



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

ISSN: 2145-9045

Universidad de los Andes

Ernesto Mosquera, Mariano

DETRÁS DEL AUTOR, DESCUBRIR EL NÚMERO. HACIA UN NEOBARROCO
DIGITAL EN LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 12, núm. 23, 2021, -Junio, pp. 178-196
Universidad de los Andes

DOI: 10.25025/perifrasis202112.23.10

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478165768011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DETRÁS DEL AUTOR, DESCUBRIR EL NÚMERO. HACIA UN NEOBARROCO DIGITAL EN LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

**BEHIND THE AUTHOR, DISCOVER THE NUMBER. TOWARDS A
DIGITAL NEO-BAROQUE IN CONTEMPORARY SPANISH LITERATURE**

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202112.23.10>

MARIANO ERNESTO MOSQUERA*

Universidad de Buenos Aires-Conicet, Argentina

Fecha de recepción: 12 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 14 de agosto de 2020

Fecha de modificación: 7 de septiembre de 2020

RESUMEN

El objetivo del siguiente trabajo es realizar una lectura de los modos en que las novelas *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo y *España* de Manuel Vilas construyen activamente la cibercultura como su condición de producción e interpretación. En primer lugar, se analizará la posición tensionada de las figuras de autor en el horizonte massmediático contemporáneo. En segundo lugar, se enfocará en el modo en que las novelas utilizan referencias matemáticas para visibilizar las condiciones subyacentes de la episteme de la información. Por último, se propondrá la categoría de “neobarroco digital” como horizonte de problema de estas nuevas textualidades.

PALABRAS CLAVE: literatura española, Agustín Fernández Mallo, Manuel Vilas, siglo XXI, cibercultura

ABSTRACT

The aim of this article is to study the ways in which *Proyecto Nocilla* by Agustín Fernández Mallo and *España* by Manuel Vilas actively build cyberspace as their condition of production and interpretation. I first analyze the stressed position of Author's figures in the contemporary mass media horizon will be analyzed. Then, I focus on the way the novels use mathematical references to make visible the underlying conditions of the information episteme. Lastly, the category of “digital neo-baroque” will be proposed as a problematic horizon for these new textualities.

KEYWORDS: Spanish literature, Agustín Fernández Mallo, Manuel Vilas, 21th century, cibercultura

*rmarianoernestomosquera@gmail.com. Licenciado en Letras, Universidad de Buenos Aires.

1. INTRODUCCIÓN

Desde hace ya más de diez años que el campo literario español se ha visto conmocionado por la emergencia de una serie de prácticas de escritura que han puesto en juego los protocolos de significación, producción e interpretación del hecho literario-artístico. Autores tan disímiles, tanto al nivel del estilo como de los géneros ejercitados, como Juan Francisco Ferré, German Sierra, Robert Juan-Cantavella, Manuel Vilas, Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo, Lolita Bosch, Eloy Fernández Porta y Jordi Carrión, entre muchos otros, fueron agrupados en lo que la crítica periodística y académica ha llamado “generación Nocilla”, “generación *Afierpop*”, “escritores de La nueva luz” o “generación Mutante”, según se ponga el énfasis en alguna obra o concepto interno al conjunto para aglutinarlo.

Queda por fuera de los límites de este trabajo problematizar en profundidad la resistencia, extremadamente relevante, de algunos de estos autores a ser catalogados como grupo bajo la coherencia de una categoría omniabarcativa con un grado de generalidad extremadamente alto, más parecido a una etiqueta de mercado que a una dinámica inmanente y productiva. Más bien, lo que interesará es especificar y desplazar, a través de un análisis que toma por objetos al *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo (tríptico constituido por *Nocilla dream*, *Nocilla experience* y *Nocilla lab*) y a *España* de Manuel Vilas, novelas fragmentarias difícilmente sintetizables, uno de los lugares comunes de la crítica sobre esta zona de la literatura contemporánea: aquella que la piensa en relación con la emergencia y el establecimiento de las nuevas tecnologías, es decir, en relación con la cibercultura como su condición de producción e interpretación. Pero nunca se tratará de probar que estos escritores sean “hijos predilectos de su época”, continuadores naturales de una cierta inercia cultural, actuales más que contemporáneos, no se trata este de un ejercicio neohistoricista. Más bien, junto con Reinaldo Laddaga, se afirmará que participan de un impulso y una preocupación “por construir activamente las condiciones bajo las cuales un texto se vincula con el campo en que se encuentra” (16). En este sentido, la hipótesis que vertebrará este trabajo es aquella que reconoce en la condición cibercultural de estos textos el propio objeto de su intervención política.

Reescribiendo una categoría de Jacques Rancière, se planteará que, si es que existe un “reparto de lo sensible digital”, aquello que estas novelas pergeñan es una repolitización de lo naturalizado por ese reparto: poner en escena irónicamente la extrema centralidad de ciertos lugares (Autor), hacer visible lo invisible (Número). Nada más lejos de la descalificación posmoderna que a veces se les imputa a estos escritores. No se tratará de la afirmación acrítica del presente, de sus poderes y sus miserias. Más bien,

estas prácticas intentan construir una voz paradójica, una literatura de la diáspora, a la vez al interior y al exterior del espacio criticado.

2. DETRÁS DEL AUTOR...

“La Habana-Zaragoza-Madrid-Tarancón”, el segundo capítulo de *España* comienza con un texto llamado “Vacaciones”. Allí se narra el viaje de un matrimonio español a la capital cubana. La primera aproximación a la sociedad caribeña está signada por la incomodidad y el reconocimiento de las distancias respecto de Europa. Desde aquel aeropuerto técnicamente atrasado se dirigen hacia las calles terciermundistas, con su calor insoportable y pegajoso, la impresión de la pobreza, sus olores a gasoil quemado, el ronroneo de las Ladas que bordean peligrosamente la obsolescencia: “decenas de ruinas andantes, con motor y ruedas” (Vilas 41). Más tarde, la noche en el antiguo Hilton, la falta de sexo y de sueño, las excursiones urbanas del día.

Luego de visitar el Museo de la Revolución, se comprueba un quiebre. Ya no se está frente a Mónica, la esposa del narrador innominado, sino frente a Julia. Se ha efectuado una transformación subjetiva sin solución de continuidad. Tampoco se está en la avenida Agramonte, sino en la famosa calle Obispo, con su *boulevard*, sus confiterías y sus mercados. Unas líneas más tarde, otro quiasma imperceptible. Ahora será Paloma y la visita a la casa-museo de José Lezama Lima. Este festival de máscaras se repite al menos otras ocho veces más: Teresa, Silvia, Belén, Isabel, Genoveva, Marta, José María, Gerardo...

Todo se sucede como si se imprimiese una cruel y violenta ironía a la intención de la pareja de Mónica, el primer narrador: “Algo se resquebraja. Los dos sentimos que estamos caminando sobre hielo resquebrajado y que bajo el hielo hay un fondo desconocido. La razón de este viaje es volver a unir, sanar casi, los resquebrajamientos del hielo” (42). De esta manera, la reunión de los fragmentos subjetivos quizá no sea el ejercicio tierno de una curación, sino la revelación de la violencia imperceptible que se despliega cuando se quiere reducir la multiplicidad a la unidad. Marcar una y otra vez la sutura, aquel precio de la unión. Pero aquí no hay, en este sentido, ninguna nostalgia pseudo-romántica (o, mejor, de la vulgata romántica) que haga del fragmento una huella que reenvíe a la totalidad perdida. Ni el todo ni, más importante todavía, la parte coinciden consigo mismos: de un lado, los cambios sin solución de continuidad, del otro, los matrimonios fallidos, quebrados o, incluso, la distancia insalvable que anida en cualquier felicidad.

A propósito de esto y otros procedimientos equivalentes, Jara Calles señala que “no serían sino pretextos para desarrollar una revisión del concepto de identidad” (625). No resulta demasiado intrincado entrever el carácter certero de tal diagnóstico.

Simplemente con reconstruir la función polivalente y, en última instancia, vacua del significante “España”, se puede acordar con tal afirmación: España será siempre un problema nominal, el punto de operación de una unión artificial, un sentido “pre-retórico”, como señala Marcelo Topuzian, en pos de una cultura postnacional, como señalan Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez. Pero, al mantenerse en un grado de generalidad analítica muy alto, Calles pierde de vista las especificidades locales de aquella “revisión”, se acerca peligrosamente a repetir cierta doxa crítica (¿posmoderna?).

Si se atiende a las relaciones intratextuales de “Vacaciones”, la referencia al Che Guevara emerge en posición marcada por su repetición. Tanto Mónica, como Julia, Isabel, Genoveva y Gerardo apelan al revolucionario a través de fotos, estatuas, rostros o cadáveres con los ojos abiertos. El Che Guevara vuelve a resurgir en otro capítulo cuando, en un pretendido último discurso, Fidel Castro lo defiende como el personaje más trascendente del siglo xx. Las marcas de ironía y absurdo recorren intensamente este texto, pero nuevamente no habría que conformarse con esta comprobación si el objetivo es especificar procedimientos. En un ejercicio de *close reading*, se podrá reconstruir la oposición entre el Che y su contrafigura, el imperialismo. Si el imperialismo es “siempre igual a sí mismo” (Vilas 81), el Che será una “fuerza inadvertida” que puede trascender aquella rutina y romper con la naturalización de cualquier identidad. Así, el Che no solo “fue lo que somos” (79), sino que también *es* lo que fue, transformándose en un modo de estar la Historia, una reescritura total del pasado: “Ernesto fue el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*” (83).

A partir de esta última cita se ilumina una operación que recorre en extenso y estructura *España*. Unas páginas antes de aquella, al menos, superficialmente absurda afirmación, la voz narrativa/declarativa había extendido el desarreglo identitario a otras zonas, no estableciendo como centro de referencia al revolucionario: “Le digo que lea *Los hermanos Karamazov* de Constantino Kavafis, que lea *The Waste Land* de Paul Auster, que lea *Cumbres Borrascosas* de Juan Valera” (81). Ya no estamos aquí en las transformaciones subjetivas sin solución de continuidad de “Vacaciones”, sino en una profunda carnavalización de las figuras de autor, un trastocamiento de los autores y de las obras, como si la relación entre estos polos fuera un juego de máscaras intercambiables.

En un sentido general y aproximativo, que permitirá reconstruir un hilo argumentativo e interpretativo, se afirmará que se trata de violentar, a partir de diferentes modalidades, la figura del autor. El capítulo tercero, “Historia de la literatura española contemporánea”, se inicia con un texto narrado por un crítico literario. La hija de un escritor fallecido hace ya un tiempo envía al crítico la reedición de la segunda novela de su padre. Él recuerda al escritor sin ningún problema, estaba siempre en el borde

de su memoria. Sus contados libros le habían fascinado; eran, realmente, obras de un genio. Pero esta no es la historia de una admiración, sino la del trabajo sistemático de humillación de aquel autor. El Escritor (la novela lo nombra así, con mayúsculas, en un gesto universalizante) había muerto en el olvido, ignorado por las ventas, los medios y la academia. El crítico encuentra un secreto placer en esta mala fortuna: "... el fracaso del Escritor (llámemoslo así) me tranquilizaba" (57). Pero esta vida fallida no es solo un espectáculo perverso, sino también un campo de operaciones. El crítico mismo ha sido una pieza fundamental en aquel destino. Siendo una figura encumbrada en el campo literario español, se ha encargado de obstaculizarle el éxito, el renombre o, al menos, la visibilidad con insistente esfuerzo. Ahora bien, su trabajo de demolición solo puede funcionar porque España misma así lo deja, porque España misma prefiere la mediocridad: "Estaba en el país equivocado" (61).

El segundo texto es el perfecto reverso de esta historia. En "Rarezas del reino de Dios", el espíritu de un poeta aragonés, Luciano Gracia, lanza su queja desde el más allá por ser un autor olvidado. El verbo que usa es revelador del carácter de la enunciación interna al texto: "Comparezco, pues, en estas páginas con el ánimo de testimoniar, esa es la palabra" (65). Un testimonio: palabra cargada de sentido en un país que los últimos 30 años estuvo inundado de narraciones testimoniales. Pero aquí no se narrará la atroz violencia terrorista del franquismo sino la violencia de un mundo (o un mercado) que solo muestra desinterés frente a la obra del poeta. Por un lado, será una cuestión del carácter elusivo del canon, de "la celebridad y el reconocimiento público" (66). Por otro, aún más importante, esta violencia del olvido es una cuestión económica, falta de valorización de una obra que es producto de un trabajo, de tiempo y esfuerzo invertidos. El texto finaliza con una nota póstuma y curiosa. En el más allá, todo se invierte y él es el poeta laureado, el maestro de Jorge Luis Borges, de Dámaso Alonso, de Vicente Aleixandre, de Juan Ramón Jiménez. Pero la perversidad se mantiene. Ahora ni siquiera la historia de su vida (su vida de desplazado, es verdad, pero al menos *su* vida) sobrevive. En el interjuego entre el más acá y el más allá todo se ha borrado.

Se podría entender estos procedimientos como una encarnación de aquella famosa apelación barthesiana a dar muerte al autor. Pero en el marco de este análisis resulta productivo entenderlo como una operación crítica local en la cibercultura emergente. En *La intimidad como espectáculo*, la socióloga argentina Paula Sibilia señala que, en la primera década del siglo XXI, fuimos testigos de la conversión de las computadoras interconectadas mediante redes digitales de alcance global en inesperados medios de comunicación. Desde el correo electrónico hasta las redes sociales, variadas innovaciones de Internet aparecen como los mojones que encuadran la transformación de "la

pantalla de la computadora en una ventana siempre abierta y conectada con decenas de personas al mismo tiempo” (15). La revolución de la “Web 2.0” inició un torbellino en la producción de subjetividad cuyos efectos seguimos presenciando. Así, desde una perspectiva cualitativa, no se puede dejar de notar que una de las determinaciones más urgentes de la subjetividad contemporánea es su tendencia a la construcción de sí como espectáculo. Uno de los avatares de este “show del yo” será el culto a la personalidad del artista, el alza simbólica del mito del Autor. La desauratización del arte anunciada por Walter Benjamin se ha consumado, solo para verla, ahora, resurgir alrededor del productor. El imperialismo de lo mismo y de la identidad que denunciaba Fidel en su “último discurso” no es más que la última transformación de nuestra sociedad del espectáculo. Allí es donde opera esta novela, violentando la inusitada expansión social de la figura recibida del artista como una instancia singular productora de valor. Para reversionar una de las sentencias de la novela, se puede decir que *España* es “el matarife de todas nuestras celebridades literarias” (Vilas 92).

Dominique Maingueneau, en *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*, delinea, junto con los cambios de estatuto de lo literario en la contemporaneidad, una nueva figura literaria, la del “mimo”, con toda su carga imitativa: “El escritor finge seguir escribiendo literatura cargándose de una serie de rasgos o características, de marcas registradas del escritor, sobre las cuales muchas veces se definen sus imágenes mediáticas, como una verdadera puesta en escena” (Topuzian, “El fin de la literatura” 320). No cabe duda de que *España* extrae su potencia al posicionarse al interior (problemático) de un horizonte *massmediático* cuando ubica las figuras literarias reconocibles en serie con personajes como Paulina Rubio, Elvis Presley, Juan Carlos I, Johnny Cash, Edith Piaf o Patti Smith.

Ahora bien, para extraer la clave de la operación crítica inmanente a la novela, no basta solamente con recuperar la humillación o la queja de escritores olvidados con injusticia. Precisamente, *España* encuentra su momento más álgido cuando hace del propio Manuel Vilas una figura social dispuesta a atravesar sus peligrosos pliegues narrativos. En cierto sentido, Vilas se lleva la peor parte, los ejercicios más crueles. En primer lugar, en “Póker”, ya no se tratará de la tibia violencia del olvido sino de la pura brutalidad física. En el texto, Vilas es secuestrado y fusilado por un grupo terrorista. Arrodillado en el piso, esperando el tiro de gracia, el escritor se pregunta por la absoluta ireductibilidad de la intimidad de una vida respecto de su representación social: “¿Cómo es posible que esté tan solo si el pueblo español estará defendiendo mi nombre y mi vida por las calles?” (Vilas 76).

En otras zonas de la novela, Vilas es objeto de una figura extrema de la violencia simbólica. Ya no el problema del canon (sus arbitrariedades, sus ignorancias), sino una operación que separa quirúrgicamente el vínculo necesario y singular (aurático) que la

sociedad del espectáculo construye entre el artista y su obra. Haciendo parangones con la relación entre Kafka y Max Brod (“La maleta”, “El último motorista”), *España* hace de Sergio Gaspar (editor en jefe de DVD Ediciones, editorial donde se publica por primera vez la novela) ya no un mediador económico-material, sino un polo indistinguible de la invención artística, un tensor del carácter único del Autor y de su producción de valor y significación: “Cabe pensar que es mucho más disolvente el editor de *España* que el autor de la misma, si es que puede diferenciarse en este caso al editor del autor. Sinceramente, son el mismo” (161).

Habría que pensar, quizá, que lo que *España* encarna en este macroprocedimiento que intentamos reconstruir es la figura de, recuperando y desplazando la conceptualización de Maingueneau, un “contra-mimo”: un mimo cruel y violento que, con “identidad mefistofélica” (135) y tratamiento irónico, corroa como un ácido las figuras de autor (hipotéticas o históricas, reconocibles o inventadas). Un contramimo que no busca hacerse del poder de la dominación, imponer un Autor frente a todos los autores (dinámica de la competencia simbólica en la lógica del campo), sino llevar a sí esa misma hecatombe, esa misma ruina destructora de privilegios. “La mejor ideología es el odio” (160), pero un odio sin fetiche, sin objeto ni sujeto (o todos los objetos y todos los sujetos): “Y qué queda. Queda *España*. Y se ríen bajo la tierra” (162). En esta dirección, sería muy reduccionista emplazar a la novela de Vilas como mero gesto iconoclasta con un sentido definible, sea, por ejemplo, el de denunciar la cualidad massmediática del productor literario en la actualidad. Más cerca de lo que Bruno Latour define como “Iconoclash”, hay una ambigüedad de sentido, una vacilación práctica y una indiscernibilidad ontológica entre la simultánea destrucción y producción de imágenes. No hay un afuera de la mediación que conquistar (el prototipo, la visión pura o incluso la anonimia), no es la imagen (de autor) lo que peligra, sino su cristalización, galvanización, su separación de una cadena o un flujo que la llevaría a una nueva imagen, lo que evita que sea un mediador activo, la interrupción del proceso de aceleración imaginaria. En este sentido, *España* es profundamente iconóflica.

En la puesta en crisis de la propia figura autoral, *España* hace eco con el *Proyecto Nocilla*, en particular con *Nocilla Lab*. La última novela del tríptico comienza con una curiosa primera parte. Curiosa, porque si en el resto de las novelas Fernández Mallo acostumbró a los lectores a una estética del fragmento (sea del orden de la presentación o de la significación, poco importa ahora), “Motor automático de búsqueda” hace un gesto inverso al narrar bajo un largo texto ininterrumpido. Sin un solo punto, el texto parece pretender constituirse como el fluir de una conciencia que justifica el propio *Proyecto Nocilla*, su génesis, sus condiciones y sus resonancias.

En la segunda parte, “Motor automático”, se comprueba a la vez un corte y una continuación. Una continuación porque la narración sigue donde nos había dejado la primera parte de la novela, con la voz narrativa como sujeto errante que encuentra, en esa propia errancia, en ese “nomadismo estético”, la clave de una producción que lo podría llevar hasta la consecución del “Proyecto”. Un corte formal, en primer lugar, porque esta segunda parte rompe con aquel frágil flujo de la conciencia para volver a la estructura fragmentaria que caracteriza a casi todo el tríptico en su conjunto. Agustín, acompañado por aquel personaje femenino innominado, se detiene unos días, luego de su pasaje por el campamento “Lone Star”, en un “agroturismo”, un hotel rural tan enorme como abandonado. Conocen allí a su dueño, un coleccionista e investigador de textos antiguos llamado, curiosamente, también Agustín.

Aquí la discontinuidad anunciada se revela en su faceta más radical. En un derrotero en el que se cruza (en versión Fernández Mallo) “Borges y yo” con “Casa tomada” de Cortázar, el texto hace que el dueño del agroturismo no solo se llame Agustín, sino que sea un tocayo absoluto del narrador, un doble. Aquel “otro Agustín” también tiene ideas, también escribe, también tiene un “Proyecto”. La lectura de algunas páginas del puño de este *Doppelgänger* provoca un cataclismo en la consistencia interna de la ficción. Allí se narra exactamente lo mismo que ya se había narrado en la primera parte de la novela, haciendo entrar a la relación entre la voz y la narración, entre el sujeto y la obra, en un espiral que gira sin control, volviendo indistinguibles e intercambiables sus polos.

Se podría proponer que la primera parte de *Nocilla Lab* se ajusta sin demasiado problema a la demanda contemporánea de pergeñar un espectáculo de la intimidad, sea en este caso la intimidad del artista. Paula Sibilia señala que uno de los efectos de este dispositivo omnipresente del “show del yo” es la intensificación de una suerte de aporía fundamental: se busca una representación sin ficcionalización, una narración sin artificialidad, un contacto con la experiencia auténtica, verdadera, sincera e íntima. La voz narrativa de “Motor automático de búsqueda” se encarga de expresar su alineamiento con prácticas que “satisfacen” esta demanda: “Me fascinan las docuficciones, ahí está *Gran Hermano*, ahí está *El desencanto*, ahí está *El encargo del cazador*” (44) (cursivas en el original). Pero, aún más importante, este posicionamiento inicial al interior del dispositivo de espectacularización se percibe en ciertas indicaciones sobre las anteriores publicaciones: “permanecí 25 días postrado en aquel hotel de Chiang Mai escribiendo *Nocilla Dream*, y 5 meses más en la cama de mi casa abordando *Nocilla Experience*” (66) (bastardillas en el original).

Ahora bien, la segunda parte es, de la mano de la vuelta de la fragmentariedad, la vuelta de los poderes de la ficción (o, al menos, de la desestabilización radical de las condiciones de legibilidad esperadas por esta demanda o “sed de veracidad”). El pliegue

del doble vuelve indecidible las fronteras entre lo real y lo imaginario, impugnando, suspendiendo y desactivando cualquier pretensión *pura de verificación*. El asesinato del “otro” y el robo de su identidad no resolverán el problema. Ya no hay vuelta atrás. Todo con lo que nos quedamos son preguntas, tensiones infinitas dentro de las categorías que volvían clásicamente inteligible la escritura: ¿Quién no roba cuando inventa? ¿Quién no inventa cuando roba? ¿Qué espectáculo? ¿Qué intimidad?

3. ... ENCONTRAR EL NÚMERO

Uno de los nudos de significación más productivos para poner a funcionar la “hipótesis Laddaga”, es decir, la hipótesis de la condensación, en una serie abierta de textos literarios (y artísticos) contemporáneos, de huellas y signos (desde la implicación hasta la explicitación) de las propias condiciones de producción, es el uso de cifras, números, porcentajes, referencias a ecuaciones, algoritmos y estadísticas, en suma, todo el universo matemático que atraviesa estas novelas.

Para caracterizar esta dinámica, se comenzará con el fragmento de *España* llamado “El cadáver encendido”. Tal como señala su título, este texto narra la historia póstuma, en primera persona, de una mujer que, como sabremos al final del relato, muere asesinada por uno de sus amantes. Desde la camilla de la morgue, pero también con cierto distanciamiento objetivizante, este “cadáver imposible” empieza a delinejar una suerte de autobiografía sexual, un *racconto* inconfesable de sus experiencias en el terreno de la infidelidad o, como ella misma gusta categorizar, en su trabajo de “pionera”, de “expedicionaria”.

La autobiografía sexual comienza entonces a sucederse en apartados titulados por la colocación ordinal en una lógica serial: “El primero”, “El segundo y el tercero”, “Vigésimo sexto”, etc., pero no es meramente una cuestión de simple orden o nomenclatura. Se trata, en lo fundamental, de una cuantificación general de la experiencia erótica. Rápidamente, en este sentido, la mujer pergeña una fórmula que se revela como una puesta en abismo de todo el procedimiento numérico: “No pensé que en el sexo la aritmética fuese tan importante” (Vilas 28).

En el relato de su primera infidelidad, la posición saliente la conservan ciertas cifras, como la localización temporal: “1990, el 14 de febrero” (24); la proporción etaria: “tenía cinco años menos que yo” (24); la cronometrización del acto sexual: “hicimos el amor seis horas seguidas” (25). Aquello que aparece solo para desaparecer, que se anuncia en su ocaso y que imprime el signo de su ausencia es la dimensión libidinal: “... no me sentí exaltada ni saciada” (25). Como sustituto a la satisfacción sexual y fiel a su autopercepción como “expedicionaria”, la narradora se conduce con voluntad analítica, sopesando diferencias “como una científica” (25).

Paul Virilio señala en *El arte del motor* que la contemporaneidad se puede pensar como un arco en el que la noción de información tiende a generalizarse, en detrimento de las de masa y energía. Precisamente, como señalábamos, lo que resulta ausente en la confec- ción de este derrotero es una dimensión energética: la energía libidinal. La matematización de la experiencia erótica supone la abstracción de aquello que constituye su *quale*, la pers- pectiva deseante que en el paradigma freudiano es la fuerza elemental que sostiene el fun- cionamiento del aparato psíquico. La informatización sexual tiende entonces a trocar la cualidad por la cantidad, lo heteróclito por la homogeneidad numérica, las diferencias de naturaleza por las diferencias de grado. En la experiencia límite de su muerte, la narradora sentencia lo que se encontraba en germen en el conjunto del relato: “Todos los hombres con los que follé se convirtieron en un solo hombre con una erección perpetua” (Villas 33). Triunfo final del número, la información y la anulación (u obscurecimiento) de las dife- rencias. Tal como señala Marcelo Topuzian: “Lo literario tiende entonces a pensarse, en *España*, pero también en *Aire nuestro*, como exploración de las consecuencias imaginarias —léase íntimas, espirituales, subjetivas o inter-subjetivas— de las recientes transformacio- nes tecnológicas de lo humano” (“De la construcción” 48).

La informatización del sexo apunta metonímicamente a una de las transforma- ciones clave del paradigma del sujeto en su intermediación con las nuevas tecnologías digitales. En *La voluntad de saber*, Michel Foucault señalaba que en las postrimerías del siglo XVIII el dispositivo de la sexualidad se terminaba de configurar en su perfil y cen- tralidad moderna. Localización estratégica: entre el cuerpo individual y el poblacional, el sexo funcionaba como el elemento intercambiador entre la anatopolítica (dispositivo individualizador) y la biopolítica (dispositivo masificador). Fue allí donde toda la cultura occidental, con el psicoanálisis como su momento triunfante, buscó la inteligibili- lidad, la identidad, la esencia y la verdad propia de lo humano. El sexo fue el significante único, omnipresente y universal, el secreto que la modernidad buscó en todas partes.

Pero, tal como señala Paula Sibilia en *El hombre postorgánico*, nuestra contempora- neidad no deja de ofrecernos indicios de un desplazamiento del foco de las tecnologías de poder. Deflación de la localización estratégica del sexo que se trasluce en el debilitamiento a escala mundial del psicoanálisis y el alza de las terapias por psicofármacos. Si el sexo fue el significante clave con el que las sociedades industriales (modernas) reemplazaron el ‘dispositivo sanguíneo’ de las sociedades de soberanía (premodernas), los genes son los nuevos protagonistas del biopoder en las sociedades tardocapitalistas (posmodernas). Tal mutación se alinearía con la conceptualización de Virilio, en pos de la informatización. Los genes aparecen siempre como elementos de una cadena de información: el código genético, el ADN, constituye un lenguaje químico inmanente al cuerpo que resulta pasible

de decodificación, traducción y modificación. Es allí donde el universo simbólico del presente tiende a buscar las causas, las razones, el macroprincipio de determinación humano.

Pero resulta incluso aún más elocuente e iluminador para los propósitos de este trabajo cruzar esta lectura del fragmento con la de los procedimientos equivalentes que se evidencian en *Nocilla Experience*. En primer lugar, alrededor del personaje de Anton. Si es que Vilas escenifica el quiasma contemporáneo que desplaza la posición estratégica del sexo en el paradigma informatizado, Fernández Mallo, en un gesto inverso y simétrico, elabora aquí una ficción de la biologización de la información. Anton es un joven percebero que vive en un pequeño municipio costero de La Coruña. La del percebero es una profesión de riesgo, un recolector de crustáceos singular. Estos crustáceos, los percebes, muestran la particularidad de crecer en aquellas rocas donde el mar golpea más violentamente. Cada percebero, entonces, expone su vida con esas recolecciones que lo llevan a descender en Rappel de ciertos acantilados preestablecidos. Como en casi todos los personajes de *Nocilla Experience* que comentaremos en este apartado, en Anton se conjugan la predilección por la soledad con un proyecto enigmático que se aproxima a la obsesión. Anton tiene la costumbre de pasear por ferias para comprar lotes de computadoras obsoletas. Una vez instalado en su taller, desmonta las CPU para extraer los discos duros, a los que agujerea con un taladro cuidadosamente. Por último, se encarga de unir un conjunto de *harddrives* pasando un hilo de pescar por el orificio realizado. Esta extraña conducta es el preparativo para realizar un experimento que lo llevará de nuevo a su lugar de trabajo. Frente al acantilado, deja caer uno a uno los grupos de discos duros atados. Así, Anton busca poner a prueba su teoría, aquella que afirma que los discos en desuso secretan una sustancia que no es más que la materialización de la información. Esta “informatina”, lanzada en los acantilados, podría introyectarse en los percebes para vitalizarlos: “Transmutar los ceros y unos de una foto de familia retocada con Photoshop... en puro músculo comestible” (*Nocilla experience* 111). Salto de lo digital a lo analógico, de la información a lo biológico o, como se titula uno de los artículos de la revista *Zehar* citados en la misma novela, “datos hecho carne” (116).

Más allá de esta curiosa y productiva inversión, interesa también relevar en *Nocilla Experience* aquellos personajes que, en su desarrollo, dejan leer el proceso de matematización-informatización de diferentes niveles de realidad. En primer lugar, está Marc observando desde la altura de su azotea la vida en sociedad que se despliega, como un espectáculo, allí abajo, en la calle. El panorama ciudadano lo obsesiona por inversión, desde la lejanía, como modo de entender su propio carácter ermitaño. Busca contrastar así, como Anton su “socio-física teórica”: “La pretensión de su teoría es demostrar con términos matemáticos que la soledad es una propiedad, un estado, connatural a los

seres superiores” (32). Partiendo del paradigma de la física, Marc supondrá una homología estructural entre los dos tipos de partículas, bosones y fermiones, y los dos grandes tipos de comportamiento interpersonal, gregarios y solitarios. En su defensa de la vida “fermiónica”, toda una serie de figuras históricas surgen como pivotes o modelos: Wittgenstein, Nietzsche, Unabomber, Cioran.

En su derrotero, Marc se encuentra con dos personajes con lo que simpatiza por su carácter “fermiónico”. Uno de ellos es Josecho, escritor que conoce a través de la web y que figura una suerte de álder ego de Fernández Mallo. Josecho lleva adelante el proyecto de delinear una estética y una poética para el nuevo siglo. En una formulación muy cercana a las propias reflexiones “pospoéticas” de Fernández Mallo, el texto señala que Josecho “practicaba con furor una tendencia estética denominada por él mismo *narrativa transpoética*, consistente en crear artefactos híbridos entre la ciencia y aquello que tradicionalmente llamamos *literatura*” (57, cursivas en el original). Pero probablemente sea en el encuentro con Julio, esa referencia nada velada a Cortázar, donde esta relación dinámica entre la ciencia, la matemática y distintos aspectos de la vida social y cultural (el sexo, la personalidad, el arte) encuentra su expresión más paradigmática. *Nocilla Experience* le imagina al escritor argentino una vida paralela (extendida) y una producción paralela. Julio será ahora un vagabundo excéntrico, que recorre las calles con su típico abrigo de *tweed* e interpela a extraños rememorando su obra, sea la célebre, su *Rayuela*, o la secreta, *Rayuela B*, obra paralela que traduce en términos numéricos la antinovela cortazariana. Así, en múltiples ocasiones, *Nocilla Experience* cita algún fragmento archiconocido de *Rayuela* para, a continuación, anotar su correlato matemático: “*Si un conjunto S está contenido en el espacio Rⁿ, y el punto x pertenece a Rⁿ, entonces ese x se llama punto de acumulación de S si cada n-bola abierta centrada en x, B(x), contiene por lo menos un punto de S distinto de x*” (107) (cursivas y negritas en el original). Figura singular que permite comprender que la profusión de números, porcentajes, referencias a ecuaciones, algoritmos, estadísticas y cifras puede entenderse nuevamente, en el marco de la informatización general de los niveles de la sociedad, como una problematización de las propias condiciones de producción: el texto digital.

Tal como señala María Clara Paixão de Sousa, el texto tradicional (manuscrito, tipografiado) se apoya sobre un sistema simbólico de representación del lenguaje, cuyas correspondencias dependen de una tecnología lógico-sensorial, es decir, la palabra escrita (su visibilidad) junto con las capacidades cognitivas del sujeto. En este sentido, en el texto tradicional todo el proceso (de)codificador es humano. El texto digital combina, en cambio, la tecnología lógico-sensorial (humana) con una lógica artificial, un proceso matemático que participa en la codificación y la decodificación. Este proceso inhumano depende de la transformación de la información lingüística en datos numéricos, que

entran luego en correspondencia, nuevamente, con caracteres (letras), en una instancia de pos-procesamiento.

El mundo digital desdobra entonces la cultura textual en dos niveles que solo algunos iniciados pueden recorrer, como una suerte de Virgilio de la Era de la Información. Por un lado, una capa superficial y visible, el texto lingüístico; por otro, una capa profunda e invisible, el texto matemático (los lenguajes ASCII, por ejemplo). El nivel lingüístico es siempre texto derivado, segundo, ya metáfora de un código matemático que lo posibilita. La “generación Nocilla” interpela, de la mano de Vilas y Fernández Mallo, este palimpsesto del siglo XXI y desenmascara la lógica de visibilidad-invisibilidad de cualquier entorno computacional. Fuerza de desnaturalización simbólica que recuerda que la interacción humana en el marco informático pone en juego una comunicación asubjetiva, invisible, completamente necesaria: la comunicación entre los sistemas computacionales. Se trata de desandar el “camino” de lo digital, de lo humano a lo inhumano, del lenguaje al matema, y de vuelta, cuando todo Virgilio regresa a la superficie.

Extraño eco entre el Cortázar de *Nocilla Experience* y aquel Borges que reduce a esquema matemático la novela de un escritor ficticio en “Examen de la obra de Herbert Quain”. Eco que comienza a perder su extrañeza si se piensa que el apropiacionismo de Fernández Mallo ya había trabajado con el material borgeano en *El Hacedor (de Borges). Remake*. Eco finalmente confirmado cuando se entiende que, en sus apelaciones a una biblioteca universal, a la imposibilidad del olvido y a una enciclopedia infinita, Borges ya era, desde la primera mitad del siglo XX, un precursor de Internet.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: HACIA EL NEOBARROCO DIGITAL

Antes de encontrarse con el “otro Agustín”, el narrador de *Nocilla Lab* alquila una caravana en el “Lone Star Camping”. Una noche, el narrador escucha, casi como un intruso, la conversación familiar de una caravana vecina: “El padre les decía a la mujer y al hijo que le habían contado que un escritor, el cual llevaba años intentando escribir una novela, estaba hospitalizado en estado muy grave porque durante los últimos 2 años había estado comiéndose su ordenador pieza a pieza” (85). Fábula condensada del problema que despierta una anfibología clave. Por un lado, la compulsión del escritor puede entenderse, como hace a renglón seguido el propio texto, como un intento de apropiarse de los poderes/saberes digitales, una incorporación que “operaría en él el milagro de una perfecta combinación de palabras” (85). Por otro, y en este punto se termina de delinear el interés de este trabajo, puede entenderse como negación, destrucción y supresión de aquella misma lógica. La introyección real y simbólica de lo digital aparece en el mismo instante de su aniquilación y

desaparición. Lejos se está aquí de sostener en esta figura un momento sofístico de la argumentación, un mero juego de palabras. Más bien, se piensa como una cristalización de la complejidad y la tensión interna, irresuelta, en la relación entre estas escrituras y las nuevas tecnologías. Así, se propone, en el marco de este análisis y como herramienta exploratoria de futuros trabajos, la categoría de *neobarroco digital*.

Sin intención de exhaustividad, se podrían relevar algunos antecedentes críticos. Juan Terranova, en uno de los artículos de *La masa y la lengua*, pensará las dinámicas de comentarios y publicaciones en las redes sociales, en particular *Twitter* y *Facebook*, como la supervivencia o el regreso de un barroco contemporáneo. El crítico estadounidense Timothy Murray hablará de un *digital baroque* para pensar el cambio o viraje, dentro de las artes audiovisuales, de un paradigma del espectador hacia uno emergente de la interconectividad y la intersubjetividad. Por último, Jordi Carrión, en una de sus columnas periodísticas, reflexionaba alrededor de la cualidad neobarroca de la lógica digital.

No habría que pensar que el concepto de “neobarroco digital”, que aquí se quiere bosquejar, se limita a afirmar la existencia de procedimientos barrocos en la cultura de la era digital. Más bien, se intenta construir un espacio conceptual, un campo de problemas (referencias, herramientas críticas, filiaciones) atravesado por tensiones y con posibilidades de resolución diversas, incluso antitéticas: ser neobarroco *con* la lógica digital, ser neobarroco *en* la lógica digital, ser neobarroco *contra* la lógica digital. Esta intención permite orientar y recontextualizar los análisis precedentes. No se trata, entonces, de que Manuel Vilas y Agustín Fernández Mallo simplemente violenten, en sus textos, la figura de autor o que hagan un uso insistente de referencias matemáticas. En todo caso, la categoría de neobarroco digital permite pensar de forma conjunta estos procedimientos con sus efectos textuales, sea la puesta en crisis del “show del yo” de la sociedad del espectáculo contemporánea o la visibilización de la función de la matemática en la cibercultura.

Más allá de la afición de estas novelas a la extrema artificialización, a la poética del fragmento, la estética del *remake* y la degeneración, la excentricidad narrativa, el exceso y la acumulación de imágenes, como podrían señalar Severo Sarduy y Omar Calabrese, la hipótesis exploratoria de un “neobarroco digital” en las escrituras del “grupo Nocilla” permite entender también la apelación y apropiación de figuras como José Lezama Lima (en *España*) o Borges y Cortázar (en *Proyecto Nocilla*). Recuperando la conceptualización de Carlos Gamarro, se podría decir que hay dos maneras de ser barroco. Por un lado, una que se manifiesta al nivel de la frase y corresponde al modo más habitual de figurarnos lo barroco, es decir, aquella que apunta a lo frondoso, lo recargado y lo hiperdecorativo; en suma, un exceso de los medios (lingüísticos) respecto de los fines. Se puede llamar a esta ética artística *escritura barroca*; se encontraría aquí al verso de Góngora y al de Quevedo.

Por otro, en un nivel superior al de las palabras y las frases, se podría hablar de un barroco que concierne a las estructuras narrativas, los personajes y el universo referencial en su conjunto. Lo que caracteriza a esta modalidad, que Gamarro llama *ficción barroca* y que tendría como grandes mojones (transatlánticos, transhistóricos) a Cervantes y Calderón, Cortázar y Borges, es la devoción escritural “al juego de intercambiar, plegar o mezclar ... los distintos planos de los que la realidad se compone” (Gamarro 18).

Así se puede entender la insistencia de Fernández Mallo y Vilas por trabajar en la dimensión del pliegue como rasgo operativo: sea como festival de máscaras subjetivas sin solución de continuidad (“Vacaciones”), como indecibilidad entre la vida y la muerte (“El cadáver encendido”), como anulación de las distancias espacio-temporales (“Motor automático de búsqueda”), como intercambiabilidad entre lo artificial y lo natural, etc.

Ahora bien, si es que el neobarroco digital permite construir líneas convergentes de interpretación entre las dos obras, también puede iluminar el punto donde las resoluciones estéticas respecto de un material semejante se distancian. Un ejemplo de divergencia interesante entre ambas obras es el diferente tratamiento del tópico del doble del narrador-autor. En *España*, el “otro” Manuel Vilas no desestabiliza la consistencia de la realidad narrativa. Es, en principio, solo un nombre compartido. Puede entenderse, como se señaló en el primer apartado, como un engranaje más en una estrategia general de descentramiento del sujeto en una “sociedad del espectáculo digital” e, incluso, como señala Sonia Gómez, como un entramado autoficcional (con diferentes procedimientos que aparecen a lo largo de las obras de Vilas) que se constituye como una respuesta a la mercantilización de la función del escritor; pero no es, en un sentido estricto, una puesta en crisis de las ontologías internas y locales que construye el texto. En *Nocilla Lab*, en cambio, el descentramiento se radicaliza de tal manera que alcanza al centro organizador de las diferencias y las identidades. En esta crux nocillera entre “Borges y yo” y “Casa tomada”, el doble no es solo un tocayo, sino más bien el punto en el que se confunden y se pliegan sujeto de enunciación/sujeto de enunciado, autor/obra, experiencia vivida/experiencia narrada, original/plagio. Es este pliegue la operación formal estructurante del principio de ficcionalización generalizada que, como señala Alex Saum-Pascual, alcanza hasta el propio autor, desperdigado en una serie de medios (novelas, blogs, videos subidos a redes sociales).

Para finalizar, se presenta sucintamente otro problema que permite ilustrar la operación crítica del concepto de “neobarroco digital”: la cuestión de la cita en el *Proyecto Nocilla*. Omar Calabrese, en *La era neobarroca*, se encuentra con la absoluta actualidad de los procedimientos de distorsión y perversión. Para estudiar de manera concreta el modo en el que estas fuerzas construyen un espacio cultural irreconocible por las lógicas simbólicas precedentes, recurre al fenómeno de la cita. En primera instancia, realiza

un diagnóstico certero. No se trata, simplemente, de señalar el aumento estadístico, en la contemporaneidad “posmoderna”, de la aparición de citas en la conformación de los textos. El problema de la cita no puede ser, en principio, una cuestión cuantitativa, porque la cita es un modo tradicional de tramar textos que atraviesa épocas y estilos. De esta manera, si es que la cita es el asiento de un desplazamiento crítico de importancia, habría que encontrarlo en un modo singular de sus operaciones en los objetos culturales contemporáneos. Partiendo de esta premisa, Calabrese llama “cita neobarroca” a aquellas inserciones que desestabilizan los mecanismos de veridicción propios de la cita, imposibilitando reconocer la fuente y la propiedad del material ajeno. El de Calabrese, así, es un concepto de cita en clara sintonía con el pastiche posmoderno de Jameson o la intertextualidad como “*fading de las voces*” de Barthes.

Ahora bien, en atención a la letra, se podría decir que tal modo de operación de la cita se comprueba con relativa insistencia en los textos de Fernández Mallo. Todo *Proyecto Nocilla* aparece atravesado, por ejemplo, por la figura de un sujeto que atraviesa el desierto en automóvil. Las carreteras, los moteles, las gasolineras: huellas de un efecto de cita reconocible (cierta *road movie* o ambiente *beatnik*) pero ilocalizable. La clave, aquí, está en la falta de “posibilidad directa de decidir sobre el quién, cómo y cuándo de una porción textual que remite fuera del texto” (Calabrese 193). Pero este procedimiento prístino de lo que el teórico italiano llamaba “cita neobarroca” convive o, mejor, compite y se tensiona con otra modalidad. Una manera de citar que tiene como forma menor lo que Calabrese identificaría como “cita normal” (marcas claras de la diferencia de los enunciados, apelación a la fuente y la autoría) y como forma mayor lo que se podría llamar *copy&paste*, forma que entra en consonancia con los trabajos de Juan Mendoza. Esta nueva modalidad, que produce un efecto de relectura en el resto, es un movimiento puro de localización, captura y uso; un “apropiacionismo” que pone de relieve su operación sobre un archivo que ya es siempre digital: “http://es.wikipedia.org/wiki/Caras_de_Bélmez” (*Nocilla experience* 98). En este sentido, no resulta de interés la acentuada anonimia autoral de la fuente citada en el texto (Wikipedia), sino la marca semiótica de su disponibilidad en el archivo digital, su apelación a, jugando con el sentido técnico de la palabra, la “firma digital”, es decir, el mecanismo informático de autentificación de los mensajes.

Pero no es este lugar para extenderse en el análisis de este procedimiento clave del “citacionismo” de Fernández Mallo. Se trata, más bien, de señalar el espacio de prácticas de escritura contradictorias o tensionadas a las que un concepto como “neobarroco digital” puede otorgar inteligibilidad. Objetivo crítico que no salda del problema, no resta problemática a los materiales en el ejercicio de una síntesis de lo opuesto en una unidad mayor. El trabajo detrás de la categoría de “neobarroco digital” intenta perfilarse, así, como

un pensamiento que se sostiene en la aporía sin buscar resolverla. Fuera de la intención de formular respuestas generales, no se podrá decidir tender hacia la “cita neobarroca” o el *copy&paste*, hacia la megalomanía de la subjetividad o su crisis, hacia la identidad o la disolución matemática, sino afirmar la simple mostración del conflicto bajo ciertas coordenadas conceptuales e históricas. Lo que resta son las trayectorias singulares.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Traducido por Cristina Fernández Medrado, Paidós, 1987.
- Benson, Ken y Juan Carlos Cruz Suárez, “La identidad como problema en las Españas de Manuel Vilas”, *Pasavento*, vol. 8, núm. 1, 2020, pp. 193-207.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Traducido por Anna Giordano, Cátedra, 1999.
- Calles Hidalgo, Jara, *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principio de siglo (2001-2011)*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2011.
- Carrión, Jorge. “Un mundo de datos”. *Prodavinci*, 2014, <http://prodavinci.com/blogs/un-mundo-de-datos-por-jorge-carrion/>.
- Fernández Mallo, Agustín. *Nocilla Experience*. Alfaguara, 2008.
- . *Nocilla Lab*. Alfaguara, 2009.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Traducido por Horacio Pons, Siglo XXI, 2007.
- Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Eterna Cadencia, 2011.
- Gómez, Sonia, “Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas”, *Pasavento*, vol. 3, núm. 1, 2015, pp. 155-169.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducido por José Luis Pardo, Paidós, 1991.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Latour, Bruno. “What is Iconoclash? Or is there a World Beyond the Image Wars”. *Iconoclash. Beyond de Image-Wars in Science, Religion and Art*, editado por Bruno Latour y Peter Weibel, MIT Press, 2002, pp. 14-37.
- Maingueneau, Dominique. *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*. Belin, 2006.
- Mendoza, Juan José. *Escrituras past_*. Tradiciones y futurismos del siglo 21, 17 grises, 2011.
- Murray, Timothy. *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*. University of Minnesota Press, 2008.
- Paixão de Sousa, María Clara. “Conceito material de texto digital: Um ensaio”. *Texto digital*, vol. 5, núm 2, 2009, pp. 1-29.
- Rancière, Jacques. *Políticas de la literatura*. Traducido por Marcelo Burello, Libros del Zorzal, 2011.

- Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. El Cuenco de Plata, 2011.
- Saum-Pascual, Alex, “La poética de la Nocilla: Transmedia poetics in Agustín Fernández Mallo’s complete Works”, *Carácteres*, vol. 3, núm 1, 2014, pp. 81-98.
- Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Terranova, Juan. *La masa y la lengua. Artículos sobre Internet, literatura y redes sociales*. CEC, 2011.
- Topuzian, Marcelo, “El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada”. *Castilla. Estudios de literatura*, núm 4, 2013, pp. 298-349.
- , “De la construcción de la memoria a la identidad como mutación: Apuntes sobre *España* de Manuel Vilas”. *Olivar*, núm 15, 2015, pp. 43-55.
- Vilas, Manuel. *España*. Mansalva, 2010.
- Virilio, Paul. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Traducido por Horacio Pons, Manantial, 1996.