está muriendo de cáncer, lo cual parece una clara alusión a Lovecraft, quien también murió de cáncer, y es uno de los autores de ciencia-ficción más vendidos. De hecho, en los nombres de ambos autores, el ficticio y el real, se aprecia un juego simbiótico con el que

Fresán pretende evidenciar esa conexión: Lovecraft podría traducirse del inglés literalmente como artesano del amor, mientras que Darlingskill se entiende como la habilidad del amor. Justo en el momento que los chicos están en la habitación, el escritor fallece y será en ese preciso momento cuando se den cuenta de que entre ellos hay una muchacha de su edad. Ella aparece en un ambiente funesto para cambiar la narrativa de la muerte, hacer que los chicos se enamoren de ella y, desde entonces, vivan obsesionados con ese amor inalcanzable: “de pronto, aquí, en un hospital donde acaba de morir un escritor maldito [...] experimentamos [...] una muerte que no es la pequeña muerte del orgasmo sino la muerte sin límite del éxtasis” (FRESÁN, 2017b: 78).

Como es habitual en Fresán, el inicio de la novela gira alrededor de una intriga, “el incidente”, que no llega a desvelarse hasta el final de esa primera parte y que sugiere la posibilidad y la necesidad de una interpretación múltiple. Por un lado, se hace alusión en repetidas ocasiones al momento de la separación de los amigos y al abandono de la chica rara. De algún modo, este capítulo compondrá un “incidente” en sí mismo, pues representa el comienzo de la debacle. Sin embargo, y tras varios años de separación, el reencuentro entre Isaac y Ezra marcará el verdadero acontecimiento: la caída de las torres gemelas. La narración ya nos había indicado en varias ocasiones que la trama transcurría en Manhattan, haciendo de la gran ciudad neoyorkina un universo metonímico de todo el planeta Tierra. Sin embargo, la narración de este atentado, de sobra conocido por todos, no será ni mucho menos lineal, sino que se irá componiendo de pequeños detalles extraídos de la memoria del protagonista en puntuales flashes de lucidez. El narrador protagonista fragmenta cada parte de la historia y retorna con frecuencia al pasado para reordenar los hechos vividos y dar una sensación de

circularidad constante. Así, el escritor nos permite no solo viajar en el espacio, sino también en el tiempo, dando la sensación de que un mismo suceso puede ocurrir en momentos temporales diferentes. Por supuesto, Fresán ejemplifica esta técnica por medio de la cultura pop. Isaac, tras anunciar que la cabecera de un periódico le hizo darse cuenta de que hoy “es unos cuantos días antes que hoy” (FRESÁN, 2017b: 124), confiesa que existe la posibilidad de viajar en el tiempo y de vivir “el mismo día unos días después”. En ese momento, el protagonista se sube a un taxi en el que una canción no deja de repetir el mismo estribillo: “I got you, babe”, letra que nos lleva de forma inevitable a las 6 de la mañana del 2 de febrero, momento en el que Phil Connors volvía a despertarse con los incansables acordes de *I got you, Babe*, de Sonny & Cher en la película de Harold Ramis, *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, 1993). Será así como quede resuelta la repetición de ese ataque que por fin quedará identificado como la caída de las torres gemelas el 11 de septiembre de 2001, día que el protagonista tuvo que vivir, al menos, hasta en dos ocasiones. La primera de ellas, tras ese reencuentro con su primo y gran amigo de la infancia, Ezra, y la segunda mientras se encontraba en el hospital haciéndose unas pruebas médicas (FRESÁN, 2017b: 123-130)

Una vez narrado el suceso criminal llegamos a la segunda parte: “El espacio entre este planeta y el otro planeta”. Las estrategias de desorientación de Fresán se intensifican al comprobar que el narrador no parece ser el mismo que en la primera parte. Sin embargo, se confirmarán ahora nuestras sospechas iniciales sobre la posibilidad de que Isaac y el periodista que lo entrevistó en la primera parte fueran la misma persona. En este segundo capítulo tendremos, pues, dos narradores diferentes que se alternarán con otras dos voces narrativas de diferente grafía que el autor utilizará para distinguir aquellos fragmentos extraídos de una novela real –posiblemente

correspondiente (aunque nunca confirmado) a *El fin de la infancia*, de Arthur C. Clarke (FRESÁN, 2017b: 150)–, y de una metanovela del propio Fresán: *Evasión*, concerniente al gran éxito de ciencia-ficción escrito presuntamente por Isaac (FRESÁN, 2017b: 30, 153). No tardaremos en comprender que el protagonista, huyendo de las desilusiones y la soledad de su mundo, ha puesto rumbo hacia un destino desconocido al que se accede por medio del desierto de Irak, donde se encuentra ahora leyendo (o recitando de memoria) su propia novela. Ambos protagonistas, y ambos mundos, el de *Evasión* y el de *El fondo del cielo*, se enfrentan a los mismos sentimientos. La soledad, el desasosiego, la desubicación en un mundo frío y extraño: “Esta es la historia de uno de los fracasos más triunfales” (FRESÁN, 2017b: 152).

En su lucha incansable por “exterminar pecadores en el nombre de Cristo” (FRESÁN, 2017b: 158), los soldados buscan Grynarya, un pequeño barrio de Bagdad supuestamente seguro, “donde todos los días explotan autos-bomba y camiones-bomba y hombre-bomba y mujeres-bomba y niños-bomba de ambos sexos al grito de «Alá es grande»” (FRESÁN, 2017b:159). Un lugar que se identifica con la Tierra Esmeralda dentro de ese escenario de terror y desolación en el que se presenta El Deshacedor como el principal enemigo. Los soldados, dicen, tienen que pasar desapercibidos hasta el punto de olvidar quiénes son para no ser encontrados por este ser malvado (“más grande que Alá”) que, por supuesto, se identifica con El mago de Oz. La primera aparición de El Deshacedor estará marcada por una explicación muy precisa y, de algún modo, familiar: “El Deshacedor se pone de pie y camina hasta mí. Camina de una manera muy rara. Como en una diagonal de aire. Como un cruce de cangrejo con gacela” (FRESÁN, 2017b: 181). Recordamos que, previamente, el protagonista había descrito a Ezra y a su particular forma de andar en términos similares: “Ezra se pone de pie y camina hacia mí

[...]. Como antes, parece imposibilitado de avanzar en línea recta, sigue desplazándose en diagonal” (FRESÁN, 2017b: 114). La cojera de Ezra, detallada a lo largo de toda la novela como uno de los aspectos más definatorios de su personalidad, será la que nos permita identificar al villano de la segunda parte. Una segunda parte en la que la voz de Ezra y la del extraterrestre que narra su visión de nuestro planeta desde Urkh 24 cada vez resuenan más parecidas, como un eco que se extiende a lo largo de toda la galaxia, recordatorio pesimista de nuestro empeño por la destrucción.

Isaac, tratando de escapar de un mundo cruel, llega al desierto de Irak para comprobar que todo sigue igual, que la desolación es insoportable e ineludible. Una vez más, Fresán no sólo narra la historia a través de sus protagonistas, sino que la recuerda. El proceso de rememoración se presenta como una estrategia fundamental en la construcción narrativa del relato. El presente de la novela muestra a un Isaac octogenario haciendo las paces con su conciencia y tratando de repetir todo lo vivido para lograr asimilarlo definitivamente, quizá, por primera vez: “No es una historia de ciencia-ficción porque es una historia que lo único que hace es mirar hacia atrás, recordar, fabricar recuerdos en la máquina de la memoria” (FRESÁN, 2017b: 252). Este proceso se encuentra estrechamente vinculado con la memoria y, por lo tanto, siempre queda un aire de inexactitud o de pérdida de información en esa forma de recuperar el pasado, moldear los propios recuerdos para, de algún modo, cambiar el destino del planeta partiendo siempre de un mismo momento esencial: la última noche que pasaron “Los lejanos” juntos, mientras levantaban un universo con muñecos de nieve bajo la ventana donde los observaba la chica rara. Este será el punto álgido de su relación, el momento en el que los jóvenes, tratando de demostrar su amor, intentarán reconstruir el mundo fragmentado uniendo los copos de nieve, hasta crear un nuevo planeta

fascinante, bello, alejado de toda maldad. Por eso, el día que Jeff prometió vengarse de todos, se activó un mecanismo de defensa en el interior de Ella que, según cuenta en la tercera parte, despertó a la verdadera heroína de la historia al hacerla comprender que debería marcharse de la Tierra para salvarla.

En efecto, la última parte de la novela, “Otro planeta”, corresponde casi a un monólogo explicativo de La chica rara en el que se terminan de rellenar todos los espacios vacíos omitidos por Fresán hasta el momento. Ella nació en un mundo hostil, por lo que decide marcharse a otro planeta, para descubrir en él la misma discordia, así que, como Isaac y Ezra, se adentra en el mundo de la ciencia ficción para cambiar desde dentro las propias convicciones de un entorno excluyente: “las mujeres de verdad eran inocentes novias y las mujeres imaginadas eran inocentes doncellas lunares” (FRESÁN, 2017b: 291). Un día, en el hospital, esa ciencia-ficción le hará conocer a Isaac, y con él llegará por primera vez la verdadera felicidad. Un sentimiento fugaz cuya fragilidad se evidencia por medio del “incidente”. Ante la terrible amenaza de Jeff, Ella se convierte en otro ser, su misión de salvar a los humanos ha comenzado: “Así es como –obedeciendo instrucciones– me convierto en una heroína secreta y sin nombre” (FRESÁN, 2017b: 236). Será en este preciso momento, con este acto de afecto desinteresado, materializado en la pedida de matrimonio a un ser despreciable, cuando conozcamos que *Evasión* no fue escrito por Isaac, sino que compone una carta de amor de Ella hacia Isaac y Ezra, explicando el porqué de sus acciones. Por eso el protagonista era capaz de recitar el libro de memoria, porque, de algún modo, ese libro se convirtió en su único asidero emocional, en su Biblia particular: “me convierto en la chica rara que ha evitado uno de los tantos finales del mundo y, de paso, en la pequeña judía que escribió la Biblia. Y el nombre de la Biblia es *Evasión*” (FRESÁN, 2017b: 236).

Esta “activación” del héroe interior ya había sido anunciada con anterioridad, gracias a un símil mediante el cual Fresán reincide en la influencia que los medios de comunicación de masas tienen en su escritura: “No puedo evitarlo [...] continuó encendida, emitiendo todos los programas al mismo tiempo” (FRESÁN, 2017b: 200). Una influencia que será constante, una vez más, en esta novela, y que se relacionará con el universo fantástico y el de la ciencia-ficción de forma más específica de lo que es habitual en su previa bibliografía: “Frente a mí, en una especie de trono, hay un hombre vestido con una túnica negra y una máscara negra. Parece la versión Darth Vader de Lawrence de Arabia o algo así” (FRESÁN, 2017b: 187).

Con este largo monólogo, confirmamos nuevamente nuestras sospechas de que, en realidad, Urkh 24 no es un planeta, sino un refugio metafórico de la locura. El extraterrestre es humanizado, una vez más, por la participación negligente de unos padres incapaces de llevar a cabo con éxito el arduo trabajo de la paternidad: “Una noche la casa arde en llamas y los investigadores dicen que se trató de un fuego provocado y los padres de la niña rara miran a la niña rara de manera aún más rara de la que suelen mirarla” (FRESÁN, 2017b: 226). Esta humanización del *alien* actúa de contrapunto a la alienización del humano, apreciable en la desconexión sentimental de los soldados en la guerra y la visión envilecida de Jeff, convertido por entonces en un ser tan poderoso y malvado que no podemos evitar asociarlo con los temibles extraterrestres que amenazan a los humanos en las películas de ciencia-ficción. La chica rara pide matrimonio al villano y consigue apaciguar su espíritu destructivo y transformarlo en un “admirado hombre de negocios” (FRESÁN, 2017b: 241), otro ser alienado, de los tantos que pasean por Wall Street el día que los aviones chocan contra las Torres Gemelas en el que podría ser el final definitivo del mundo definitivo. El

atentado del 11 de septiembre compondría en esta historia el fin del mundo siempre y cuando se privilegie el punto de vista de Isaac Goldman, fallecido en el atentado. La perspectiva más simple haría coincidir esta hecatombe con la muerte individual, la del protagonista principal. Sin embargo, como nos deja ver Ella, narradora de la tercera parte, nada es tan sencillo en esta historia.

La chica rara recurre a un diálogo con un cuadro de Mark Rothko, *Yellow and Blue*, para trasladar al lector la complejidad de su existencia, que va en relación con los matices y los degradados cromáticos de esta pintura que, casualmente, le recuerdan a los colores del cielo del planeta Urkh 24, como si de una postal se tratase.



Ilustración 14 Yellow and Blue

Esta visión traería la esperanza de un advenimiento utópico del caos, marcado por la representación de una fría y blanca nevada como fondo a la imagen de Isaac y

Ezra construyendo un universo fantástico de muñecos de nieve, mientras Ella los contempla desde su ventana. En este final todo permanecería, Ella no se marcharía con Jeff al día siguiente, sino que los tres se mimetizarían con los muñecos, congelados para siempre en ese entorno feliz viendo el gran final: “en aquella noche clara, en la nieve, en otro planeta, en nuestro planeta, en un planeta que será nada más que el nuestro” (FRESÁN, 2017b: 243). Antes de que la narración continúe su repaso por los diferentes finales del mundo, subrayando así la imposibilidad de salvación del ser humano, Fresán aprovecha para hacer una concesión al género romántico con esta escena, el momento álgido de la relación de los tres protagonistas, erigido como el instante común más esperanzador de todos los finales, el final que *El fondo del cielo* hubiera tenido si, en efecto, se tratara de una novela romántica corriente: “se extinguieron, sí, pero se extinguieron en el momento más alto y sublime de sus sentimientos; se extinguieron ardiendo de amor y no ahogados por el odio” (FRESÁN, 2017b: 260).

En cualquier caso, cada uno de esos finales va ligado a una historia diferente, pero siempre con los mismos protagonistas. De nuevo vuelve a cobrar forma el símil fílmico con *Atrapado en el tiempo*. Los personajes que viven el final del mundo una y otra vez son conscientes de sus hazañas y sus variaciones espaciotemporales. De esto nos daremos cuenta cuando Ezra se convierta en El deshacedor y busque un precipitado final a su existencia, un fin del mundo anticipado. Para ello solicita que un soldado, que se encuentra en Irak, lo asista para poner fin a su miseria:

Te estaba esperando, eres el indicado. O, al menos, eres el indicado en esta variante de este mundo [...]. Estaba ya cansado de esta variable, el rol que se me había adjudicado esta vez [...]. Mientras que a mi amigo le corresponden situaciones casi normales, aburridas y felizmente domésticas. Tal vez tenga que ver con que su padre era rabino (FRESÁN, 2017b: 181).

Ezra es consciente, a diferencia de Isaac, de que su existencia se perpetúa y se regenera en las diferentes versiones que va creando la chica rara. Por ello, espera al soldado para que le corte la cabeza, se “resetea” su existencia y pueda volver a empezar quizás, en un rol menos maléfico, del mismo modo que el protagonista de *Atrapado en el tiempo* terminaba con su vida cada vez que quería una nueva oportunidad. Es aquí donde Fresán se dibuja a sí mismo en el relato por medio del creador, (un rol que rescatará con mucho mayor protagonismo en el tríptico *La parte contada*, que analizaremos en el apartado final de esta tesis), un ser extraño, mediador entre la realidad y la ficción, que adopta la literatura como medio vinculante de la información de un mundo a otro, mientras él pretende conseguir la felicidad eterna, representada en la noche de los muñecos de nieve. Recordemos que una de las escenas más memorables y románticas de *Atrapado en el tiempo* corresponde a la noche en la que Andie MacDowell y Bill Murray están construyendo un muñeco de nieve. Justo en ese momento, el personaje de Murray, Phil Connors, se da cuenta de su amor por ella y decide inmortalizar ese momento, hacerlo eterno para evitar volver a despertarse al día siguiente cuando todo haya desaparecido.



Ilustración 15. Escena de Atrapado en el Tiempo

Fresán recurre con frecuencia, en todos sus trabajos, a sustanciosas analogías fundamentadas con referencias a otras disciplinas artísticas y a la iconografía pop, incluso, en esta novela menciona –directa o indirectamente– un gran número de fuentes literarias y cinematográficas relacionadas, sobre todo, con la ciencia-ficción. Sin embargo, sería pertinente preguntarse el porqué de estas dos visiones tan específicas y qué papel juega cada una de ellas dentro de este proceso de hibridación romántico-fabuloso.

La primera de las sugerencias, por lo explícito de la misma, sería la que alude a la obra de Mark Rothko. Atendiendo a una asimilación textual del capítulo tercero, donde aparece referenciado este pintor abstracto, podríamos concluir que Fresán lo cita con una intención meramente descriptiva, para crear una imagen visual explícita, casi fotográfica, de un atardecer en el planeta Urkh 24. Sin embargo, si esto fuera así, deberíamos admitir que esta referencia es explicativa y, por lo tanto, no estaríamos ante un texto afterpop. En su lugar, parece apropiado ahondar un poco en este pintor que tuvo que escapar, junto a su familia, de su Letonia natal a consecuencia del clima antisemita que se había apoderado del país. Como vemos, este dato biográfico ya nos acerca a la historia de *El fondo del cielo* en su división geográfica, como si fuera la representación metafórica de dos planetas diferentes vistos a través del prisma de la guerra. Además, atendiendo al estilo, contemplamos que se trata del pintor abstracto que nos hizo modificar de forma definitiva la forma de mirar la pintura. Rothko cambió la narrativa del arte abstracto y la instaló en un terreno mucho más sosegado al que nos tenían acostumbrados artistas relacionados con el *action field painting*: “si las líneas de los suprematistas estaban bien marcadas y definidas, las de Rothko se difuminan. Tampoco buscaba crear tensiones entre formas, sino una armonía cromática que

superara la confianza de los constructivistas en los colores primarios” (GOMPERTZ, 2013: 314). Podría decirse que Rothko produjo un híbrido entre la colorida no figuración rusa y las monumentales pinturas modulares de los pintores representativos del *action field*, originando el *colour field* que tan buena acogida ha obtenido con el paso de los años. Por supuesto, resulta muy llamativo que el lienzo seleccionado del pintor sea, como la gran mayoría de sus obras, una pieza en la que se diferencian con claridad dos bloques cromáticos rectangulares dispuestos uno sobre otro, separados por esa línea difusa que mencionábamos y que actúa como un espacio entre dos mundos o, para ser un poco más específicos, como el “Espacio entre este planeta y el otro planeta” (título del segundo capítulo del libro). El hecho de que Rothko se suicidara lo convierte de forma inmediata en un personaje fresaniano en potencia. Un dato biográfico que, por supuesto, Fresán introduce en su ficción para crear ese juego de realidad y ficción con el que se divierte relacionando a los protagonistas de sus obras con los personajes históricos que se mencionan en ellas: “así, soy yo la que una noche abre la puerta de su estudio [...] y encuentra el cuerpo de Mark Rothko, suicida todavía fresco. Todo es rojo” (FRESÁN, 2017b: 220). Ese último “todo es rojo”, tan relevante en la obra del pintor, funciona como un guiño al apego que el artista siempre tuvo al rojo, visible en casi todos sus cuadros hasta la irrupción, en sus obras finales, de unos tonos grisáceos y casi negros que se apoderan de la escena a causa de la depresión que lo conduciría hasta la muerte. El rojo quedaría, entonces, en un aciago segundo plano, representado en ese momento final por la sangre que destaca Fresán. Un exquisito juego de palabras de una precisión casi fotográfica.

En cuanto a *Atrapado en el tiempo*, se podría decir que el guion inicial de la película estaba condenado a ser un mediocre melodrama romántico de domingo. Sin

embargo, Danny Rubin, junto a Harold Ramis, le dio un giro definitivo al aportar un alto contenido de ciencia-ficción mediante las diferentes teorías sobre la vulneración del espacio-tiempo que se llevan a cabo a lo largo del metraje. Además, el hastío y la monotonía derivados de estar condenado a recrear el mismo día una y otra vez, ejecutado de forma sublime por uno de los rostros más deliberadamente inexpresivos del cine moderno, convirtieron esta película en un título de culto inmediato. Por supuesto, Murray llevó ese hastío hasta límites exagerados, poniendo fin a su vida en más de un centenar de ocasiones, cada vez de forma más brutal que la anterior, en una sucesión de suicidios tan macabros como cómicos hasta que, por fin, en “la noche de los muñecos de nieve”, se da cuenta de que el amor de su vida y la solución a su maldición han estado junto a él en todo momento. Esta referencia, implícita en todo caso, corresponde a otro de los muchos juegos de identificación pop con los que Fresán crea “paréntesis” en sus historias. *Atrapado en el tiempo* supuso, a su vez, un cambio en el género cómico conocido, aportando a la comedia romántica ese toque de ciencia-ficción tan astuto que convirtió la cinta en uno de los éxitos más inesperados del siglo pasado. Fresán no acredita formalmente esta fuente de inspiración, pero sí la celebra en varias ocasiones con pasajes de características muy similares –como por ejemplo, el aparatoso suicidio de Michael Jackson al saltar desde la Estatua de la Libertad: “ese cantante de color indefinido [...] que acabó arrojándose desde la corona espinada de la Estatua de la Libertad” (FRESÁN, 2017b: 63)–.

La visión del cuadro de Rothko y la comprensión del tratamiento circular que Fresán imprime a toda su novela nos llevarán en el desenlace a comprender el primer encuentro de “Los lejanos” y la chica rara. Aquel día, en el hospital, cuando el escritor Darlingskill muere, la chica rara se encontraba asimismo en la habitación porque era la

mujer de su sobrino, Jeff, quien también estaba en la sala, aunque muchos años antes de convertirse en su marido, por entonces un mero adolescente que trataba de encajar con sus nuevos amigos. Sin embargo, en esa habitación, Fresán presenta dos temporalidades diferentes y simultáneas que se cruzan, como no podría ocurrir de otro modo, en un no-lugar. Así es como todo cobra sentido por medio de la vulneración del espacio-tiempo, con un pequeño viaje; no queda del todo claro si hacia adelante o hacia el pasado, pero permite que los hechos vuelvan a un inicio y se resintonicen para comenzar con otra versión de la historia. Una versión alternativa que originará uno más de los innumerables finales del mundo en la que, finalmente, ha resultado ser una novela apocalíptica de amor.

7. DIÁLOGOS CON EL MÁS ALLÁ.

Aclara Rodrigo Fresán, en la nota editorial del volumen –versión aumentada y corregida– del año 2002, que los relatos que componen *La velocidad de las cosas*

...están claramente contaminados por el influjo de un tema que se negaba a abandonarme y cuya sombra se proyectó sobre la sombra de Mantra [...], mientras que Mantra relata el modo en que los muertos contemplan a los vivos, *La velocidad de las cosas* se ocupa de la manera en que los vivos intuyen a los muertos (FRESÁN, 2017c: 10).

El autor vincula así, de forma explícita, estas dos obras por medio de la muerte, tema siempre presente en el corpus fresaniano pero que alcanza un protagonismo absoluto en este díptico. Como es habitual en Fresán, estas dos novelas quedarán también enlazadas dentro de esa gran obra aumentada y rizomática que compondría su itinerario. Es apreciable desde las primeras líneas de *La velocidad de las cosas*, volumen con el que el escritor recupera la cuentística, cómo el narrador en primera persona vehicula los hechos hacia el origen fundacional del universo narrativo del autor: “Ahora navego en un barco [...], *S. S. Neptuno*. Si esto fuera un cuento, claro, no vacilaría en cambiárselo. *Maid of Palestina*, tal vez” (FRESÁN, 2017c:18). Fresán no sólo está introduciendo aquí una conexión con su primer libro: *Historia argentina*, sino que además explicita un cambio de registro, un salto metafísico de sus personajes al indicar que el barco *Doncella de Palestina* pertenece a un “cuento”, equiparando aquí cuento y ficción. Fresán insinúa que, en efecto, mientras lo narrado en “Padres de la patria” era una leyenda, una parodia del realismo mágico, como ya analizamos en el capítulo correspondiente, lo que vamos a presenciar ahora forma parte de otro universo, del real. Ese zapeo cobrará un sentido categórico cuando los personajes que fallecieron en aquel barco iniciático reaparezcan desprovistos del manto de fantasía que les confirió

el primero de los cuentos de *Historia argentina*. Chivas y Gonçalves resurgen en las páginas de *La velocidad de las cosas*, no de sus cenizas, sino del fondo del mar, resucitados en esencia por medio de un reputado periodista: Chivas Gonçalves Chivas, protagonista del cuento “Chivas Gonçalves Chivas: el fino arte de redactar necrológicas”.

Más allá de la muerte, Fresán abordará conceptos fundamentales que se imbrican dentro del área de pensamiento de Umberto Eco, en concreto, se podrían conectar muy de cerca estas dos obras con *Obra abierta* (Eco, 1963), donde el filósofo analiza la relación entre el arte y los propios artistas frente a los designios del azar: la lógica de un nuevo orden epistemológico se perfila por encima de lo sistematizado, de la forma simétrica y las estructuras de apacible coherencia. Eco propone un estudio del caos, de lo desordenado predominante en el arte contemporáneo y en la cultura actual massmediatizada, haciendo especial hincapié en la relación entre el lector y el autor, un concepto todavía hoy más sintetizado por Vicente Luis Mora en *El lectoespectador* (2012). La crisis del relato encontraría su salvación en la aceptación, en la perspectiva integradora de los medios de comunicación de masas y la elaboración de modelos racionales de ambigüedad: la vinculación de binomios opuestos.

7.1. **Aquende: *La velocidad de las cosas*.**

Si tuviéramos que decantarnos por la obra de Rodrigo Fresán con más posibilidades de terminar convertida en una película de Hollywood, probablemente ésta sería *Esperanto*: una novela corta, mucho más lineal que el resto de su bibliografía y con una narrativa conscientemente cinematográfica; en resumidas cuentas, la menos fresaniana de todas ellas. Esta respuesta se vería refutada por casos similares en los cuales grandes productoras de cine han llevado a cabo la trasposición a la gran pantalla de obras literarias de autores de gran complejidad. Este es el caso de la adaptación de la novela *Inherent Vice*, de Thomas Pynchon, a manos de Paul Thomas Anderson. *Inherent Vice*, como *Esperanto*, compone una nota discordante en la intrincada narrativa del autor, no necesariamente mejor o peor, en términos asimilativos de alta o baja cultura, sino diferente, tanto en extensión como en estructura. El resultado adaptativo se saldó de manera aceptable, a medio camino entre la prosa de Pynchon y la dramaturgia de Thomas Anderson, aunque balanceado de forma ostensible del lado de éste último. Sería difícil imaginar una película inspirada en, por ejemplo, *El arcoíris de la gravedad*, cuya estructura y narratología no se prestan a una reescritura sencilla. Lo mismo ocurre con *La velocidad de las cosas*. Esta novela se sitúa en el centro de la prosa fresaniana pues alberga todas las señas de identidad del autor: un narrador múltiple y polifónico en primera persona, cuyas voces corresponden a las de un hombre joven, escritor o en proceso de convertirse en uno, y con una personalidad nómada en constante conflicto con su identidad. Además, la fragmentariedad aparente del discurso esconde de nuevo una novela encubierta, “una novela para armar”, compuesta de una sucesión de relatos que Fresán desordena para confundirnos y ocultar la verdadera linealidad de la historia. Una historia original, rizomática y llena de sorpresas, capaz de atrapar a cualquier

espectador en esta reformulación de lo cotidiano, pero sustentada sobre unos complejos recursos literarios que la hacen imposible de funcionar como un ejercicio audiovisual, algo que, por otro lado, tiene todo el sentido del mundo si pensamos que la esencia de Fresán, como la de Pynchon, ha de ser encontrada en un libro, y no en una película, por más que sus autores estén influenciados por los medios de comunicación de masas y el séptimo arte esté presente en todas sus ficciones como un elemento protagónico, tal y como veremos a continuación.

La velocidad de las cosas, título de sonoridad poco estimulante que aparece en blanco sobre rojo en el diseño de portada de Diane Michals (*The Illuminated Man*), evidencia la polisemia semiótica de cada uno de los fragmentos del volumen; fragmentos, por supuesto, relacionados entre sí con la totalidad del corpus fresaniano por medio de un zapeo que conecta al sujeto y lo convierte en un nómada de la era digital. El nómada común habita un espacio hasta que ha consumido sus recursos, “ahí es cuando decide cambiar, porque necesita mudarse para poder sobrevivir [...]. En el zapping lo que determina el movimiento, el cambio, no es necesariamente el agotamiento de los recursos” (BALAGUER, 2010: 15). El nómada de Fresán, apuesta entonces por un cambio más espasmódico e impulsivo, no se trata de una necesidad, sino de una posibilidad, la opción al libre albedrío. En este caso, el nomadismo hace alusión a un personaje inestable, en la misma línea que lo es un espectador zapeador, incapaz de permanecer en el mismo lugar/programa ya que se opone al sedentarismo, o conformismo, propio de un espectador arcaico. Esta postura ha quedado obsoleta desde la llegada del control remoto; el afterpop es el control remoto de la literatura, pues nos brinda la posibilidad de no permanecer estáticos en una misma idea. Así, Fresán, desde su ópera prima, promueve esta teoría y la materializa por medio del *zapping*:

La estructura serializada de *Historia argentina*, que se vertebra a través de un conjunto de textos breves que vuelven incesantemente sobre sí, participa de una estética del despojo y de la resonancia. La obra se formula en una reiteración deformante, enlazando temas, tramas y figuras que, sin principio organizativo alguno, se resuelven de un relato a otro. El texto espejea el dispositivo rizomático y rehúye el anhelo arborescente, positivo, asociado al realismo. Es por ese motivo que precisa de un lector activo, lúdico, zapeador, que avance y retroceda, con el objeto de restaurar el sentido y responsabilizarse de la integridad semiológica de lo narrado. (GARÍ BARCELÓ, 2019a: 57)

Esta idea de nomadismo, que acompaña al concepto de los sujetos fragmentados y los no-lugares de Augé, es apreciable desde las líneas iniciales del primer relato de *La velocidad de las cosas*. En el fragmento titulado “Apuntes para una teoría del lector”, encontramos que el narrador se encuentra en alta mar, a bordo del barco SS Neptuno. No sabemos en qué lugar del océano, ni cuál es su destino, sin embargo, somos capaces de ubicarlo sin problema; somos capaces de asumir que ese es el lugar que le corresponde, sin necesidad de alzar cuestiones de motivación o interés. A pesar de que ésta no es la definición que Augé otorgaba a sus no-lugares, se entiende con bastante claridad la metáfora, una metáfora que trasciende lo meramente físico y se adentra en lo virtual. De nuevo, Fresán vuelve a hacer referencia al océano, a un traslado en barco a través del mar, analogía de la búsqueda que aparece en la mayoría de sus libros, pero no una búsqueda al estilo de *Robinson Crusoe*, o *Martin Eden*, sino como la respuesta actual y digitalizadora a esa narrativa del naufragio de la que hablábamos en el capítulo anterior:

El mar ha sido, desde siempre, un puente, el lugar del viaje, de conexión, de comunicación, de diálogo. De allí que no resulte extraña la 13 metáfora de la navegación ya que el uso de internet ha producido la formación de un océano tecnológico por el cual hoy navegan millones de personas. El ciberespacio expresa el enriquecimiento cultural que siempre está ligado a la movilidad, a la circulación, aun cuando esta movilidad es mental. La metáfora de la navegación expone la resistencia del hombre contemporáneo a confinarse en la seguridad de la vida sedentaria (AMBROSINI, 2004: 60).

El escritor/narrador a bordo de este barco relata en esta primera historia el hallazgo de una misteriosa libreta roja que, como ya había ocurrido previamente en la obra del escritor porteño, sirve a Fresán para rescatar el tópico cervantino del manuscrito encontrado. El contenido de dicha libreta, además de las anotaciones que el propio protagonista vaya haciendo en los márgenes y en las páginas en blanco de la misma, nos servirán de guía a través de los capítulos del libro. De este modo resonará en todo el volumen un eco marcado por la dualidad de voces narrativas: la del autor original de la libreta y la de su nuevo dueño, cuya tarea consistirá en leer y completar aquellos capítulos que considere inacabados –un lectoespectador–. Con esta estrategia, Fresán consigue acentuar uno de los temas más importantes de su literatura: la relación entre el lector y el escritor, tan estrecha que terminan confundándose ambos en un mismo sujeto, una relación especular propagada por todos los elementos del relato para sustentar este volumen y hacer de él el centro paradigmático de su experimentación narratológica, determinada por el propio Fresán, en un artículo sobre *Exploradores del abismo*, de Enrique Vila-Matas, como una “mutación fractal de novela-en-cuentos”:

...no un libro con cuentos (donde se reúnen piezas eventuales o por encargo para revistas y antologías) sino un libro de cuentos: un todo orgánico cuyas muchas cabezas acaban conformando una singular inteligencia pensando en una determinada y meditada dirección o tema (FRESÁN, 2007: s.n.).

Este primer cuento, “Apuntes para una teoría del lector”, desvela la importancia que el escritor va a otorgar en el volumen a la especulación. Además del *zapping* y la rememoración, constantes fresanianas que hemos ido analizando hasta ahora, encontramos aquí una fuerte presencia de lo especulativo, una herencia de la novela de misterio y la novela negra que el argentino ya había abordado, sobre todo en *Esperanto*, y que ahora le sirve para encauzar la incógnita del primer relato y dar consistencia a la

línea vinculante con el resto: ¿a quién pertenecerá esa libreta? De este modo, podremos vislumbrar, en distintas historias relatadas por diferentes narradores, expresiones, palabras o simplemente estilos de narración muy similares. Todo ello, lejos de ser un descuido de Fresán que permite a su voz resonar por encima de la de sus personajes, corresponde a una de las estrategias narrativas y metaliterarias más astutas del escritor, pues nos recuerda en cada momento, cuando los cuentos parecen distanciarse temáticamente entre sí, que todo corresponde a la pluma de ese mismo personaje misterioso que dejó –¿por olvido?– su libreta abandonada en la cubierta del barco: “Por consiguiente, las voces narrativas de distintos cuentos parecen paso a paso fusionarse en una voz monologante, anónima y monocorde, con un estilo único desfigurado bajo diferentes máscaras” (BARGIEL, 2009: 87).

Los 14 relatos que componen *La velocidad de las cosas*, se relacionan a su vez por un nexo necrológico, ya que todos ellos girarán temáticamente alrededor de un personaje en proceso de duelo o que recuerda de algún modo a alguien fallecido. Serán el primero y el último de esos relatos, con una función de prólogo y epílogo, los que encapsulen la novela aumentada y deconstruida, y le den la coherencia interna necesaria. Para ello utilizará una estructura en *abyme* metaliteraria, que arrastrará al lector por los lugares más recónditos de la mano de innumerables iconos pop, portadora de un estilo que simula, como menciona el propio Fresán, la hiperreferencialidad y el *remix* estético de la portada del disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Fresán vuelve a insistir en el devenir apocalíptico de la especie humana, ahora mediante la metáfora del hombre atrapado en su propia ficción, por eso introduce este concepto como parte del prólogo, para crear una conexión entre el principio (de la historia) y el final (de la existencia):

Así, el fin de los tiempos y el fin de la Historia; y, de vivir adentro de un volumen de cuentos, de ser uno de sus personajes, nada me molestaría menos que ubicar este embrión de relato -una breve introducción en realidad, apenas la incierta luz de una teoría, la sombra de un cuento- en las primeras páginas. La paradoja del fin del mundo en el principio de un libro (Fresán 2012: 15-16).

Eloy Fernández Porta vio aquí un modo de escritura trafalmadoriana, pues en este prólogo, que funciona como presentación e introducción al resto de microrrelatos posteriores, que terminarán por generar a su vez un macrorrelato en su conjunto, el escritor emplea “estrategias de repetición, insistencia y corrección permanente que permiten crear un estado de recepción tan intenso como intermitente, la percepción del gozoso fin de los tiempos y de la historia que Vonnegut sugiere en *Slaughterhouse Five*” (FERNÁNDEZ PORTA, 2014: 78).

De hecho, será el segundo cuento el que nos vuelva a trasladar a ese planeta metafórico ya conocido como la extensión extraterrestre de Canciones Tristes: Urkh 24. En “Pruebas irrefutables de la vida inteligente en otros planetas”, Fresán nos presenta a una niña de 8 años cuya obsesión es convertirse de mayor en la primera persona que logre demostrar la existencia de vida inteligente en otros planetas. Esta insólita vocación la lleva a convertirse en una *misfit*, una *freak* incomprendida que será siempre mirada con condescendencia:

Cuando alguien le pregunta a Hilda qué es lo que quiere ser cuando sea grande, Hilda toma aire y contesta sin dudarle [...] «cuando sea grande quiero ser la persona que descubra pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas». Y la persona que hizo la pregunta dice «Qué simpática», cuando en realidad piensa «Qué rara» (FRESÁN, 2017b: 49).

Si bien es cierto que este extraño comportamiento funcionará como una barrera social entre Hilda (la protagonista) y el resto del mundo, mucho más lo hará el hecho de ser considerada (por su propio padre, quien parece funcionar como la voz estereotipada

de los cánones de belleza modernos) como la niña más fea del mundo. Esta más que probable exageración peyorativa encuentra una justificación en la genética comparativa, ya que sus padres son dos modelos que siempre han sido considerados como la pareja más perfecta de todas las fiestas y eventos sociales a los que asistían. Por lo tanto, la presencia de esa imperfección en el linaje queda acentuada de manera exponencial. Sin embargo, la ficción le ofrecerá un salvoconducto a esta pobre niña, y lo hará por medio del *zapping*. Fresán equipara a Hilda con la chica rara de *El fondo del cielo*, por medio de un pasaje en el que se explicita que esta niña es una habitante de Urkh 24, planeta en el que era considerada la mujer más guapa. Urkh 24 vuelve a aparecer, ahora como refugio de un personaje escindido. Un personaje fresaniano, sin ninguna duda, contextualizado dentro de todas las obsesiones presentes en el autor. Hilda nació a los siete meses de gestación, muerta, como muchos personajes de Fresán, para posteriormente recuperarse de forma milagrosa. Un milagro que quedó consumado con el hecho de que la niña no llegó a llorar en el parto, y desde entonces, nunca lo haría. Asimismo, la protagonista formaría parte de los que podríamos considerar “niños indeseados”, esos accidentes a los que Fresán ha dedicado más de un párrafo, y que vulneran el sentido de idoneidad paterna o, al menos, el de predisposición a la paternidad. En el caso de los padres de Hilda, un día llegaron a la conclusión de que no querían ser partícipes de traer más vida a este mundo en vías de extinción y, justo la misma noche en la que llegaron a esa conclusión, Hilda sería concebida.

El narrador del relato va relacionando varias historias intercaladas, algunas de ellas conectarán con otros cuentos de este mismo volumen, y otras, como ya es habitual, con personajes del imaginario fresaniano. Este es el caso de Esperanto, quien se cuela en una de las fiestas a las que acuden los padres de Hilda como el marido de una modelo

que perdió la cabeza e intentó suicidarse: “algo pasó con un bebé [...] Federico no sé qué” (FRESÁN, 2017c: 57). También conoceremos más detalles sobre Daniel y Diana, los perfectos padres de Hilda, la muerte de la madre, que era la única que aportaba algo de cariño a la niña, la obsesión de Daniel por su mujer tras el accidente y el rechazo absoluto hacia su hija, cómo la sociedad elitista dio la espalda a Daniel, al convertirse en un ser triste y decadente o el propio narrador, amante de Diana y con quien moriría en el mismo accidente de tráfico. Como vemos, todas estas subhistorias complementan a la principal y serán narradas desde el más allá (por el amante muerto de Diana), pero desde el punto de vista de Hilda como protagonista.

En el siguiente relato: “Señales captadas en el corazón de una fiesta”, la narración pasa al otro lado, “al lado de acá”, para desarrollarse desde el mundo de los vivos aunque, como veremos a continuación, vulnerará ese espacio en un momento determinado en el que el narrador comienza a confundirse con el protagonista muerto. Desconocemos el nombre de este narrador ya que Fresán lo oculta como hace con la gran mayoría de ellos, sin embargo, sí sabemos desde el comienzo que se trata de otro sujeto escindido, un hombre que ha vivido en soledad la mayor parte de su vida a causa del distanciamiento afectivo familiar. Se ha criado en el seno de una familia de la alta sociedad, pero eso le ha impedido aprender a relacionarse de forma natural, alejado de los protocolos que rige la etiqueta. Sus padres, de nuevo, se encargaron de crear el ambiente perfecto para que su infancia estuviera marcada por la desestructuración y el desamparo, la convivencia en su casa resultaba, según recuerda el narrador, fría, fruto de demostrar una falsa felicidad por simple convencionalismo. Sólo es capaz de entender a su padre –como reflejo de su misma identidad–, cuando éste muere y su madre ya se había ido de casa. Entonces entiende el porqué de su propio

comportamiento, influenciado constantemente por los condicionamientos sociales o educacionales. Entonces entiende la ocultación de su homosexualidad, la invención de un amigo, una pareja con la que es incapaz de actuar con naturalidad. Entiende, en definitiva, que la vida es mucho más aterradora y solitaria que la muerte, y decide suicidarse para conseguir encontrarse a sí mismo.

Antes de llegar a ese punto, el narrador nos cuenta el modo irreal que tiene de afrontar la vida, compara las fiestas –principal conexión con el cuento anterior en el que veíamos a los modelos deambular por todo tipo de celebraciones– con no-lugares hiperreales, equipara momentos estáticos de cada una de esas veladas con escenas conocidas de la cultura: “Miro las fiestas como si fueran cuadros” (FRESÁN, 2017c: 83). Su realidad se compone de retazos de iconografía popular, de ahí que necesite unir el arte y la vida para encontrar algo de sentido a su existencia. Será por este mismo motivo que invente un *alter ego*, Willi, su amigo fallecido que, en realidad, no es otro que él mismo en el futuro, su yo suicidado. Es en este punto cuando entendemos que narrador (vivo) y personaje (muerto) son la misma persona: “The end of the story reveals that our narrator is or has fused with Willi, and is narrating from the grave” (BROWN, 2012: 180).

En efecto, la relación con la muerte en este capítulo es una de las más complejas del libro, ya que la resolución final identificativa Willi-narrador encuentra a lo largo de todo el relato momentos de confrontación, que se entienden de forma muy diferente cuando desvela este hecho, como por ejemplo, el pasaje en el que el narrador comenta sus tres episodios relacionados con el espiritismo, siendo uno de ellos, el día en el que invocó el espíritu de Willi: “Meses después de la muerte de Willi, yo y varios de sus amigos vaciamos un par de botellas y nos propusimos invitar a su espíritu a la fiesta. Y

lo más interesante –lo más terrible de todo– es que Willi escuchó nuestro llamado” (FRESÁN, 2017c: 96).

Fresán se convierte en este relato en el Homo Sampler por excelencia, no solo por la estrategia afterpop de rescatar fragmentos de otras fuentes de la cultura pop y adaptarlos al texto, sino además, tal y como explica Brown, por la precisión con la que incorpora elementos musicales y líricos al cuento, como si estuviera componiendo la banda sonora original del relato, una música que cambia diametralmente de tempo en función de los estados de ánimo o de las acciones de los personajes, marcando el énfasis y la gravedad de las acciones mediante referencias musicales, desde desgarradoras y decadentes baladas rock (*All Tomorrow's Parties* – The Velvet Underground), hasta la introducción de un *beat* acelerado propio del hip hop: “Fresán has not merely included a song as an intertextual reference, he has taken an element of the piece and repeated it rhythmically at different points of the story, effectively placing the phrase “party-animal” in a loop”¹³ (BROWN, 2012: 179).

A modo de conexión zapeadora y totalizadora de ese gran relato que compondría la misteriosa libreta roja inicial, vemos que, según el narrador, Willi se refería al lugar donde se entierra a los *party-animals* como el cementerio de elefantes: “A Willi – recuerdo– le gustaba teorizar acerca de una especie de festivo y secreto cementerio de elefantes” (FRESÁN, 2017c: 93), lo que podemos relacionar directamente con el cuento “Última visita al cementerio de elefantes”, en el que un paleontólogo forense quiere encontrar los restos mortales de sus padres, un cuento que vinculamos al mismo tiempo a “Pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas”:

¹³ “Fresan no introduce simplemente una canción como una referencia intertextual, sino que toma un elemento de la misma y la repite de forma rítmica en diferentes puntos de la historia, situando con efectividad el estribillo “party animal” en bucle” (la traducción es mía).

...si alguien me lo hubiera preguntado entonces [...] mi respuesta habría sido «cuando sea grande quiero encontrar señales incontestables de la estupidez del ser humano en este mundo». Eso es mucho más fácil que encontrar pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas. Yo le explico que [...] en realidad lo que quería era encontrar los huesos de mis padres desaparecidos (FRESÁN, 2017c: 371)

Cada uno de los cuentos de *La velocidad de las cosas* refiere un formato diferente en este sentido. Si “Señales captadas en el corazón de una fiesta” funcionaba como la contraportada de un LP, “Pequeño manual de etiqueta funeraria” actúa, en efecto y como su propio nombre indica, como un pequeño libro de instrucciones sobre cómo proceder en caso de defunción de un ser querido o un simple conocido. De nuevo, Fresán busca la trasgresión de la voz narrativa y nos sitúa en un limbo narratológico, un lugar incierto entre la vida y la muerte. El narrador de este relato es un hombre que se despide de su hijo sabiendo que va a morir: “Cuando leas esto yo voy a estar más muerto que el diario de ayer” (FRESÁN, 2017c: 117). Pese a estar vivo, es alguien que habla con la conciencia de que su mensaje llegará al destinatario desde la muerte. Por lo tanto, la perspectiva empleada es la del más allá, aunque el momento de su escritura corresponde todavía al espacio terrenal, por lo tanto, es la narrativa escatológica epistolar lo que explora Fresán en este cuento.

Como mencionábamos, este relato funciona como un manual fúnebre escondido en una carta de reconciliación para su hijo (o despedida para poder marcharse de este mundo con la conciencia tranquila). Por ello, el escrito se estructura en diferentes puntos correspondientes a distintos protocolos y rituales fúnebres presentes en varias culturas. Antes de desvelar el manual, el narrador comienza con una breve introducción sobre la relación entre él y su hijo y cómo la tragedia (un intento de suicidio fallido) lo llevó a convertirse en El Muerto, un justiciero que ha luchado contra los mayores

villanos del mundo, entre los que se encuentran Los vírgenes de Guanajuato (En *Mantra* encontraremos la versión aumentada de esta banda: Los vírgenes de Guadalupe). Pero antes de ser El Muerto, entre el narrador y su hijo apenas existía ningún vínculo, una situación que, se intuye, fue provocada por un comportamiento egoísta y desconsiderado por parte del padre, y que queda resumida en una de las traiciones más miserables e imperdonables que se pueden llevar a cabo en la era digital: el *spoiler*: “aquella noche en que estabas viendo Psicosis por televisión y yo [...] no pude sino agacharme a tu lado y decirte con una sonrisa: «Todavía ni puedo entender cómo no te diste cuenta de que Norman Bates y su madre son la misma persona»” (FRESÁN, 2017c: 119). Las intenciones del narrador con esta pequeña “broma” a su hijo bien pudieron tener un origen inocente, de complicidad incluso con una persona de su misma generación, cuyo disfrute de la televisión se fundamentaba, como indican Benton y Hill, en el coloquio familiar. Sin embargo, tras la llegada de las redes sociales se produce la “Social TV”, que indica un cambio de paradigma en el consumo del receptor, al modificar las estrategias de placer en las reuniones familiares con la digitalización de ese diálogo en las comunidades sociales de internet (BRENTON Y HILL, 2012: 1). Inconscientemente, el narrador condena a su hijo a la ridiculización massmediática, lo transforma en una manifestación metalingüística de la desolación y el desamparo o, lo que es lo mismo, lo reduce a un meme.



Ilustración 16. Reacción común en redes sociales sobre los Spoilers

Tras esta breve introducción, sobre la que pivotará el posterior relato que descubrirá los verdaderos motivos de esta carta de despedida, el narrador se detiene para ofrecer ciertas consideraciones de los cementerios, refiriéndose a ellos como su próximo lugar de residencia. En concreto, es el cementerio de Canciones Tristes el que más protagonismo tiene, por su protocolo de actuación con los entierros: para evitar tumbas vacías y no visitadas, los muertos son enterrados en lugares aleatorios, desconocidos y sin placas de identificación. Así, los visitantes son incapaces de detenerse en una sola tumba, y se ven en la obligación de mantener todas ellas igualmente cuidadas, resultando que no existe ninguna lápida descuidada ni ningún muerto dejado en el olvido. De este modo, pasamos al primer punto del manual de etiqueta funeraria: “Flores en la tumba”, cuya tradición está estrechamente relacionada con el antiguo Egipto y con las prácticas inhumanas de enterrar a los sirvientes vivos del Faraón en su sarcófago: dejar algo vivo en la tumba como forma de demostración de recuerdo: “como prueba de que no se está dispuesto a permitir que el pasado se marchite” (FRESÁN, 2017c: 125).

Lo más curioso de este cuento es que llegamos a entender perfectamente el modo en que gente de todo tipo de culturas asume y afronta la muerte y cómo eligen pasar el período de duelo. Sin embargo, en ningún momento se menciona cómo esa carta, esa despedida, pudo afectar al hijo del narrador al enterarse, como destinatario, de semejantes confesiones. Al menos, nosotros no llegamos a saberlo en ese mismo cuento. No olvidemos que nos encontramos ante una novela deconstruida y “para armar”, así que, mirando con atención, podremos descubrir la resolución de la historia y la respuesta a nuestras dudas, gracias a la magia del *zapping*. Unos cuentos más adelante, en “Apuntes para una teoría del cuento”, hallaremos la solución. Lo primero que nos llama la atención de este relato es la singular relación que tiene con el tema común del libro: la muerte, ya que esta se encuentra en el oficio del protagonista, un buscador de libros antiguos que ya han desaparecido del recuerdo de todos los lectores (“libros muertos” o en vías de extinción). Sin embargo, leyendo con detenimiento encontraremos que esa relación va mucho más allá, y entendemos que el protagonista es, en realidad, el hijo del narrador de “Pequeño manual de etiqueta funeraria”, *El Muerto*. Será el propio personaje quien nos desvele, de manera muy breve, lo que fue de su vida una vez recibió la misiva de su progenitor, “mi padre se murió y me dejó una carta y yo me volví loco [...]. Cuando me dejaron salir, seguí las instrucciones de la carta de mi padre, desenterré su uniforme de superhéroe agonizante” (FRESÁN, 2017c: 215).

Fresán utiliza el zapeo para dotar de cierto sentido lineal a su obra, tanto dentro del volumen que nos ocupa, –con estos personajes que vulneran los límites del relato para el cual fueron escritos y se vinculan de manera explícita en el universo diegético de *La velocidad de las cosas*–, como fuera del mismo, siempre partiendo de esa obra viva y

en constante evolución que es *Historia argentina*, y que funciona como el catalizador de todo el tejido narrativo fresaniano. Entramos así en el cuento “Monólogo para hijo de puta con ballenas y hermanita fantasma”, un relato fascinante narrado en primera persona por un hombre que se considera “el mayor hijo de puta” que existe en la Tierra. La trama de este capítulo destaca por la facilidad con la que Fresán conecta de nuevo la muerte y la pérdida desde un punto de vista inédito: el de un ser despreciable capaz de las mayores atrocidades imaginables. Sin embargo, el cuento vendrá a evidenciar una vez más ese zapeo tan recurrente en el escritor, que será introducido al hablar de la familia del narrador, en concreto, de su padre, un borracho que “a la altura del segundo trago les va a contar *on the rocks* cómo fue que se acostó con el cadáver de Evita” (FRESÁN, 2017c: 269). Si asumimos en este momento el hipotético punto de vista de un supranarrador, voz protagonista de toda la bibliografía de Fresán, podríamos inferir aquí que el padre del protagonista de este relato es el mentiroso de “El único privilegiado”, de *Historia argentina*, quien cuenta cómo de niño mantuvo relaciones sexuales con el cuerpo de una supuesta Evita (Mónica en el relato), a quien daría inicialmente por muerta. Este episodio peronista de *Historia argentina*, como advierte Garí Barceló, “tematiza las exequias de Eva Duarte de Perón, asaltada en su lecho de muerte por un adolescente enfebrecido que cubre de besos y manoseos el cadáver sublimado de la magnánima” (GARÍ BARCELÓ, 2019a: 61).

Mediante otro *zapping* también conoceremos que uno de los jefes del protagonista fue La montaña García, quien recomendó al narrador acudir al licenciado Carlos Norberto Lombroso para tratar sus problemas (o, al menos, entender las consecuencias que su condición de hijo de puta origina en el resto de personas). Durante una de sus sesiones grupales, una bomba programada por Lucas Chevieux, hizo que sus

padres volaran “por los aires en mil, dos mil, un millón de pedazos” (FRESÁN, 2017c2: 290). Sabremos, además, que otros miembros que se encontraban en ese preciso momento en la terapia de grupo eran “la persona... no, el ser vivo con peor suerte de toda la historia y su hermano mayor, que apenas podía dejar de lado su condición de vegetal cuando se mencionaba a Mickey Mouse” (FRESÁN, 2017c: 290), en referencia clara a Alejo y Argie. Entendemos que ese lugar de encuentro de tan ilustres personajes no puede ser otro que Canciones Tristes, que será descrito por el narrador mediante cierta estrategia formal que tiene el pop como punto de referencia: la presentación de polaroids. Además, dado que el protagonista ha confesado su adicción al alcohol, tiene sentido que alguna de esas fotografías de impresión instantánea haya salido movida: “la siguiente polaroid sale movida. Camino de tierra y camino con pozos” (FRESÁN, 2017c: 273). En una polaroid diferente bastante más nítida, el narrador expone cómo conoció a una chica de la que estaba enamorado, Lucero, quien se quedó ciega por mirar arder al viejo Ezequiel Esperanto, el tío de Federico que murió por combustión espontánea, y aprovecha para aportar más detalles de la vida de éste. Amplía así la novela *Esperanto* y la relaciona con *Historia Argentina* al tiempo que fortalece la teoría de una única obra viva. Será en ese momento cuando el narrador comienza a encontrar la fugaz felicidad, cuando de nuevo asalta a la muerte y a los muertos para que todo vuelva a cobrar sentido y cada uno acepte el bando que le corresponde, los buenos con los buenos, y los hijos de puta con los de su estirpe: “¿quién te lo contó? Preguntó entonces el hijo de puta [...]. Me lo contó esa nena que ahora está parada al lado tuyo. Esa nena tan linda a la que le faltan los brazos” (FRESÁN, 2017c: 316). Así es como el fantasma de la hermana del narrador aparece para que este recuerde su condición, se vuelva loco en una comparación con Van Gogh, y asuma que la suerte del hijo de puta es también la mayor de sus desgracias, la soledad: “todo parece haber tenido alguna razón de ser y donde no

hace falta cortarse una oreja para descubrir que, de hacerlo, todo se escucharía más fuerte” (FRESÁN, 2017c: 317). De nuevo, todo ocurre en un atardecer de colores tan intensos y definidos que parecen dividir “al mundo en dos partes diferentes pero complementarias, como en un cuadro de Rothko” (FRESÁN, 2017c: 317). Sin embargo, será justo en ese momento en el que el narrador (hijo de puta) se equipare a su hermana fallecida (figuración de la bondad y la pureza) por medio de una disociación de personalidades que encuentran un punto y un recuerdo traumático común: los abusos sexuales sufridos por parte de su abuelo (el verdadero hijo de puta): “mi Abuelo me sentó sobre sus rodillas [...] para comenzar a manosearme con furia lasciva [...]. Katrina... Katrina... A ver si te quedás quieta de una vez, gritaba mi Abuelo” (FRESÁN, 2017c: 319). Es este motivo el que nos permite entender que el relato sea benevolente con él; su autodenominación de “hijo de puta” viene por un terrible sentimiento de culpabilidad causado por un abuelo pedófilo. Es por ello que la rememoración de su abuelo siempre queda asociada a un escenario desagradable, con olores nauseabundos de ballenas en descomposición, y no al espacio idílico de Canciones Tristes, una ciudad que se construye y deconstruye según el recuerdo del protagonista sea bueno o malo. Un espacio sistemático y obsesivo de localización inasible que puede aparecer en la Patagonia: “Vivíamos en una ciudad de la Patagonia llamada Canciones Tristes” (FRESÁN, 2017c: 363), o en el centro-oeste estadounidense: “Un hombre felizmente encerrado en el laberinto de una Fundación en las afueras de un sitio llamado Sad Songs, Iowa, USA. Un sitio que no aparece en ningún mapa” (FRESÁN, 2017c: 522). Al final, todo tiene un origen y un sentido borgesiano de totalidad y rememoración –todos los sitios en los que el autor sitúa esta ciudad están relacionados con lugares que recuerda de diferentes episodios de su vida–: “Canciones Tristes está en todas las partes del mundo y todas las partes del mundo están en Canciones Tristes. Imposible perderse allí”. (FRESÁN, 2017c: 573).

Saliendo ahora, momentáneamente, de Canciones Tristes, vemos a la altura del octavo relato, “Los amantes del arte”, cómo la figura de ese narrador total comienza a materializarse. Uno de los narradores de este cuento, constructo metaliterario que entreteje varias líneas narrativas en abyme, resulta ser el propietario de la libreta roja que dio inicio a la historia. El hecho de ser el dueño de esa libreta no lo convierte en el autor de su contenido, es más, sabemos que la historia que está narrando en ese momento pertenece a otro pasajero del barco, no puede recordar con certeza a quién exactamente ya que padece amnesia. La historia, sobre un grupo de alemanes millonarios que pierden todo su dinero durante el crack de la bolsa de 1930, mientras están en un crucero, y cómo un grupo de judíos les ayuda a que asuman la noticia y a que aprendan a ser mejores personas sin el dinero, pese a lo interesante de la misma, es lo menos importante de este capítulo.

Fresán equipara aquí amnesia con muerte, una de sus grandes tesis de estudio se materializa por medio de múltiples narraciones sobre la muerte y la finitud, por medio de la ausencia, el sentimiento de orfandad, de soledad y del olvido como muerte. Este narrador cuenta el período de su vida después de que su mujer y su hija perdieran la vida en un accidente de tráfico en el que él iba conduciendo: “me dicen que no fue mi culpa, que la culpa fue de la chica en bicicleta que salió de la nada [...]. La chica en bicicleta también murió” (FRESÁN, 2017c: 340). Será su existencia amnésica, pues no logra recordar nada de lo que ocurrió ni ocurre después del incidente –aunque parece más bien una amnesia voluntaria causada por el insufrible dolor de la pérdida–, lo único que interese a Fresán para esta historia, haciendo de él uno de sus ejemplos más efectivos de narrador no fiable. En un momento del relato, este narrador menciona un dato que identificamos como real, pues corresponde a su vida antes del accidente (la parte

recordada): “estoy casi seguro de que cuando mi mujer era feliz sentía la impostergable necesidad de arrojarse a la primera piscina que se cruzara en el camino de su alegría” (FRESÁN, 2017c: 336). En ese momento somos conscientes de que el narrador de “Los amantes del arte”, propietario de la libreta roja es, al mismo tiempo, el autor de otro de los cuentos que aparecen en ella: “La chica que cayó en la piscina aquella noche”, uno de los títulos más emblemáticos y trascendentales de la obra fresaniana.

El relato comienza con una frase existencialista: “en nuestro exclusivo planeta éramos un puñado de seres que jamás habían sentido la necesidad de triunfar” (FRESÁN, 2017c: 445), un existencialismo utópico que se opone a la idea de globalización voraz y, por lo tanto, impracticable en un mundo massmediatizado. Durante todo el texto surge una pregunta fundamental para llegar a entender la teoría de las piscinas: ¿cayó o saltó? Sin embargo, si prestamos atención y esquivamos las eventuales maniobras de distracción del autor, llegamos a la conclusión de que lo verdaderamente importante es la hipótesis, el mero acto de caer, no el resultado, “el vértigo de caer hacia arriba”, lo cual no es sino una reinterpretación metafísica del principio de Arquímedes: todo cuerpo sumergido total o parcialmente en un fluido (líquido o gas) recibe un empuje ascendente, igual al peso del fluido desalojado por el objeto. Dado que el cuerpo humano está compuesto por dos terceras partes de agua, este principio adquiere una importancia vital. Un cuerpo, el de la chica, entra en una piscina, el agua que compone ese cuerpo empuja el agua del interior de la piscina. Chica y Piscina son, en realidad, la misma cosa y, por lo tanto, se produce un desplazamiento vertical hacia arriba que se relaciona con la idea presentada por Enrique Vila-Matas en *El viaje vertical*. Si atendemos a las consideraciones ofrecidas por Antonio Masoliver sobre esta novela, entenderemos todavía con más claridad lo conectado que está al universo fresaniano: “la historia de este viaje que nos lleva de una

realidad exterior a una búsqueda interior, al suicidio y a la resurrección” (MASOLIVER, 2007: 168).

El autor compone la adaptación femenina del cuento “El nadador”, de John Cheever, una de sus influencias más comentadas y reconocidas, y lo presenta visualmente de forma totalmente efectiva gracias a la comparación con el pintor de piscinas por excelencia: “el pintor frustrado no vacilaría en dedicarle los colores de un improbable Hockney nocturno” (FRESÁN, 2017c: 447), aunque enseguida rectifica y se decanta por el retratista de sujetos escindidos y solitarios por antonomasia: “mejor Hopper, ahora que lo pienso” (FRESÁN, 2017c: 447). El componente visual de este relato queda, además, subrayado por la trasposición fílmica del mencionado cuento de Cheever, en la película *El nadador* (Frank Perry, 1968), un ejemplo de referencialidad cinematográfica muy evocador, aunque anecdótico si lo comparamos con el apropiacionismo recalcitrante de “Historia con monstruos”, donde se realiza una exploración sistemática de varias películas fundamentales como *Freaks* (Tod Browning, 1932) o *2001: Una odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968), siempre con ayuda de diferentes estrategias visuales para aportar al relato mayor fuerza, como la presencia protagónica de la fotógrafa de freaks, Diane Arbus, en una de cuyas fotos se inspiró el propio Kubrick para crear su seminal escena de *El resplandor* de las gemelas fantasma.

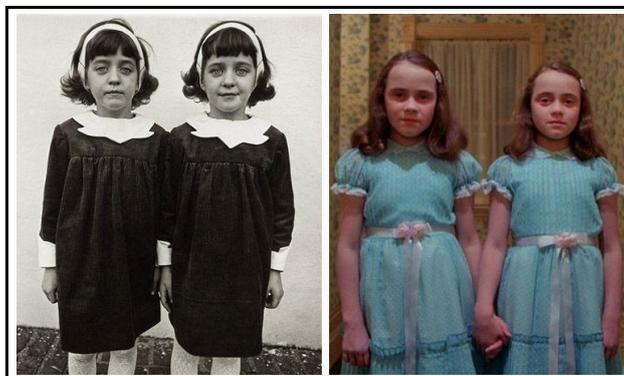


Ilustración 17. Identical Twins, de Arbus y Fotograma de El resplandor.

En cualquier caso, siempre se mantiene vigente la esencia borgeseana que orbita sobre esta obra, y somos capaces de dilucidar la piscina-aleph como si fuera un escenario más de Canciones Tristes (aunque nunca se menciona la ciudad en este cuento): “Me refiero ahora a esa piscina y a esa chica que contienen a todas las chicas y a todas las piscinas” (FRESÁN, 2017c: 449). Sí ubicaremos, no obstante, su origen onírico, aunque para ello tengamos que recurrir nuevamente al *zapping*. En *Mantra*, novela que, como veremos a continuación, está estrechamente relacionada con este libro, se explica el origen de este cuento: un sueño de Maria-Marie que explica la teoría de las piscinas en el segmento “Piscinas (terrorismo multidimensional de las)”. Resulta entonces prudente el hecho de interpretar este cuento como la lectura de un sueño y no como la rememoración fidedigna de un recuerdo. Por lo tanto, lo que antes habíamos identificado como “la parte recordada” de un hombre amnésico, parece corresponder con mayor precisión a “la parte soñada”, en relación con esa trilogía del escritor que analizaremos en el último punto de esta tesis.

7.2. Allende: *Mantra*.

Mantra fue publicada en 2001 como parte de la colección Año 0, editada por Random House Mondadori. Esta serie compuesta por 7 novelas escritas por diferentes autores, entre los que se encontraban Roberto Bolaño o Rodrigo Rey Rosa entre otros, quería retomar la estructura de la novela de viajes haciendo de los escritores una suerte de turistas o, mejor aún, redactores de guías turísticas. Para ello, la editorial los envió al país elegido para su novela y les pidió un texto basado en sus experiencias. Así nació *Mantra*, un libro en el que la cultura pop mexicana se fusiona con la norteamericana en un santuario Tex-Mex donde la muerte vuelve a ser el centro neurálgico del imaginario simbólico representativo de Ciudad de México.

Repasando algunas de las estrategias más astutas de Fresán para abordar la perspectiva del muerto en *La velocidad de las cosas*, recordamos aquel narrador de “Señales captadas en el corazón de una fiesta” que, al final del cuento, se fusionaba con un amigo que había muerto de sida hacía unos años, equiparando así la perspectiva de “el lado de acá” con la del Otro, en este caso, la de los difuntos. Precisamente esa es la estrategia que utiliza Fresán para la primera parte de su novela *Mantra*, sin ocultarlo en ningún momento, esto es, un narrador que cuenta la historia desde la bodega de un avión en la que se encuentra su cuerpo inerte mientras es transportado de vuelta a Francia. De nuevo, Fresán recurre a su predilecto *unreliable narrator*, pero, a diferencia de lo que ocurría en obras anteriores, la fiabilidad de este narrador no estará entredicho por un trauma que nuble sus recuerdos, o por una presunta amnesia, sino que vendrá a consecuencia de un tumor “un Sea Monkey” que le ha obligado a inventar, en ocasiones alucinar, parte de la historia que cuenta, una enfermedad que parece llamarse

(aunque es probable que esto también sea inventado) Síndrome de Combray: “¿Qué es un Combray? ¿Qué es un grabador? ¿Qué es un tumor? ¿Cuánto falta para aterrizar, eh?” (FRESÁN, 2011b: 91).

La perspectiva utilizada en *Mantra* será siempre la del muerto, el modo en el que el narrador recuerda u observa el mundo de los vivos. Para ello, el autor dividirá su novela en tres partes: antes, durante y después.

En la primera de ellas, “Antes: El amigo mexicano”, utiliza un ejercicio de rememoración de la infancia para relatar el encuentro y la amistad surgida entre el narrador y Martín Mantra, un personaje fascinante que cambió el curso de su vida a punta de pistola tal y como podemos leer en el primer párrafo de la novela: “yo conocí a Martín Mantra [...], me tendió su mano, y en su mano había un revólver” (FRESÁN, 2011b: 17). Por supuesto, como es habitual en las estrategias de temporalización de la intriga utilizadas por Fresán, el autor ocultará momentáneamente esta incógnita y volverá a saltar hacia atrás en el tiempo para hacernos un breve repaso por la situación en la que se encontraba el narrador antes de la llegada de Mantra a su vida, siendo estudiante en un colegio francés. Entonces sabremos que esta imagen inexorablemente violenta con la que inicia la novela se corresponde con una especie de ritual iniciático, una prueba de amistad macabra consistente en la práctica de la ruleta rusa: “fui yo el único que se llevó el revólver de Martín Mantra con una bala a la boca [...], el único que apretó el gatillo y al que tampoco pasó nada [...] y, desde entonces [...], fui yo su camarada y hermano de sangre” (FRESÁN, 2011b: 36). El narrador hace uso de películas y fotografías para este ejercicio memorístico en el que intervienen y se confunden sus propios recuerdos y los de su gran amigo, el idolatrado Martín Mantra. La primera fotografía mencionada en la novela es descrita como un pequeño tesoro, una

valiosa posesión del narrador que aclara que Martín Mantra se negaba a que le tomaran fotos, una costumbre que él mismo iría adoptando con el paso del tiempo. Sin embargo, observa cómo el hueco que deja el cuerpo de Mantra en la fotografía es lo que lo hace real, ese espacio que nadie puede ocupar y en el que se intuye su presencia por medio de la misma ausencia.

Al mismo tiempo, el narrador afirma que guarda esta imagen fotográfica como constante recordatorio de quien un día fue. Por la importancia que otorga a este comentario, intuimos que algún problema tiene con su memoria, una posible dolencia, que posteriormente será confirmada: “llevo esa foto a todas partes conmigo porque necesito verla todos los días para saber de dónde vengo, cuál es y dónde está el planeta del que partí tantos años atrás y al que daría cualquier cosa por volver” (FRESÁN, 2011b: 29). Fresán ha recurrido a la fotografía como asidero memorístico en la gran mayoría de su obra, sin embargo, la posición de este fragmento justo al comienzo de la novela, y la confirmación de una enfermedad que afecta a la memoria del protagonista, conceden a esta estrategia un protagonismo absoluto:

La imagen fotográfica es, así, un documento que da testimonio de la realidad y sus alteraciones. Es un documento inevitable, sin el cual no se sabe si ocurrieron los hechos que ocurrieron. ¿Cómo intentar vivir en este mundo, cómo intentar entenderlo sin la permanente presencia de la foto y de la cámara fotográfica? Pese a los intentos del protagonista por vivir su vida alejado de la “adicción Agfa” o de la “fiebre Fuji”, pese a que dice que no necesita combatir el olvido con una foto, lo cierto es que él vive en una nueva época histórica en la que, por ejemplo, no le queda otra cosa que recordar un momento fundamental en su vida extrañando la foto que no fue tomada de ese momento (PAZ-SOLDÁN, 2003: 98).

Como menciona Paz Soldán acerca del episodio mencionado, estas reflexiones propuestas por el narrador sitúan al lector de inmediato en el universo de la sobresaturación mediática, un universo que quedará materializado por Martín Mantra y

su abrumadora colección de películas, revistas, telenovelas y episodios de series de televisión en su particular revisión bibliográfica para la ejecución de la gran obra de su vida, una película definitiva que siempre esté en constante crecimiento: “En el futuro todos seremos directores de cine, todos filmaremos la película de nuestras vidas” (FRESÁN, 2011b: 60). Este concepto de vidas como largometrajes, adoptado por Richard Linklater como seña de identidad en sus películas, valga como ejemplo paradigmático la sorprendente *Boyhood* (2014), nos recuerda, sin ninguna duda, a la propia obra de Fresán, aquella que se inició con *Historia argentina* y que, desde entonces, no ha dejado de crecer, mezclando personajes y momentos históricos y ficticios en contextos comunes para crear una gran obra, viva y siempre en constante evolución. Lo que no se apreciaba en *Boyhood* o, por nombrar otro ejemplo cinematográfico similar, *El show de Truman*, es el imprescindible tono paródico que destila la narración; la parodia por lo excesivo, por las formas imitativas clásicas, o clichés de género que se encuentran en la cultura mexicana en este caso:

Mundo Mantra sería la exageración cósmica del sentimiento que tienen los mexicanos por la familia... La familia como tumor de amor. La familia como metástasis sin fronteras. La familia como paciente terminal para después poder creerse eso de la cura milagrosa. Condena familiar y perdón familiar. El hijo descarriado que vuelve a casa. La prima que llora desesperadas lágrimas de odio en todas las bodas de todas las otras primas. Clichés. Telenovelas domésticas en lugar de home-movies (FRESÁN, 2011b: 364-365).

Sin embargo, una de los episodios que mejor recuerda el narrador, sin la necesidad de apelar a ningún apoyo audiovisual o regla mnemotécnica, es la felicidad de aquel primer encuentro trágico y glorioso en el que aprendió a perder el miedo a la muerte para siempre pues, desde aquel instante, el narrador sintió “que hay pocas cosas más vivas que el sabor de la muerte” (FRESÁN, 2011b: 41). La muerte es lo verdaderamente memorable de la vida.

Martín Mantra es hijo de dos famosos actores de telenovelas que pasan gran parte de su vida en viajes y giras alrededor de América Latina. Sabemos que los Mantra son una familia ilustre y que el abuelo de Martín, Max Mantra, es el dueño de Mantravisión, un imperio cinematográfico y televisivo responsable de los mayores éxitos de telenovelas del mundo.

Este es el México que nos desvela Fresán, el de las telenovelas, el de los mitos aztecas, los luchadores enmascarados y los grandes y coloridos murales de Frida Kahlo y Diego Rivera. Entre ellos, se intercalan los grandes éxitos de la televisión estadounidense, como *Apocalipsis Now*, *The Twilight Zone*, Orson Welles o el omnipresente Stanley Kubrick. Se intuye pues una Ciudad de México fronteriza y desaforada, excesivamente mediatizada y esclava de un imaginario cultural devorado por el capitalismo tardío, donde la ecología mediática ha dado paso a un proceso de gentrificación devastador. Fresán no pierde el tiempo tratando de adecuar su voz y hacerla resonar desde el lado mexicano, sino que asume su posición de turista y, por ello, convierte al narrador en un turista en sí mismo, un francés que visita Ciudad de México, permitiendo así que el proceso de identificación y (des)entendimiento cultural sea lo más riguroso posible. Desde el comienzo vemos un atropello afterpop entre los elementos propios de la alta cultura y los relativos a la cultura pop. Así, además de los clichés cinematográficos, televisivos y folletinescos mencionados, surgen en la novela ilustres turistas como Luis Buñuel, Eisenstein o Malcolm Lowry. El turismo, como señala Barros, es todo un tópico en la novela, y cada uno de los fragmentos de ésta está narrado como si fuera extraído de una de las guías *Lonely Planet* que el autor ya había mencionado (con mayor ligereza) en anteriores trabajos:

Difícil, por otra parte, escribir en hoteles. Prosa room service y aire acondicionado: tus palabras ya no son tus palabras, podrían ser las de cualquiera de los otros que han dormido en esa cama o cagado en ese baño o vaciado una botellita de ese refrigerador enano o garabateado algo en esas postales gratis con ese membrete del hotel y esa foto de un edificio alto parecido a tantos otros edificios altos e hijos bastardos de un mismo padre. (FRESÁN, 2011b: 305).

Si se habla del turismo parece de obligada cortesía hacer un alto en sus templos: los hoteles, uno de los no-lugares tan característicos de la prosa fresaniana que, ahora, toma protagonismo frente a los aeropuertos (aunque la novela está narrada desde un avión) o los centros comerciales: “El hotel es el hogar de estos personajes. La despersonalización de los objetos turísticos conectada al no lugar, la desterritorialización, es una muestra clara de la subjetividad turística y esta “prosa *room service*” es una buena definición de la estética de la novela” (BARROS, 2005: 198). Esa prosa “room service” es, en esencia, una evolución del cuaderno de bitácora, aquel que en la modernidad dio paso a los monólogos interiores en los cuales los personajes relataban mediante el uso del flujo de conciencia, las vicisitudes de sus aventuras y empresas, muchas de ellas, relacionadas con la adquisición de nuevas experiencias relativas al surgimiento de los medios de comunicación masivos. Ese proceso está hoy tan interiorizado que las ficciones mutantes ya lo dan por sentado, y ahí es donde se aprecia el verdadero cambio con respecto a las novelas que Soldán denomina como novelas de la multiplicidad de la información, en las cuales

...la conciencia ya no es el espacio y medio privilegiado para mostrar la multiplicidad mediática, sino que más bien, se genera un espacio descentrado de información, relacionado con los nuevos medios y tecnologías de la información. Estos escritores intentan registrar los efectos de esas tecnologías mediáticas en el mismo momento en que su escritura está siendo transformada por esas mismas tecnologías (PAZ-SOLDÁN, 2003: 102).

Ese espacio es, por supuesto, México, el verdadero protagonista de la novela. Incluso, podría decirse que Martín Mantra es la representación prosopopéyica de

México, pues es la única persona capaz de convertir en mexicano cualquier elemento de la cultura pop, incluido todo un gigante de la cultura oriental como es Godzilla: “Yo estoy seguro de que Godzilla llegó a Japón nadando a través del océano Pacífico. Yo creo que Godzilla nació en Acapulco. Tengo pruebas, voy a leerte algo...” (FRESÁN, 2011b:77). Esta forma de mexicanizar el entorno se verá pronto asimilada por el narrador, una persona muy influenciada por el complejo y carismático carácter de Mantra, y enseguida podremos entrever el primero de sus deseos urgentes de marchar a ese lugar fantástico del que tanto ha oído hablar: “desde tan joven comencé a creer más en México que en mi hoy inexistente país de origen. México como santuario y religión” (FRESÁN, 2011b: 49). De hecho, Mantra convierte a todo México en un no-lugar, al asignarle características que Fresán había asociado anteriormente a los centros comerciales, relativas al transcurso y a la asimilación del tiempo: “En México el tiempo pasa diferente, el tiempo no pasa, pasamos nosotros. El tiempo varía con cada una de las personas que lo pierde o lo gana y lo utiliza de maneras distintas” (FRESÁN, 2011b: 99). Canciones Tristes, por su parte, sigue apareciendo como el lugar de nacimiento del narrador, un lugar ahora inexistente y cuyo nombre, al intuirse en la Francia original de este narrador, ha mutado a su versión francófona: Chansons Tristes. Por otro lado encontramos, como no podía ser de otra forma, la mexicanización de este lugar que por capricho pasa a ser un pueblo fronterizo con Estados Unidos: Rancheras Nostálgicas (FRESÁN, 2011b: 293), un espacio tan mutante en esencia que hasta llega a ser nombrado de manera diferente un poco más adelante: Rancheras Melancólicas (FRESÁN, 2011b: 361).

La segunda parte de la novela, la más extensa de todas, repasa de forma enciclopédica la vida del narrador en México, su marcha por amor a este país, amor

hacia Martín Mantra pero, sobre todo, amor por María Marie, la prima de Martín. La primera entrada de esta parte se titula “Abajo (inframundo)”, y en ella somos conscientes de cómo el narrador, desde ese infierno mexicano en el que se encuentra, relata su vida mientras la observa en un televisor en blanco y negro. La alusión a los medios de comunicación de masas está, como decíamos, totalmente asimilada. Aparecen nuevas formas de informar con referencias visuales que los lectores interpretan sin problema: “lo veo todo, desde varios ángulos al mismo tiempo, como si se tratara de una jugada perfecta y definitiva en la final de algún campeonato mundial de lo que sea” (FRESÁN, 2011b: 124). Cabría esperar una aclaración al respecto de esta ordenación episódica tan insólita y, de hecho, la hay, pero no en el lugar que esperaríamos, al final del libro, sino, como corresponde, en el lugar perteneciente a la letra N, de “NOTAS (al pie)”, es por ello que este libro es posible leerlo de forma desordenada, y sin la necesidad de un tablero de direcciones como el que usó Cortázar en *Rayuela*, sino eligiendo la entrada que queramos sin riesgo a poder perdernos o anticiparnos a cualquier acontecimiento relevante de la trama: *Spoiler Alert!*

Está claro, menciona Soldán, que “los proyectos estéticos del Boom han sido abandonados: el modelo ciberespacial del *hiperlink* está más cerca de *Mantra* que los autoritarios ‘mapas de lectura para lectores “macho” y “hembra” que planteaba Cortázar” (PAZ-SOLDÁN, 2003: 104). Por ejemplo, una de estas entradas hace referencia a la forma de escritura en la que se basa este libro, y que es el “CUT-UP (de Burroughs)”, un procedimiento que, como ya analizamos previamente de la mano de Porta con *Afterpop*, consiste en fragmentos aparentemente inconexos de información concisa y directa, que terminan por relacionarse en un todo rizomático. Según el narrador de este libro, el *Cut-Up* es el lenguaje internacional de los muertos y, como

sabremos más adelante, de la mano de Joan Vollmer, no se le ocurrió realmente a Burroghs (aunque sin duda lo popularizaría), sino a un escritor llamado Brion Gysin, ayudante del propio Burroghs y autor de un guion de *El almuerzo desnudo* que nunca llegaría a ser producido (sustituido por la versión de Cronenberg de 1991).

Será la propia María-Marie quien nos ofrezca una pista fundamental de este estilo y las limitaciones semióticas con respecto al realismo mágico, el cual sigue apareciendo de forma anecdótica en la novela con, por ejemplo, la visión de una lluvia que va de abajo hacia arriba (FRESÁN, 2005: 98), aunque siempre de modo paródico o con intenciones de señalar la dura realidad que, en este caso, es el tumor del protagonista que le impide percibir lo real de manera correcta y ordenada, tendiendo así a desdibujarlo. Esta intrincada estructura de *Mantra* queda resumida, pues, de la siguiente manera:

Mientras que lo que se conoce como realismo mágico es la medida y justa intrusión de lo fantástico en el tejido de la realidad, yo diría que los Mantra nos ubicamos dentro de algo que bien podría llamarse irrealismo lógico y que empieza y acaba de definirnos a la perfección: mínimas esquirlas de lógica, como las luces en los trajes de los charros, bordados sobre la amplia y cotidiana tela de lo irreal e imposible (FRESÁN, 2011b: 313).

Este capítulo Cut-Up se titula “Durante: El muerto de los días”, en clara alusión al día de los muertos, esa festividad mexicana en la que se rinde homenaje a los muertos celebrando, precisamente, aquello que los llevó a serlo: la muerte. Fresán unifica muerte y pop gracias a esta ciudad que coexiste con la muerte como símbolo nacional de identidad, por medio de los tenebrosos grabados de Posada: “un esqueleto de mujer vestido de fiesta, sonriendo hasta la muerte y más allá como sólo pueden sonreír las calaveras” (FRESÁN, 2011b: 209), o las terribles noticias de la revista *ALARMA!*, que alterna sensacionalismo y asesinatos como medio de llegar a las conciencias de todos

los mexicanos. Sabremos por esta revista de un pasado siniestro del narrador (a estas alturas conocido como El extranjero), de un acto terrible y desconocido por el cual la población da gracias a la diligente Muerte por cumplir la necesaria venganza: “Una foto impresa en rojo sangre donde aparezco yo y sobre la que se lee [...]: «¡JUSTO CASTIGO PARA EL EXTRANJERO ASESINO!»” (FRESÁN, 2011b: 137).



Ilustración 18. Calacas bailando. Grabado de Posada

Tanto los grabados de Posada como las terroríficas noticias de *ALARMA!* revelan el apego hacia el culto popular por la muerte. ¿Por qué Martín Mantra es tan importante en la vida del narrador? ¿Cómo puede desprender esa aura tan carismática al tiempo que esotérica? La respuesta podrá intuirse gracias a otra de las coincidentes e improbables efemérides de Fresán, quien hará coincidir el nacimiento de Mantra con el día en que Kennedy fue asesinado, a manos del abuelo del propio Martín, Max Mantra: “Máximo Mantra sonriendo esa sonrisa rara que sólo aparece cuando se cierra un ojo para hacer mejor puntería [...]. Oigo el llanto de muerte de Jackie y oigo el llanto de vida de Martín Mantra” (FRESÁN, 2011b: 315). El narrador presenta la escena

recurriendo a una narración puramente cinematográfica. La dureza de ese momento, en el que Jackie Kennedy sostiene en sus brazos el cuerpo sin vida de su marido, con un vestido –que sería desde entonces una pieza fundamental y atemporal en el mundo de la moda– lleno de restos cerebrales, es suavizada por la interposición de un cristal protector que media entre el lector y lo grotesco, una imagen en blanco y negro, “en estéreo. La pantalla se divide en dos. *Picture in Picture*” (FRESÁN, 2011b: 315). El escritor equipara aquí la rememoración de un episodio trágico de la Historia mundial con un *reality show* que podría denominarse “La muerte en directo”. La muerte se erige como el principal icono pop, por encima de La virgen de Guadalupe: “El Bob Dylan de las vírgenes” (FRESÁN, 2011: 238).



Ilustración 19. Una de las muchas representaciones pop de La Virgen de Guadalupe.

Una vez se alcanza la muerte, la persona pasa al Mictlán, un lugar de ultratumba dividido en secciones –“ÁREAS (Inframundo)”–, según las características del suceso que los ha llevado hasta allí. Será una vieja conocida de las ficciones fresanianas, Joan Vollmer, quien refiera esta estructura al narrador y le explique por qué son tan pocos en

su área, la zona de los “suicidas subliminales”: “casos clasificados como asesinato, de acuerdo, pero en realidad, queríamos morir” (FRESÁN, 2011b: 148). México se convierte así en un santuario pop de lo macabro, donde las leyendas se confunden con los hechos, el narco (Los vírgenes de Guadalupe) es la única ley y todo, incluso lo que en apariencia nos hace felices, está relacionado con la muerte: “todo aquel que vio fragmentos de Mundo Mantra murió o se volvió loco” (FRESÁN, 2011b: 290), esta leyenda urbana equipara a la familia Mantra con los Incandenza, en concreto con James Incandenza, director de *La broma infinita*, obra metacinematográfica perteneciente a la novela homónima de David Foster Wallace, aquella película tan adictiva que hacía que la gente se volviera loca y no pensara en otra cosa que en verla repetidamente hasta morir de inanición.

En la literatura argentina, han proliferado las ideas sobre la luz y la oscuridad que implica recordar el pasado. Es necesario evocarlos desde la memoria, donde lo ocurrido se relaciona con la emotividad del recuerdo, y diferenciar esta memoria del hecho histórico, que supondría, según Lowenthal, “leer el pasado”. Solo así es posible asimilar la sucesión de dictaduras que, desde Videla, asolaron el país. Es la oscuridad que enmarca los hechos del héroe fracasado. Cuando este héroe aparece en otra historia se acerca al *sparagmos* griego (desmembramiento del héroe para juntarse en un nuevo cosmos). Este concepto, que vimos en Eurípides, lo hemos vuelto a ver en Fresán. El protagonista aparece una y otra vez en espacios y situaciones diferentes para volver a desaparecer. La muerte sobrepasa el plano individual para comunicar acontecimientos políticos colectivos violentos y poder plantear una alternativa. Se convierte en mito y, por supuesto, ningún otro lugar del mundo representa mejor la mitificación de la muerte

que México. Y esa es la idea con la que jugará la novela en el último de sus apartados: “Después: El temblor”.

Esta parte final condensa todos los temas que las dos primeras habían introducido: las adicciones, la cultura pop, la memoria y, por supuesto, la muerte. Fresán presenta ahora un futuro posapocalíptico, distópico, que sigue la misma estructura y trama que *Pedro Páramo*, de Rulfo, y se centra en un robot que busca a su padre, Martín Mantra, a través de Nueva Tenochtitlán del Temblor, que es la nueva denominación de Ciudad de México desde que un terremoto arrasara todo a su paso.

En *Pedro Páramo*, tal y como ocurre en *Mantra*, la figura de alguien que llega sirve para reconstruir el pasado, donde los habitantes-personajes son fantasmas que buscan a sus seres queridos, a sus muertos o desaparecidos. La reconstrucción del pasado se lleva a cabo mediante el recuerdo, algo que se vuelve peligroso. Juan Preciado inicia un viaje en busca de su padre, Pedro Páramo, y llega hasta Comala, un lugar misterioso, sin vida, un no lugar donde descubre que casi todos sus habitantes se llaman Páramo. El espacio sin nombre real es símbolo de la nación rota, reflejo a su vez de la familia, y los encuentros que se dan en ese lugar abren posibilidades a la reconstrucción. En el relato convergen presentes y pasados, memorias e identidades.

El narrador difunto acepta, por fin, su papel de muerto y deja que el nuevo narrador cuente su historia desde el día que murió en aquel terremoto. Esta última parte cierra un círculo o, mejor dicho, una banda de Moebius pues, como ocurre en *Pedro Páramo*, es imposible establecer un sentido lógico y ordenado a esta historia. Al igual que Umberto Eco en la mencionada *Obra abierta*, Fresán ya no reconoce como nuestro el universo ordenado e inmutable que nos presentaron en la modernidad. Sin embargo,

si algo queda claro en la historia, es el sentido de circularidad inapelable. Está claro que la muerte no se ve, es intangible, solo se puede intuir a través de la memoria, otro tema recurrente y fundamental para nuestro escritor argentino. Pero con el paso del tiempo la memoria se distorsiona hasta que desaparece al volverse invisible. Se igualan entonces estos dos conceptos. La memoria y la muerte simbolizan el eterno retorno nietzscheano, son conceptos puros, verdaderos, exentos de sustancia que, al dotarse de materia comienzan a producir un nuevo caos marcado por la culpa con la que la propia naturaleza humana pretende olvidar los errores.

Mediante la parodia se consuma el diálogo explícito entre este Robot y Juan Preciado, del mismo modo que Comala y Canciones Tristes se dan la mano para materializar la influencia de la muerte y lo simbólico en el espacio. Comala, como Canciones Tristes, es un lugar distópico inundado de muerte, es un lugar que destaca por lo terrible y lo mágico al mismo tiempo, escenario alegórico de la identidad mexicana. En *Pedro Páramo* los fantasmas cobran vida y la pierden de nuevo en un cronotopo cero. Es un mundo de misterio en el que las fronteras temporales se rompen, el pasado y el futuro se hacen presentes. No es casualidad que, en esta novela, *Rancheras Melancólicas* se encuentre en un paso fronterizo, representación de la unión entre lo real y lo imaginario, entre lo abstracto y lo figurativo y, sobre todo, entre la vida y la muerte.

8. TRÍPTICO DEL ESCRITOR: A TRAVÉS DEL ESPEJO.

A principios de los años 20, la Rivera Francesa era un lugar residencial sin mayor trascendencia veraniega, salvo la interacción de aquellos lugareños que no podían costearse el salir hacia destinos vacacionales más atractivos, como hacía la gran mayoría de familias que allí pasaban el invierno. A mediados de esa misma década, una pareja de norteamericanos revolucionaría para siempre la costa *cannois* al convertirla en el glamuroso enclave estival que es hoy. Los Murphy, Gerald y Sarah, reinventaron la escena social de la ciudad, atrayendo a sus activas *soirees* a algunos de los más importantes artistas del momento, como Heminway, Picasso (quien pintaría a Sarah en varias ocasiones), Jean Cocteau o Francis Scott Fitzgrtald (que se inspiraría en la pareja para su obra *Tender is the Night*). Man Ray sería el encargado de documentar alguna de aquellas reuniones en sus videoensayos más experimentales, como puede ser *La Garoupe* (1937), en donde quedan reflejadas, a través de la óptica dadaísta y surrealista del autor, las reuniones y las fiestas que convertirían ciudades como Cannes en el paradigma del glamur artístico. Rodrigo Fresán comienza su mágnum opus con una analogía entre los padres del protagonista y aquella pareja, una analogía distante pero operativa que se intuye más en el deseo y el sueño que en la memoria, sustentada, por supuesto, en esa parte inventada con la que todas las parejas en decadencia fantasean, imaginando que el ostentoso frenesí de la costa sur de Francia deja atrás el hastío de sus vidas.



Ilustración 20. Gerald y Sarah Murphy posando en La Garoupe.

Uno podría pensar, leyendo este tríptico sobre la mente del escritor – denominado por el propio Fresán como *La parte contada*–, que los tres títulos que lo componen corresponden a los tres momentos fundamentales del proceso creativo de la escritura: *La parte inventada*, *La parte soñada* y *La parte recordada*. En efecto, de ese proceso creativo, del enfrentamiento con la página en blanco y la necesidad de recurrir a las musas es de lo que va esta gran novela (demasiado reciente para estar corregida y aumentada, aunque ya con ciertas variaciones respecto a su primera edición –*La parte inventada*–). Sin embargo, desde una perspectiva más integradora, podemos comprobar que, en realidad, estas son las tres premisas que sigue toda la obra de Fresán y, por lo tanto, este tríptico podría resultar un compendio de todo lo que hemos leído en el escritor argentino hasta ahora. Un resumen hipertrófico, más extenso incluso que el

texto que pretende resumir –siendo éste la totalidad de la obra previa del escritor–, y de ello nos daremos cuenta nada más comenzar el libro y conocer al personaje sobre el que girará toda la trilogía, El Escritor (desde ahora con mayúscula para referirnos al personaje), un personaje cuya llegada al mundo nos resulta familiar, pese a ser la primera vez que conocemos de su existencia: “un parto difícil en el que casi muere o, en realidad, murió por unos minutos” (FRESÁN, 2014: 38). Éste podría ser, en efecto, cualquiera de los personajes que nacieron clínicamente muertos y se recuperaron de forma milagrosa. Aunque también sería posible que el texto nos condujera hacia un personaje mucho más específico y fundamental: “una enfermera lo dejó caer al suelo” (FRESÁN, 2014: 38). ¿No sería acaso ésta la forma más coherente de llegar al mundo para alguien con tan mala suerte, pero al mismo tiempo indestructible, como Alejo? De hecho, esta feliz coincidencia no será la única que hallemos en el largo relato, donde encontraremos reunidos a gran parte de los personajes de Fresán, algunos disfrazados, como el mencionado Alejo, la familia Mantra –ahora conocida como los Karma, con sus patriarcas, Mamabuela Karma y Max Karma–, o Tom, un amigo de El Escritor cuya vida solitaria, su afición por Pink Floyd y su profesión, componer jingles publicitarios (FRESÁN, 2014: 397), no puede sino evocarnos una nueva versión de Federico Esperanto. Otros, sin embargo, aparecerán manteniendo su misma identidad, como la niñera Hilda (FRESÁN, 2014: 384), quien un día fue la niña que quería encontrar pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas, o Joan Vollmer, otro de los personajes “reales” recurrentes en el escritor.

Además, por primera vez, Fresán se autorreferencia de manera explícita mediante uno de sus frecuentes símbolos visuales, una imagen fotográfica difusa y evocadora de un pasado noble, pero ingenuo, aquella ingenuidad propia de la juventud

que hoy se ve con cierta vergüenza. Mediante este recurso fotográfico, Fresán se identifica con El Escritor –posteriormente dejaría claro en entrevistas que esta equiparación es muy superficial, y este personaje no es una fiel representación de su persona–: “cuando yo era muy joven y todavía me preocupaba de cosas como de mi foto en la solapa de mis libros, una vez posé con una camiseta negra donde, en letras blancas, se leía «So many books... so little time!»” (FRESÁN, 2014: 81). No resulta fácil identificar esta imagen, pues se corresponde con la contraportada del único libro descatalogado hasta la fecha del escritor: *Trabajos manuales*, pero, en efecto, ahí encontraremos la imagen correspondiente a este fragmento con el que Fresán se introduce, por primera vez, en su ficción como el autor total.

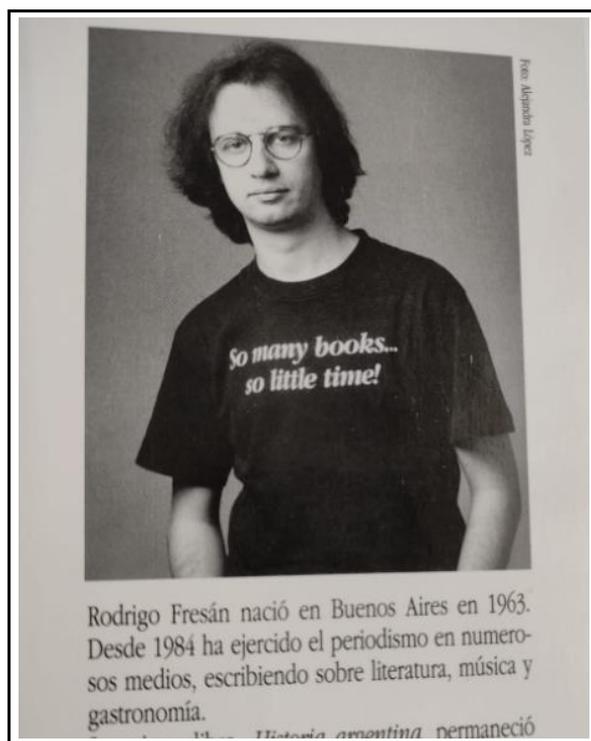


Ilustración 21. Rodrigo Fresán en la solapa de *Trabajos manuales*.

Este detalle, lejos de lo anecdótico o lo frívolo, encuentra su justificación en el contexto narrativo de la obra. La trilogía toma el testigo dejado por las clásicas novelas biográficas o semibiográficas y las adapta a la era digital por medio de la experiencia de

un tipo de escritura íntima y espectacular, la cual permite una actualización tácita de los ritmos y los énfasis del relato a través de un formato muy similar al diario o, para ser más específicos, a las entradas de un blog digital. Este diario 2.0 resuena más lejano de lo que podría esperarse a pesar de su gran número de confidencias, y es que Fresán se disfraza de autor total con el fin de no permitir que el lector se acomode en una lectura totalmente reveladora, siendo por momentos más autodifamatoria y paródica que autobiográfica.

La esencia totalizante de esta trilogía ya había sido anunciada por Fresán en varias ocasiones, en algunas de ellas como una tarea ineludible del escritor y, en otras, como un deseo por construir un espacio literario de envergadura similar a la de los mundos imaginados que aparecen en sus obras: “Y a veces deseo que esta historia, de ser un libro, tuviera más páginas. Muchas más páginas que *Evasión*. Que tuviera más de mil páginas. Tres mil, tal vez” (FRESÁN, 2011b: 252). En *La parte inventada*, Fresán volverá sobre la esencia trafalmadoriana de escritura que comentamos en el capítulo dedicado a *El fondo del cielo* o a *La velocidad de las cosas*, y lo hará como parte de ese proceso rememorativo del autor, como medio de defender un tipo de escritura fragmentaria:

...la reincidencia en Vonnegut y en la ambición de, algún día, poder escribir un libro trafalmadoriano [...] No existe relación en particular entre los mensajes excepto que el autor los ha escogido cuidadosamente; así que, al ser vistos simultáneamente, producen una imagen de la vida que es hermosa y sorprendente y profunda. No hay principio, ni centro, ni final, ni suspenso, ni moraleja, ni causa, ni efectos. Lo que amamos de nuestros libros es la profundidad de tantos momentos maravillosos contemplados al mismo tiempo (FRESÁN, 2014: 84).

Será precisamente en esta novela, *El fondo del cielo*, donde Fresán reflexione con mayor profundidad en el proceso de la escritura como si se tratase de un ejercicio de

rememoración tan profundo que pudiera cambiar el mundo, o crear uno diferente. El poder de la memoria en el individuo ha constituido uno de los temas de reflexión más discutidos a lo largo de la historia en la literatura, por eso advierte Irene Vallejo: “No es casual que, en la mitología griega, las musas fueran hijas de la diosa Mnemosine (de donde proviene la palabra mnemotecnia), la personificación de la memoria como actividad: el recuerdo y la evocación” (VALLEJO, 2019:101). En el curso de la escritura, exceptuando en la literatura de ciencia-ficción, el recuerdo es uno de los aspectos fundamentales en la composición de la obra. El reciclaje del pasado, como ejemplo de apropiacionismo, es indispensable para el escritor quien se apodera del recuerdo de lo leído (lectoespectador), de lo vivido o de lo soñado: “no había dejado de reflexionar sobre lo que acababa de leer mientras dormía [...] empezaba luego a volverse ininteligible, como los pensamientos de una existencia anterior a mí después de la metempsicosis” (PROUST, 2005: 7). El tiempo es para Fresán un elemento clave, por ello, la figura de Marcel Proust está presente en sus obras, ya sea como una nota al pie o como una referencia denotativa. El tiempo y la memoria siempre unidos y, entre ambos, todas las técnicas de rememoración que conducen al escritor a la culminación de su obra. Algunas de ellas llegarán de forma deliberada y otras, como la magdalena en el té, aparecerán sin esperarlo como un dulce mando a distancia que active la pequeña televisión en blanco y negro de nuestro cerebro:

...un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso tomar, contra mi costumbre, un poco de té [...] me llevé a los labios una cucharilla de té donde había dejado empaparse un trozo de magdalena [...] un placer delicioso me había invadido [...] De improviso se me habían vuelto indiferentes las vicisitudes de la vida [...] Bebo un segundo sorbo [...] Es tiempo de parar, la virtud del brebaje parece disminuir. Es evidente que la verdad que busco no está en él, sino en mí [...] Y en cuanto reconocí el sabor del trocito de magdalena mojado en la tila que me daba mi tía [...] vino como un decorado de teatro [...] el jardín [...] la casa, la ciudad [...] la plaza [...] las calles (PROUST, 2005: 43-45).

Fresán no busca en la memoria verdades absolutas sino simplemente (siguiendo a Proust) transmitir aquella certeza que relaciona los sentidos con la experiencia, fruto de la costumbre o de lo leído. Estamos entonces ante ese apropiacionismo presente a lo largo de la Historia: “Si algo tienen en común el bardo oral y el escritor posmoderno es la forma de entender su obra como versión, nostalgia, traducción y constante reciclaje del pasado” (VALLEJO, 2019: 107). Todo evoca en nosotros sentimientos diferentes. En Fresán aparecen de forma rítmica, obsesiva, las sensaciones que lo han marcado, como las caídas desde un avión o desde las alturas, que pueden definir al hombre como alguien capaz de albergar costumbres irracionales. Para trasladar esto a la escritura, el autor se vale de una técnica casi surrealista, incoherente, repetitiva (vuelve sobre sus obsesiones y filias cinematográficas –*Freaks*– una y otra vez), antitética, oximorónica, que refuerza su propia confusión; técnica que provoca en el lector una sensación similar:

Y así hasta de nuevo —una vez por, por las décadas de las décadas amén— volver a comulgar. Todos juntos, en ambas orillas, aullando bajo la carpa circense rebotante de fenómenos de feria, un «Gabba Gabba Hey! We accept you! We accept you! One of Us! One of Us!» convertido en «Gabo Gabo Hey!» (FRESÁN, 2019: 314).

El primer volumen de la trilogía es, quizás, el más complejo de abordar. No porque su trama o estructura sean las más confusas, sino por el inevitable condicionamiento que nos asaltará desde su título: *La parte inventada*. El lector se plantea en todo momento la veracidad de la historia, puesto que asume que lo que está leyendo es una ficción que no se resolverá hasta el último de los libros. Sin embargo, desde el comienzo, el escritor nos ayuda a comprender el sentido de esa invención, más relacionado con la interpretación que hagamos de los hechos que con la aceptación de que todo es falso. Este proceso lo entenderemos cuando el narrador nos confiese cómo

de pequeño “la revelación de que la no ficción y la ficción pueden ser una sola cosa, le provoca un fuerte dolor de cabeza” (FRESÁN, 2014: 41). Al mismo tiempo, aprovechará para ejemplificar la situación por medio del divorcio de sus padres, una separación que vino precedida (no provocada) de la lectura de un libro, *Tender is the Night*, de Fitzgerald, que cada uno leyó en una edición diferente. Uno de ellos, no se especifica quien, leyó la novela en su formato original. Sin embargo, el otro, leyó una edición que el autor sacó tras la mala acogida inicial del libro, en la cual trataba desesperadamente de reordenar la trama de forma lineal para intentar conseguir mejores ventas –edición que no tardaría en ser retirada–. Los padres del escritor no eran conscientes de estar leyendo un libro diferente cada uno. Sin embargo, uno de ellos leería un ejemplar inexacto que no representaba la realidad del paso del tiempo, el cual “al igual que el tiempo real, iba hacia adelante, hacia atrás, y otra vez hacia adelante” (FRESÁN, 2014: 41). Por ello, al identificarse con los propios personajes de Fitzgerald, el matrimonio nunca tuvo una oportunidad de reconciliación. Fresán continuará aportando detalles sobre esta percepción del tiempo y de lo real a lo largo de toda la trilogía, siempre mezclando aspectos ficticios con otros reales y biográficos, como ocurre al hablar del irrealismo lógico, contramovimiento del realismo mágico, ambos siempre más verosímiles que el “llamado realismo decimonónico, con sus tiempos perfectamente coordinados y la armónica sucesión de acontecimientos, sin el caos presente en la vida real” (FRESÁN, 2014: 74).

El segundo volumen, por el contrario, es más sencillo de asimilar. Fresán ha recurrido a lo largo de su obra, no a la interpretación, sino a la intromisión de los sueños como parte esencial de sus ficciones y no ficciones. Dentro de su universo referencial, la presencia del onirismo siempre ha quedado plasmada en fragmentos relacionados con el

cine de Lynch (de un protagonismo incuestionable en este libro) o la plasticidad hipnótica de pintores como Chagall. No es de extrañar que en esta ocasión los sueños asuman un protagonismo absoluto, y sean reintroducidos en la trama por medio de algunos de los iconos pictóricos más imprescindibles: “camina por pasillos blancos [...] interrumpidos por reproducciones de cuadros. (*Mujer durmiendo* de Coubert, *La pesadilla de Fuseli*, [...] *El sueño* de Henri Rousseau y todos esos diurnos cuadros nocturnos de René Magritte)” (FRESÁN, 2017d: 73). El autor se adentra en este mundo onírico rechazando desde el comienzo la equiparación de sueño y surrealismo – contradiciendo así uno de los mayores principios de Breton–: “No hay nada menos onírico que el surrealismo [...]. El sueño como surrealismo es un lugar común y es vulgar y fácil” (FRESÁN, 2017d: 112). Así, dice, Lynch es sueño, sobre todo el Lynch de *Mullholand Drive*, pero no lo es Buñuel, el primer Buñuel, el más surrealista que filmaba desde Francia. Entendemos que Fresán pretende con esto rechazar la explicación de una obra surrealista como *Un perro andaluz* bajo el prisma onírico en el que todo es aceptable pues los límites de la conciencia otorgan de forma axiomática una justificación. En efecto, esto resultaría un ejercicio crítico demasiado fácil. Para poder ver a Buñuel hay que leer a Lorca, a Alberti, comprender la violencia encerrada en sus versos y luego tratar de separar sueño e irrealidad. Aquí es donde aparece la importancia de la figura del escritor, en hacer de mediador entre esa parte inventada y la parte soñada. El tercer volumen cierra el círculo entre lo recordado, lo soñado y lo inventado, un círculo que termina por equiparar los tres conceptos tras un largo y extenuante paseo por el desierto, un lugar inhóspito que se transforma por medio del sueño alucinógeno del narrador en el principal escenario de lo atemporal, en el más grande de los no-lugares: “El desierto como el más alien de todos los sitios” (FRESÁN, 2019: 21).

El sueño, en esta época digital, pasa por contar ovejas eléctricas, como los androides de Philip K. Dick. Los jóvenes de hoy ya no quieren ser futbolistas, sino *youtubers*, y se pasan el tiempo “soñando con el día en que todo se haga desde una pantalla a otra sin la interferencia de la carne o de la sangre” (FRESÁN, 2014: 122). Los niños de la era de la información tienen a su alcance la omnisciencia, sin embargo, están mucho más cerca de la ignorancia absoluta, no porque en internet solo puedan encontrarse mentiras, sino porque hay demasiada gente ignorante –y honesta– contando sus “verdades” para que el desconocedor las lea y las aprenda: “su dominio de lo informático es tan asombroso como su desconocimiento de todo lo demás. Algunos de ellos –las chicas– piensan que se pueden quedar embarazadas si hay espermatozoides flotando en el agua de las piscinas” (FRESÁN, 2014: 122). Penélope, que no pertenece a las nuevas generaciones de la “omni-ignorancia” digital, se adentra en el universo Karma tratando de dar sentido a sus visiones oníricas, como la presencia de Mamabuela Karma, ese híbrido de mujer y caballo que tiene el poder absoluto sobre la familia, o las vacas verdes gigantes de Hiriz. La hermana de Max, en su afán por demostrar su gran sabiduría, decidió crear un nuevo alimento para el ganado que lo hiciera más grande y productivo. Al igual que ocurría con Homer Simpson en el episodio *Apocalypse Cow*, en el que el patriarca de la familia creó una nueva clase de tomate cultivada con tabaco, lo que, en efecto, volvía a las vacas mucho más fuertes, pero extremadamente agresivas, Hiritz, con resultados igualmente violentos y cómicos, creó una nueva especie de vacas –éstas de color esmeralda flúor, para incidir en el onirismo–, que no tardaron en convertirse “en una amenaza para la región, y se descubrieron a varios caballos decapitados y violados; «en ese orden» precisó un veterinario local” (FRESÁN, 2014: 145).

Penélope es la hermana de El Escritor, una mujer que se volvió loca tras una traumática experiencia en un rancho patriarcal –el de la poderosa familia Karma–. Según conocemos inicialmente –de la mano de un chico y una chica (conocidos en la obra como El Chico y La Chica) que están tratando de rodar un documental sobre la vida de este autor desaparecido y, para ello, han acudido a la casa de Penélope–, este Escritor admirado por tantos tuvo que ingresar a su hermana repetidamente en varios centros psiquiátricos para tratar de aplacar el fuerte impacto traumático que su estancia en Monte Karma le originó. La historia, a lo largo de los tres volúmenes irá, como explicaba Fresán, hacia adelante, hacia atrás y otra vez hacia adelante para abordar la realidad de este suceso y aportar detalles, extraídos de la memoria, los sueños y la imaginación de sus protagonistas.

Como se puede apreciar, existe un diálogo subyacente entre los Mantra y los Karma, un vínculo que solo llegará a explicitarse en las últimas páginas del tercer volumen, cuando ambos lugares ficticios sean equiparados con el destino final y transitorio del protagonista: “volar primero a Ciudad de México y desde allí remontar rumbo a Abracadabra, a Monte Karma [...]. Allá va ahora para dejar de ir a cualquier otra parte” (FRESÁN, 2019: 699). A diferencia de los Mantra, los Karma no son fruto de un recuerdo directo del narrador. El Escritor nunca conoció a los integrantes de esta familia, se vale de fotografías, anotaciones o historias que alguna vez le contó su hermana sobre ellos para construir sus relatos, se trata de la interpretación de un recuerdo, casi como si considerásemos reconstruir un sueño y completar todos los fragmentos olvidados de “la parte recordada” con “la parte inventada”, teniendo en cuenta que recuerdo e invención forman parte de “la parte soñada”. El autor nos hará partícipes de esta trasgresión de la verosimilitud del relato en todo momento, con

interferencias de una voz narrativa que asalta e interrumpe de forma constante para apuntar un hecho que no debemos dejar pasar: “Y así habló Mamabuela [...]. ¿De verdad que Mamabuela habló así? ¿Acaso alguien esperó de Mamabuela semejante despliegue oral? Seguramente no. Pero es de esos misterios de la siempre desafiante realidad de los que se nutre la competitiva ficción” (FRESÁN, 2014: 212). Fresán problematiza su propio modo de escritura, la edulcoración ficcional de la realidad, o viceversa, con el único propósito de evidenciar el complejo proceso escritural de una novela. En este proceso, la parte onírica juega un papel fundamental, por ello, *La parte soñada* se sitúa en el centro de este tríptico. Si, tal y como indica el propio autor, atendemos a un modo de lectura más pictórico que literario, hemos de considerar que todo tríptico empieza a examinarse desde su parte central para comprender la totalidad de la composición, posteriormente se sigue un orden de contemplación más exhaustivo de izquierda a derecha (hacia atrás y otra vez hacia adelante), pero al final, volveremos a mirarlo desde el centro para contemplar la obra al completo. A pesar de esto, resulta curioso que, siendo Fresán un autor que rechaza la linealidad y el orden del relato, haya puesto tanto interés en que el final de esta trilogía esté bien marcado y definido, un final que podría ser el principio, pero que debe situarse inexorablemente en la clausura de su obra como una pieza de museo curada por el comisario más meticuloso para dar sentido al caos: “A principios de enero tuve muchos viajes y me acompañó el temor supersticioso de que el libro quedara inconcluso y me preocupé por terminar el final del libro, dejando partes en medio, como hacen en el montaje de las películas, con una nota que avisaba que ahí faltaba un fragmento” (HEVIA, 2019).

El encargado de sustentar esa lógica de lo caótico será el hombrecito de juguete que aparece en la portada de los tres volúmenes, en los dos primeros mirando hacia

delante, y mirando hacia atrás, hacia el pasado, en *La parte recordada*. Este elemento simbólico se mostrará en varios momentos de la novela, siendo descrito como un juguete defectuoso que, al darle cuerda, camina hacia atrás en un claro ejercicio de rememoración, el movimiento hacia atrás como la perfecta alegoría de la memoria que vincula, con esa forma de indagación retrospectiva, lo inventado y lo recordado: “la parte inventada que no es, nunca, la parte mentirosa, sino lo que *realmente* convierte algo que apenas sucedió en algo como debió haber sucedido” (FRESÁN, 2017d: 96).

La parte soñada quedaría un poco descolgada de esta lógica, pero quizá por ello se sitúa en la parte central de la novela, en el lugar de mayor importancia visual. El onirismo es fundamental en los tres volúmenes, por eso Fresán compara a los Karma con los personajes de *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), con la salvedad de que éstos no tienen ninguna inquietud por salir de su mundo: “¿Para qué? Estamos tan bien aquí dentro, donde no hay caos, donde todo tiene un orden” (FRESÁN, 2014: 127). Posteriormente, para describir la infelicidad y el hastío de Penélope dentro de un entorno de tan limitada libertad, el autor recurre a la siguiente frase: “hoy es igual que ayer y mañana será igual a hoy y todos los días son el Día de la Marmota en Marienbad” (FRESÁN, 2014: 167). Una vez más, el escritor argentino rememora *Atrapado en el tiempo* (Ramis, 1993), con la salvedad de que ahora le da un giro surrealista de mayor impacto, al introducir una alusión a la película *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961), donde los protagonistas, denominados con una sola letra, como suele hacer Fresán, ofrecen diferentes puntos de vista sobre el origen de su relación saltando en varias ocasiones en el tiempo y en el espacio para mostrar el mismo diálogo desde diferentes contextos y propiciar así una visión onírica de la realidad. A continuación, analizaremos cómo Fresán recurre a esta estrategia de raigambre audiovisual.

De nuevo, el escritor recurre a la referencialidad cinematográfica para exponer una teoría, la teoría del recuerdo, del sueño y de lo inventado como las diferentes partes del acto creativo. Como en el cine surrealista evocado, Fresán no busca en la memoria verdades universales, sino que relaciona la percepción de lo sentido a la propia experiencia, una experiencia que no llegamos a conocer si ha sido adquirida por medio de lo vivido o lo leído.

Solo Penélope será capaz de ordenar todo ese caos que mezcla realidad y fantasía a partes iguales, como el día que se casó con un comatoso y quedó embarazada de él –una historia tan insólita como el embarazo de Virgen Virginia o Mamabuela Mantra–. Este acontecimiento desembocará en un momento de epifanía homicida causante de la salida de Penélope de Abracadabra, el pueblo en el que viven los Karma. Sin embargo, antes de que esto sucediera, la familia había ordenado el asesinato de Lisa, la mejor y única amiga de Penélope, una pieza discordante del orden dictatorial establecido por la familia. Penélope es la auténtica protagonista de esta historia, ella es la verdadera escritora, y su figura simboliza las constantes injusticias sufridas por los escritores y, más concretamente, por las escritoras/artistas que han vivido a la sombra de una figura masculina. Por eso es Penélope la que terminará una y otra vez encerrada en un manicomio mientras su hermano se permite el lujo de retirarse tras escribir una novela, y deambular después por el mundo en busca de inspiración para contar las aventuras que llevaron a su hermana a esa situación. Es por ello que siempre son las mujeres las que terminan encerradas en psiquiátricos o se suicidan en las obras de Fresán (*Esperanto*, *La velocidad de las cosas*, *Jardines de Kensington*). De ahí que, de nuevo, vuelva a tener un capítulo dedicado Joan Vollmer, un personaje ya recurrente en

Fresán, a quien interpretaba Lina en un pequeño grupo teatral, todos los días, como medio de expresión catártico y necesario para romper con la horrible rutina de su vida.

No pretende el autor hacer una visión exclusivamente ética del estado de la consciencia, sino que su conjetura narrativa apunta más a una cuestión ontológica: la construcción de un mundo hecho a modo dadaísta, con fragmentos de diferentes obras – mezcla de ficción y realidad–, y el funcionamiento dentro de ese mundo de los objetos, los personajes, las palabras que otrora serían los protagonistas de un escenario más exclusivo. De ahí la constante repetición, la repetición de momentos, de escenarios e incluso de diálogos que ya conocíamos, la constante sensación de haber pasado antes por esas mismas páginas sin comprender –no en un comienzo al menos– que realmente estamos examinando la mente de ese escritor, con sus obsesiones y sus fantasmas. La reiteración funciona en este caso como la voz de una conciencia culpable, o como un trauma imborrable, historias vividas o soñadas que resonarán en el recuerdo una y otra vez como un constante eco. Por ello puede leerse, (por poner un ejemplo), en *La parte inventada* (FRESÁN, 2014: 198) el mismo extracto sobre el asesinato de Lina, palabra por palabra, que posteriormente volverá a aparecer en *La parte soñada* (FRESÁN, 2017d: 222). En el primer caso, el fragmento se identificaba con un acontecimiento presente y definitorio para la protagonista, pues la llevaría irremediablemente a la locura y a nosotros, a modificar la inteligente y sofisticada imagen que teníamos de ella, por una apariencia descuidada y psicótica con la que la asociaremos durante el resto del tríptico. La segunda vez que aparece este fragmento, pese a la exactitud de las palabras, cambiará el sentido, tanto en el contexto, haciendo que resuene como un recuerdo doloroso, como en el significado, al presentarse ahora como el desolador motivo traumático, y no como un desencadenante de ese mismo trauma.

Con esta estrategia Fresán hace uso, una vez más, de un recurso cinematográfico, esa adaptación del flashback tan recurrente en el cine negro de Hollywood que casi podemos leer en un blanco y negro nebuloso, la imagen oscilante que vuelve a traernos a la memoria un detalle olvidado, pero que ha marcado el devenir del protagonista durante mucho tiempo. Esta imagen fílmica no corresponde en este caso a una averiguación providencial que cambie definitivamente la trama, sino que se fundamenta en algo tan sencillo como es el proceso de escritura. Por ello, el protagonista de *La parte recordada* confiesa querer escribir novelas que no lo parezcan, novelas únicas, sin tradición ni marcas, novelas que definan al propio autor: “no quería ascendencias ni descendencias. Quería empezar y terminar en sí mismo” (FRESÁN, 2019: 277). De hecho, la perspectiva narrativa ya asume una suerte de aproximación fílmica al adentrarse en un retrato del autor ficticio desde una “primerísima tercera persona”, lo que constituye una visión del protagonista muy cercana y omnisciente, pero desde una tercera persona encubierta, algo que permite al autor contemplar y juzgar a su álter ego desde una posición cómoda, siendo éste un escritor mesiánico que el propio Fresán ha definido como “un Rodrigo Fresán con el volumen a 11” (Librerío de la Plata, 2017). En esa misma entrevista, Fresán daría carpetazo al interminable debate sobre la existencia de una supuesta “gran novela americana”. Sin la intención de ahondar mucho en el tema, y queriendo desvincularse del asunto, el escritor sí menciona que quería tener su propia trilogía, pero se desentiende de terminologías totalizantes y las rechaza, comentando que “la tan mentada novela americana la ha escrito un ruso. No hay libro más esencialmente norteamericano que *Lolita*” (Librerío de la Plata, 2017).

La parte contada es, sin ninguna duda, una obra monumental, una obra que, según teóricos de la conspiración e intensos blogueros (o *vlogueros*), podría contar con

un número de páginas total tan simbólico que hasta parecería una auténtica frivolidad fresaniana: 2001. Esta eventualidad no sucede en la edición de Random House, aunque por lo aproximado del número y las pequeñas variaciones que se han hecho en el primero de los volúmenes, es posible que así sea en otras (pasadas o futuras) ediciones. En esa abrumadora monumentalidad encontramos a un Fresán convertido en el auténtico lectoespectador, un metafresán que nos bombardea con su sugerente saturación referencial, la sutil transferencia de la cultura pop en la alta cultura y la marcada división de voces narrativas, unas voces que, en ocasiones, se presentarán según un tipo de letra diferente con el objetivo de separar lo recordado de lo inventado, la memoria del sueño. Mediante el empleo de distintas piezas de la tipografía, recurso frecuentado por Fresán en otras de sus obras, el autor permite que el lector salte más fácilmente, casi de manera asistida, entre los diferentes fragmentos de su obra, unos fragmentos, en ocasiones de varias páginas de extensión, que abarcarán extractos de las memorias y las confesiones del Escritor, posibilitando así la percepción de ese salto entre realidades paralelas que pivota siempre alrededor de lo recordado, lo soñado y lo inventado.

Con una poética que alternará entre largos fragmentos ensamblados, evocadores del monólogo interior, y el frenético cut-up, que ahora se transforma en el lenguaje internacional de los Sueños, “como variante dialéctica de algo que había escrito alguna vez en cuanto al Lenguaje Internacional de los Muertos” (FRESÁN, 2017d: 296), el autor rememora, referencia y reinterpreta la historia, la historia real, la inventada y hasta su propio universo personal que siempre ubicaremos en Canciones Tristes: “Tenía la inevitable libreta/cronograma con su historia sentimental. Nombres y teléfonos y lugares iniciándose con el misterio de esa chica que se arrojaba en piscinas” (FRESÁN,

2017d: 295). Desde el mismo título del primero de los volúmenes, entramos en el macrouniverso fresaniano por medio de la rememoración del comienzo de su totalidad. Al igual que las películas del UCM (Universo Cinematográfico de Marvel) contienen elementos de relación entre ellas y, en su conjunto terminan por retrotraernos al origen absoluto con referencias a la seminal *Iron Man* (Jon Favreau, 2008), el ULF (Universo Literario de Fresán), por medio de sus héroes, también ejecuta esta tarea de premiar a sus seguidores con constantes guiños escondidos que nos hacen reflexionar si todo estaba realmente en la mente del autor antes de escribir *Historia argentina*, donde puede leerse a modo de epígrafe inicial: “solo la parte inventada de nuestra historia –la parte más irreal– ha tenido alguna estructura, alguna belleza”, en relación a la carta que Gerald Murphy escribió a Scott Fitzgerald tras la publicación de *Tender is the Night*, y que ahora se convierte en parte de la trama (FRESÁN, 2014: 366).

Fresán es incapaz, a estas alturas de creación literaria, de desvincular, según manifestaba Deleuze, su ser de su esencia, hallándose convertido en un sujeto escindido y platónico como los muchos que componen sus ficciones. La esencia compondría la vertiente de escritor, y el sujeto actuaría como lector, perteneciendo la primera al campo ontológico y el segundo al terreno óptico: “Sin embargo el mundo expresado no se confunde con el sujeto, se distingue de él [...] No existe fuera del sujeto que lo expresa, pero está expresado como la esencia, no del sujeto, sino del Ser, o de la región del Ser que se revela al sujeto” (DELEUZE, 2002: 54). Lo cierto es que la poética de este último Fresán nos lleva sin más remedio hacia la intuición de que la nueva sociedad del consumo se desliga por completo de las necesidades de ese sujeto fragmentado. Es cierto que parece que existe una preocupación hacia él, promoviendo la aparición de incontables plataformas de expresión y relación, o de fácil y rápido acceso a la

información, sin embargo, lo sigue rechazando de sus círculos de interés político, lo rechaza como a un sujeto de la marginalidad. El *blogger* es considerado como un troll, y los adeptos a la telerrealidad forman parte de la población casposa sedienta de morbo. El sujeto escindido está legitimado, pero sigue actuando como un bufón a los ojos de una sociedad que se mantiene firme en la ortodoxia de su corrección política y su visión apocalíptica de la cultura pop.

El autor argentino pone voz a una generación de autores y lectores que reivindican una solución integradora, que se han visto asaltados en mayor o menor medida por los cambios anunciados en cuanto a las formas de inscripción y enunciación de la experiencia personal. Asimismo, constituye la inexorable influencia de los medios de comunicación y las plataformas digitales como vehículo de difusión pública, tal y como se puede apreciar en uno de los “inserts” que el escritor añadirá en la próxima edición de *La parte recordada*: “El desierto en el que Moisés recibió las Tablets de la Ley como respuesta a su What's up?” (FRESÁN, 2021: 1). De algún modo, este nuevo escenario digitalizado rescata al “yo” olvidado decimonónico y lo sitúa en el centro de las ficciones contemporáneas como protagonista gracias a la popularización de las redes sociales y al formato blog. La narración, pese a que juega a emular por momentos a los grandes de la literatura de finales del S. XIX y principios del XX, nunca resultó tan actual. Su esencia es testimonial, casi como las entradas de un blog de internet, la trama adquiere tintes autobiográficos, periodísticos y de diario íntimo, todo mezclado con elementos extraídos de la cultura pop para intensificar la poética de lo mundano, y ese es justo el terreno en el que se mueve la mencionada obra de Proust, otro de los grandes referentes “popificados” por Fresán en este tríptico. El autor coincide con Deleuze en que el sentido de unidad de la obra ha quedado desplazado de manera irremediable en la

literatura moderna, no existe el orden del relato pues este queda sustentado por estructuras de significación abstractas. El orden pierde el sentido frente al signo. *La parte contada*, al igual que *En busca del tiempo perdido*, no asume una ordenación lógica, sino que se fundamenta en una estructura rizomática, y sus protagonistas, entre los que destaca El Escritor como personaje central de la “no trama”, son la personificación de esa estructura fragmentada y deslocalizada: “El 'sujeto' de la Recherche no es ningún yo, es este nosotros sin contenido que comparte Swann, el narrador, Charlus, que los comparte o los escoge sin totalizarlos.” (DELEUZE, 1972: 135). El Escritor es consciente de su posición privilegiada frente al resto de personajes, como de su control total sobre el texto y, por ende, sobre los lectores. Esta consciencia será sobre la que se cimiente la conclusión definitiva del proceso de escritura:

A los lectores electrocutados de ahora, acostumbrados a leer rápido y a leer breve en pantallas pequeñas, Y, sí, adiós, a todos ellos, al menos por el tiempo que dura y dure este libro. Desenchufarse de fuentes externas para sólo alimentarse de electricidad interna. Y ésa es – warning! warning! -, al menos en principio y en el principio, la idea aquí, de aquí en más, están advertidos (FRESÁN, 2014, p. 18).

Fresán nos advierte, como lectores de rápidas entradas digitales, que este no es nuestro territorio y, sin embargo, no pretende perdernos como potenciales compradores de su obra, sino que nos desafía para que aceptemos el reto, porque hoy es *cool* leer a Proust, como nos indica Robert Juan Cantavella en *Proust Fiction* (2011). Con esta estrategia el autor mantiene su presencia en círculos comerciales sin renunciar a su ambicioso proyecto de escritura, un proyecto que no da la espalda a la era digital, sino que la integra. Como hemos mencionado, la voz testimonial acerca el texto hacia el ámbito de la cultura cibernética, donde predomina el “yo” por encima de todo, y no hay un “yo” mayor que ese Escritor omnipresente:

Ese registro de la voz –la primera persona, el testimonio– en tanto expresión altamente valorada de la experiencia, tanto individual como colectiva, resulta hoy imprescindible en relación, justamente, con la dimensión socio histórica de nuestro conflictivo presente. El “espacio biográfico” altera decisivamente, como ya dijimos, las esferas clásicas de lo público y lo privado para delinear una nueva “intimidad pública”, tanto en su carácter modélico de “educación sentimental”, ligada al despliegue subjetivo y hasta narcisístico, como en la dramaticidad del vivir y la elaboración testimonial de memorias traumáticas (ARFUCH, 2014, p. 70).

El ejercicio estético llevado a cabo por Fresán en este tríptico hunde sus raíces en la nueva ética de mostrar lo íntimo, algo que enfatizó Paula Sibilia en *La intimidad como espectáculo* y que definió como el “súbito enaltecimiento de lo pequeño y lo ordinario” (SIBILIA, 2008: 15). *La parte contada* accede a este discurso y lo problematiza desde uno de sus ejemplos más mediatizados, en el que se aprecia sin ningún tipo de duda la adicción de la sociedad de consumo a la visibilidad de la vida ajena, algo que se percibe como un desplazamiento de la subjetividad y transforma lo cotidiano y lo doméstico en un producto más de la era digital: el recurso espectacular del *Reality Show*. Mediante el empleo de la tercera persona “encubierta”, el escritor privilegia un punto de vista voyerístico que presenta a los personajes, reales e imaginarios, enfrentados a situaciones de su vida cotidiana, discusiones, encuentros amorosos, transformaciones personales. Este concepto de telerrealidad queda complementado por otro fenómeno social de la televisión bajo demanda, el de la representación de ficciones sociodistópicas, un género que encuentra su ejemplo paradigmático en la serie televisiva *Black Mirror* (Charlie Brooker, 2011). Entre las muchas situaciones insólitas y las pesadillas tecnológicas inventadas por Brooker, hallamos el concepto de autor mesiánico como elemento fundamental de muchas de las tramas, un ser superior capaz de controlar a los sujetos por medio de algún tipo de chip digitalizado. Esta equiparación nos podría retrotraer a la idea de Mantravision, presentada en la novela *Mantra*, en la que el implante de una microcámara en la retina

del ojo permitiría a Martín Mantra grabar la gran película sobre su vida, un concepto comparable al que encontramos en el episodio *The Entire History of You*, donde vemos que la población tiene acceso a un implante de memoria que graba todo lo que los humanos hagan. En el final de *La parte inventada* se puede leer una situación equivalente a la de estas intrigas distópicas cuando El Escritor, ahora mencionado simplemente como X, escribe una y otra vez el encuentro y la dolorosa despedida de dos enamorados en las escaleras de un museo en honor a su persona. Leemos este capítulo desde el punto de vista de la pareja, conocedora de que tiene que representar reiteradamente esa escena, siempre con el mismo y triste desenlace: terminar separados irremediabilmente por capricho de ese ser superior que los atormenta un día tras otro con el mismo fragmento de sus vidas imaginarias. Esta versión tan similar a los episodios de *Black Mirror* viene a representar, de manera original y adaptada a las nuevas generaciones, el atasco creativo en la mente del escritor, cuando repasa el mismo fragmento una y otra vez, modificando pequeñas partes de él sin mejorarlo, incapaz de seguir avanzando con la historia, siendo el Museo de X la metáfora de su obra finalizada, y los chicos en las escaleras, el medio de que su trama llegue a ese desenlace. Por eso siempre se quedan a las puertas, sin conseguir entrar nunca al interior.

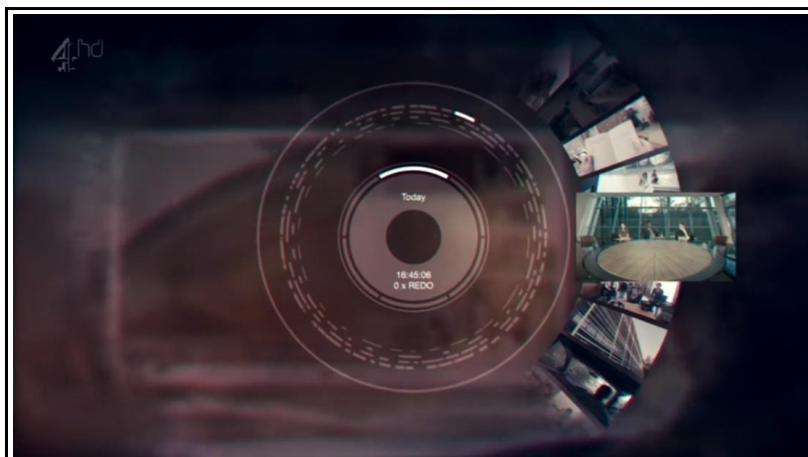


Ilustración 22. Acceso a recuerdos en fotograma de The Entire History of You, de Black Mirror.

Fernández Porta, para ejemplificar una situación próxima a la que viven estos personajes apresados por un ser mesiánico que los controla a su antojo, rescata *Las cosmicómicas*, de Italo Calvino. Porta recuerda que Calvino se refería a una fábula sobre el origen del universo en la que el imaginario mítico se actualiza por medio de la ciencia ficción: “*Todo en un punto* describe un magma primordial donde todos los seres existentes, incluido el narrador, están juntos, presos; son etéreos en un lugar sin espacio, donde no hay movimiento ni Historia” (FERNÁNDEZ PORTA, 2018: 16). Previamente, el ensayista ya había recurrido a la estructura en *loop* para hablar de la historia romántica y de la repetición de una misma secuencia *ad infinitum*. En concreto, en el capítulo “El amor como crítica cultural: Mañana a la misma hora” de su libro *Homo Sampler*, Porta incide en el paradigma de las relaciones íntimas persistiendo en la recurrente sucesión de hechos cotidianos, y lo hace por medio de la videoartista Corinna Schnitt, en cuya obra *Das Nächste Mal* (La próxima vez) se apoya para asentar las bases de su teoría:

La obra de Schnitt reapropia de manera visual algunos topoi de poesía amorosa: el loop de Yeats, convertido aquí en un requiebro protocolario y maquinal; el locus amoenus de los amantes, que no es ya el jardín cerrado de la lírica medieval, sino un tramo de césped en la intemperie del extrarradio [...]. Al trasladar el vocabulario del cariño a un lugar estático, la artista alemana ha vaciado de contenido afectivo y pulsional todos esos elementos, revelándolos como puros dispositivos formales. El de Schnitt es uno de los casos en que el videoartista emplea uno de los rasgos estructurales de su género -el loop- desarrollando una narración sin trama ni catarsis, de tal suerte que la elaboración del contenido afectivo se vuelve imposible. La escena es una perfecta alegoría del amor en los tiempos del loop caracterizado como pasión fría, estática, atrapada en los círculos arquitectónicos y retóricos de la época. La imagen de los niños como sujetos de esta escenografía es adorniana (FERNÁNDEZ PORTA, 2008: 212).

Fresán cambia ahora, quizás en el momento álgido de madurez de su carrera – aunque se entienda esta madurez como un rasgo eminentemente empírico–, el sampleo y el frameo, técnicas utilizadas en sus trabajos anteriores que insistían en la

referencialidad mediática, por el *loop*, un procedimiento mucho menos visual y más enfocado a la adecuación y readaptación de todas esas referencias a un nuevo cronotopo 0. Esta idea nos vuelve a transportar al mundo cinematográfico, y recordamos a Bruce Willis tratando de asesinar a su yo del pasado –Joseph Gordon-Lewitt– en la película *Looper* (Rian Johnson, 2012). Ejemplos de este tipo en la ciencia ficción los hay muy variados, sin embargo, lo interesante de la adaptación fresaniana es ver cómo esa ficción ya no es tan fantasiosa, sino que se fusiona con los límites de la realidad. El chico de esta historia es también escritor, o pretende serlo, y tiene idolatrado a El Escritor. En un momento de la novela, el Escritor menciona que uno de sus autores favoritos es precisamente El Chico, y ahí es cuando Fresán comienza a sembrar las intrigas y los juegos de identidad. Más adelante asistiremos al momento en el que el chico entrega a El Escritor las páginas de un manuscrito con las que éste quedará muy impresionado y, por ello, en el fragmento anterior, aunque cronológicamente desordenado, el Escritor muestra su insólita admiración por su admirador. Pero esas páginas no fueron escritas por el chico, sino que eran de su mejor amigo, Ismael Tantor, a quien mató de risa – literalmente (FRESÁN, 2014: 440)–, y en cuyo funeral se produce el encuentro y la entrega del manuscrito que otorgaría la gloria al chico (pues consigue ser visible para su héroe), pero al mismo tiempo lo condenaría para siempre a una cárcel literaria (los escalones del Museo X) en justo castigo por aprovecharse de la hilarante tragedia de su mejor amigo. Sin embargo, ya en el desenlace de la trilogía, cuando conozcamos el paradero del hijo de Penélope, veremos que El Escritor y El Chico se vuelven a cruzar en la playa, un breve encuentro en el que El Escritor no reconoce al Chico, dando a entender que el primer encuentro en el avión, el segundo, en la entrega del manuscrito y el tercero, en el rescate del hijo de Penélope, ocurren en diferentes estratos de la consciencia. Ninguno es capaz de averiguar o discernir en qué momento se sueña o se

recuerda, porque ese es realmente el trabajo del escritor, tal y como reprochará Mamabuela Karma antes de disparar a El Escritor a quemarropa: “No hay nada más patético que los escritores: todo el tiempo inventando lo que no hacen, soñando lo que nunca harán y recordando lo que nunca hicieron” (FRESÁN, 2019: 741).

Ismael era un joven bipolar, acosado por largos períodos de depresión a los que él mismo se refería bíblicamente como El Leviatán, y el chico, no permitiéndose verlo sufrir, inventó un chiste para animar a su amigo, quien rio hasta el punto de quedarse sin aire; una muerte por amor. Fresán continúa así con su teoría de la infelicidad escondida en el verdadero talento, o en el éxito, un correlato que se completará en este volumen cuando se desvele que El Escritor también se suicidó.

El personaje encargado de desvelarnos ese dato será Tom, figura fresaniana que actúa de antítesis de Federico Esperanto. Tom era un amigo de la infancia de El Escritor, enamorado desde pequeño de Penélope. Además, tenía un gran talento musical que podría haberlo llevado muy lejos, seguramente, tan lejos como a Esperanto. Sin embargo, renuncia a la fama para ser feliz junto a su hijo. Tom ahora hace *jingles* publicitarios, por lo que comprendemos que el fin es el mismo en ambos personajes aunque en el pasado de Tom no hay éxitos mediáticos, ni grandes fiestas con modelos, ni drogas y, por lo tanto, su presente no está marcado por un profundo sentimiento de hastío e infelicidad. El hijo de Tom, a diferencia del de Esperanto, sigue vivo, como el símbolo de un presente feliz y pleno, y puede asegurar que no cambiaría nada de su pasado. Esperanto y Tom son las dos caras de la misma moneda, o ambos personajes podrían ser el resultado de que Neo tomara una u otra píldora en *Matrix*, lo que importa a Fresán es la hipótesis, la lógica cuántica que ha convertido a esos dos niños casi idénticos en adultos diametralmente opuestos. Con esta hipótesis es con la que cerramos

este estudio, la creencia de que Fresán, en su obsesión por relacionarlo todo y a todos, encuentra una nueva forma de equiparación por medio de la teoría cuántica y el desdoblamiento de las personalidades. Tendría sentido que los Karma, en realidad, fueran los Mantra alejados de Ciudad de México, que Penélope fuera María Marie o IKEA fuera Woodstock Baby. Lo verdaderamente significativo es que, en efecto, no importa si realmente hay una relación explícita que equipare a estos personajes, sino que lo que funciona en esta última etapa de Fresán es el modo en que llegamos a cuestionarnos el origen y el final de todos ellos. Ya no suponen una evolución que deja atrás muchos precedentes sobre la solemnidad y la legitimidad del relato pasado, sino que adoptan una voz mucho más personal. En lugar de referenciar literatura, como procedía en un comienzo, ahora recupera fragmentos literarios y los hace suyos, los convierte, con la ayuda de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, en parte de su universo. Por supuesto, sigue existiendo el gran debate sobre la literatura sudamericana: “una cosa era el Boom a secas, y otra muy diferente era el Gaboom, esa mística mítica y casi histórica destinada a salmodiar el evangelio según Gabo” (FRESÁN, 2019: 177). Pero ese escenario de debate ha cambiado de protagonista, el argentino se ha apropiado de él por medio de la sutil incorporación a su mundo privado: “IKEA era uno de ellos. Uno de esos muchos boomitivos” (FRESÁN, 2019: 177).

Fresán nos invita a que permanezcamos en un mundo soñado en el que lo encontraremos todo, las dos caras de la moneda (como Esperanto y Tom): tendremos el realismo mágico hipertrofiado de Ezequiel Mantra o el Tío Hey Walrus y, también, hallaremos a los nuevos narradores digitales, los buenos, los malos y “los buenos escritores malos (que) ni siquiera tenían que ir a los bares para insultarse cordialmente. Podían hacerlo desde sus escritorios” (FRESÁN, 2019: 194). Esta es otra de las grandes

virtudes de Fresán, que sabe apreciar las licencias y los privilegios de las nuevas tecnologías y las redes sociales, pero al mismo tiempo, las cuestiona y problematiza destacando otros muchos aspectos negativos, todos ellos relacionados con la posibilidad de la libertad de expresión sin condicionantes. Unas tecnologías que hubieran sido mucho más útiles –como todo– cuando todavía no existían: “de ya existir por entonces esos teléfonos móviles él podría haberles advertido [...] un Emoji de *Danger!* [...] iban a capturarlos y arrojarlos desde otro avión, un avión cargado de casi cadáveres” (FRESÁN, 2019: 347).

Fresán nunca deja de lado el discurso antibélico como parte de su propio pasado, y lo hace cuando el debate sobre la censura ideológica jamás estuvo de tanta actualidad, con artistas que acaban encarcelados acusados de traición nacional por el hecho de componer letras incendiarias. El autor no pierde la oportunidad de ejemplificarlo por medio de sus *alter ego* más irritantes. Será en ellos donde el escritor venga a sentar las bases de su nueva narrativa. Durante toda su obra hemos asistido a cientos de referencias sobre The Beatles, David Bowie, Bob Dylan y muchos otros iconos musicales, iconos que seguirán apareciendo con diferentes particularidades. Ahora a Fresán le interesa recordar su aspecto más metamórfico, y por eso, el último volumen de la trilogía se centra en la figura de Penélope, quien roba por completo y casi sin que nos demos cuenta, el escenario y se apodera de la ficción mediante sus mutaciones, pasando de una joven ingenua y esperanzada a una loca enclaustrada en su mansión de dolorosos recuerdos, para terminar convirtiéndose en un icono cultural –el orden parece éste, pero no tendría que seguir esta secuencia necesariamente–: “y a lo largo de todas esas encarnaciones, claro, Penélope nunca había dejado de ser Penélope. Esa era la clave, cambiar sin dejar de ser, pero dejando de ser todo el tiempo, como The Beatles, que no

habían dejado de cambiar y eran tan diferentes” (FRESÁN, 2019: 261). A continuación, se menciona el caso de Bowie, todavía más evidente en cuanto a sus mutaciones físicas, que subraya la metáfora fresaniana de los tiempos modernos y la necesidad de adaptación. El artista convertido en un elemento digitalizado, a la espera de que le llegue su momento de éxito, como a Penélope, cuya imagen se vio beneficiada por el auge estético hacia lo decadente y lo *trash*. Esto equipara a Penélope con los cambios mediáticos de apariencia sufridos por artistas, en un esfuerzo por actualizar la imagen que la sociedad del cambio tenía de ellos. Una simulación multiespectral de ciertas estrellas mediáticas cuya cumbre resultó en Bowie a.k.a. Ziggy Stardust, a.k.a. Aladdin Sane, a.k.a. el Duque Blanco, o en Dylan, también mencionado por Fresán en su conversión “eléctrica”. En ambos ejemplos hallamos la nueva referencialidad fresaniana. Encontramos en este punto del estudio una relación antitética entre esta teoría de la multiplicidad y el sujeto único propuesto por el psicoanálisis freudiano –y de fácil asociación con *La parte soñada*–:

La verdadera revolución de la era digital no es tanto la de la conectividad global - persona a persona, mente a mente- que nos libera de las ataduras del tiempo y el espacio, por más fabuloso que eso sea. No, la verdadera revolución de la era digital es el poder que nos da de liberarnos del ser, de esa temida idea de un ser unificado con el que Freud y su banda se hicieron ricos. La realidad es que absolutamente nadie jamás logró convertirse en un ser único, porque todos somos múltiples. La idea de convertirnos cada uno en un ser unificado, la idea de que, enterrado en el subconsciente, existe un ser verdadero es un truco de mentiras y un asalto a la naturaleza humana. Pensadores como el filósofo ruso de principios del siglo XX Peter Ouspensky, en cambio, estaban en lo correcto. Estamos hechos de muchos seres, con acceso a distintos niveles de conciencia (LIBEDINSKY, 2007: S.N.).

Así termina –por ahora– la obra narrativa de Rodrigo Fresán, con la promesa de un final abierto, de un recuerdo múltiple y un personaje (el chico, ya no El Escritor), que es demasiado complejo para ser encasillado en una sola identidad o apariencia, en una única forma de pensar, en un único recuerdo: “son tantas y tantos que le cuesta

contarlos, son tantos y tantas como esas estrellas en el día más estelar de su vida, que ahora lo llenan a él” (FRESÁN, 2019: 748).

CONCLUSIONES

Al comienzo de esta tesis señalábamos el rechazo de ciertos valores estéticos del boom como punto de partida de la nueva literatura hispanoamericana, y cómo esa eventualidad se materializó simbólicamente en el paso del realismo mágico a un realismo trágico mucho más mediatizado o, para usar una terminología más gráfica, en el tránsito de Macondo a McOndo. Durante la primera parte de este trabajo analizamos los diferentes movimientos que surgieron como contraoferta al boom. Con este procedimiento logramos alcanzar dos objetivos fundamentales que han permitido llevar a cabo nuestra investigación:

- a) Reflexionar sobre la forma literaria tradicional para asimilar, más adelante, aquellos elementos que prevalecen en la narrativa contemporánea, los que han sido descartados por completo por los autores pertenecientes a los movimientos posteriores al boom, y los que se han mantenido con fines irónicos.
- b) Explicitar los recursos más representativos de este nuevo estilo, comprometido con las inquietudes actuales de las nuevas generaciones de lectores. Hemos querido destacar, por el interés que ha supuesto para nuestro estudio, los que analiza Eloy Fernández Porta en sus ensayos *Afterpop* y *Homo Sampler*, como la sobresaturación referencial, la eliminación de la barrera entre alta y baja cultura, la aproximación al lector mediante una retórica menos artificial, la supresión de una voz narratorial que se interponga entre el lector y el autor, o la aceptación de los medios de comunicación de masas como parte fundamental de la trama. Además, se han tenido en cuenta otras técnicas, como el apropiacionismo multidisciplinar, la estructura rizomática, la hibridación genérica, la mezcla de

ficción y realidad o la resemantización del espacio, recursos que han sido analizados por autores como Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo, Nicolas Bourriaud, Marc Augé o Eduardo Lago, y que han adquirido un papel importante en nuestro análisis.

En este punto del estudio, el mayor problema que encontramos en los primeros movimientos (Posboom, Crack, La Onda...), y que podría ser una de las causas principales para que éstos no terminaran de cuajar por completo, propiciando su rápida desaparición y olvido, fue lo excluyente de todos ellos y su mensaje excesivamente politizado. Pese a contar con líneas de actuación y principios muy parecidos, sus representantes rechazaban con demasiado ímpetu tanto a sus predecesores (boom), como a sus coetáneos, impidiendo así la proliferación, expansión y, por último, la conjunción de todos esos pequeños grupos en uno más amplio y sólido. Este problema quedaría solucionado en gran medida con las propuestas posteriores, las cuales, con Porta como referente –al menos para nuestro estudio–, fueron lideradas por autores que centraron sus estudios en un objetivo común y abarcador: señalar la injusticia con la que la crítica convencional evaluaba las nuevas propuestas literarias utilizando las mismas herramientas con las que se había valorado, por ejemplo, a las novelas del boom. Estos escritores, pese a plantear catalogaciones y metodologías independientes, son mucho más inclusivos y transigentes, citándose los unos a los otros e incluso llegando a formar alianzas –véase las actuaciones de Fernández Porta y Fernández Mallo con su dueto de *spokenword*: “Afterpop Fernández & Fernández”–, que privilegiaron la propagación de su mensaje con mayor fuerza y mediante vías de comunicación antes no exploradas. Un mensaje que consiste en la necesidad de actualizar el método de análisis para poder juzgar con mayor precisión esta narrativa mutante o afterpop.

Estas propuestas nos sirvieron de guía durante la lectura crítica de la bibliografía de Rodrigo Fresán. Con ellas comprobamos cómo el autor argentino introduce todos estos recursos en su obra y los combina de manera armónica con otros que ha adquirido, en gran medida, gracias a su gran afición por la literatura norteamericana, como la tosquedad hiperbólica del personaje protagónico, la desromantización del relato amoroso, la descripción detallada y casi cinematográfica de muchas secuencias de acción y, en general, la asimilación del concepto narrativo de entropía como “base de la poética de la paranoia, tal como la formula Pynchon, invocando la segunda ley de la termodinámica, conforme a la cual se producen una serie de desplazamientos entre el orden y el caos dentro del ámbito cerrado que es el texto” (LAGO, 2018: 36). Asimismo, el hecho de que Fresán haya confesado en numerosas ocasiones la influencia que el escritor ruso Vladimir Nabokov ha tenido en su escritura no hace sino reforzar sus similitudes estéticas con este grupo de autores norteamericanos a los que el propio David Foster Wallace se referiría como “Los hijos de Nabokov” (BURN, 2012), para describir a aquellos autores que, sin renunciar a un manejo ejemplar de la prosa, eran capaces de poetizar el texto mediante referencias a la cultura pop y diversos juegos de autoconciencia. Con esta equiparación confirmamos la desterritorialización de Fresán quien, partiendo de una herencia hispanoamericana, dirige su poética hacia un eclecticismo narrativo motivado tanto por corrientes europeas como norteamericanas.

Fresán hará gala del cinismo y la ironía propios de estos relatos estadounidenses y los incorporará a su narración con el fin de desarticular la historia oficial. Por tanto, esta estrategia paródica funciona como un paréntesis reflexivo reconocible, no solo en el tratamiento humorístico que se hace del realismo mágico, sino también de la guerra y las repercusiones de la misma. De hecho, en algunos de sus textos, como en el cuento

“La soberanía nacional” perteneciente a *Historia argentina*, Fresán es capaz de ironizar hasta la parodia sobre algunos de los episodios más terroríficos sufridos por los soldados en la Guerra de las Malvinas. Una estrategia con la que no pretende frivolar el pasado, sino hacerlo tolerable para el lector y conseguir que su mensaje llegue sin sonar dogmático. Así podemos leer cómo un prisionero de guerra es torturado durante toda la noche, “se la pasó cantando a gritos y amaneció desorientado y amoratado [...] tal vez tengan que amputarle los pies, aunque a mí no me consta” (FRESÁN, 2009: 99), sin que la crueldad de las descripciones elimine la identidad y la esencia que prevalecen en el relato, ni renunciar a los aspectos más desagradables del mismo. El autor evita con esto que la historia caiga en el olvido, al convertir un episodio traumático e incómodo en algo memorable que se instalará en el recuerdo del lector.

Tras el análisis llevado a cabo en todas las obras de Fresán se concluye pues que esta ironía, junto con la referencialidad y la hibridación de géneros, es un agente coadyuvante de la cohesión de todas las historias que se desarrollan. Partiendo de una pareja de gauchos que simbolizan la caída del realismo mágico, y la supervivencia de un joven grumete que espera llevar a buen puerto la literatura argentina, Fresán irá relacionando, en todas sus obras, historias y personajes dispares que harán coincidir las diferentes líneas temporales y narrativas en varios puntos de un relato único. Un relato omnímodo capaz de cumplir la esperanza del grumete, pues acoge la literatura en la base fundacional de la sociedad: la puerta de un colegio. El desenlace de *La parte recordada* se compone de un momento casi epifánico en el que el autor –que se nos había revelado con cierto aire mesiánico hasta ese momento–, se reduce a ser humano para percatarse de la importancia de lo mundano sobre toda la fantasía pasada. De nuevo, con una narración deudora de las grandes aventuras cinematográficas, incluso

podría decirse que emulando los escenarios virtuales de los videojuegos, el autor atraviesa un castillo lleno de monstruos pasados hasta conseguir escapar del mundo del terror y regresar, por fin, a la Tierra. El mensaje que se extrae del gran tríptico con el que Fresán cierra –por el momento– su obra es un mensaje esperanzador, un manifiesto sincero que nos aleja de Canciones Tristes, de mundos paralelos y de viajes en el tiempo para situarnos en un presente dotado de una realidad asible con la que nos identificamos. Un desenlace del todo novedoso en sus libros que, hasta ahora, habían tenido siempre un fuerte cariz de desamparo y pesimismo. De ese cambio de registro, y no solo de la mencionada reincidencia de personajes e historias, concluimos que los once libros publicados componen una sola historia, un libro vivo y aumentado que ha ido mutando con los años, alineándose por completo con la vertiente de pensamiento de Umberto Eco y Roland Barthes. Eco, como Barthes, planteó un escenario artístico contemporáneo en el que el desorden encontrara, no solo una justificación, sino también un valor positivo que vendría dado por el propio lector al enfrentarse a la obra. Fresán parece encontrar en esta teoría la solución a la crisis del relato, que parte de la reorganización del caos en multiversos narrativos donde se plantean infinitas posibilidades de asimilación en función de las distintas “miradas”. Cada una de estas miradas, como propuso Erwin Panofsky en *Idea*, encontrará diferentes significados detrás de las imágenes (visuales o descriptivas) que el artista o autor ponga a su alcance, completando así la relación anunciada por Fresán desde su primer libro entre autor y lector.

La propuesta literaria, o el Universo Narrativo de Fresán, como nos hemos referido a la bibliografía del autor en estas páginas, consigue llegar a lugares donde otros modelos poéticos no alcanzan, algunos por una carencia en el entendimiento de la

sociedad (pos)moderna, y otros por un exceso de retórica. Por supuesto, estos lugares son los propuestos por *Afterpop*, y parten de una actitud sincera y honesta del autor hacia el lector y hacia la sociedad massmediatizada actual. Mediante la correcta experimentación narrativa definida por Porta, Rodrigo Fresán encuentra caminos hasta ahora desconocidos en el terreno de las letras hispánicas, y propone, además, la posibilidad de otros muchos todavía por descubrir. Son propuestas que, pese a lo humilde y lo cercano de su trazo, poseen una ambición holística que explica su amplio abanico temático –fotografía, televisión, ciencia, pintura, religión, tecnología, mitología...– y genérico –ciencia-ficción, romance, biografía, aventuras, terror, bélico...–. Estas propuestas, a fin de cuentas, dan por superado un diálogo absurdo entre alta y baja cultura pues, pese a la importancia de la ironía, adjudican a cada parcela de pensamiento la seriedad que requiere. En Fresán podemos, por ejemplo, encontrar semejanzas entre un crimen de guerra y los *Looney Toons*, o asociar una infancia destrozada por la negligencia paterna a una letra de Bob Dylan, pero siempre hay una base argumentativa coherente que explica cualquier razonamiento de un modo elocuente y actual, y lo vehicula hacia múltiples vías de reflexión. Con esta actitud, el autor consigue superar la etiqueta “post” que ha perseguido a este tipo de narraciones desde el Posboom, para plantear una poética completamente vigente que evita comparaciones innecesarias e injustas.

Por último, cabe destacar en estas páginas la implicación de la memoria en la narrativa fresaniana. El recuerdo es una de las piezas centrales sobre la que se asienta toda la construcción literaria de Fresán. Este ejercicio memorístico no solo está presente en el tríptico final, cuyo protagonismo queda patente desde los propios títulos: *La parte inventada*, *La parte soñada* y *La parte recordada*, sino que se aprecia desde sus

primeros trabajos una necesidad de recurrir una y otra vez a la memoria para conectar presente y pasado y así poder construir un futuro que no simboliza otra cosa sino la propia identidad del autor. En algunos casos, la memoria se verá condicionada por un factor determinante que impida al protagonista reconstruir su pasado de forma precisa, por ello, vemos en muchos relatos la aparición de un soporte mnémico que influirá en las decisiones del personaje. Gracias a fotografías, canciones, lugares o pequeñas notas apuntadas a mano, el autor puede formar una realidad presente mientras analiza el pasado (o el futuro). Lo que ocurrió en ese otro momento temporal toma cuerpo en su mente y, desde ese instante, se erige en una certidumbre que puede llevar a cometer actos erráticos y precipitados, como en *Esperanto* –asesinato– o *Jardines de Kensington* –secuestro–, o ayudarnos a cambiar un futuro distópico y aterrador –*El fondo del cielo*–.

La realidad, por lo tanto, no es un concepto único ni estático, sino que vendrá condicionado por diversos factores y personajes que aparecen y desaparecen, se hacen invisibles por momentos y adoptan una soledad quijotesca para huir a nuevos espacios fantásticos como forma de encontrar la libertad. Estos espacios ya no serán los paradisiacos enclaves que el héroe buscaba otrora como forma de emprender un viaje iniciático –y que por momentos identificamos de forma irónica con *Canciones Tristes*–, sino que tendrán la forma de aeropuertos, centros comerciales, hospitales o discotecas, porque en los tiempos actuales, donde la velocidad de la información es frenética y contagia a los ciudadanos, todo ha pasado a tener un aire de transitoriedad inexorable, concluyendo así que la memoria y la realidad, en efecto, no son algo estático, sino que están sujetas, como la pintura de Mark Rothko, a la libre interpretación.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría Estética, Obra completa, 7*. Madrid: Akal.
- Aínsa, Fernando. (2012). *Palabras nómadas: nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Allen, G. S. (2009). *Master Mechanics & Wicked Wizards :Images of the American Scientist as Hero and Villain from Colonial Times to the Present*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Alonso, B. (2010). McOndo ¿Una generación transcontinental o transgénica? *América. Cahiers du CRICCAL*, 39 (1), 15-22.
- Amar, A. M. (2017). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Leiden: Almenara.
- Ambrosini, C. (2004). Cibercultura. Nuevas formas del nomadismo. *Agora Philosophica*, 9, 53-68.
- Arfuch, L. (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinar de Estudios sobre Memoria*, 1, 68-81.
- Armengol, J. (2010). *Richard Ford and the Fiction of Masculinities*. New York: Peter Lang.
- Augé, M. (1995). *Non-Places. Intoduction to an Anthropology of Supermodernity*. London - New York: Verso.
- Ayén, Xavier (2019). *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Debate: Barcelona.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de Investigación*. Madrid. Taurus, Alfaguara.
- (1994). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, Buenos Aires.

- Balaguer, R. (2010). Zapping, navegación, nomadismo y cultura digital. *Razón y palabra*, 73, s.p.
- Bao, L. M. (2014): El Macondo pop de Rodrigo Fresán. *Orillas. Rivista d'ispanistica*, 3. Recuperado de http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_3/07Bao_arribos.pdf.
- Barros, C. (2005). La 'subjetividad turística' en *Mantra*, de Rodrigo Fresán: proyecto editorial, globalización y reciclaje. En Aedo, R. et al. *Espacios de Transculturación en América Latina*, 195-208. Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile
- Battista, V. (2000). *Lo mejor de los mejores. Diez cuentos argentinos elegidos por sus autores*. Buenos Aires: Emecé.
- Bauman, Z. (2003), *Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Becerra, E. (Ed). (2006). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2013). Rodrigo Fresán. En W. H. Corral, J. E. de Castro y N. Birns (eds.), *The Contemporary Spanish American Novel. Bolaño and After* (p. 339-346). Nueva York: Bloomsbury.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Benton, A. y Hill, S. (2012). The spoiler effect?: Designing social TV content that promotes ongoing WOM. In *Conference on Information Systems and Technology*, Arizona, 1-26.
- Berg, E. H. (1996). La joven narrativa argentina delos '90': ¿nueva o novedad? *Revista letras*, 45, 31-40.
- Blaustein, D. (2009). Rasgos distintivos del post-boom. *Iberoamerica global*, 2, 173-185.

- Bloom, H. (1995). *El Canon Occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1952). *Otras inquisiciones (1937-1952)*. Buenos Aires: Sur.
- Botti, D. (2017). Concepciones De Literatura En La Escritura De Rodrigo Fresán. Una Lectura de la parodia En “El Descenso a Los Cielos (Un exorcismo)” de Vidas de santos. En Flores, A.B. (Coord.) *El rumor del humor: Jornadas de Investigación: innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina*. Córdoba (Argentina), 244-261. Recuperado de https://ffyh.unc.edu.ar/boletin/ediciones_anteriores/archivos/imagenes/e-books/EBOOK_HUMOR.pdf
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Critique social du jugement*. París: Minuit.
- Bourriaud, N. (2009a). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009b). *Altermodern*. London: Tate Publishing.
- Brown, J. A. (2012). An Archaeology of Digital Aesthetics: Musical Sampling in Rodrigo Fresán’s “Señales captadas en el corazón de una fiesta”. *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature. Hispanic Issues On Line*, 9, 178-191.
- Brushwood, J. (1966). *Mexico in its Novel*. Austin y Londres: University of Texas Press.
- Burn, S. (2012). *Conversaciones con David Foster Wallace*. Málaga. Pálido Fuego.
- Cáceres, A. J. L. (2016). *Tres novelas del posboom latinoamericano y sus versiones fílmicas (Puig, Skármeta y Mastretta)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Calles, J. (2011). *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)* (tesis doctoral), Salamanca, Universidad de Salamanca.

- Calvino, I. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Cantero Rosales, M. A. (2004). *El “boom femenino” hispanoamericano de los años ochenta: Un proyecto narrativo de “ser mujer”*. Granada: Universidad de Granada.
- Carbajal, J. (2005). Herir tu fiera carne de Eloy Urroz y sanar tu piel amarga de Jorge Volpi: almas gemelas y novelas del Crack. *Alpha*, 21: 179-185.
- Caro, A. (2007). *America te lo he dado todo y ahora no soy nada» Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de RayLoriga y Alberto Fuguet*, Berlin-Hamburg-Munster: LIT Verlag.
- Carrera, M. y Keizman, B. (2001). *El minotauro y la sirena*. México: Lectorum.
- Carrión, J. (2008) De “McOndo” a “Afterpop”. *ABCD Las artes y las letras*, 881. Recuperado de <http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=10912&num=881&sec=32> [consulta: 4/08/2019].
- Chao, R. (1994). *Un posible Onetti*. Barcelona: Ronsel.
- Chávez, R. et al. (2004). *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori.
- , Padilla, I., Palou, P.A., Urroz, E. y Volpi, J (2015): Postmanifiesto del Crack 1996-2016. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 82: 355-368.
- Chiappara, J. P. (2019). Me resulta fascinante pensar una literatura del transhumanismo, del posthumanismo o del antihumanismo. Entrevista a Ramiro Sanchiz. *Caracol*, 17, 449-480.
- Coupland, D. (1996). *Polaroids*. Ediciones B. Barcelona.
- (1996b). *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. Abacus, Londres.

- Corbatta, J. (1983). Encuentros con Manuel Puig, XLIX, *Revista Iberoamericana*, 591-620.
- Cuadros, R. (1997). Crítica literaria y fin de siglo: Rodrigo Cánovas, Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos. *Literatura y lingüística*, 14, 232-242.
- Cuesta, G. P. (2013). Relación entre arte y cultura de consumo: Duchamp, Warhol y Koons. En Miranda M.J. et al. (ed.) *Filosofías Subterráneas. Topografías. XLVII Congreso de Filosofía Joven*, 53-62. Madrid: Plaza y Valdés.
- Da Jandra, L. y Max, R. (1997). *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*. Ciudad de México. Joaquín Mortiz/Planeta Mexicana.
- Deleuze, G. (1972), *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- y Guattari, F. (1975). *Kafka, por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era.
- (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia. Pre-textos.
- Donoso, J. (1972) *Historia personal del boom*. Madrid: Alfaguara.
- Echeverría, I. (2013). Bolaño extraterritorial. En E. Paz Soldán y G. Faverón Patriu (eds.), *Bolaño salvaje*, 447-461. Barcelona: Candaya.
- Eco, U. (1963). *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1984). *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen.
- Elbanowski, A. (1996). Del margen al texto: las notas en las obras de Jorge Luis Borges. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 51, 487-516.

- Espigado, M. (2009). Postpoesía, de Agustín Fernández Mallo. *Afterpost. Espacio de crítica literaria y cultural*. 20/07/2009. Recuperado de <https://afterpost.wordpress.com/2009/07/20/postpoesia-de-agustin-fernandez-mallo/> [Consulta: 21/11/2020]
- Fabry, G. y Logie, I (eds). (2003). *La literatura argentina de los años 90*. Nueva York: Rodopi.
- Favi Cortés, G. (2012). La Narrativa Urbana en Chile (1991-2007). *Planeo*, 7, 41-44 [en línea]. Recuperado de https://issuu.com/revistaplaneo/docs/planeo_7 [Consulta 16/08/2019].
- Fernández, B. A. (2010). “McOndo ¿Una generación transcontinental o transgénica?”. *Cahiers du CRICCAL*, 39.
- Fernández Mallo, A. (2010). *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- (2011). *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara.
- (2014). *Limbo*. Madrid: Alfaguara.
- (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fernández Porta, E. (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama
- (2008). *Homo Sampler: Tiempo y consumo en la era Afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *€®O\$. La superproducción de los afectos*. Barcelona: Anagrama.
- (2014). *Estética del relato posmoderno* (Tesis doctoral no publicada), Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- (2018). *En la confidencia*. Barcelona: Anagrama.

- Ferré, J. F. (2009). “Mutantes de la narrativa andaluza”. *Colección Actualidad (Centro de Estudios Andaluces)*, 36. 1-25.
- Flores, E (2000). Entrevista con Ignacio Padilla. España: *Ades*, 5: 21-24. Recuperado de <http://www.pdfdownload.org/pdf2html/pdf2html.php?url=http%3A%2F%2Fwww%2Eadesasoc%2Eorg%2Fpdfs%2Fjulio2000%2Epdf&images=no> [Consulta: 8/08/ 2019].
- Fonseca, D. y El-Kadi, A. (ed.) (2012). *Sam no es mi tío: Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano*. México: Alfaguara
- Fornet, J. (2005). *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. College Park, MD: Latin American Studies Center, University of Maryland [en línea]. Recuperado de http://www.downfromthetower.com/documents/working_papers/new_lasc_series/13_fornet.pdf [Consulta 13 agosto 2019].
- Franco, A. (2008). La categoría del héroe como pretexto para el análisis relacional de la novela “Esperanto” de Rodrigo Fresan y la película “Tango feroz: la leyenda de Tanguito” de Marcelo Piñeyro. *Praxis Pedagógica*, 8, 94-109.
- Fresán, R. (1994). *Trabajos manuales*. Buenos Aires. Planeta.
- (2005). *Vidas de santos*. Barcelona: Mondadori.
- (2007). Exploradores del abismo, de Enrique Vila-Matas, *Letras Libres*, 106, Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/exploradores-del-abismo-enrique-vila-matas> [Consulta: 12 de abril de 2020].
- (2009). *Historia argentina* (Prólogo de Echevarría, I.). Barcelona: Anagrama.
- (2011a). *Esperanto*. Barcelona: Mondadori.
- (2011b). *Mantra*. Barcelona: Mondadori
- (2014). *La parte inventada*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2016). *Jardines de Kensington*. Barcelona: Debolsillo.

- (2017a). *Historia argentina*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2017b). *El fondo del cielo*. Barcelona: Debolsillo.
- (2017c). *La velocidad de las cosas*. Barcelona: Debolsillo.
- (2017d). *La parte soñada*. Barcelona: Literatura Random House.
- (11 de marzo de 2018). “Avedón Revelado”. *El tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/rodrigo-fresan-escribe-sobre-richard-avedon-192270>
- (9 de septiembre de 2018). “Vivian Maier: fotógrafa movida”. *El tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/recorrido-por-la-vida-de-la-fotografia-vivian-maier-hecho-por-rodrigo-fresan-265844>
- (2019). *La parte recordada*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2021). *La parte recordada*. (Capítulos inéditos que se publicarán en la próxima edición aumentada, facilitados por el autor).
- Fuentes, C. (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- Fuguet, A., & Gómez, S. (1993). *Cuentos con walkman*. Santiago de Chile: Planeta.
- Garí Barceló, B. (2013). Útiles y claves para una revisión de la obra de Felisberto Hernández: introducción a un análisis interdisciplinario músico literario de la cuentística y de la novelística del autor uruguayo. En Soler M. *et al.* (ed.) *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*, 129-136. Roma: Aracne.
- (2017). El universo McOndo veintiún años después: cuando los millennials tomen el poder. UNIBA, 29 de noviembre, s.p. [en línea]. Recuperado de <https://www.unibarcelona.com/es/actualidad/noticias/el-universo-mcondo-veintiun-anos-despues-cuando-los-millennials-tomen-el-poder>. [Consulta 5 agosto 2019].
- (2019a). “A un relato futuro. La epistemología zapeadora de Rodrigo Fresán”. En Carmen Luna, C., Hernández Arias, R. (eds.). *Más allá de la frontera*.

- Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, 53-64. Berlín: Peter Lang.
- (2019b). Poética del zapping en ‘Historia argentina’ de Rodrigo Fresán o cómo salir de Argentina y volver convertido en un “popi” y un fan de fantasía. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 37, 42.
- (2019c). “Microhistoria del relato policial. Modulaciones políticas del detective latinoamericano”. *Mitologías hoy*, 19.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Seuil.
- Giardinelli, M. (1992). *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires: Beas.
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Taurus.
- González Echevarría, R. (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte.
- Guattari, F., Deleuze, G. (1994). *Rizoma*. Ciudad de México: Diálogo Abierto.
- Guerrero del Río, E. (2014). Antonio Skármeta: Un autor del post boom latinoamericano. *LXIII Mensaje*, 56-58.
- Gutiérrez Mouat, R. (1988). La narrativa latinoamericana del posboom. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 38, 3-10.
- Heker, L. (1986). Posboom: una poética de la mediocridad. *El ornitorrinco*, 14, 4-9.
- Herraiz, A. (2015). Reboot: Remitologización de la cultura popular en “El fondo del cielo” *The Chicago Graduate Conference*. University of Illinois at Chicago, Northwestern and University of Chicago. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/337889961_Reboot_Remitologizacion_de_la_cultura_popular_en_El_fondo_del_cielo
- Hevia, E. (19 de octubre de 2019) Rodrigo Fresán culmina su trilogía sobre la mente del escritor. *El Correo de Burgos*. Recuperado de

<https://elcorreodeburgos.elmundo.es/articulo/cultura/rodrigo-fresan-culminatrilogia-mente-escriptor/20191019174937345542.amp.html>

- Iacob, M. (2018). Ideología proyectiva y rasgos recesivos en los productos culturales de Agustín Fernández Mallo. En Iacob, M. y Posada, A., *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, 47-60. Bucarest: Ars Docendi / Universidad de Bucarest.
- y Posada, A. (2018). La escritura mutante en la era del software. En Iacob, M. y Posada, A. *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, 9-21. Bucarest: Ars Docendi / Universidad de Bucarest.
- Ilasca, R. (2018). La poética reticular de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora: del fragmento al proyecto mutante. En Iacob, M. y Posada, A., *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, 61-74. Bucarest: Ars Docendi / Universidad de Bucarest.
- Kohut, K. (ed.) (1990). *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Kjellsson, I. L. (2016). Globalización y cosmopolitismo como rasgos de la renovación estética en la narrativa española última (2006-2015). La generación mutante (Tesis de Licenciatura. Universidad de Aarhus - Dinamarca)
- Kunz, M. (2018). La herencia del padrastro Cervantes: mutaciones quijotesca en la narrativa española reciente. En Iacob, M. y Posada, A., *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, 75-87. Bucarest: Ars Docendi / Universidad de Bucarest.
- Kurlat, S.G. (2003). Rupturas y reposicionamientos: La innovación estética de Rodrigo Fresán. *Revista iberoamericana*, LXIX, 215-227.
- Lago, E. (2018). *Walt Whitman ya no vive aquí. Ensayos sobre literatura norteamericana*. Madrid. Sexto Piso.

- Langa, E. A., Bilbao, M. G., & Vivo, J. M. N. (2010). "La realidad fragmentada. Tendencias del discurso mediático". *Sphera Pública*, 10, 7-13.
- Lara-Barranco, P. (2002). "Arte conceptual: renuncia estético-emocional hacia el objeto". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 15, 253-269.
- Levin, C. (1984). Baudrillard, critical theory and psychoanalysis. *Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de theorie politique et sociale*, 8, 1-2.
- Libedinsky, J. (22 de agosto de 2007). Los intelectuales del mundo y LA NACION. "La gran revolución de la era digital fue liberarnos de Freud". Lo afirma el inglés Roy Ascott, profesor, artista e investigador de la cibernética. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-gran-revolucion-de-la-era-digital-fue-liberarnos-de-freud-nid936635/>
- Librerío de la Plata. (2017, 20 de mayo). Rodrigo Fresán y "La parte soñada" [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HTxj2XLTg10>
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona. Anagrama.
- López-Quñones, A. G. (2001). En los márgenes de Borges: las notas a pie de página en "Deutsches requiem" y "Pierre Menard". *Variaciones Borges*, 12, 139-165.
- Macdonald, D. (2011). *Masscult and midcult: Essays against the American grain*. New York: New York Review of Books.
- Madsen, D. (1991). *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon*. New York: St. Martin's Press.
- Maffesoli, M. (2008). *Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas*. Barcelona: Ediciones Península.
- Magallón, M. (2006). *Modernidad alternativa: viejos retos y nuevos problemas*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Marcos, J. M. (1983). *Roa Bastos, precursor del post-boom*. México D.F.: Katún.
- Marinetti, F. (1909). *Le Futurisme*. Le Figaro. Recuperado de <http://hipermedula.org/navegaciones/marinetti-el-manifiesto-futurista-textos-documental-y-videos/>.
- Martínez Rubio, J. (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Anthropos. Barcelona.
- Martos, E. (2007). Narrativa posmoderna, identidad y mito: el caso de las sagas fantásticas. En P. C. Cerrillo y C. Cañamares (coords.), *Literatura infantil: nuevas lecturas y nuevos lectores: Actas del V seminario internacional de Lectura y Patrimonio*. 133-148. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Masoliver, J.A. (2007). El extraño viaje de Enrique Vila-Matas, en Heredia, M. (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya.
- Mcluhan, M. (1969). *El medio es el mensaje*. Paidós. Buenos Aires.
- Miguel, L. (2019). *El coloquio de las perras*. Madrid: Capitán Swing.
- Monteys, M. (2000). *Héroes de ficción*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Montoya, Juárez, J., y Esteban, A. (2008). *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Mora, C. (2003). “El cuento argentino en los años 90”. *La literatura argentina de los años 90*, 24, 65-83. Amsterdam: Rodopi.
- Mora, V. L. (2006). ¿Posmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y razón catódica en la narrativa contemporánea. En J. Gascueña y P. Martín (coords.), *Figures of Belatedness: Postmodernist Fiction in English*, (p. 275-303) Córdoba: Universidad de Córdoba.
- (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.

- (2009). *Letras sin imprenta. Ciberliteratura, blogs, narrativas cross media*. España Siglo XXI. Literatura y Bellas Artes, 5. Editado por Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet. Madrid.
- (2015a). Por qué llamar a las series arte cuando quieren decir *storytelling*. *Diario de Lecturas*, 13 de junio, s.p. [en línea]. Recuperado de <http://vicenteluismora.blogspot.com/2015/06/por-que-llamar-las-series-arte-cuando.html>. [Consulta 13 de junio 2019].
- (2015b). Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica. *Cuadernos hispanoamericanos*, 783, 91-103.
- (2018). “La narrativa española mutante: recepción y crítica”. En Iacob, M. y Posada, A., *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, 23-41. Bucarest: Ars Docendi / Universidad de Bucarest.
- Morán, C. (2018). La imagen afterpop del escritor: de la televisión a las redes sociales. *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, 20, 39-56. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/7838/6852>
- Mouat, R.G. (2002). Literatura y globalización: Tres novelas post-macondistas. *INTI. Revista de literatura hispánica* 55, 3-28.
- Müller, G. (2004). Las novelas del "boom" como provocación canónica: interacciones literarias entre “la onda”, el “crack” y Carlos Fuentes. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 30, 43-52.
- Noguerol, F. (2006). “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 15, s.p.
- (2008). “Últimas tendencias y promociones”. En T. Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3, Siglo XX. Madrid: Cátedra, 167-182.
- (2010). “Última narrativa hispanoamericana (de 1995 a nuestros días)”. En Zicarelli, G. (Ed.), *Cuatro paisajes*. Roma: Instituto Cervantes, 87-116.

- (2013). “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español”. En J. Montoya y A. E. del Campo (Coords.), *Imágenes de la tecnología y la globalización en las literaturas hispánicas*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Olmos, A. (2009). *Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder*. Madrid, Caballo de Troya.
- Ortega y Gasset, J. (1966). *La idea de las generaciones. El tema de nuestro tiempo, Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente.
- Oviedo, J.M. (1997). Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en Hispanoamérica (1945-1995). En Collard, P. (ed.), *Foro Hispánico*, 53, s.p.
- Padilla, I. (2004). McOndo y el crack: dos experiencias grupales. En VV.AA. *Palabra de América*, 136-147. Barcelona: Seix Barral.
- (2006). *Si volvieran sus majestades*. México: Planeta Mexicana.
- Palaversich, D. (2003). Macondo y otros mitos. *Literaturas.com*. Recuperado de <http://obsesivababel.blogspot.com/2010/03/mcondo.html>
- Palou, P. Á. (2000): *Resistencia de materiales. Ensayos*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- Pantel, A. (2018). “Mutantes ibéricos y sampling literario en la narrativa de Agustín Fernández Mallo” En Iacob, M. y Posada, A. *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, 211-221.
- Paz-Soldán, E. (2003). *Mantra* (2001), de Rodrigo Fresán, y la Novela de la Multiplicidad de la Información. *Chasqui*, 32, 98-109.
- (2004). El escritor, McOndo y la tradición. *Barcelona Review*, 42, 43-54.
- Pedraza, R. S., Guzmán, Y., y Rubio, H. C. (2005). Estudio de la imitación como factor de riesgo para ideación suicida en estudiantes universitarios adolescentes. *Revista colombiana de psiquiatría*, 34, 12-25.

- Pérez, A. C. (2006). El Crack y su manifiesto. *Revista de la Universidad de México*, 31.
- Piña-Rosales, G. (2009). El cuento: Anatomía de un género literario. *Hispania*, 92, 476-487.
- Piglia, R. (2001). Tesis sobre el cuento. En *Guaraguao*, 11, 17-19.
- (2006). Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*. En Becerra, E. (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, 180-207.
- (2017). *Crítica y ficción*. Barcelona: Debolsillo.
- Pluta, N. (2007). “La autoimagen de los narradores hispanoamericanos contemporáneos en sus comentarios y críticas del estado actual de la literatura de su continente: posboom, McOndo y crack”. *Estudios Hispánicos*, 15, 241-252.
- Poniatowska, E. (2003). Box y literatura del Crack. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2003/06/26/03aa1cul.php?origen> [Consulta 10/08/2019].
- Posada, A. (2018). “Metáforas baumanianas en *Nocilla Experience* de Agustín Fernández Mallo”. En Iacob, M. y Posada, A., *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, 193-208.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Proust, M. (2005) *A la busca del tiempo perdido*, Madrid: Valdemar.
- Rama, Á. (2005). El boom en perspectiva. *Signos literarios*, 1, 161-208.
- Ramis, M. C. (2011). La crítica de Adorno a la cultura de masas. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, 3, 130-147.
- Reisz, S. (1996). *Voces sexuadas: Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Rodríguez-Gaona, M. (2010). *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Madrid: Caballo de Troya.

- Rodríguez Pérez, O. (1995). La sombra de la dictadura en el cuento chileno actual: tres muestras representativas. *Espejo de paciencia. Revista de Literatura y Arte*, 0, 32-41.
- Romano de Thuesen, E. (2000). “Literatura y lenguaje en la narrativa argentina de la década de 1990: el ejemplo de Rodrigo Fresán”. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 6, 392-402.
- Rovira, J. C. (1999). La pretensión postmoderna. *Anales de literatura hispanoamericana*, 28, 355-372.
- Royo, H. T. (2015). “Eloy Fernández Porta y la condición afterpop: metodologías analíticas y estrategias artísticas ante la fabricación de la subjetividad”. *Imafronte*, 24, 253-277.
- Ruano López, S. (2006). “Cultura y Medios. De la escuela de Frankfurt a la Convergencia Multimedia”. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 15, 59-74.
- Ruiz, H. M. (2011). “Apuntes para una teoría de un escritor Afterpop”. En J. M. Acevedo y F. A. Salamanca (Comp.), *Marginalia*, 2, s.p.
- Ruiz, R. A. (2016a). “El Crack: veinte años de una propuesta literaria”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18, 205-232.
- (2016b). “Escribir América en el siglo XXI: el Crack y McOndo, una generación continental”. *Iberoamericana*, 16, 67-90.
- Salanova, M. (2012). *Postpornografía*. Murcia: Pictografía Ediciones.
- Salazar, F. (1991). De la cultura popular a la cultura de masas en México (la ciudad de México en la década de los ochenta). *Sociológica (Mexico)*, 6, 189-208.
- Saldaña, A. (2013). *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*. Zaragoza. Mira Editores.
- Sánchez Nettel, GG. (1998). Cuatro novelas del Crack. *Vuelta*, 255, 46-48.

- Sarduy, S. (1984). *Colibrí*. Barcelona: Argos Vergara.
- Saum-Pascual, A. (2012). *Mutatis Mutandi: Spanish Literature of the New 21th Century* (tesis doctoral). Universidad de California, Riverside, Recuperado de <http://escholarship.org/uc/item/7sp5h42q> [Consulta 25/05/2017].
- Seed, D. (1988). *The Fictional Laberinth of Thomas Pynchon*. London: Macmillan Press.
- Shakespeare, W. (2005). *La tempestad*. Madrid: Cátedra.
- Shaw, D. L. (1994). Skármeta: contexto e ideas literarias. *Revista Iberoamericana*, 60, 1051-1061.
- (1998). *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Nueva York: State University of New York.
- (2005). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Shaw, L., y Dennison, S. (2005). *Pop culture Latin America!: media, arts, and lifestyle*. Santa Bárbara, California: ABC-CLIO.
- Shields, D. (2015). *Hambre de realidad*. Madrid: Círculo de Tiza.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Simon, D. (2007). Extracto de *An Interview with David Simon*. Recuperado de: <https://believermag.com/an-interview-with-david-simon/>
- Skármeta, A. (1979) *Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano*. (Texto de participación en el taller “The Rise of the New Latin American Narrative, 1950-1975” organizado por el Wilson Center del Smithsonian Institute (Washington DC, 1979). Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6998/19812223P72.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

- Snoey, C. (2019). “El lado de afuera. Idea de la historia en «Historia argentina» de Rodrigo Fresán”. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 17.
- Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in Time*. Austin University of Texas Press.
- Tornés, E. (1996). *¿Qué es el postboom?* La Habana: Letras Cubanas.
- Tortosa, V. (2008). Sujetos mutantes: nuevas identidades en la cultura. En Dolores Romero López & Amelia Sanz Cabrerizo (Eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, 257-272.
- Trueba, T. G. (2018). Collage, trash art o ready made: la práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo XXI. En Iacob, M. y Posada, A., *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, 113-126.
- Vallejo, I. (2019). *El infinito en un junco*. Madrid: Siruela.
- Voionmaa, D.N. (2009). “La narrativa latinoamericana en los tiempos post... y después”. *Revista asiática de estudios iberoamericanos*, 22, 137-171.
- Volpi, J et al. (2000). Manifiesto Crack. *Lateral. Revista de Cultura*, 70, s.p.
- (2002a). El fin de la Conjura. *Letras Libres*. 22, 56-60.
- (2002b): Entrevista con David Hernández. Hannover, 14 de marzo 2002. Recuperado de: http://www.librusa.com/entrevista_volpi.htm [Consulta 03.08.2019].
- et al. (2003): Desafíos de la ficción. Compilación y prólogo de Eduardo Becerra. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/desafios-de-la-ficcion--0/> [Consulta 20.08.2019].
- (2004a). El fin de la narrativa latinoamericana. En Bolaño, R. et al., *Palabra de América*. Barcelona. Seix Barral, 206-224.
- (2004b). *El temperamento melancólico*. México: Seix Barral.

- (2004c). El crack en el vórtice de la novela mexicana. En Chavez, R. *et al.*, *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori.
- (2004d). Código de procedimientos literarios del Crack. En Chavez, R. *et al.*, *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori.
- (2009). *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. México: Debate.
- Wyka, K. (1989). *Pokolenia literackie*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.
- Zabala, L. (2000). Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio, *El Cuento en Red, 1*. Recuperado de: <https://ciudadseva.com/texto/seis-problemas-para-la-minificcion/>
- (2016). Breve historia de la teoría del cuento. En *El cuento panhispánico. Nuevas miradas críticas y aplicaciones didácticas*. Valladolid: Universidad de Valladolid – Agilice Digital, 31-49.

Índice de ilustraciones

1. Warhol, A. (1962). *Campbell's Soup Cans*.....101
Recuperado de <https://www.art.com/products/p10089337-sa-i838198/andy-warhol-campbell-s-soup-i-1968.htm>
2. Velazquez, D. (1650). Pope Innocent X. Bacon, F. (1953). Study after Velazquez's Portrait of Pop Innocent X105
Recuperado de <https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-truth-behind-francis-bacons-screaming-popes/>
3. Saura, A. (1959). Las tres Gracias.107
Recuperado de <https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/saura-antonio-152>
4. Ruscha, E. (1984). *The Music from the Balconies*.....119
Recuperado de <https://www.elcuadrodeldia.com/post/166810306968/edward-ruscha-the-music-from-the-balconies>
5. Fotograma del capítulo 13, temporada 7 de *The Office* (2005).....128
Recuperado de <https://imgur.com/r/dundermifflin/RPE2tJT>
6. Fotograma del capítulo 13, temporada 11 de *Padre de Familia* (2000)134
Recuperado de https://familyguy.fandom.com/wiki/Georgia_O%27Keeffe
7. Fotograma de la película *La Dolce Vita* (1960).....163
Recuperado de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26847267/mejores-escenas-cine-peliculas-dolce-vita/>
8. Fotograma de la película *Light Sleeper* (1992).....167
Recuperado de <https://mubi.com/es/notebook/posts/a-man-apart-close-up-on-paul-schrader-s-light-sleeper>
9. Portadas del 3 de mayo de 1993 de las revistas *TIME* y *Newsweek*.....177
10. Recorte de la portada de *Esperanto* (2011).....208

- Recuperado de <https://www.casadellibro.com/libro-esperanto/9788439723950/1837722>
11. Collage con imágenes de la discoteca H.O.L.Y.....215
 Recuperado de <https://retaildesignblog.net/2018/09/23/h-o-l-y-nightclub-by-juan-carlos-pulido/>
 y portada de la película *Enter de Void* (2009)
 Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/film565437.html>
12. Imagen de *Campanilla* (2008).237
 Recuperado de <https://dominios-encantados.fandom.com/es/wiki/Campanilla>
13. Versiones de la portada de Abbey Road (1969)239
 Recuperado de <http://legendsrevealed.com/entertainment/2012/10/03/did-a-poster-company-airbrush-a-cigarette-out-of-the-abbey-road-album-cover/>
14. Rothko, M. (1955). *Yellow and Blue (Yellow, Blue on Orange)*.259
 Recuperado de <https://collection.cmoa.org/objects/90fcbcf3-fa32-44c1-873f-438639922349>
15. Fotograma de *Atrapado en el Tiempo*261
 Recuperado de https://www.antena3.com/se-estrena/sitemaps/650161_image_2016_2.xml
16. Parodia de película Taken (2008)280
 Recuperado de <http://www.quickmeme.com/meme/3r572m>
17. Arbus, D. (1967). *Gemelas idénticas* y fotograma de *El resplandor* (1980).....287
 Recuperado de <https://fotora.com.ar/gemelas-identicas-diane-arbus/>
18. Posada, J. G. (circa 1880). Calacas bailando298
 Recuperado de <https://www.pinterest.cl/pin/43276846393056968/?autologin=true&send=true>
19. Collage de la Virgen de Guadalupe299
 Recuperado de <https://www.artelista.com/obra/1030959937940706-virgendeguadalupe.html>
20. Image courtesy of Town and Country. Gerald and Sarah Murphy (1920)304

Recuperado de: <https://www.classicchicagomagazine.com/la-cote-dazur-partie-une/gerald-and-sara-murphy-on-the-riviera-in-the-early-1920s-image-courtesy-of-town-and-country/>

21. Recorte de contraportada de *Trabajos manuales* (1994)306
22. Fotograma de “The Entire History of You” de Black Mirror (2011)324
Recuperado de <https://futureblackmirror.blogspot.com/2021/03/tecnologia-implantada-en-nuestro-cuerpo.html>
23. Garófano, A. *Rodrigo Fresán*. (facilitada por R. Fresán)365
24. Top 5 (Libros / Autores)388
Montaje realizado a partir de fotos extraídas de las editoriales respectivas
25. Top 5 (Películas / Directores)389
Montaje realizado a partir de:
Stanley Kubrick: <http://archivo.progettoxanadu.it/xanadu2015/wp-content/uploads/2014/12/Stanley-Kubrick.jpg>
Wes Anderson: <https://reservacinefila.com.br/wp-content/uploads/2020/09/images-13.jpeg>
Carteles de películas: <https://www.imdb.com/>
26. Top 5 (Series)390
Recuperado de: <https://imdb.com/>
27. Top 5 (Cuadros / Pintores)391
Montaje realizado a partir de:
 1. Rothko: https://www.tate.org.uk/art/images/research/1606_10.jpg
 1. Pollock: <https://i.pinimg.com/originals/1e/b2/b9/1eb2b9a2d656762f8bedb28df532f286.jpg>
 2. <https://i0.wp.com/hojemacau.com.mo/wp-content/uploads/2017/08/28817P13T1.jpg?w=1920&ssl=1>
 3. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas>
 4. https://p1.liveauctioneers.com/5807/129241/65734207_1_x.jpg?auto=webp&format=pjpg&quality=80&version=1539185231

5. https://rehs.com/eng/wp-content/uploads/2018/11/hockney_90M.jpg
- B.t. https://media.gibert.com/media/catalog/product/cache/926507dc7f93631a094422215b778fe0/c/_c_97827118710259782711871025_1.jpg
28. Top 5 (Fotógrafos)392
- Montaje realizado a partir de:
1. <https://www.mutualart.com/Artwork/Patriotic-Young-Man-with-a-Flag--N-Y-C-/69BB62FC208916BB>
 2. <https://instruccionespara.com/wp-content/uploads/henri-cartier-bresson-imagen-destacada-1024x576.jpg>
 3. https://cameralabs.org/aeonmedia/zenfoto/4373/23597/1938-fotograf-zhakanri-lartig_large.jpg
 4. <https://www.sothebys.com/es/auctions/ecatalogue/2016/photographie-pf1620/lot.53.html>
 5. <https://cdn1.ntv.com.tr/gorsel/ErLTuzT1N0WdYpkQHxWa7w.jpg?width=1000&mode=both&scale=both&v=1510516468156>
29. Top 5 (Discos / Cantantes)393
- Montaje realizado a partir de:
1. <https://lastfm.freetls.fastly.net/i/u/770x0/af0769def98942fb905096cec3dc56b5.webp#af0769def98942fb905096cec3dc56b5>
 2. https://media04.meinbezirk.at/article/2020/09/25/0/24600330_XXL.jpg?1600991744
 3. https://static.wikia.nocookie.net/thebeatles/images/0/0e/The_White_Album.svg/revision/latest/scale-to-width-down/500?cb=20090906043008&path-prefix=es
 4. <https://cdn.shoplightspeed.com/shops/636018/files/22720417/750x2000x3/pink-floyd-wish-you-were-here-cd.jpg>
 5. https://elpais.com/cultura/imagenes/2017/03/03/babelia/1488543386_045495_1488545159_sumario_grande.jpg

Entrevista a Rodrigo Fresán (8 de marzo de 2021)

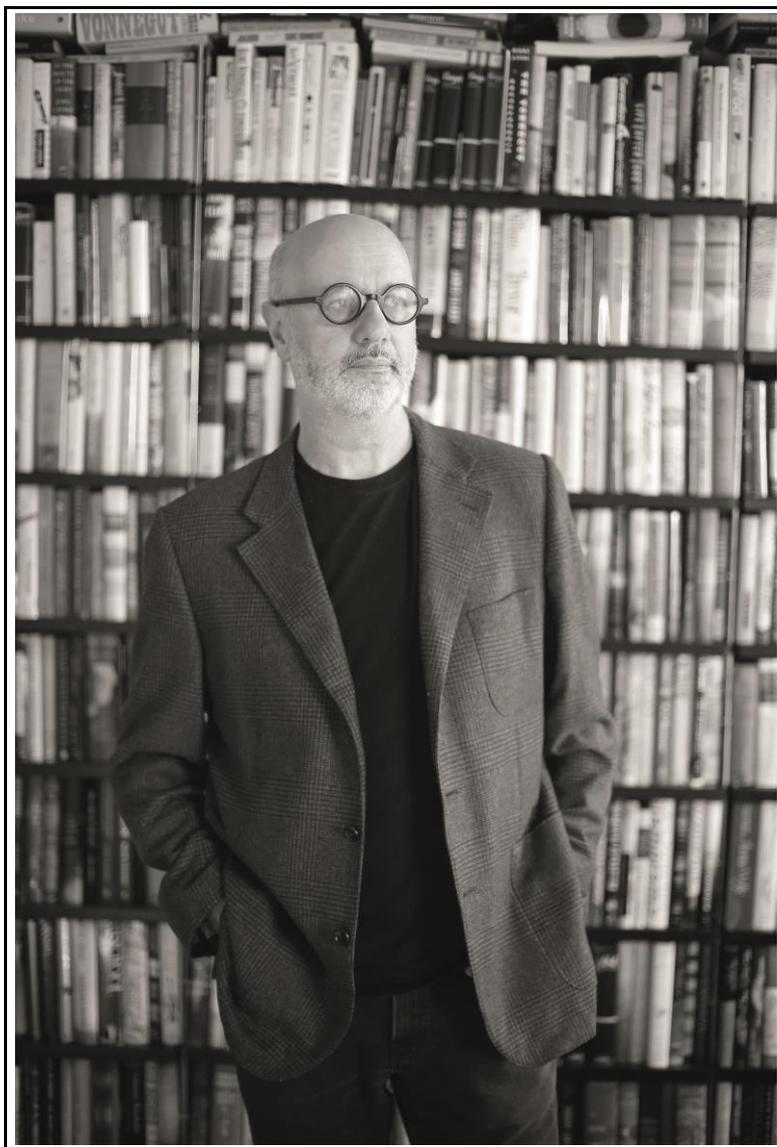


Ilustración 23. Rodrigo Fresán

Empecemos hablando de la memoria, uno de los temas sobre los que más van a pivotar tus novelas. La memoria y la importancia de no perder de vista todos nuestros recuerdos y, por ello, los personajes de tu obra tienen que recurrir a diferentes trucos o estrategias que les ayuden a recordar para no olvidar el sentido o el objetivo de su vida.

En *Esperanto* es la fotografía el elemento de memoria seleccionado, el cual tiene un papel fundamental, la fotografía que la madre de Federico le arroja con desprecio, la fotografía mancillada en el cajón de Ernesto Torcuato Soldán...

La fotografía también es protagonista como ejercicio de rememoración en *La velocidad de las cosas*, en concreto, en “Historia de un hijo de puta con ballenas y hermanita fantasma”, donde se reproducen pasajes como si estuvieran mirando polaroids, unas de gran claridad, otras borrosas por el alcohol ingerido en el momento de tomarse...

***Jardines de Kensington* se presenta como un diálogo rememorativo (luego hablaremos de si es diálogo o monólogo), en *La velocidad de las cosas* el narrador principal sufre amnesia, y en *Mantra* un tumor le hace olvidar todo lo que ha vivido. Así podríamos pasar por todas tus obras, desde *Historia Argentina*, en la que en el cuento “La memoria del pueblo”, el narrador, dirigiéndose a su patria con diferentes nombres de mujer, se cuestiona constantemente lo ocurrido en el pasado, como si no pudiera acordarse de esa patria a la que da vida, y se refiere a ella como si fueran amantes pasadas.**

En tus últimos trabajos incides en la memoria como algo imprescindible para el escritor, ¿qué supone para ti el recordar? Y, ¿qué sucede con esa parte omitida de tus obras? ¿Dónde queda la parte olvidada?

El mismo acto de la escritura es un ejercicio memorioso. La capacidad de la memoria y de hacer o deshacer en el olvido es algo que está íntimamente ligado al proceso de escritura. La parte olvidada está implícita en *La parte recordada*. Uno elige lo que recuerda y lo que desecha, forma parte del olvido. De ahí que la lectura forme parte de

la escritura. La asimilación lectora te lleva irremediabilmente a pensar como un escritor, a recordar lo leído u olvidar. Siempre pienso en cómo sería leer un libro con una actitud plenamente lectora, sin la necesidad de trabajar en él con posterioridad, olvidar la parte escritora y dejar al lector el derecho a disfrutar sin condiciones.

¿Nunca has leído un libro sin una segunda intención, sin la necesidad de trabajar sobre esa lectura?

Hace mucho tiempo, y cada vez menos. Siempre surge alguno que te hace disfrutar, son libros deslumbrantes que, sin poder evitarlo, luego vuelvo a recurrir a ellos con una actitud más de “ladrón de tumbas”.

Lo que mencionaba antes sobre Peter Hook y Keiko Kai. Keiko nunca dice nada, no responde a las preguntas de Peter. ¿Existe de verdad, o su secuestro es una invención del protagonista para justificar su suicidio?

Ah, no lo sé. Eso forma parte de la interpretación del lector. Aquí trato de homenajear un recurso presente en Henry James, en Ford Madox Ford, o en Conrad. Es esta idea de que alguien empieza a contar una historia y hay un auditorio de gente que no interviene en absoluto. Es una puesta en escena muy teatral. Me alegro de que ese efecto de ambigüedad se siga manteniendo y que siga causando alguna intriga.

A modo de apunte, el personaje debería haberse llamado Peter Hooked, fue uno de mis grandes errores en este libro.

Volvamos al origen de todo. Una vez que el Boom pierde fuerza, ¿qué ofertan las editoriales para que la literatura llegue a mercados fuera de Sudamérica?

Lo único que hay como contraoferta *for export* del boom es una literatura puramente testimonial de las catástrofes latinoamericanas. Es lo que yo llamo el Oscar a la mejor película extranjera, eso que a los países desarrollados les gusta consumir una vez al año para recordarles su posición privilegiada: un producto lleno de porquerías y miserias de pastores que violan a sus hijas y atrocidades semejantes.

Algunos de los grupos posteriores que surgen como contramovimiento magicorrealista te sitúan como integrante de sus manifiestos o relatos, como ocurrió con *Cuentos con Walkman*, que toma su nombre de uno de tus relatos: “Gente con walkman”, o *McOndo*, que antologa un cuento tuyo. Sin embargo, parece que siempre has tratado de permanecer al margen de todas las generalizaciones o movimientos políticos.

Sí, en el caso de la antología *McOndo*, Alberto, un gran amigo mío, me pidió un cuento y yo se lo envié sin preguntar demasiado. Posteriormente leí el prólogo cuando el libro ya estaba publicado. A mí nunca se me informó de que aquello tenía la intención de convertirse en un manifiesto generacional. Yo no tengo ningún problema con el realismo mágico. De hecho, muchos de mis libros tienen destellos fantásticos... ¡hay gente que vuela!

En relación a tus antecedentes como escritor de novelas tan fragmentadas y relatos breves, ¿qué podrías contarnos de tus principales fuentes de inspiración para adoptar una postura tan heteróclita?

Yo no soy de ir particularmente envuelto en la bandera argentina, sin embargo, la literatura argentina dentro del contexto latinoamericano tiene unas coordenadas muy diferentes al resto. En Argentina no hay esa necesidad de escribir “La gran novela

argentina”, puede que sea porque el escritor totémico argentino era un cuentista que renegaba y despreciaba la forma novela puntualmente por considerarla innecesaria. Además, todas las grandes novelas argentinas son muy extrañas, muy atomizadas y muy fragmentadas. Sin ir más lejos, el libro fundador de la literatura argentina es un libro que no se sabe todavía muy bien cómo catalogar, que es el *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento. Además, para ir más lejos, me atrevería a decir que la literatura argentina es la única en el mundo en la que todos sus escritores totémicos, todos sus próceres, han incurrido en el género fantástico o en el cuento. Con esto quiero decir que no hay pudores con el género en la literatura argentina.

Esa hibridación genérica tan característica, ya te venía entonces heredada.

Exactamente. Todo está surcado por una idea un tanto exótica y un poco sobrenatural.

¿Crees que hay un rechazo taxativo, en el mundillo literario, hacia todo lo relacionado con el Boom en los tiempos actuales? En tu caso, siempre he entendido en tus novelas que hablas de aquel movimiento como algo pasado, pero con respeto y con buen recuerdo.

Nunca tuve problemas con el Boom, ni tengo problema en reconocer a *Historia de una muerte anunciada* como uno de los libros más perfectos que hay. Me gustan mucho *Cien años de soledad*, *Conversación en la catedral* y otros pertenecientes al boom, sin embargo, tampoco albergo deseos de haberlas escrito yo. De hecho, doy gracias de que esas novelas estén tan bien escritas y las hayan hecho otras personas porque le quitan a uno la responsabilidad y la obligación de hacerlas, así puedo dedicarme a mis taras y obsesiones. Particularmente la idea de matar al boom me parece ridícula, como también

me parece ridícula la idea de matar a Borges. Yo no tengo ningún problema con mis mayores locales.

Los personajes de tus novelas conforman un universo (el ULF –Universo Literario de Fresán–) que se relaciona constantemente. Personajes secundarios que cobran protagonismo en otras novelas, o en otros cuentos para los que inicialmente fueron creados. Resulta reseñable el modo en el que consigues transmitir una idea con la simple aparición de un personaje rescatado de un trabajo anterior. ¿Cómo consigues este nivel de precisión relacional? ¿Cómo logras mantener vivos a todos ellos y llevar un control de sus apariciones tan riguroso?

Primero quiero señalar que todas las decisiones éticas y estéticas de los autores están fundamentadas en su experiencia como lectores. Esto es algo que a mí me gustaba mucho como lector en mi adolescencia, leyendo a Salinger, a Vonnegut, a la generación Beat, y posteriormente en Wolf, Fitzgerald o en Proust, que podría ser el grado 0 de la arborescencia coral. Creo que ahí hay una actitud mucho más “infantil”, que trata de buscar el efecto sorpresa en el lector desconocido que uno mismo sintió con estos grandes autores que leyó con mucho afecto y mucha admiración. En cuanto al cómo, lo cierto es que no tengo ninguna libreta, ni un índice, ni apoyatura logística de ningún tipo que me ayude con esta tarea, sino que viene más como una revelación o una inspiración producida de forma casi inmediata a la escritura, sin planificación ni premeditación. La sensación que yo tengo es que existe un magma de cabezas de personajes compitiendo por salir, y finalmente uno toma la iniciativa y toma la escena. Así es como yo trato de mantener siempre una actitud de lector y de sorprenderme a mí mismo. Conozco escritores muy metódicos, algunos de ellos muy buenos, pero yo no entiendo la escritura de ese modo.

¿Qué ocurre con *Trabajos manuales*? Es el único libro que no podemos encontrar en librerías. De hecho, me llevó mucho tiempo y esfuerzo el poder dar con él.

Bueno, eso fue una decisión deliberada que adopté. Me gustaba la idea de tener un libro fantasma. Me ofrecieron reeditarlos, pero para ello tendría que revisarlo mucho, añadirle mucha información anexa y, conociéndome, terminaría por ser un libro de 900 páginas. Me gusta la idea de tener un libro difícil de encontrar, porque yo también pasé por esa odisea de encontrar un libro deseado, el primer libro de Cheever, por ejemplo. Que el lector que finalmente se haga con él obtenga la satisfacción de haberlo encontrado es parte del juego también. Yo mismo tengo un solo ejemplar de ese libro.

En tus novelas siempre se pueden leer historias que ocurren a tus personajes y resultan del todo extravagantes, hasta inverosímiles. Sin embargo, posteriormente a la lectura nos damos cuenta de que esas anécdotas son reales, y corresponden a momentos increíbles, algunos de ellos de gran espanto, que has sufrido a lo largo de tu vida.

Toda esta parte verídica que yo añado en mis trabajos está insertada, no con una actitud autoficcional, sino con la intención de que resulte inverosímil. No me interesa mi biografía como material, aunque pueda parecer lo contrario, sino que me nutro de ella con propósitos argumentales.

Esta experiencia de la que nos hablas, ¿es lo que origina que la mayoría de tus personajes sean sujetos fragmentados, todos marcados por un trauma de la infancia?

Bueno, todos estamos marcados de algún modo por lo ocurrido en nuestra infancia. En mi caso, depende de como observes mi propia infancia, puede dar la impresión de ser una infancia muy traumática o una infancia muy divertida. Sin embargo, yo no siento el haber sufrido un gran trauma. De hecho, yo nací clínicamente muerto y por eso yo parto con una ventaja que es que sé cómo termina la novela. Ahí entra de nuevo el tema de la memoria, todos mis libros tienen una estructura circular, y van hacia atrás, porque tratan de volver al origen, ese momento clave (que yo no recuerdo, obviamente), que resulta de un conocimiento adquirido que te ofrece el nacer clínicamente muerto, ya me obliga automáticamente a volver y a recontar y a hacer memoria. Todo lo que te va a ocurrir en la vida te va a ocurrir como sucesivas variaciones de momentos infantiles, hasta que llega el último gran momento de la infancia, el despertar sexual, que coincide con el primer gran momento de la vida adulta.

En *Jardines de Kensington* haces una aproximación exhaustiva de la década de los 60, del Swinging Sixties y los movimientos socioculturales que se vivieron. Sin embargo, tú no puedes recordar muy bien todos esos años porque eras muy pequeño. ¿Qué te atrae tanto de aquella etapa?

La gente tiende a pensar que la década de los 60 fue la época de la gente de la edad de mis padres, de los que la vivieron siendo jóvenes. Sin embargo, yo creo que es la década de los hijos de aquellos padres. Los padres ya venían preparados de los 50 y de los 40, pero los hijos fueron irradiados de una manera muy bestial por el Pop, los Beatles, la psicodelia, las drogas que estaban por todas partes, la televisión, el rock... Fue una década donde la juventud se convirtió en un valor capital. Se suponía que iban a cambiar el mundo. Todo eso me resulta muy atractivo y avasallante. Los 60 fue una época muy bulliciosa y efervescente en Buenos Aires, al contrario de lo que ocurrió en

España que tuvo que retrasar todo ese desenfreno a consecuencia de una dictadura muy larga. Esa es la gran diferencia entre España y Argentina, en el tiempo en el que aquí hubo una dictadura, en Argentina hubo 24. Las dictaduras largas son como el mar, mucho más erosionantes.

Ahora que mencionas lo del mar. Recurres mucho a la analogía del naufragio para describir el cambio generacional, la salida del realismo mágico, el final de esos frenéticos Swinging Sixties...

Sí, yo adopto esta metáfora por la condición insular de Argentina. Y cuando digo Argentina me refiero principalmente a Buenos Aires y a la Patagonia, la ciudad de mis padres y el origen de Canciones Tristes. Argentina siempre estuvo mirando allende los mares, nunca miró a sus países vecinos para constituir una gran nación.

Siguiendo con los personajes, Fernández Porta dedica un capítulo de su ensayo *Afterpop* a esto precisamente, llamado “No estamos Solondz”, en relación al cine de Todd Solondz y al análisis que se hace en él de los efectos de la mala educación, teniendo la película *Happiness* como ejemplo claro. Si bien Porta utiliza *Happiness* para ejemplificar al sujeto marginado, al freak, creo que la evolución de ese personaje para convertirse en friki parte de una infancia como la de tus personajes. ¿Por qué ese interés por el freak? Tú lo rescatas asiduamente evocando la película de Tod Browning y le dedicas un capítulo imprescindible en “Historia con monstruos”, de LVDLC, contando la vida de uno de los sujetos de admiración y contemplación de Diane Arbus. ¿Quiénes son para ti los freaks en los tiempos actuales? ¿Qué te atrae de ellos? ¿Son acaso los sujetos que no siguen a las masas y los mass media?

El friki de mis libros no es como el de Solondz por un motivo fundamental. El friki de Solondz tiene una sordidez que yo disfruto mucho como espectador, pero me da un poco de miedo como creador. El friki de mis libros está más relacionado a la familia Glass de Salinger, a Billy Pilgrim, de *Matadero 5*... ese tipo de personajes, más beatíficos o angelicales; sin embargo, los de Solondz son muy siniestros. Incluso un friki solondziano que podría ser el narrador de *Jardines de Kensington* tiene una cierta alegría a pesar de su tragedia. Al final, todos mis frikis son artistas, creadores de, al menos, una obra que actúa como gesto redentor de su miseria. Me interesa la idea del friki al que le fue bien, como Dylan, y que consiguió que su parte freak se convirtiera en algo valorado y deseado por los que no son freaks. Por ejemplo, el más friki de todos fue Marcel Proust, un genio de la literatura. Se tiende a pensar en el friki como un marginado, o como alguien que tendría éxito posteriormente, pero hay frikis de mucho éxito.

Y por supuesto, todos estos sujetos fragmentados ocupan un espacio muy concreto. Siguiendo la denominación de Marc Augé, les llamaremos No-lugares, que tú identificas en los centros comerciales, aeropuertos, hospitales, hoteles... todo lo que nos contó Augé en 1992, ya lo habíamos leído un año antes en *Historia Argentina*. ¿Qué hay de atractivo o de repulsivo en estos lugares que hacen de imán de multitudes?

Bueno, creo que antes que yo ya los habían usado muchos otros escritores, no creo haber inventado nada. A mí me llama la atención estos sitios porque son lugares de tránsito. Mis personajes siempre están yendo de un lado a otro, y ese parece un lugar idóneo para verlos. A mí se me ocurren muchas cosas en el *shopping center*, o en hospitales, en aeropuertos, son espacios para la reflexión y el tránsito.

Otro de los puntos clave del sujeto fragmentado es la desterritorialización. En este caso utilizaremos el término para referirnos, ya no a los personajes de la obra, sino a la literatura que surgió tras la caída del Boom. Escritores que no se sentían identificados con la sociedad representada por la literatura tradicional, y buscaban un nuevo escenario fuera de América Latina y del Realismo Mágico. De este contramovimiento extraemos dos teorías:

- a) La del rizoma, de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, ligada a los escritores del posboom, el Crack...**
- b) Y la del Radicante, de Bourriaud, que es similar pero sin el rechazo a las raíces, que la asociamos más a tu narrativa**

Según tu experiencia pasada, en tus orígenes publicando novelas, ¿Qué supone para un escritor joven enfrentarse a toda esa tradición?

Bueno, mis respuestas siempre te las voy a hacer desde el punto de vista del lector y el escritor, pero no desde una base académica, puesto que no dispongo de ella. Todo este vocabulario lo desconozco, incluso el rizoma me recuerda a la pasta italiana. Pero en relación a lo que comentas, la tradición argentina es el acto de la traición. Los grandes escritores argentinos son todos superlectores, la tradición argentina está sostenida por la biblioteca personal de todos esos escritores, que no tienen por qué ser argentinos. Yo siempre me pregunto lo duro que tiene que ser escribir desde dentro de una tradición, y estar siempre reclamado por ella. Una especie de zombis reclamando constantemente tu cerebro. En mi caso particular, mi primer libro tuvo la suerte de que se vendió muy bien, y aún hoy arrastro de su éxito un rechazo de algunos sectores que no me han perdonado todavía. Todavía hay mucha gente que trata de acusarme con el que para mí es el mayor de los cumplidos, diciendo que no soy un escritor argentino porque me fui.

Incluso cuando se organizan comitivas de escritores argentinos, por lo general, nunca estoy invitado. Al mismo tiempo, en España tampoco soy un escritor español. Esto es algo que mi amigo, Enrique Vila-Matas, envidia de mí, aunque también tiene sus desventajas, sobre todo a nivel publicitario y editorial.

Ahora mismo se podría integrar tu estilo de escritura dentro de lo que Eduardo Lago llamó, refiriéndose a escritores norteamericanos como Pynchon o Foster Wallace, como la escuela de la dificultad, en la que el pop y los mass media son incluidos como parte fundamental de la trama, pero el resultado no es una lectura fácil, como insinúan los apocalípticos, sino todo lo contrario, es una lectura muy exigente.

La dificultad en términos ideales debería ser algo intrínseco en la lectura y la escritura. Si la escritura es compleja de por sí, ¿por qué la lectura no iba a serlo? Al menos, la lectura que me interesa a mí tiene que tener un cierto nivel de complejidad. De lo contrario, para el resto está Netflix y productos de otra raigambre. De todos modos, yo soy un gran lector de *best sellers*, los disfruto mucho siempre que tengan un cierto nivel de formación, o deformación. Pero para mí, la idea de que algo es difícil de leer... ¿pero qué esperabas, que fuera fácil?

¿Crees que este tipo de literatura sigue siendo algo todavía simbólico o minoritario dentro de la gran literatura canónica y más apocalíptica, o crees que la literatura asociada a los *mass media*, la cultura pop y la gran referencialidad es el futuro y el presente de la narrativa?

No, en cierto modo ya estaba todo inventado, y todo seguirá cambiando a lo largo del tiempo para adaptarse al momento. Yo creo que Jane Austen era tan pop como lo soy

yo. Las conversaciones a media voz en los grandes bailes sobre los modales de la época era algo tan pop entonces como lo son las discusiones sobre una serie de televisión ahora. Cortázar era mucho más pop que yo. No es algo nuevo, y no hay nada de malo en ello. Para mí, el último gran libro formalmente innovador fue *Pálido fuego*, de Nabokov. Después de eso no sé cuánto más se puede revolucionar la literatura. Además, los gestos vanguardistas de la literatura siguen teniendo una cierta nobleza y un cierto interés, al contrario que el arte moderno. En *La Ilíada*, Homero detiene el tiempo para hacer una descripción de las naves, *El Quijote* tiene cientos de recursos pop, incluso en *La Biblia*, donde interviene el autor ya en la primera página. Todo estaba ya inventado, los que cambiamos somos nosotros y la forma con la que asumimos esos recursos.

Según estos apocalípticos que comentábamos, la desterritorialización del autor supone una traición. Tú afrontas este tema de la traición de forma magistral en el cuento “Pasión de multitudes”, con la presentación de los desaparecidos, un cuento brutal y devastador, pero asumible gracias al lenguaje poético y al humor negro. Y posteriormente en “La soberanía nacional”, donde el conflicto de las Malvinas se mezcla con el humor por medio del Gurkita Bugs Bunny. Un recurso que Fernández Porta ejemplifica con la *cartoonización* del personaje en *Funny Games* de Haneke, para hacer tolerable las torturas y sadismos, y que aquí vemos se aborda de forma similar.

En tus novelas denuncias los hechos vergonzantes que los seres humanos cometen en épocas de opresión o dictaduras. ¿Es esto una crítica a una sociedad pasada o tiene ecos en el presente? ¿Crees que el uso del humor debilita esa crítica para un lector más acostumbrado a un mensaje crítico más demagógico y lacrimógeno, o

este último ha quedado demasiado obsoleto y cargante como para hacernos realmente reflexionar?

Bueno, hubo mucha gente que me acusó de frivolizar con el tema de la guerra y los crímenes de la dictadura. Yo pretendía usar el mismo tipo de humor que usa Vonnegut en *Matadero 5*. En todo caso, yo creo que el humor siempre fortalece. De hecho, siempre que me dicen que cierto libro es una obra maestra y está desprovisto de humor, yo dejo de catalogarlo como obra maestra. No concibo la literatura, fundamentalmente la literatura dramática, sin humor. El humor puede ser desesperado, como en Nabokov, pero siempre debe haber risa. El gran ejemplo es la Guerra de Vietnam, como se muestra lleno de humor en *Apocalypse Now*. El humor es lo que te ayuda a pasar página.

Otro de los recursos que Porta incorpora dentro de la literatura afterpop es la mezcla de ficción y realidad, una constante de tus obras. Tú la explicas de manera maravillosa con la figura de Lyndon Bell y su película *La Crucifixión*. En ese breve comentario en el que el director resume su proyecto monumental queda resumida a la perfección esta forma de narrar tan frecuente en la actualidad.

Lyndon Bell fue mi homenaje a Orson Wells, por la sonoridad del nombre, y por aquello de director maldito de una gran obra. En cuanto a la realidad yo comparto el dictum nabokoviano de que está completamente sobrevalorada. Además, no es tal cosa, hay una realidad común que es muy limitada, y luego hay cientos de interpretaciones diferentes que podemos darle a algo que creemos una realidad. Una silla es algo muy diferente para un carpintero que para un paciente con problemas de espalda. En ese sentido sí que hay una idea de multiversos, la realidad es, a su vez, una cantidad de

realidades encimadas que tú puedes escoger la que más te convenga. Si no hay intervención de la irrealidad en la realidad me parece que se produce una situación de aburrimiento. De hecho, como digo en el tríptico, creo que los grandes monumentos a la literatura realista son, en realidad, los libros más irreales que existen, con su perfecta sincronización de acontecimientos.

Ahora que mencionas la sincronización de acontecimientos, me gustaría preguntarte si existe un porqué en las felices coincidencias que suceden en acontecimientos relacionados con tus personajes y momentos de la Historia Universal. Por ejemplo, la muerte de la madre de Peter Hook y la llegada del hombre a la luna.

No, no lo sé, es algo que surge, al menos en mi literatura, de forma espontánea. De hecho, yo mismo prefiero no conocer el origen de mis propios trucos, dejar que mi literatura me sorprenda a mí mismo.

Y en cuanto a esa primera llegada del hombre a la luna que se repite en tus novelas... ¿La filmó Stanley Kubrick?

No, no creo. El resultado hubiera sido mucho mejor y, seguro, más espectacular.

Hablemos de cine. En primer lugar, de adaptaciones cinematográficas de obras literarias.

En la tesis comento que la adaptación que más me gustaría ver de tus novelas sería *La velocidad de las cosas*, porque creo que es la obra que mejor ejemplifica la verdadera esencia fresaniana, aunque yo lo veo más como una miniserie antológica que como una película. Sin embargo, creo que la que más papeletas tiene para

acabar en la gran pantalla es *Esperanto*, precisamente por ser la menos fresaniana de todas en su estructura, y por ese desenlace que haría las delicias de Nicholas Winding Refn, Gaspar Noé o, incluso, Park Chan-wook. ¿Qué te parecen las adaptaciones literarias en general? ¿Qué te parecería que se llevara una de tus obras a la gran pantalla y qué requisitos inapelables pondrías a su realización?

Sí, cuando escribí *Esperanto*, un libro que terminé en una semana, pensé que iba a hacerme millonario, porque tenía todo lo que se buscaba por entonces. Todavía espero la llamada con las buenas noticias...

En cuanto a mi posición frente a una posible adaptación es la de “Take the money and run”, no pondría ningún requisito, esperaría y me encantaría que se hiciera bien, y que la hicieran los hermanos Coen, o Paul Thomas Anderson, incluso Terrence Malick... y poco más.

En cuanto a las adaptaciones, ya no me interesa tanto el cine como antes, pero recuerdo que Vonnegut decía que los dos únicos escritores que se habían beneficiado del cine eran él con *Matadero 5* (que creo que es una obra maestra de George Roy Hill) y Margaret Mitchell con *Lo que el viento se llevó*. Todo lo demás había sido una catástrofe. Luego, todas las adaptaciones de Kubrick son formidables. La adaptación que también me parece formidable es la de *El paciente inglés*. Y después hay una cosa que a mí me interesa más todavía que son las películas que no son adaptaciones, pero podrían ser grandes novelas, como *La dolce vita*, de Fellini, *La gran belleza* o *Michael Collins*.

Como apasionado de la película *Atrapado en el tiempo*, he visto en *El fondo del cielo* ciertos matices comparativos, casi adaptativos, con la película de Harold Ramis,

como por ejemplo, los suicidios o asesinatos intencionados de Ezra para “resetear” en una nueva vida, o el capítulo en el que Isaac, tras anunciar que la cabecera de un periódico le hizo darse cuenta de que hoy “es unos cuantos días antes que hoy” (FRESÁN, 2011a: 124), confiesa que existe la posibilidad de viajar en el tiempo y de vivir “el mismo día unos días después”, o justo en el momento posterior, cuando Ezra sube a un taxi en el que suena la canción “I got you babe”... y por supuesto, el desenlace y la importancia de la noche de los muñecos de nieve. Una escena que nos lleva a la noche de los muñecos de nieve de la película en la que Bill Murray se da cuenta de su amor por Andy Macdowel y empieza a ser mejor persona para poder estar junto a ella. ¿Hay detrás de estas escenas un reconocimiento adaptativo y un homenaje a esta película?

Bueno, tengo que decir que, para mí, todos los personajes de mis novelas, incluso las mujeres y los bebés, tienen la cara de Bill Murray, por eso en mis libros rara vez hay una descripción física de los personajes. Yo siempre me apoyo en la cara de Murray, que es la cara de nada.

En cuanto a *Atrapado en el tiempo*, siempre la tengo muy presente porque creo que es la historia de la vida. Es uno de los perfumes que me acompañan en todo lo que hago.

También se aborda mucho en esta novela al pintor Mark Rothko, quien es considerado uno de los mayores responsables del cambio de cosmovisión pictórica moderna. Rothko mezcló la no figuración rusa y el *action field painting* para crear sus monumentales *Colour Field paintings*, del mismo modo que *El fondo del cielo* mezcla romance y ciencia-ficción para cambiar la visión que teníamos sobre las novelas fantásticas.

De hecho, la novela se divide en tres capítulos, este planeta, otro planeta, y el espacio entre ellos, como si siguiera la misma estructura de *Yellow and Blue* (el cual se menciona como si fueran los colores del atardecer de URKh 24). Rothko aparece también como personaje en la novela, en un fragmento en el que se cuenta su suicidio. En otras novelas hemos leído referencias a Hopper, muy bien traídas por ser uno de los principales pintores de retratos de la soledad, a Chagall, para referirte a los sueños, a Hockney, por supuesto y sus piscinas... ¿Qué pretendes evocar con Rothko en esta obra?

Rothko me gusta mucho, me emociona. Es uno de esos pintores cuyo atractivo va más por un tema de la sensibilidad que por un tema de destreza. Y siempre pienso que si a mí me interesa debería interesarles a mis personajes. En todo caso, toda esta referencialidad sigue el mismo criterio en toda mi obra, que es mi forma de descubrir la portada del *Sgt, Peppers* de Los Beatles, con todos esos rostros conocidos y mi impresión de niño y mi deseo por descubrirlos a todos. Yo busco que todo ese enciclopedismo tenga también un valor dramático que haga avanzar la acción. No me interesa estar trufando el libro con citas o con visitas o con postales o escenas de... todo eso tiene que tener una cierta funcionalidad con la psicología de los personajes y aún más con la psicología de la trama. Rothko es también como la cara de Bill Murray, quiero decir, son obras muy vacías, pero al mismo tiempo muy colmadas.

Urkh24 es la visión interplanetaria de Canciones Tristes: “Aquel lugar donde se dejan oír las melodías más desconsoladas”. Así, Canciones Tristes ha pasado por todos los lugares del universo, como Sad Songs, Chanson Tristes y mis favoritos, Rancheras nostálgicas y Rancheras melancólicas. Lo que en HA pudo leerse como una parodia de Macondo, se ha convertido en un espacio de encuentro de la

idiosincrasia del personaje fresaniano, un lugar que está en la memoria de todos ellos. ¿Cómo ha evolucionado Canciones Tristes desde tu idea inicial, cuando lo concebiste, hasta ahora mismo?

Canciones Tristes tiene un origen patagónico, de una ciudad a las afueras de Viedma, al principio de la Patagonia, que era donde yo iba todos los veranos de niño y donde estaban mis abuelos. Mi abuelo era un español de Navarra que fundó la primera distribuidora de libros y periódicos de la Patagonia, por lo que era una casa llena de libros y revistas. En Canciones Tristes, por lo tanto, existen dos cosas, por un lado, un guiño o burla cariñosa hacia el realismo mágico y por otro, algo muy funcional que va en relación a lo que decía Faulkner, que es que si te inventas un lugar y un territorio es muy cómodo porque, aunque esté en la Tierra, quedas desprendido de las leyes terrenales puesto que es un lugar inexistente donde todo puede pasar y existir. También me inventé este recurso de que fuera un lugar movable que se adecuara a mis exigencias, aunque éstas fueran poder llevarlo incluso a otro planeta. De hecho, en el libro que acabo de terminar, Canciones Tristes es un perfume, ya no es un lugar, está contenido en un frasco.

El concepto de Canciones Tristes no ha cambiado desde el comienzo, pero al mismo tiempo, no ha dejado de cambiar, siempre está en constante mutación.

Con el tríptico parece que se completa de algún modo una etapa. De hecho, he tratado de identificar este tríptico como un resumen, un compendio de toda tu obra previa, que, para mí, es un solo libro aumentado y vivo, en constante evolución. ¿Se cierra de algún modo una etapa como parece por el desenlace, o todo continuará en el siguiente libro?

En efecto, en un comienzo este tríptico estaba pensado para ser un solo libro, posteriormente surgió la idea de dividirlo.

En cualquier caso, el tríptico no funciona como resumen de toda mi obra porque, afortunadamente, ya terminé otro libro. Lo cual me sitúa en una situación de alivio increíble porque por momentos pensé que no sería capaz de escapar de la sombra del tríptico. Además, pasé mucho tiempo añadiendo inserts para las traducciones americana y francesa. Pero bueno, ya estoy más tranquilo en ese aspecto porque pude capitular. De hecho, sí que es un escape relativo porque directamente se conecta con todos mis libros anteriores.

Por contestar a tu pregunta, lo hubiera cerrado todo con el tríptico si me hubiera tocado el euromillón y me hubiera retirado muy cómodamente y con el deber cumplido, lamentablemente esta situación no se ha producido.

No obstante, sí es posible que todos mis próximos libros sean radiaciones de estos tres. Es posible que todos mis libros anteriores vayan a desembocar al tríptico y del tríptico salgan las historias de todos los posteriores. De hecho, el libro nuevo que acabo de terminar, del que me han prohibido decir nada, ya está anunciado en las tres partes de la trilogía... y hasta ahí puedo leer. De lo que sí estoy seguro es de que nunca voy a volver a encarar un proyecto de esta magnitud.

De las estrategias narrativas más recurrentes que has ido utilizando en tus libros, has pasado por el zapeo, más propio de los cuentos iniciales en los que los personajes aparecían saltando de un cuento a otro; el frameo, procedente del *framing*, y el sampleo (del *sample*) en el que se capturaban instantáneas o se rescataba la esencia de capítulos o historias previas, reales y de la cultura pop,

para adaptar en las novelas de manera muy visual; el *beat*, de los episodios más musicales en los que había una cadencia rítmica muy marcada y, por último, el *loop*, que usas en esta trilogía haciendo que todo se repita, aunque cambiando de apariencia: Mantra = Karma, Ezequiel Esperanto = Tío Hey Walrus; Tom = Esperanto. ¿Qué nos puedes contar de esta asociación metafísica de personajes e ideas?

Sí, en este punto sí que me gusta mucho trabajar con la memoria, tratar de reconstruir la esencia de personajes pero sin releer, buscando de algún modo que todas esas conexiones sean deliberadamente imprecisas. Del mismo modo que muchas veces prefiero no releer libros que me han gustado mucho por no correr el riesgo de perder esa impresión inicial.

En mis libros se produce bastante esta situación en la que vemos a personajes teniendo que elegir entre dos caminos, y sí que es posible que más adelante encontremos el contrapunto. Muchos de ellos los volveremos a ver, con la misma o con otra apariencia, tomando otro camino. De hecho, el final del tríptico se resume en eso, el Escritor tomando la determinación de que prefiere dejarlo todo e ir a buscar a su hijo a la puerta del colegio. No es su hijo realmente, pero es lo más cercano a una familia que va a tener nunca, y se da cuenta así de que ya basta de citas, de literatura, y que la felicidad realmente es eso. Es uno de esos finales que jamás podría haber escrito de no haber sido padre.

Esta teoría del Loop, que también la propuso Porta en *Homo Sampler*, se aprecia muy claramente en el capítulo en el que El chico y La chica se saben atrapados en el bloqueo del escritor, en esas escaleras del museo X, donde todos los días

interpretan la misma escena una y otra vez. Una escena totalmente identificable con *Black Mirror*.

Bueno, yo soy más de *Twilight Zone* que de *Black Mirror*. De todos modos, en todos mis libros está ese impulso metaficcional en el que la figura del autor aparece, desaparece y se entromete. Aunque la diferencia, o puede que la similitud, no estoy muy seguro, es que el tema tecnológico no me interesa en absoluto. Sí que lo incorporo, pero más como una crítica a la necesidad y el apego a las nuevas tecnologías, como parte de esa nueva religión 2.0.

En el desenlace final del tríptico rescatas al hijo de Penélope, se produce la espectacular muerte de Mamabuela por mordedura de vaca verde, resucita, o se redime en otro sujeto diferente el Escritor, también recuerdas a la chica que cayó en la piscina (Ella). Estamos ante un cierre épico y onírico. Vemos que en este desenlace se cierran (aunque dejando abiertos) muchos hilos e incógnitas levantados a lo largo de toda tu obra: ¿qué es inventado, qué es soñado y qué recordado en este desenlace?

Bueno, el final, en la puerta del colegio, eso es real. Además, está escrito de una manera diferente a todo lo anterior, sin artificios de ningún tipo. Puede que lo inventado fueran las 2000 páginas anteriores, es decir, en ellas hay mucha más intervención de lo que pudo haber sido, de lo que no fue... pero el final, sin ninguna duda, es lo más real de toda la historia. Justamente el problema del protagonista, y el karma que le persigue, es esta especie de anestesia de información, de canciones, de películas, de libros... todo eso una anestesia existencial para no enfrentarse directamente a algo mucho más emotivo, emocional, no tan intelectual.

Me has comentado que acabas de terminar tu nueva novela. ¿Cómo ha afectado a tu proceso de escritura la situación actual de confinamiento, de limitación de la movilidad, de la prohibición de relacionarse con otras personas fuera del núcleo familiar? ¿Ha contagiado el virus a tu novela o, por el contrario, has sido capaz de ignorarlo por completo en la trama?

No, en absoluto. La nueva novela, que está por fin terminada, es una novela corta, de 200 páginas, que, de hecho, transcurre en el siglo XIX, lejos del coronavirus. En mi vida solo he escrito un texto referente al coronavirus a petición de una revista francesa – “La parte contagiada”–, pero no me interesa en absoluto.

Mi vida como escritor no ha cambiado, más allá de lo laboral, que hay mucho menos trabajo, y eso te coloca en un terreno de preocupaciones puntuales, pero funcionalmente no soy un escritor que necesita salir o relacionarse con todo tipo de personas para volver a escribir.

Para terminar, me gustaría que hicieras un repaso por algunas de las disciplinas artísticas más recurrentes en tus libros para elaborar un TOP 5 de cada una de ellas, no es necesariamente tu TOP 5 a nivel de gusto personal, soy consciente de que eso es un ejercicio muy poco justo con uno mismo, sino un TOP 5 para entender la literatura de Rodrigo Fresán:

LIBROS (O AUTORES):

1. Kurt Vonnegut (*Matadero 5* lo leí con 12 años) (De aquí saco lo formal, estructural y espasmódico de mi literatura).
2. *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (de aquí saco la idea de la digresión).
3. Nabokov (Sobre todo *Pálido fuego* y *Cosas transparentes*).
4. John Cheever (de donde saco mi afán por los momentos epifánicos).
5. Adolfo Bioy Casares (Sobre todo *La invención de Morel* y, en concreto, el final de *La invención de Morel*, que considero como “El Final”.

Bonus track: Cumbres Borrascosas.

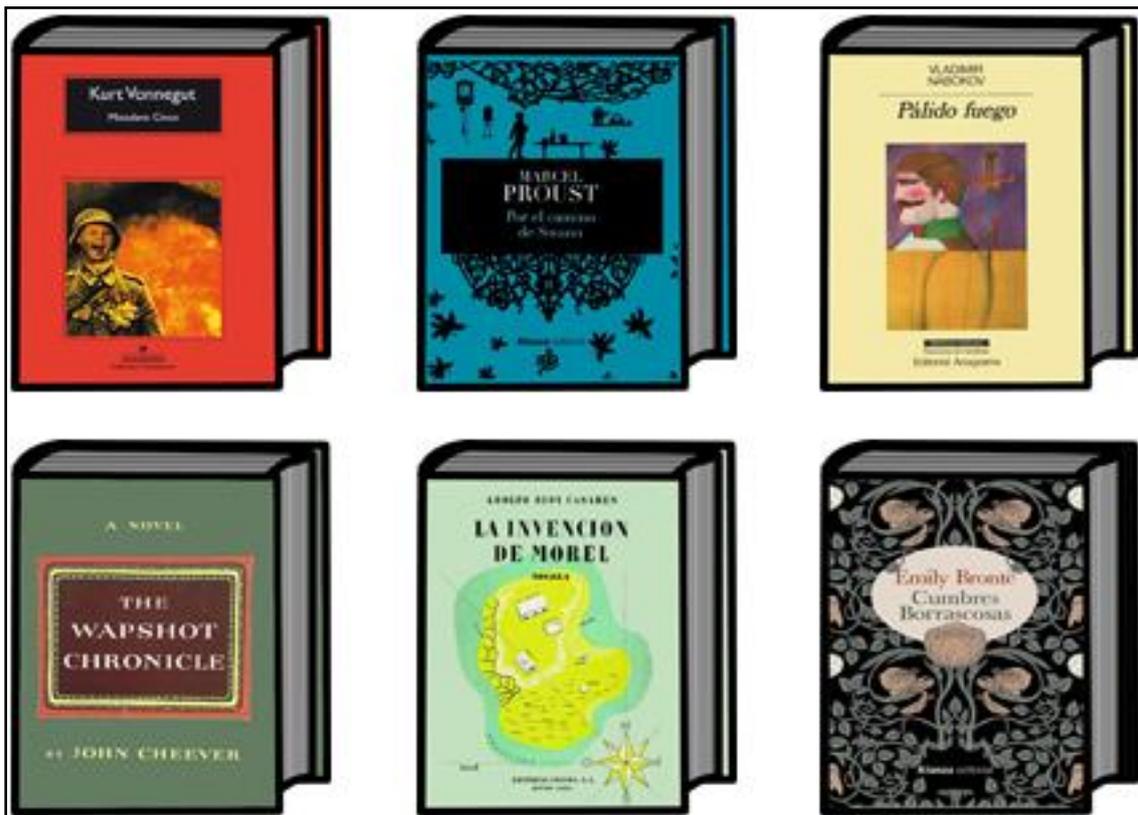


Ilustración 24. Top5 Libros

PELÍCULAS (O DIRECTORES)

1. Todo Kubrick, excepto fundamentalmente *2001 Odisea en el espacio*.
2. Qué bello es vivir de Frank Capra (de donde saco la idea de lo milagroso y la caída en desgracia del personaje angelical).
3. Laurence de Arabia (de donde saco la idea del friki).
4. Casablanca (El irrealismo absoluto vestido como realismo).
5. Apocalypse Now.

Bonus track: Wes Anderson y los hermanos Coen.



Ilustración 25. Top 5 Películas

SERIES

1. La dimensión desconocida (Creo que es el mejor taller literario que hay, donde puedes aprender absolutamente todo).
2. Los vengadores, de los años 60 (Sydney Newman)
3. Breaking Bad y Better Call Saul.
4. The Wire
5. Crime Story (1986) (de Chuck Adamson y Michael Mann)

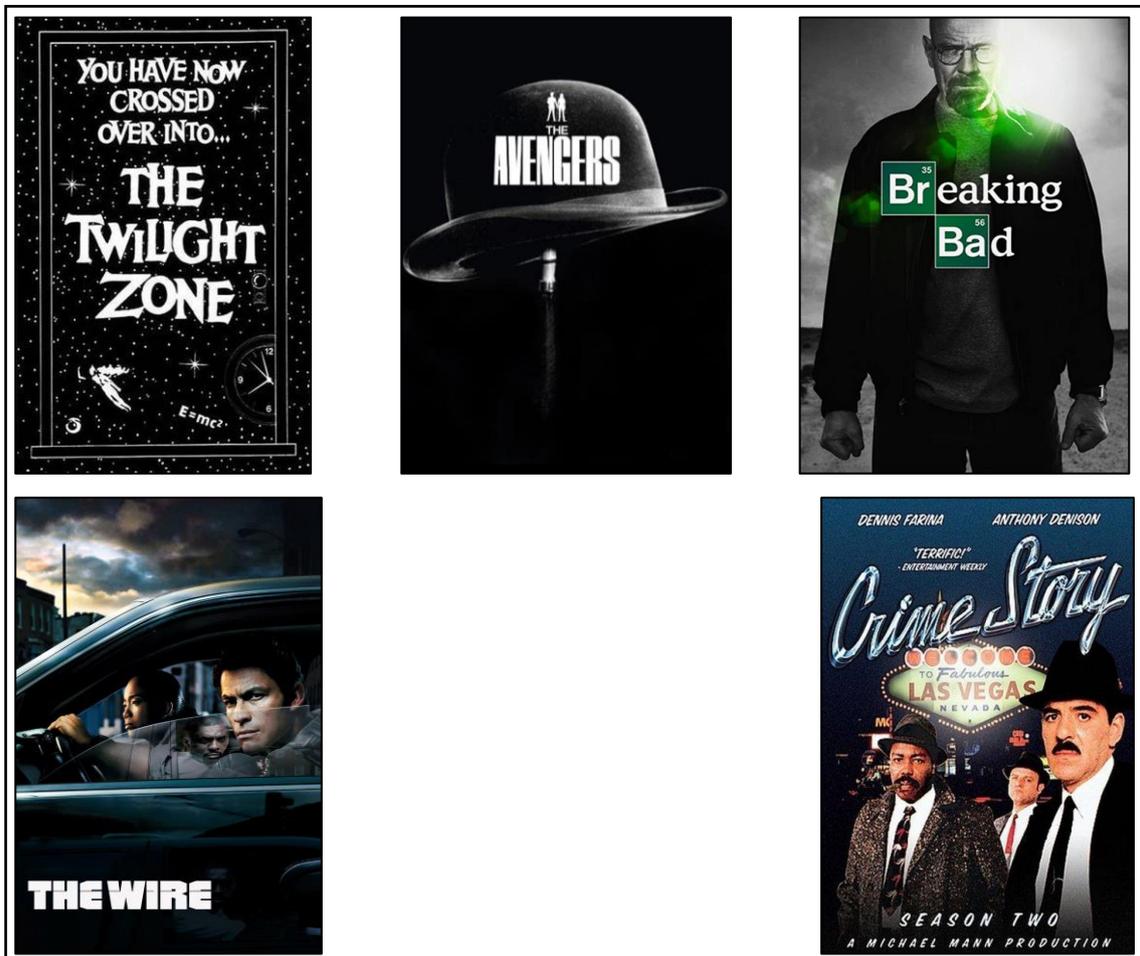


Ilustración 26. Top 5 Series

CUADROS O PINTORES

1. Rothko y Jackson Pollock
2. Room by the sea, de Edwar Hopper
3. Las Meninas
4. Warhol
5. David Hockney

Bonus track: Ugo Prat, el corto maltés



Ilustración 27. Top 5 Pintores

FOTÓGRAFOS

1. Diane Arbus
2. Henri Cartier-Bresson
3. Jacques Henri Lartigue
4. Brassai
5. Kubrick como fotógrafo



Ilustración 28. Top 5 Fotógrafos

DISCOS (O CANTANTES)

1. The Kinks
2. Bob Dylan (el último disco me parece una obra maestra absoluta)
3. Los Beatles, sobre todo El álbum blanco y la canción A day in the life. (de ellos, sobre todo, me nutro de su modo de grabar, de ecualizar, sincronizar canales, sobrescribir...)
4. *Wish You Were Here*, de Pink Floyd.
5. *The Goldberg Variations*, de Glenn Gould.



Ilustración 29. Top Discos

NOTA IMPORTANTE: Ninguna de estas listas está ordenada por importancia o valor. Todos y cada uno son, para mí, simultáneos números 1.