

MÁS ALLÁ DEL REALISMO SUCIO. RUIDO,  
NOCILLA, HISTORIA Y PUNTOS CIEGOS EN LA  
NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA. DESDE  
MAÑAS HASTA CERCAS, PASANDO POR  
FERNÁNDEZ MALLO

**Matteo Lobina**

Per citar o enllaçar aquest document:

Para citar o enlazar este documento:

Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/668198>

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



TESIS DOCTORAL

MÁS ALLÁ DEL REALISMO SUCIO. RUIDO, NOCILLA, HISTORIA Y  
PUNTOS CIEGOS EN LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA.  
DESDE MAÑAS HASTA CERCAS, PASANDO POR FERNÁNDEZ  
MALLO

Matteo Lobina

2019





TESIS DOCTORAL

MÁS ALLÁ DEL REALISMO SUCIO. RUIDO, NOCILLA, HISTORIA Y  
PUNTOS CIEGOS EN LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA.  
DESDE MAÑAS HASTA CERCAS, PASANDO POR FERNÁNDEZ  
MALLO

Matteo Lobina

2019

Programa de Doctorado en Ciencias Humanas, del Patrimonio y de la Cultura

Dirigida por:  
Dr. Francesc Xavier Pla i Barbero

Memoria presentada para optar al título de doctor por la Universidad de Girona



## Lista de publicaciones derivadas de la tesis

LOBINA, Matteo — Francesc Xavier PLA I BARBERO. “Beyond dirty realism. Noise, Nocilla, history and blind spots in the contemporary Spanish novel. From Mañas to Cercas, to Fernández Mallo” en Pinart, Elisabeth (ed.), *I Conference of Pre-doctoral Researchers Abstract Book*. Girona, Escola de Doctorat, Servei de Publicacions de la UdG, v. 1, 2017, (pp. 35-37), ISBN: 978-84-8458-502-2.  
[www2.udg.edu/portals/118/pdf\\_cataleg/I\\_conference\\_predoctoral\\_researchers-66f8a32e-bf10-49ce-9bcf-7a7e0d1a2e58.pdf?\\_ga=2.138913267.1906843326.1497252873-543750693.1496315130](http://www2.udg.edu/portals/118/pdf_cataleg/I_conference_predoctoral_researchers-66f8a32e-bf10-49ce-9bcf-7a7e0d1a2e58.pdf?_ga=2.138913267.1906843326.1497252873-543750693.1496315130).

LOBINA, Matteo. “Género y Generación X. L’identità femminile nella **Generazione X spagnola**”. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*. [S.l.], v. 9, n. 2, 2017, (pp. 211-221), ISSN 2036-0967. [confluenze.unibo.it/article/view/7785/7496](http://confluenze.unibo.it/article/view/7785/7496).

## Lista de abreviaturas

cap.	capítulo
cf.	comparar
dir.	director
dirs.	directores
ed. digital	edición digital
ed.	editor
eds.	editores
etc.	etcétera
n.	número
n.d.	no disponible
p.	página
pp.	páginas
v.	volumen



El Dr. Francesc Xavier Pla i Barbero de la Universidad de Girona,

DECLARO:

Que el trabajo titulado *Más allá del realismo sucio. Ruido, Nocilla, historia y puntos ciegos en la novela española contemporánea. Desde Mañás hasta Cercas, pasando por Fernández Mallo*, que presenta Matteo Lobina para la obtención del título de doctor, se ha realizado bajo mi dirección y que cumple los requisitos para poder optar a Mención Internacional.

Y para que así conste y tenga los efectos oportunos, firmo el presente documento

A handwritten signature in black ink, appearing to be "F. Pla i Barbero", written over a horizontal line.

Firma

Girona, 28 de noviembre 2018





## Agradecimientos

Quisiera expresar mis agradecimientos a la Universidad de Girona, por haberme dado la oportunidad de realizar mi investigación doctoral en España; a mi profesor Xavier Pla por su constante apoyo académico en calidad de director del presente estudio; a la profesora Ivana Rota por su ayuda durante mi estancia investigativa en la Universidad de Bergamo.



# Índice

Abstract .....	1
Resumen .....	3
Resum .....	5
Introducción .....	7
Metodología .....	15
1. Ruido, José Ángel Mañas .....	25
1.1 <b>¿“X”: incógnita o mutación?</b> .....	27
1.1.1 La simulación X, la violencia, una nueva moral .....	41
1.1.2 Más allá del “realismo sucio” .....	45
1.2 La reflexión estética de José Ángel Mañas .....	53
1.2.1 La imagen, la voz <i>Kronen</i> .....	63
1.3 <i>Historias del Kronen</i> (1994) .....	73
1.3.1 <i>Historias del Kronen</i> en imágenes, una edulcoración creativa .....	102
1.4 El <i>Proyecto Kronen</i> .....	114
1.4.1 <i>Mensaka</i> (1995) .....	120
1.4.2 <i>Ciudad Rayada</i> (1998) .....	126
1.4.3 <i>Sonko95</i> (1999) .....	136
1.4.4 <i>La pella</i> (2008) .....	152
2. <i>Nocilla</i> , Agustín Fernández Mallo .....	167
2.1 Una nueva X <b>“reloaded”</b> .....	169
2.2 Desde el punk hasta el <i>spam</i> : Agustín Fernández Mallo y la <i>postpoética Nocilla</i> .....	179
2.2.1 Postpoesía .....	188

2.3 <i>Proyecto Nocilla</i> (2013) .....	194
2.3.1 <i>Nocilla Lab</i> (2009) .....	198
2.3.2 <i>Nocilla Experience</i> (2008) .....	227
2.3.3 <i>Nocilla Dream</i> (2006) .....	250
2.3.4 <i>Proyecto Nocilla, la película</i> (2009) .....	286
3. Historias y puntos ciegos, Javier Cercas .....	297
3.1 Il ritorno della Storia .....	299
3.2 Tra <i>memoria histórica</i> e insubordinazione letteraria, il romanzo per Javier Cercas .....	307
3.2.1 La visione ironica del punto cieco .....	323
3.3 <i>Soldados de Salamina</i> (2001) .....	330
3.3.1 Tra <i>fiction</i> e realtà, un “gioco di maschere” .....	347
3.3.2 Dalla carta allo schermo .....	367
3.4 Verso <i>El impostor</i> (2014) .....	382
3.5 <i>El impostor</i> (2014) .....	393
3.5.1 La realtà uccide, la <i>fiction</i> salva .....	399
3.5.2 La necessità, l’ironia di un “romanzo sull’avventura di scrivere romanzi” .....	411
3.5.3 Enric Marco: tra Narciso, Don Chisciotte, Cervantes e Icaro .....	420
<b>3.5.4 La realtà uccide “verdaderamente”?</b> .....	429
3.5.5 Il ritorno di <i>Soldados de Salamina</i> . Il ritorno della <i>fiction</i> , del punto cieco. ....	436
Conclusiones .....	447
Bibliografía .....	461

## Abstract

This doctoral study focuses on a literary and cultural analysis of contemporary Spanish literature starting from the 1990. The variation of the Spanish novel in the contemporary era, which through creative and aesthetic ways has moved from the so-called traditional novel (cf. cap. 1), requires an analysis that surpasses categorization by generations, without fixed categories in direct opposition.

The social picture depicted by *Historias del Kronen* (1994) and its four sequels, including *La pella* (2008), written by José Ángel Mañas represents a starting point for analysis of the change in identity perception in Spain through hyperrealist (Bouillard, 1981) novels that challenge the present, depicted as cyclical, outside of history.

The literary punk rebellion (cf. *Introducción*) within the research, **fostered from Mañas's *El legado de Los Ramones* (2011)**, is linked to Agustín **Fernández Mallos's *Proyecto Nocilla* (2013) —*Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) and *Nocilla Lab* (2009)—** where, following the **“post-poetic” (cf. cap. 2.2.1) path theorized by the author in his *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* (2009)** objects become protagonists in a web of connection that defines the corpus of the novel. We tried to interpret *Proyecto Nocilla* (2013) as a single project with multiple points of access and in which time, the perpetual present, is filled with hypertexts (cf. cap. 2.2).

The strong investment in metafiction in Mañas and Fernández Mallo is then linked to the aesthetics of Javier Cercas who, since *Soldados de Salamina* (2001), has researched the role of the past in the present and has masked the limits of biography and imagination to describe a historical journey which gradually turns into a reflection on the process of writing a novel, and where the past always comes back, as a dimension of the present.

**In this sense, Cercas's work, extended here to include *El punto ciego* (2016), and the novel *El impostor* (2014), is bound to the concept of truth,** where historical memory can produce media monsters.

The analysis emphasizes how different literary approaches can reflect the desire of a literary space, the novel, as a place of research in the relationship between the individual and the hyper reality of the media landscape, and in the influence of history on the present by strengthening the relationship with the reader, as an active player in the construction of meaning.

## Resumen

El objetivo del presente estudio doctoral es llevar a cabo un análisis literario y cultural sobre la novela española contemporánea a partir de los años noventa del siglo XX. La variación en la novela hispánica de la era contemporánea, a través de cambios estéticos y creativos, ha producido un alejamiento de la novela tradicional (cf. cap. 1), hecho que requiere un análisis que supere las caracterizaciones por medio de generaciones.

El retrato social plasmado en la novela *Historias del Kronen* (1994) y sus cuatro secuelas, incluida *La pella* (2008), escritas por José Ángel Mañas, representan el punto de partida de la investigación de los cambios en la percepción de la identidad de España mediante novelas hiperrealistas (Boudrillard, 1981) que desafían al presente, un presente retratado como cíclico, fuera de la historia. En la presente investigación, la rebelión literaria punk (cf. Introducción), fundamentada por *El legado de los Ramones* (2011) escrito por Mañas, se conecta al *Proyecto Nocilla* (2013) —*Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009)— de Agustín Fernández Mallo. En estas obras, siguiendo el recorrido “**postpoético**” (cf. cap. 2.2.1) teorizado por el mismo autor en su *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* (2009), los objetos se convierten en protagonistas, y se ven entrelazados en una red de conexiones que definen el corpus de la novela misma. El *Proyecto Nocilla* (2013) es interpretado como un proyecto único, con accesos múltiples, donde el tiempo, el presente perpetuo que define el texto literario es ritmado por medio de hipertextos (cf. cap. 2.2).

La gran apuesta por el recurso metaliterario en Mañas y Fernández Mallo conecta, asimismo, con la estética de Javier Cercas, que, a partir de *Soldados de Salamina* (2001), ha investigado sobre el rol del pasado en el presente, confundiendo los límites entre biografía e imaginación para describir un viaje histórico que gradualmente se transfigura en una reflexión sobre el proceso de la escritura de un texto literario, y donde el pasado siempre vuelve como dimensión del presente. En este sentido, el análisis del



trabajo de Cercas se extenderá hasta su obra *El punto ciego* (2016), y la novela *El impostor* (2014), para lograr un acercamiento al concepto de “verdad literaria”, y una reflexión sobre cómo la memoria histórica puede llegar a producir verdaderos monstruos mediáticos.

El estudio profundiza, asimismo, en la manera en que diferentes orientaciones literarias pueden reflejar el deseo de un espacio literario como lugar de investigación de las relaciones entre el individuo, la hiperrealidad del paisaje mediático y la influencia de la historia en el presente, consolidando la relación con el lector; un lector activo e implicado en la construcción del significado de la obra.

Resum

**L'objectiu del present estudi doctoral és dur a terme un anàlisi literari i cultural sobre la novel·la espanyola contemporània a partir dels anys noranta del segle XX. La variació en la novel·la hispànica de l'era contemporània, a través de canvis estètics i creatius, ha provocat un allunyament de la novel·la tradicional (cf. cap. 1), fet que requereix un anàlisi que superi les caracteritzacions per mitjà de generacions.**

El retrat social plasmat a la novel·la *Historias del Kronen* (1994) i les seves quatre seqüeles, inclosa *La pella* (2008), escrites per José Ángel Mañas, representen el punt de partida de la investigació dels canvis en la percepció de **la identitat d'Espanya mitjançant novel·les hiperrealistes** (Boudrillard, 1981) que desafien el present, un present retratat com a cíclic, fora de la història. En la present investigació, la rebel·lió literària *punk* (cf. Introducció), fonamentada per *El legado de Los Ramones* (2011) escrit per Mañas, es connecta al *Proyecto Nocilla* (2013) —*Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) i *Nocilla Lab* (2009)— **d'Agustín Fernández Mallo. En aquestes obres, seguint el recorregut «postpoètic» (cf. cap. 2.2.1) teoritzat pel mateix autor en la seva *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* (2009), els objectes es converteixen en protagonistes i es veuen entrelaçats en una xarxa de connexions que defineixen el corpus de la mateixa novel·la. El *Proyecto Nocilla* (2013) és interpretat com un projecte únic, amb accessos múltiples, on el temps, el present perpetu que defineix el text literari és ritmat per mitjà **d'hipertextos (cf. cap. 2.2).****

La gran aposta pel recurs metaliterari en Mañas i Fernández Mallo **connecta, així mateix, amb l'estètica de Javier Cercas, que, a partir de *Soldados de Salamina* (2001), ha investigat sobre el rol del passat en el present, confonent els límits entre biografia i imaginació per descriure un viatge històric que gradualment es transfigura en una reflexió sobre el procés de l'escriptura d'un text literari, i en el qual el passat sempre torna com a dimensió del present. En aquest sentit, l'anàlisi del treball de Cercas**

s'estendrà fins a la seva obra *El punto ciego* (2016) i la novel·la *El impostor* (2014), per assolir un apropament al concepte de «veritat literària» i una reflexió sobre com la memòria històrica pot arribar a engendrar veritables monstres mediàtics.

**L'estudi aprofundeix, així mateix, en la manera amb què diferents orientacions literàries poden reflectir el desig d'un espai literari com a lloc d'investigació de les relacions entre l'individu, la hiperrealitat del paisatge mediàtic i la influència de la història en el present, consolidant la relació amb el lector; un lector actiu i implicat en la construcció del significat de l'obra.**

## Introducción

La presente investigación doctoral se configura en torno a la búsqueda de convergencias entre la producción literaria española y la cultura contemporáneas. Se trata de una mirada a las representaciones de la identidad cultural en el ámbito de la novela que, desde el fin del pasado milenio, se asoma a la globalización.

En particular, a lo largo de este estudio, se profundizará en determinados fenómenos literarios, tratando de dar voz a diferentes textos y escritores, considerando la variación estilística como el eje principal, y evitando análisis basados en criterios valorativos. Consideramos merecedores de atención los fenómenos literarios analizados en estas páginas; de una atención académica que perciba la literatura en general y la novela en particular como respuestas y medios de expresión eficaces para los desafíos del hombre en el siglo XXI.

A partir de los años noventa del siglo XX, la novela española explora caminos creativos y estéticos que la alejan formalmente de la denominada novela tradicional<sup>1</sup>. El fermento cultural, político y económico dio lugar a diferentes actitudes autoriales que produjeron nuevas formas textuales que se desarrollaron de forma paralela, siguiendo recorridos que pueden parecer opuestos. La velocidad en su evolución y la variación temática del género conllevan una gran diversidad: desde reflexiones históricas y dilemas morales, hasta hedonismo, estética punk<sup>2</sup>, y *transmedia*<sup>3</sup>. Este hecho plantea la

<sup>1</sup> Con “**novela tradicional**” hacemos referencia a la novela que Mañas (2012), en su **reflexión estética** (cf. cap. 1), llama “**novela clásica**”. Un concepto de novela que, como veremos con más detalle, Cercas (2016), (cf. cap. 3), profundiza mediante la distinción entre **novelas del “primer tiempo”** y **novelas del “segundo tiempo”**.

<sup>2</sup> El término *punk* nace del *prison argot* inglés, y fue utilizado en Inglaterra a final de los años setenta del siglo XX para definir un nuevo movimiento musical. Entre los grupos más conocidos a nivel internacional destacaron los Sex Pistols, The Clash, Iggy Pop y The Stooges. El punk representaba una respuesta contracultural urbana y nihilista a los utópicos “**Peace and Love**” de la generación *hippie*, que seguía una línea demasiado bucólica. El desempleo creciente, que tenía su origen en el desarrollo de la sociedad de consumo, había destinado a la marginación a muchos jóvenes en diferentes sociedades; jóvenes que bajo el lema “No future” empezaron a desafiar al sistema vistiéndose de manera no convencional,

necesidad de un análisis que supere la clasificación por medio de generaciones.

A lo largo de la presente investigación, la novela contemporánea española puede ser percibida como representativa de un contexto hiperrealista<sup>4</sup> que desvela conscientemente su construcción narrativa. Una forma de texto en el que los límites se amplían incluyendo otras expresiones culturales como el cine, la música, la televisión y los documentos históricos, desafiando críticamente a sus formas canónicas (cf. cap. 1.1); y convirtiéndose en un verdadero artefacto de difusión cultural.

Estos cambios creativos y estéticos, según se interpreta en la presente investigación, no supusieron el final del género literario, ni siquiera supusieron una decadencia para el mismo, como se ha sugerido en algunas

**con cadenas, crestas de colores, botas militares... practicando la autoexclusión social hasta** llegar a términos como la autodestrucción física, anhelando una sociedad sin jerarquías y poniendo de manifiesto su rechazo a la autoridad (Urioste, 2009). Con el éxito internacional de grupos musicales como Nirvana en los años noventa del siglo XX, y el nacimiento de la Generación X, se produjo una suerte de resurgimiento de tal estética en diferentes ámbitos culturales. En el presente estudio se pretende asociar la estética punk con las novelas de José Ángel Mañas.

<sup>3</sup> La narrativa *transmedia* se fundamenta en el *transmedia storytelling*, del cual habla Henry Jenkins en su *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006). Una modalidad narrativa que se refiere a la estética derivada por la convergencia entre los *new media*, **que “places new demands on consumers and depends on the active participation of knowledge communities. Transmedia storytelling is the art of world making. To fully experience any fictional world, consumers must assume the role of hunters and gatherers, chasing down bits of the story across media channels, comparing notes with each other via online discussion groups, and collaborating to ensure that everyone who invests time and effort will come away with a richer entertainment experience” (Jenkins, 2006, p. 21) en** (Henseler, 2010).

<sup>4</sup> **En el presente estudio haremos referencia a términos como “hiperreal”, “hiperrealidad” e “hiperrealista”** en el sentido dado a estos por Jean Baudrillard (1981). El estudioso francés puso de manifiesto mediante tales conceptos una nueva realidad intrínseca a la sociedad capitalista, en la que la información deja de referirse a un acontecimiento real y se interpreta sin tener en cuenta su verosimilitud. La representación de la realidad, por lo tanto, se queda obsoleta en favor de la simulación, y se ve guiada por la circulación e interrelación de simulacros. La hiperrealidad, en suma, se basa en las ideas de simulacro y de simulación. Tal y como aparece citado en Everly (2010, p. 1), Baudrillard, por ejemplo, en *Simulacra and Simulation* (1994) **declara: “Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal”.**

ocasiones<sup>5</sup>. En cambio, la producción literaria contemporánea ha enriquecido el género novelístico a través de la variación, de la metamorfosis estilística, dando lugar a nuevos mundos literarios más cercanos a la realidad y a su

<sup>5</sup> En 2001, por ejemplo, en su *¿Vivir o leer novelas?* el escritor Vicente Verdú define la novela como un **“quehacer desfallecido” que ya no puede hacerse cargo de contar historias inventadas. El escritor profundiza en el concepto con las siguientes palabras: “Hoy, en países con sentido crítico actualizado [...] resulta más notorio que la novela es un quehacer desfallecido. Nuestros mejores novelistas —dos o tres— lo saben y lo proclaman cuando se les atiende. Casi todo lo interesante que puede ofrecer hoy una novela pertenece a otro género: al ensayo, a la autobiografía, al diario, al cine, a la antropología, a la filosofía. Cuando se argumenta aún que en la novela ‘cabe todo’ es que, efectivamente la novela se encuentra vacía. ¿Contar una historia? Todavía hay diversos novelistas que alardean de que su máxima pasión, su vocación sagrada, lo que de verdad les mueve es contar historias. Que se hagan guionistas. Si conserva algún sentido ejercer la episodología es, din duda, el estilo; si tiene algún sentido escribir es producir algo que sólo se pueda decir por la escritura. Las historias las cuenta mucho mejor el cine, el vídeo, la televisión, los comics, incluso. Los novelistas que siguen siendo novelistas ante todo ‘para contar historias’ persisten gracias a la gente que no tiene historia”.**

**En este sentido, según Verdú (2001), este “género muerto [...] sólo se legitima en la escritura-escritura” dado que “[...] la demanda de no ficción gana terreno, sin embargo, a la ficción, porque es la existencia de realidad de lo que cada vez carece más la cultura capitalista. Demanda pues de realidad, de criterios para dilucidar y no de falsas intrigas. Y también, claro está, demanda de literatura auténtica, sin trucos o enredos, para degustar la vida”.**

En realidad, a pesar del real deseo de no ficción por parte del público contemporáneo y del reciente éxito del género de la autoficción —tipología textual en la que no prima distinguir entre ficción y realidad y que incluiremos en nuestra reflexión como una de las múltiples variantes de la novela misma—, la supuesta muerte de la novela como género de ficción no parece haber ocurrido a pesar del asedio de los otros medios, y de sus lenguajes visuales, más inmediatos. Como subraya Orejudo (2001), en la contemporaneidad **“[...] el desarrollo tecnológico ha puesto a nuestra disposición muchos más donde elegir, [...] Este panorama, inédito para la escritura y lectura de novelas, es lo que ha llevado a algunos a hablar de la muerte de la novela [...] Sin duda algo ha muerto. De lo que ya no estoy tan seguro es de que el cadáver pertenezca a la novela. Si algo caracteriza al género es su ausencia de cuerpo propio, su carácter proteico y camaleónico, [...]. Mantener que la novela ha muerto es algo así como decir que ha muerto la ficción en prosa. [...] La historia de la novela es la historia de su acomodación a las diferentes situaciones históricas. [...] es decir, al contexto del receptor de mensajes literarios, a lo que algunos llaman «horizonte de expectativas», es decir, aquello que esperamos encontrar cuando compramos un libro. En su evolución, la novela siempre ha adoptado los ropajes del género más prestigioso en cada época. [...] Ante las particularidades de nuestro principio de siglo (pérdida de lectores, desprestigio de las humanidades, banalización de la escritura, empobrecimiento cultural galopante, desarrollo de las tecnologías audiovisuales, falta de tiempo...), soy poco partidario de lamentos o de discusiones bizantinas sobre la agonía, muerte o resurrección de los géneros, que lo único que hacen es encubrir la alarmante incapacidad de los novelistas para interesar a sus contemporáneos. Partiendo de la base de que el sistema genérico es un organismo vivo en perpetuo cambio y evolución, cuyos componentes nacen, crecen, se reproducen y, ojo, se transforman, rara vez mueren, creo que es más eficaz tratar de acomodarse a los constreñimientos de nuestra época y a partir de ahí elaborar un producto duradero”** (Orejudo, 2001).

estética posmoderna<sup>6</sup>, en continua transformación impuesta por la tecnología y la globalización.

El desafío a las normas de los autores llamados “X” (cf. cap. 1.1), que en la presente investigación mostramos a través de la producción literaria del escritor José Ángel Mañas, ambientada en la década de los noventa del siglo XX, coexiste con la definitiva apropiación de los *media* de los autores que definiremos **como** “Mutantes”, “Afterpop” o “Nocilla”<sup>7</sup> y los paradigmas estéticos expresados en el *Proyecto Nocilla* (2013), escrito por Agustín Fernández Mallo, y con el nacimiento de otros estilos, como el de Javier Cercas, que, a partir de *Soldados de Salamina* (2001), yuxtapone la ficción a la historia y a la memoria del país.

A pesar de las diferencias de estética, como veremos, estas novelas representan más de una faceta de la misma identidad nacional, dándole un carácter múltiple y global. A este respecto, la novela como hecho cultural es concebida en el presente análisis como un lienzo en el que pintar y hospedar costumbres, cambios y percepciones implicados en la realidad de la época en la que se escriben las obras.

El texto literario se convierte, por tanto, en lugar de investigación de la relación del individuo con el presente a través de la hiperrealidad del mundo global y del paisaje mediático<sup>8</sup>. Por ejemplo, en el caso de Mañas y,

<sup>6</sup> **La posmodernidad es un** “movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el **individualismo y la falta de compromiso social**” (RAE, 2017). En este sentido, la estética y la narrativa posmoderna destruyen las jerarquías culturales tradicionales, las separaciones entre la baja cultura popular de las masas, y la alta cultura elitista. Una actitud que lleva a una **nueva imaginación fundada en** “una jubilosa imitación y absorción de los temas, registros, medios y formatos populares, no solo literarios (subgéneros como la novela negra o detectivesca, histórica, fantástica o de terror, rosa y erótica, el *pulp*, etc.)” (Ródenas de Moya, 2017).

<sup>7</sup> Con estos tres términos (cf. cap. 2) identificamos a un conjunto de autores hispánicos que comparten detalles generacionales —son nacidos en torno o a partir de 1970— y que se presentan también como **“Trasgresores. Bloggers. Hibridan los géneros literarios” alejándose de los autores “comerciales o tardomodernos, que se aferran a los géneros y apuestan por la literatura convencional” (Azancot, 2007).**

<sup>8</sup> Según Fernández Porta (2010) el término “paisaje mediático” o “mediascape” define “[...] el conjunto de iconos y representaciones tecnológicamente producidas que

con diferentes matices, de Fernández Mallo; así como en autores como Cercas, con su capacidad para relativizar la verdad poética mediante los puntos ciegos de la memoria individual, y llevando a cabo la creación de un espacio experimental apto a determinar la influencia de la historia en la construcción de la identidad contemporánea. En Cercas, a través de su máscara literaria de indagación histórica dentro de la ficción, la búsqueda de la verdad es también un análisis metaliterario sobre los conflictos múltiples que caracterizan el proceso compositivo de la novela. La lucha en la representación de la realidad y sus verdades, así como los mecanismos de metaficción<sup>9</sup> y autoficción<sup>10</sup> matizarán los límites entre ficción y mundo real que encontraremos en los textos de Mañas.

constituyen la esfera del consumo y la información. En el *mediascape*, que percibimos como una Naturaleza® de segundo grado, la diferencia de género o de intencionalidad entre los contenidos se diluye en un espacio envolvente. [...] Este fenómeno es, antes que nada, visual; es por ello que las artes plásticas y postplásticas han reclamado para sí la primacía en su **tratamiento y examen**” (Fernández Porta, 2010, p. 61).

<sup>9</sup> La metaficción consiste en una indagación en el proceso de la escritura desde el interior del mismo texto literario que permite desvelar su proceso creativo al lector. Como subraya Ródenas de Moya (2017) a propósito de la literatura de Javier Cercas, la estrategia **metaficcional se configura, por ejemplo, como “una novela sobre un escritor que escribe o que aspira a escribir un libro”**. En este sentido, en acuerdo con Navarro (2008), este recurso hace que la literatura deje **“al descubierto su condición de artificio explorando la relación entre realidad y ficción”** (Navarro, 2008, p. 69).

<sup>10</sup> Autoficción es un término concebido por el escritor francés Serge Doubrovsky en ocasión de la publicación de su novela *Fils* (1977) para identificar una tipología de texto literario que se encuentra de forma ambigua en un equilibrio inestable entre autobiografía y **novela, entre realidad y ficción, verdad y mentira y que, en palabras de Musitano (2016) “no nos permite como lectores discernir entre verdad o invención [...]”**. Por lo tanto, la autoficción define textos basados en un pacto ambiguo (Alberca, 2007) entre lector y autor, dado que **siempre, según Musitano (2016) “Los relatos autoficticios [...] no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción [...] se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica”**. En este sentido, la autoficción **“[...] no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad explícita de discernirlas”**, dado que, según Martínez Rubio (2014, p. 29), **“La ambigüedad no solo supone la hibridez de elementos de realidad y de ficción dentro de un texto; ni tampoco supone solamente una combinación de técnicas escriturales distintas, como la mezcla de un discurso periodístico, ensayístico o novelesco. La ambigüedad presenta una estrategia narrativa referencial y ficcional al mismo tiempo, no de forma intermitente y fragmentada, sino de forma simbiótica e integral”**.



Estos textos componen lo que, en este estudio, hemos llamado *Proyecto Kronen* (cf. cap. 1.4); así como el *Proyecto Nocilla* (2013) de Fernández Mallo, a pesar de que, en estos dos casos, la percepción se aleja de la historia y se focaliza en un presente diferente y, a la vez, similar al presente investigado por Cercas, ya que en los tres autores se percibe como algo cíclico<sup>11</sup>, perpetuo y dominante.

Sin embargo, el factor temporal de estas novelas se completa y llega a su punto álgido en el momento en el cual el lector interviene a través de la lectura de dichas páginas, plagadas de factores temporales y espaciales reales y ficticios que se conectan a su realidad temporal contemporánea y, a su vez, hiperrealista.

En suma, la autoficción es una tipología de texto narrativo en el que la fuerza de la **memoria parece ser dominada por el desorden del recuerdo**: “[...] la autoficción [...] ofrece un debilitamiento de la fuerza organizadora y totalizadora de la memoria y una potenciación del recuerdo” (Musitano, 2016).

<sup>11</sup> Con “presente cíclico”, entendemos una suerte de presente simbólicamente “circular” que, por lo menos superficialmente, no parece proyectado hacia una hipótesis de futuro. Este tratamiento del tiempo “cíclico” se refleja, por ejemplo, en la falta de evolución que sufren los personajes creados por Mañas y en la “repetición warholiana” que, como veremos, padecen las *Historias* que componen el *Proyecto Kronen*, las cuales parecen siempre volver al mismo lugar, sin un fin, o final concreto.

El mismo movimiento “cíclico” se evidencia, peculiarmente, en las novelas de Fernández Mallo que analizaremos en el segundo capítulo del presente estudio. Las historias reproducidas por el autor del *Proyecto Nocilla* (2013), de hecho, no conocen un final definitivo, siempre se regeneran, en un presente continuo, sin futuro, “cíclico” en el cual, además, se incluye el concepto de muerte entendido como nuevo inicio. En cambio, en el caso de Cercas, el carácter “cíclico” se materializa en lo que, como analizaremos, el autor llama “punto ciego”, o sea en la perpetua falta de respuestas unívocas que resuelvan los enigmas de novelas donde el presente no rechaza el pasado, un pasado que condiciona el presente y siempre vuelve, un pasado a interpretar para encontrar nuevas hipótesis de sentido para la contemporaneidad, para el presente, donde, mediante la estructura abierta del texto narrativo, el lector conoce la posibilidad de hacerse coautor de la obra.

En este sentido, la idea de “presente cíclico” evidenciada en estos proyectos narrativos, en nuestra visión, se liga al concepto de identidad posmoderna elaborada por Bauman, una “identidad líquida” que no sigue proyectos “para toda la vida” para concentrarse precisamente en el presente: “La ‘identidad’, [...] comparte ahora el destino de otras guarniciones de la vida: desprovista de una dirección determinada desde el principio y para siempre, y sin tener que dejar tras ella unas trazas sólidas e indestructibles, se espera, y se prefiere, que la identidad pueda fundirse fácilmente y adaptarse a moldes de formas distintas. Lo que antes era un proyecto para “toda la vida” hoy se ha convertido en un atributo del momento. Una vez diseñado, el futuro ya no es “para siempre”, sino que necesita ser montado y desmontado continuamente. Cada una de estas dos operaciones, aparentemente contradictorias, tiene una importancia equiparable y tiende a ser absorbente por igual” (Bauman 2008, pp. 23-24).

Una figura del lector que identificamos como múltiple, así como las obras a las que se acerca a través de acciones conscientes, a pesar de las maniobras de marketing que puedan influenciar sus elecciones. Como subrayan Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (2009):

Es posible que nada haya ofrecido un retrato tan complejo y diverso de esta etapa reciente de la vida española como su narrativa: la reconciliación del lector con el autor español ha sido un fenómeno que, iniciado en la segunda mitad de los setenta, se ha prolongado hasta ahora y, sobre todo, ha determinado una multiplicación de públicos lectores que, a su vez, identifican un amplísimo repertorio de modalidades novelescas, muchas con sus propios canales de difusión (Gracia y Ródenas de Moya, 2009, p. 14).

En suma, la unión y la continuidad entre estas diferentes tipologías de novelas contemporáneas se evidencia en nuestra investigación mediante el cuestionamiento del concepto de realidad. Del mismo modo, poniéndolas en relación con la idea experimental que guía la composición narrativa, un proceso hijo de la investigación sobre el rol del *storytelling* y de la novela misma como instrumento para definir épocas, puntos de vista e identidades. Se trata de diferentes enfoques que llevan consigo diferentes concepciones culturales que se abren a la globalización, al consumo, a la violencia y a la historia de España; **y siempre vuelven al presente: “[...] the end result is a re-evaluation of the writer's relationship to the text and to his or her reader”** (Everly, 2010, p. 3).



## Metodología

La primera clave que explica el camino lógico que seguirá nuestra investigación queda desvelada en su título: *Más allá del realismo sucio. Ruido, Nocilla, historia y puntos ciegos en la novela española contemporánea. Desde Mañas hasta Cercas, pasando por Fernández Mallo*. Con él, queda explicitado el objetivo de conseguir llegar más allá de las etiquetas en el análisis de la novela contemporánea en lengua española, y, a su vez, nos permitirá dividir el estudio en capítulos que encierran, precisa y simbólicamente en sus palabras, elementos característicos de la obra de cada autor analizado.

En consecuencia, el título del primer capítulo es: *Ruido, José Ángel Mañas*; el del segundo: *Nocilla, Agustín Fernández Mallo*; y el del tercero: *Historia y puntos ciegos, Javier Cercas*.

Antes de comenzar con la descripción de la estructura interior de los capítulos, parece oportuno aclarar que la metodología de análisis que se ha escogido pretende acercarse al fenómeno literario estudiado a través de novelas escritas por autores que hemos considerado como “voces de la diferencia”, voces narrativas que han innovado y dejado huellas en la novela española contemporánea.

En este sentido, hemos partido en nuestra investigación de un escritor como José Ángel Mañas, por producción narrativa ambientada en la década de los noventa del siglo XX, por ser representativo de un discurso que lleva en la novela española desde los años noventa hasta hoy. Se ha pretendido, asimismo, profundizar en la novela de autores de estilos muy diferentes, como Agustín Fernández Mallo y Javier Cercas, que, como Mañas, se pueden considerar “voces de la diferencia”, que han reflexionado sobre su propia producción narrativa mediante la publicación de ensayos y artículos que analizaremos con detalle en los respectivos capítulos del estudio. Dichos escritos definen en línea teórica sus elecciones creativas personales. Escritores como Mañas han concebido novelas que les preceden por

importancia como autores; textos narrativos que se han convertido en referencias en el contexto literario español contemporáneo.

En el primer capítulo: *Ruido, José Ángel Mañas*, nos acercamos a la narrativa del escritor José Ángel Mañas, comenzando por el análisis de la etiqueta generacional “X”, a través de la pregunta contenida en el título del primer apartado: *¿“X”: incógnita o mutación?*, desde donde parte nuestra reflexión sobre el contexto literario y crítico hispánico a partir de los años noventa del siglo XX. Focalizaremos nuestra atención sobre el valor de esta tipología de literatura “supuestamente X”, frecuentemente identificada como simple producto de marketing y no merecedora de consideración académica y que, en cambio, parece ofrecer, mediante sus novelas, una tentativa de mutación, de desafío a los límites del mismo género literario. Nuestro análisis continúa hacia los dos apartados sucesivos, *La simulación X, la violencia, una nueva moral* y *Más allá del realismo sucio*, en los que destacaremos los aspectos característicos, en líneas generales, de esa nueva visión “supuestamente X” de la vida y de la moral, que contagia la literatura y que nos conduce definitivamente más allá de etiquetas como *realismo sucio*<sup>12</sup>. En este apartado dirigiremos la mirada hacia la figura de José Ángel Mañas. En el apartado *La reflexión estética de José Ángel Mañas* se planteará una investigación sobre su estética a través de su voz directa recogida principalmente en su ensayo *La literatura explicada a los Asnos* (2012) y su precedente antología de artículos: *El legado de los Ramones* (2011), que contiene el texto homónimo, manifiesto punk del autor, ya publicado por *Ajoblanco* en 1998. En concreto, en el apartado sucesivo: *La imagen, la voz Kronen*, se puede percibir la aplicación práctica en el territorio de la novela del lenguaje literario personal del escritor, que lleva a nuestra investigación

<sup>12</sup> Como veremos con más detalle en el apartado citado (cf. cap. 1.1.2), la locución *realismo sucio* es la traducción con cierto matiz peyorativo de la locución en lengua inglesa *dirty realism*, creada por Bill Buford en la revista literaria *Granta* (n. 8, 1983) para definir a una nueva ola de autores norteamericanos que empezaban a publicar sus obras en los años ochenta del siglo XX.

hasta el análisis interpretativo de la novela *Historias del Kronen* (1994), su ópera prima y más destacada. Esta novela es analizada de forma autónoma, y servirá como base a la transposición cinematográfica directa de Montxo Armendáriz en 1995, que se describe críticamente en *Historias del Kronen en imágenes, una edulcoración creativa*, y que será el punto de partida del *Proyecto Kronen* —tal y como hemos decidido bautizar el camino creativo autorial de José Ángel Mañas— y del sucesivo apartado de la investigación, dividido en cuatro partes: las lecturas interpretativas de las novelas *Mensaka* (1995), *Ciudad rayada* (1998), *Sonko95* (1999) y *La pella* (2008) como parte de un proyecto narrativo unitario.

En el segundo capítulo: *Nocilla, Agustín Fernández Mallo*, comenzaremos con un apartado que se plantea bajo el nombre de *Una nueva X “reloaded”*, en el que precisamente —y como explicación de la presencia del adjetivo inglés “reloaded”— pretendemos acercarnos a los escritores y las obras identificados como “Mutantes”, “Afterpop”, o “Nocilla”, ya que los consideramos en cierto modo metamorfosis de la precedente ola literaria y cultural identificada como *Generación X*, a la que estos autores pertenecen cronológicamente. Al mismo tiempo, nos acercamos también a sus intentos de transformar el texto literario, aportando nuevos y múltiples puntos de vista que modelan y simulan el espacio narrativo en la función hipertextual<sup>13</sup>, científica, matemática e informática, es decir: toda la realidad en su arte poética y narrativa. La perspectiva de Fernández Porta (2007) nos guía en la interpretación del fenómeno hacia el segundo apartado titulado *Desde el punk hasta el spam: Agustín Fernández Mallo y la postpoética Nocilla*, en el que el vacío, la falta de conexiones humanas que ya hemos estudiado mediante el

<sup>13</sup> El término *hipertexto* define un “conjunto estructurado de textos, gráficos, etc., unidos entre sí por enlaces y conexiones lógicas” (RAE, 2017). Es en este sentido, por ejemplo, en el que entenderemos el proyecto narrativo realizado por Fernández Mallo como estructurado en forma hipertextual, dado que, partiendo de una idea de realidad no lineal, fragmentada, se estructura creativamente en textos-listas (cf. cap. 2.2) que combinan en la misma estructura narrativa diferentes códigos: la palabra escrita, los gráficos, las fotografías, el cómic, etc.

análisis de la novela de José Ángel Mañas y de sus representaciones lineales, mutan definitivamente en “errores poéticos”<sup>14</sup> que se conectan en simbólicas redes, con personajes que se alejan de la calle y de la cultura juvenil y se acercan a nuevas “calles cibernéticas” en textos que se convierten en listas para dar lugar a una estética autorial muy personal que, a su vez, se convierte en la que Fernández Mallo denomina, como veremos, *postpoesía*. En el apartado posterior, titulado precisamente *Postpoesía*, el énfasis irá dirigido a la descripción interpretativa del ensayo *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma* (2009), como guía en nuestra interpretación de la estética de Agustín Fernández Mallo, que focalizaremos en la exploración de un nuevo lenguaje poético que se materializa concretamente en la narrativa *Nocilla*, y que define el eje de nuestra sucesiva investigación en el apartado *Proyecto Nocilla* (2013) y los siguientes apartados dedicados respectivamente a las novelas que lo componen: *Nocilla Lab* (2009), *Nocilla Experience* (2008), *Nocilla Dream* (2006) y a la “poética filmada” y protagonizada por el autor mismo: *Proyecto Nocilla, la película* (2009). En los mencionados apartados proponemos, en línea con la idea de tiempo relativo (cf. cap. 2.2.1) ejemplificada por Agustín Fernández Mallo en su *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma* (2009), una lectura de la obra en sentido cronológicamente invertido, es decir, desde la última entrega literaria hasta la primera, para tratar de evidenciar la estructura cognitiva y narrativa unitaria del *Proyecto Nocilla* (2013) al completo.

El tercer capítulo, *Historias y puntos ciegos, Javier Cercas*, se encuentra redactado en lengua italiana. En el primer apartado, *Il ritorno della Storia*, nuestro análisis profundiza en el hecho de que, en paralelo a la producción literaria de la Generación X, en el campo social, político y

<sup>14</sup> La idea de “error poético” de la que habla Fernández Mallo (2009) está basada en el concepto de “spam”, palabra que, en el lenguaje tecnológico, hace referencia a lo que puede ser definido como “correo basura” (RAE, 2017) enviado mediante correos electrónicos. Fernández Mallo utiliza el error, el *spam* como sinónimo de “residuo”, “basura informática”, desde donde pueden nacer nuevas formas de arte, de poesía.

consecuentemente literario hispánico se desarrolla un nuevo interés por la historia en general, y por la recuperación de la memoria histórica del país en particular, mediante una nueva tipología de novela que intenta interpretar el pasado desde un nuevo punto de vista, personal, presente, literario. La reflexión ante este hecho nos conduce al apartado *Tra memoria histórica e insubordinazione letteraria, il romanzo per Javier Cercas*, en el que se plasma la reflexión estética de Javier Cercas, el escritor elegido como punto de referencia del capítulo. Se ahondará en su idea de novela como espacio personal de expresión, un texto abierto constantemente a la innovación, que se propone como insubordinación a la realidad y evoluciona desde la historia real y la memoria histórica hasta el rol de pretextos y chispas narrativas.

La investigación continúa en el apartado *La visione ironica del punto cieco*, en el que, mediante la guía del ensayo *El punto cieco* (2016)<sup>15</sup>, escrito por Javier Cercas, se trata de complementar el enfoque interpretativo a la idea de novela y a la producción narrativa del autor estructurada en torno a una ambigüedad paradójica, latente y reveladora, debida a la presencia de un punto ciego narrativo que convierte sus obras en un recorrido creativo de preguntas morales sin respuestas ciertas. Tras este, encontraremos el apartado *Soldados de Salamina* (2001) en el que, junto a la primera de sus dos secciones, *Tra fiction e realtà, un “gioco di maschere”*, detallaremos el análisis interpretativo de la obra maestra del escritor —*Soldados de Salamina* (2001)—. A continuación, podremos encontrar *Dalla carta allo schermo*, apartado en el cual nuestra mirada investigadora se desplaza hasta la traducción en imágenes del texto literario en la película homónima dirigida por David Trueba en 2003. En el apartado *Verso El impostor* (2014), ofrecemos una panorámica del camino narrativo emprendido por Javier Cercas a partir de *Soldados de Salamina* (2001) que nos conduce a *El Impostor* (2014), título del apartado sucesivo en el que se analiza la novela

<sup>15</sup> En este estudio hemos utilizado la versión italiana del texto original en lengua española, traducción titulada *Il punto cieco* (2016).



homónima —mediante la subdivisión en ulteriores cinco apartados: *La realtà uccide, la fiction salva*; *La necessità, l'ironia di un "romanzo sull'avventura di scrivere romanzi"*; *Enric Marco: tra Narciso, Don Chisciotte, Cervantes e Icaro*; ***La realtà uccide "verdaderamente"?***; *Il ritorno di Soldados de Salamina. Il ritorno della fiction, del punto cieco* que representan, en nuestra visión, una suerte de compendio investigador del escritor como novelista—.

La estructura de nuestra investigación queda completada con las *Conclusiones*, escritas en italiano, y que plantean los resultados de nuestro análisis. Un análisis que, a través del camino que hemos ilustrado, intentamos proponer como trabajo abierto a ulteriores investigaciones; un trabajo que pueda llegar a ser un instrumento original apto para enriquecer el estudio académico de la novela contemporánea en lengua española a través de una perspectiva equilibrada.

El recorrido lógico que hemos elegido se fundamenta, en primer lugar, en la contribución directa de los autores analizados, que, como hemos afirmado, han reflexionado profundamente sobre las estéticas personales que guían la composición de sus obras.

En segundo lugar, está basado en ensayos, estudios, publicaciones, artículos académicos y periodísticos que, según nuestro punto de vista, merecen ser tomados como referentes privilegiados para desarrollar de la forma más completa la investigación doctoral que proponemos.

De estos trabajos previos, a continuación, mencionaremos una selección personal de la totalidad de fuentes utilizadas que también se incluirá en el apartado destinado a las fuentes bibliográficas.

A este respecto, cabe destacar, entre otros, el estudio de Christine Henseler, profesora del Union College de Nueva York, titulado *Spanish Fiction in the digital age, Generation X Remixed* (2011). Se trata de un análisis interdisciplinar sobre la producción literaria española desde los años

noventa del siglo XX, con un punto de vista que combina sociología, literatura y *new media*<sup>16</sup>.

También es de gran relevancia el estudio de Luis Mancha, profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, publicado en 2006 bajo el título *Generación Kronen, una aproximación antropológica al mundo literario en España*; una detallada crónica literaria y social de los años noventa, a partir del éxito de novelas como *Historias del Kronen* (1994) de Mañas.

Eva Navarro Martínez, profesora de la Universidad de Ámsterdam, es la autora de *La novela de la Generación X* (2008), estudio que da relevancia al carácter social que esta tipología de novela refleja, y se centra particularmente en el tratamiento novedoso de las referencias a la cultura audiovisual, al cine, a la televisión a la música pop, punk y rock.

Una importante referencia serán también los estudios de Carmen Urioste Azcorra, profesora de la Arizona State University de Phoenix, autora del ensayo *Novela y sociedad en la España contemporánea* (2009) y del estudio: *Cultura punk: la Tetralogía Kronen de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido* (2004).

Asimismo, destacan por importancia y eficacia algunos estudios realizados por Germán Gullón, crítico, escritor y catedrático de la Universidad de Ámsterdam, como, entre otros: *La novela neorrealista (o de la generación X)* (2007), *Novelistas nacidos en los años 60 y 70* (2006) y *Se despeja la incógnita de la generación X* (2005); así como su comentario crítico a la edición de 1998 publicada por la editorial Destino de la novela *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas.

Destacan también el estudio sobre la lengua de las novelas de José Ángel Mañas escrito por Pilar Capanaga, profesora de la Universidad de Bolonia, titulado *La creación léxica en Historias del Kronen* (1997); el estudio sobre el rol de la ciudad y sus divisiones entre espacios físicos e interiores en

<sup>16</sup> Este término hace referencia a los medios de comunicación basados en nuevas tecnologías; como, entre otros, la televisión digital, internet, los vídeos y blogs, etc.

la novela, de Laura Eugenia Tudoras, profesora de la UNED de Madrid, titulado *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna* (2005); y la notable reflexión sobre la novela contemporánea del escritor y profesor de la Universidad de Almería Antonio Orejudo en su *Buscando en el baúl de los recuerdos: novela, sociedad, ideología y compromiso* (2001).

Consideramos también una fuente de gran importancia el artículo, escrito por Nuria Azancot, *La generación Nocilla y el afterpop piden paso* (2007), que incluye las voces de diferentes autores y estudiosos considerados claves en el movimiento literario analizado; como, por ejemplo, la del escritor y crítico Jorge Carrión, también director del Máster en Creación Literaria de la Universidad Pompeu Fabra y BSM de Barcelona, autor cuyas reflexiones, opiniones y entrevistas serán muy importantes en nuestro estudio, y a las que hemos llegado a partir de artículos como *I+D. Narradores para el siglo XXI* (2007), *¿Las fronteras de Google?* (2015), *Literatura y Big Data* (2016) o *Las novelas que buscan abarcar al mundo contemporáneo* (2018). Por otro lado, encontramos a Vicente Luis Mora, escritor, investigador académico y crítico literario, autor, por ejemplo, del ensayo *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006), y que está presente en nuestra bibliografía con *El porvenir es parte del presente, la nueva narrativa española como especie de espacios* (2009). Incluimos, asimismo, el trabajo del escritor, crítico y ensayista Eloy Fernández Porta, profesor de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, que, en relación con el fenómeno de los autores “Mutantes” o “Nocilla”, propone el término “afterpop” en su ensayo *Afterpop: La literatura de la implosión mediática* (2007).

No se puede dejar de mencionar el estudio realizado por Kathryn Everly, profesora de la Syracuse University de Nueva York, titulado *History, Violence, and the Hyperreal: Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel* (2010). Esta investigación se focaliza en el papel que la novela

española contemporánea juega en la interpretación de la identidad cultural de España, uniendo ejes históricos e hiperrealistas.

Consideramos también iluminadoras para nuestro trabajo las reflexiones del profesor de la Universidad Jaume I de Castelló, José Martínez Rubio; por ejemplo, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica* (2015); *Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua* (2014); *El discreto desencanto de la burguesía o contra la crítica oficial de la Transición. Un debate entre la narrativa de Javier Cercas, Rafael Reig y Javier Pérez Andújar* (2017), y, sobre la obra de Javier Cercas, los trabajos del autor, crítico y profesor universitario Juan Antonio Masoliver Ródenas, con *La alegría de los naufragios* (2004), *Cercas y los quinquis* (2012) y *El laberinto de la ficción* (2014). También la obra de Domingo Ródenas de Moya, crítico literario y profesor de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, con *Javier Cercas o la escritura sin confines* (2013) o *Larvatus prodeo: variaciones Cercas* (2017), hasta la reedición de *Soldados de Salamina* (2017); así como la del ensayista y catedrático de literatura española en la Universidad de Barcelona, Jordi Gracia, con, por ejemplo, entre otros, *Instrucciones para leer a Javier Cercas* (2005) y el más reciente *La verdad de la novela* (2017). De estos últimos dos estudiosos, citamos también dos destacadas publicaciones conjuntas: *Más es más, Sociedad y Cultura en la España democrática, 1986-2008* (2009) e *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (2011), en las que, con una visión multidisciplinar, ofrecen un análisis detallado del contexto histórico y cultural español contemporáneo.



# 1. Ruido, José Ángel Mañas



## 1.1 ¿“X”: incógnita o mutación?

A lo largo de los años noventa del siglo XX se despertó una nueva atención del mundo literario global e hispánico hacia una nueva ola de escritores jóvenes que estimuló también el interés comercial sobre su producción, que encontraba un inesperado favor de público respecto a sus ventas<sup>17</sup>. Esta tipología de autores fue incluida en un conjunto artístico y demográfico<sup>18</sup>: la Generación X. Su producción literaria, consecuentemente, fue bautizada como “literatura X”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Como subraya Navarro (2008), la literatura X “[...] gozó [...] de la notable aceptación de tres grupos: los editoriales, lo cual se reflejó tanto en la amplia nómina de escritores publicados como en el gran número de premios importantes que le concedieron; los medios de comunicación, por las numerosas reseñas y artículos que se escribieron sobre ellos, o por el hecho de que algunas de ellas fueran llevadas al cine y traducidas a varios idiomas; y el público, demostrado por su gran éxito de ventas” (Navarro, 2008, pp. 11-12).

<sup>18</sup> La Generación X, desde un punto de vista meramente cronológico, es constituida por los individuos nacidos entre el 1961 y 1981. Hablamos de la generación que precede a los *millennials* (individuos nacidos entre 1981 y 1995) y que sucede a los *baby boomers* (individuos nacidos entre 1945 y 1964). Nacida después de muchos de los mayores acontecimientos políticos y sociales del siglo XX, la Generación X ha sido frecuentemente identificada como perdida. Henseler (2011) subraya este concepto: “They were the “lost” generation because they were, metaphorically speaking, lost in the present, arriving too late for the sweeping social movements of the recent past and too early for the Internet revolution that was to connect Generation Y babies from their cribs” (Henseler, 2011, p. 369).

Por otra parte, el carácter generacional de la etiqueta “X” no se puede leer de forma tradicional. Los autores españoles de este periodo no fueron tertulianos, no formaron un conjunto unido bajo un manifiesto compartido. Su unión simbólica se puede configurar bajo una común ruptura con el pasado literario reciente y clásico, una similar visión democrática de la literatura que quiso transgredir el canon, una revolución estética que testimonió cambios sociales que ya se daban en otros campos artísticos. La X, elegida por editoriales y medios de comunicación, fue la letra que contribuyó a desatar el interés sobre sus novelas, que probablemente no hubieran podido tener sin esta operación de marketing. En suma, para entender la Generación X que Mancha (2006) bautiza como *Generación Kronen*, no se debe partir de condiciones biológicas y de la idea tradicional de generación “[...] como grupo de edad. La edad de los autores adscritos a este grupo es lo suficiente amplia como para incluir trayectorias vitales divergentes. Así, por poner un ejemplo, la guía de nuevos narradores de Lengua de Trapo, Páginas Amarillas, consideraba un periodo que abarcaba desde 1960 a 1972. [...] Más bien, esta generación es el resultado del funcionamiento y transformaciones estructurales de un universo específico: el campo literario. [...] De este modo, su nexo de unión esencial es la época en la que comenzaron a publicar: a comienzos de la década de 1990” (Mancha, 2006, pp. 25-26).

<sup>19</sup> La literatura X, o la literatura de la Generación X española, como se ha afirmado, no fue realmente un movimiento homogéneo y, en estas páginas, no se pretende afirmar que fue el único estilo o movimiento literario que estuvo presente a partir de los años noventa del siglo XX en España. Su producción es percibida, en línea mayoritaria, como perteneciente a una corriente, identificada precisamente bajo la X, que nació en España en 1992 —un año en



Los autores de la Generación X, para Henseler (2011): “grew up on music, film television, and advertising. They were the children of MTV and reality television, of the Video Home System (VHS), the TV remote control and the **cell phone**” (Henseler, 2011, p. 160). Así, marcados con la X<sup>20</sup>, por primera vez

el que Madrid es ciudad europea de la cultura, Sevilla acoge la EXPO y Barcelona organiza las Olimpiadas que Gracia y Ródenas de Moya (2009) describen así: “[...] **1992 pudo señalar en el imaginario español —y europeo— el regreso de España a la ciudadanía europea, también a la respetabilidad y la confianza en un país que no ha vuelto a incurrir en un comportamiento atípico y patológico ni a resultar imprevisible en su agenda política o ideológica, sino al revés. El esperpéntico ruido de sables de 1981 con la intentona golpista de Armada y Tejero se alejó definitivamente a un pasado cada vez más remoto**” (Gracia, Ródenas de Moya, 2009, p. 13)— y murió en la misma década sin dejar efectos perdurables en la literatura, ni huellas para nuevos estilos literarios.

Las siguientes palabras de Luis Mancha (2006) nos describen los orígenes del fenómeno: **“Todo comenzó a gestarse en 1992, el día que Constantino Bértolo, consejero editorial de Debate, recibió un original firmado por un tal Jorge Loriga (Madrid, 1967). Cuando el libro, Lo peor de todo, se publicó, el autor se llamaba Ray y el editor pudo indicar en la contraportada que por fin se novelaba una juventud que no era la del 68. El debut literario de Loriga tuvo cierta repercusión crítica y un succès d'estime que decidió su fichaje por Plaza & Janés, donde público al año siguiente Héroes. [...] Se apuntaba, se supone, a un supuesto «mercado juvenil del libro» y se trataba de vender como si de un disco se tratase. Y en eso llegó Historias del Kronen. El día de reyes de 1994, José Ángel Mañas (Madrid, 1971) quedaba finalista del Premio Nadal con su primera novela y descubriría definitivamente ese «mercado juvenil». La novela —noctámbula y drogota urbana— conectó inmediatamente con un público, que como señala Bértolo, «se reconocía en los escenarios y en el lenguaje» [...]**” (Mancha, 2006, pp. 11-12).

Navarro (2008, p. 31), en cambio, cita un artículo de la revista *Ajoblanco*, que en marzo de 1999 anuncia la muerte del fenómeno X con la publicación de la novela *Tokio ya no nos quiere* (1999) de Ray Loriga. La conclusión del movimiento, sin embargo, parece concebirse como una muerte necesaria que refleja la intención del mercado editorial de no cansar al público y de no perder posiciones en las ventas. Mediante el presente análisis pretendemos demostrar que, si no hay dudas de que el fenómeno literario desde el punto de vista comercial perdió, con el fin del siglo XX, su validez; sus huellas son todavía visibles en la contemporaneidad, en la producción literaria del siglo XXI, aunque metamorfoseadas en nuevas formas. Idealmente, en línea con Henseler (2011), consideramos la literatura X española dividida en dos olas. Así pues, en este sentido, entendemos como autores X, además, a los escritores de la sucesiva —desde un punto de vista literario— generación *Mutante, Afterpop o Nocilla*. Así pues, la primera ola de escritores X estaría constituida por José Ángel Mañas, Ray Loriga, Lucía Etxebarria, Gabriela Bustelo, Benjamín Prado, Roger Wolfe, Pedro Maestre, Daniel Múgica, Ismael Grasa, Josán Hatero, José Machado, Francisco Casavella, Juan Madrid y Caimán Montalbán. Y la segunda, por Agustín Fernández Mallo, Germán Sierra, Jorge Carrión, Juan Francisco Ferré, Mercedes Cebrián, Manuel Vilas, Eloy Fernández Porta, Isaac Rosa, Javier Fernández, Vicente Luis Mora, Robert Juan-Casavella, Carmen Velasco, Jordi Costa, Javier Calvo, Imma Turbau, Alberto Olmos y Doménico Chiappe (Henseler, 2011, p. 308).

<sup>20</sup> El uso de la etiqueta X, y de la locución *Generation X* a nivel global parece debido al éxito de la novela escrita por Douglas Coupland, *Generation X: Tales of an Accelerated Culture* (1991). En realidad, la etiqueta X tiene un origen histórico más antiguo. Este se origina, como documenta Henseler (2011), en los años cincuenta del siglo XX, en pleno

en literatura se habla de autores que viven desde la infancia consumiendo productos mediáticos, películas, videojuegos, etc.; conectándose con gustos y expresiones artísticas internacionales a través de internet. Son autores que dominan diferentes lenguas y poseen un nivel de instrucción elevado.

El fenómeno literario X es un fenómeno global al que España llega simultáneamente con los otros países europeos, en un contexto político y social internacional que recibía la caída del muro de Berlín de 1989 como un nuevo inicio, y un contexto político social interior que tomaba la causa de un capitalismo fundamentado en el consumo y la velocidad, influenciado por el desarrollo tecnológico de los *media* y sus nuevas implicaciones y conexiones culturales, artísticas y económicas del mundo global. La realidad en este momento histórico llega a percibirse como un conjunto en el que los acontecimientos locales pueden encontrar una interpretación cultural influenciada por hechos geográficamente apartados. En el campo literario,

periodo *baby boomer* (1945-1964), cuando el periodista y fotógrafo Robert Capa documentó la vida de veinticuatro individuos que vivían en catorce países del mundo y que tenían veinte años en 1950. Su vida se regía por cierta incertidumbre ante el futuro y una actitud que rechazaba una nueva entrada en guerra. El desengaño y el desencanto de la posguerra produjo una distancia emotiva e ideológica sobre grandes temas como la vida, la familia y el trabajo personal. Capa bautizó a este grupo heterogéneo como *Generation X*. Diez años más tarde, en 1964, Jane Daverson y Charles Hamblett publicaron *Generation X, What's Behind the Rebellious Anger of Britain's Untamed Youth*. Los adolescentes de los sesenta protagonizaban el estudio, y sus elecciones, sus esperanzas, sus miedos acababan siendo los hitos de los futuros X. Ellos se posicionaron en contra del poder de la familia y de la sociedad oficial; aburridos, tolerantes hacia las diferencias y el uso de drogas. Poseían una visión incierta del futuro y vivían una cotidianidad basada en la música y la violencia. El estudio pareció demostrar una cierta universalidad en los problemas de este grupo social, problemas y opiniones difundidos mediante la comunicación de masa. Su rebelión entonces se impregnó del ruido, nihilismo, anarquía y la velocidad de la cultura principalmente musical y punk de los años setenta. Su manifiesto *do-it-yourself*, su rechazo del *mainstream*, sus escándalos, **aquel “no future” de los Sex Pistols que se convertirá en el himno de la Generación X** (Henseler, 2011, p. 858) los identificaban. En 1976, el cantante Billy Idol fundó el grupo punk rock Generation X, inspirándose precisamente en el libro de Hamblett y Daverson. Fue él, con **su grupo, quien, mediante la canción “Your Generation” y las palabras “I say your generation don't mean a thing to me” dotó a la Generation X de “lyrics and melody”** (Henseler, 2011, p. 863), hasta el 1991, que fue un año fundamental para el desarrollo de la estética X y sus innovaciones en el *storytelling* norteamericano y global, ya que ese año se publicó el álbum musical *Nevermind* de Nirvana, salió al cine la película dirigida por Richard Linklater *Slacker* y fue publicada la ya citada novela *Generation X: Tales of an Accelerated Culture*, escrita por Douglas Coupland.

nos encontramos ante autores que buscan una nueva estética para poder comprometerse, para poder atacar o simplemente describir, según nuevas formas creativas, la sociedad en la que viven y que habitan.

La novela se acerca al presente a partir de un punto de vista ilusoriamente real y, en el camino, se renueva, alargando los confines del género mediante la inclusión de los productos del paisaje mediático que caracterizan la vida real contemporánea en sus páginas.

Las características de la novela X española, en líneas generales, podrían concretarse en el recurso de la narración en primera persona y la expresión de un pesimismo fatalista y generalizado mediante el uso de un estilo llano con salidas emocionales colmadas de cinismo y sarcasmo que desafían las normas sociales y los roles de género. Un estilo narrativo que se acerca a la naturaleza violenta de las relaciones humanas reales a través de un lenguaje a su vez agresivo. Este hecho desvela también, como veremos, una actitud más cosmopolita que española. Características que, aunándose, ponen a la literatura en general y a la novela en particular en diálogo con la realidad de los jóvenes de los noventa del siglo XX. El carácter joven, tanto del escritor como de su público, sin embargo, representó para la crítica un factor negativo<sup>21</sup> desde un punto de vista literario. Los escritores, en muchos casos,

<sup>21</sup> Por exponer un ejemplo concreto, el carácter joven del autor no es percibido como un factor positivo **por Orejudo (2001): “El aumento del número de narradores y la disminución del número de sus años, lejos de ser una señal halagüeña es el síntoma de un panorama sombrío y el indicio de que a principios del siglo XXI la literatura ha dejado de ser en el pensamiento de la gente un arte, entendiendo esta palabra de modo general como la manipulación de lo natural mediante una técnica aprendida. La banalización de un arte trae aparejada la simplificación de su técnica, y consecuentemente aumenta el número de los que la dominan y se rebaja el número de años necesarios para aprenderla. Por eso últimamente ha aumentado el número de escritores y se celebran tanto sus cortas edades”.**

**Sin embargo, el mismo autor añade: “Cada época, [...] tiene sus exigencias estéticas,** sus condiciones artísticas, que son el resultado de una situación social y económica determinada. Hay formas que conectan mejor con la sensibilidad de los lectores de una época dada. Yo pienso que el talento de un novelista se mide en buena parte no por la agudeza de sus lamentos ante el estado de las artes en general y de la literatura en particular, sino por su capacidad para utilizar las formas prestigiadas en su época y trascenderlas. Los buenos novelistas han hecho siempre de la necesidad virtud. Cervantes, como se sabe, utilizó en beneficio de su arte el extraordinario predicamento que todavía en el siglo XVIII gozaba la

se alejaban de ser considerados novelistas por falta de un mundo propio excepcional, y por ser identificados como mero producto de marketing, tal y como expone Luis Mancha (2006):

**[...] el escritor joven remite a una representación** frecuentemente abstracta, estereotipada, sin rostro. No suele utilizarse la expresión «escritor joven», sino joven narrativa, escritores jóvenes, referidos siempre a una pluralidad de individuos. Este plural no hace sino desdibujar la individualidad de este grupo de autores, los convierte en estereotipo, supone una suerte de degradación simbólica. [...] En el extremo opuesto al del novelista, donde se sitúa la Generación Kronen, al otro lado de la clasificación, encontramos el denigrado espacio del mercado (Mancha, 2006, p. 49).

La inclinación —casi podría clasificarse de obsesión— de los *mass media* por etiquetar los productos artísticos y venderlos a través de la publicidad y de la creación de modas contribuyó a crear la mencionada connotación negativa hacia el fenómeno, haciendo que se ignoraran particularidades y puntos de vista que incluso la crítica canónica no quiso ver o interpretar sin prejuicios<sup>22</sup>.

La intención de los escritores etiquetados como X de vincular sus obras al tiempo presente, a la cotidianidad, a los *brands*, a las canciones o a las películas del momento evidenciaba también aquella falta de trascendencia que caracteriza las obras de arte y la literatura que tradicionalmente aspira a ser considerada tal. Esto se combinaba, en realidad, con la difusión contemporánea de lo popular como cultura, y a su consecuente explosión en sus novelas. Una difusión operada mediante diferentes lenguas, códigos y

literatura caballerisca. Asumió las convenciones del género para transgredirlas e ir más allá. [...]” (Orejudo, 2001).

<sup>22</sup> El éxito de esta tipología de novelas reconfiguró el rol del autor y del público. El marketing de los *media* y de las editoriales creó para los autores X una imagen rebelde y marcadamente joven que pudiera ser fácilmente asimilada a la de los autores norteamericanos como, por ejemplo, Coupland y Ellis. La supuesta inmadurez de estas obras y la asimilación de imagen de estrellas pop a algunos escritores, tal vez compartida por los mismos para conquistar fans, alejó una parte de la crítica de la real consideración objetiva de esta literatura, acusándola también de ofuscar la diferente y cualitativa producción contemporánea de otros autores que, aunque cronológicamente X, no se podían considerar incluidos en dicha corriente.

registros, en un afán de mimesis creativa y ficticia del mundo real sin adornos ni filtros, que contribuyó a calificar ulterior y negativamente tales novelas supuestamente X como *costumbrismo*<sup>23</sup> *juvenil* (Navarro, 2008, p. 18). Una etiqueta negativa a la que podemos dar una explicación en el hecho de que música, cine y televisión, etc. pudieran ser considerados elementos culturales externos y lejanos de conferir valor literario a una novela, siendo adscritos a la dimensión comercial de esta, externa al texto; elementos que producen la identificación con un público de masa interpretado como lejano del público de calidad, y que desvían la obra de su supuesto nutrimento fundamental: la pura literatura sin intromisiones externas.

Sin embargo, bajo nuestro punto de vista, la novela española a partir de los años noventa del siglo XX, en realidad, se convierte en un espacio privilegiado para la representación de los continuos cambios de la comunicación contemporánea, ritmados por la tecnología. La intertextualidad llega a ser un medio de expresión personal que fragmenta y edita la estructura y el estilo de la escritura misma, que se basa en técnicas afines a las de la producción audiovisual cinematográfica y televisiva. La yuxtaposición de contenidos multimedia globalizados y su asimilación como nuevos referentes culturales y estéticos sobre los cuales construir la narración sirve, además, a los escritores X para definir los personajes, sus deseos y sus emociones dentro de identidades fluidas donde *brands* internacionales, música grunge, punk y electrónica, películas violentas, cómics, etc. confluyen en el mismo momento, en un presente narrativo que posee una velocidad determinada, precisamente, por la conexión tecnológica.

<sup>23</sup> El Costumbrismo fue una corriente artística que se desarrolló en el mundo hispánico en el siglo XIX (1828-48), en prosa, periodismo y teatro. Variante del realismo literario, entre sus características se encontraba el interés por el presente, sus valores y costumbres, descritos mediante, **por ejemplo, artículos denominados “cuadros de costumbres”**. **Hacer referencia al costumbrismo en relación con la literatura joven o X y con sus novelas explicita intentos devaluativos, con el fin de reducir tal producción literaria a una forma popular de realismo, sin profundidad psicológica ni valor literario.**

Se trata de un “aquí y ahora” que en estas novelas no pone su mirada en el futuro ni dialoga con la memoria y el pasado, y que se centra en una continua búsqueda de pluralismo y de pluralidad en la expresión creativa y lingüística, produciendo novelas “ruidosas” y “heteroglósicas” (Mañas, 1999)<sup>24</sup>, que podemos también interpretar como la búsqueda de voces personales o intentos experimentales de superar las divisiones entre baja y alta cultura.

En este sentido, resulta necesario **evitar** “ahondar en las grietas generacionales” (Gullón, 1998, p. VI) que puedan llegar a clasificar a los escritores X de impostores por acercarse demasiado “a la calle ruidosa, a la vida, a la busca de vida” (Gullón, 1998, p. VI), y tomar la literatura en general y la novela en particular como un conjunto cultural desde una perspectiva inclusiva, en la que diferentes enfoques y estéticas puedan compartir el mismo espacio, a pesar del nombre y de la edad del autor. Por lo tanto, se debería empezar a considerar el fenómeno literario X tomando en cuenta sus conexiones con los grandes cambios históricos y sociales del mundo real que condicionan su producción. En este sentido, en palabras de Fernández Porta (2010), que se pudiera:

[...] hablar de libros, no de autores; de textos presentados como fenómenos, no de marcas registradas de editoriales y escritores; en última instancia, hablar de historias, y no de episodios de una carrera literaria a la que *el valor se le supone* —o se le niega aún antes de empezar la lectura—. [...] La distinción entre *cultura pop* y *alta cultura* está fundada, en efecto, en presupuestos asociados a los nombres<sup>25</sup> —a su sonoridad y a su resonancia, antes que a su significado—, y sólo secundariamente en un examen

<sup>24</sup> Utilizamos los adjetivos “ruidosas” y “heteroglósicas” en el sentido dado por Mañas a estos términos en su “Nota del autor” incluida en la novela *Sonko95* (1999), (cf. cap. 1.2), para identificar todos aquellos elementos que normalmente quedan excluidos de los registros lingüísticos utilizados en las novelas tradicionales. Elementos generadores de *ruido literario*, “[...] desde interferencias ortográficas hasta incorrecciones coloquiales y cualquier tipo de jerga o lenguaje obviado normalmente por la literatura”. Elementos, por lo tanto, necesarios para acercar la lengua de la novela misma a la vida real.

<sup>25</sup> Una opinión compartida por Mancha (2006), “[...] Las diferencias en la lectura de una obra no residen en el texto, sino en la apreciación del autor. [...] En consecuencia, el conocimiento exhaustivo de las venturas y desventuras de un autor, las fobias y filias, etc., que se tienen de cada autor, participan también en la lectura que se hace de su obra” (Mancha, 2006, p. 143).

cuidadoso de las obras que esos nombres proponen a nuestra consideración.[...] La biografización y mitologización del escritor es parte central de un sistema literario concebido como jardín de estatuas, en que todo debate intelectual queda colapsado en nombre de la fascinación neoclásica por las anécdotas de literato, los homenajes, los reconocimientos, las reverencias al maestro, los apotegmas y las frases póstumas (Porta, 2010, pp. 10-13).

El fenómeno literario X genera una forma particular de *posrealismo*<sup>26</sup> mimético del mundo real; el mismo mundo real que Fernández Mallo (2013,

<sup>26</sup> Tomamos el término de la reflexión operada por José Ángel Mañas en *La Literatura explicada a los asnos* (2012) acerca de su escritura, relativa a lo que en nuestro estudio llamamos *Proyecto Kronen* (cf. cap. 1.4). **En palabras de Mañas: “[...] El realismo de Kronen no es un realismo cualquiera, por eso nunca me ha parecido del todo acertado hablar de neorrealismo, como hace Germán Gullón en su introducción a esta novela en la edición de Clásicos contemporáneos de Destino. [...] La omnipresencia de los medios y su participación creciente en nuestras vidas, con la consiguiente influencia sobre nuestra percepción ha conseguido que se produzca una progresiva «disneificación» de la misma. La propia realidad ya es posmoderna, por decirlo así, y el realismo finsecular no puede ser considerado como un realismo clásico, pues integra esa componente pos, si se me permite el coloquialismo [...]”** (Mañas, 2012, pp. 4918-27).

Esta reflexión nos permite de alejarnos de etiquetas con matiz peyorativo como la mencionada **“costumbrismo juvenil”, un estilo que parecía deudor del naturalismo francés del siglo XIX, de la investigación de Émile Zola “que tomaba como materia artística la verdad objetiva de la vida sensible, basándose fundamentalmente en la observación”** (Fernández López, n.d.). Con Mañas y sus homólogos X, la novela no vuelve a ser una obra científica positivista, donde se aplican a las narraciones los principios deterministas de la existencia humana. **La observación no es pura, objetiva, es creativa, “mixada” por los diferentes media que influyen sus páginas. No hay una simple grabación, lo que se busca, en acuerdo con Becerra (2013), es un “efecto de realidad”** (Montfort, 2014).

El afán por lo cotidiano, por los aspectos desagradables y por mostrar la realidad así como es, entonces puede parecer encontrar afinidad con los textos del tremendismo español de los años cuarenta del siglo XX, textos caracterizados por el uso desgarrado del lenguaje y por una representación cruda de la realidad; o con las denuncias de una realidad en crisis que ya aparecieron en el realismo social y en el ya citado neorrealismo de los años cincuenta. Ya en estos textos la introspección psicológica estaba ausente y el registro estilístico, entre el periodístico y el coloquial. El tiempo de la historia solía ser mínimo. Como en los textos X, la novela recogía segmentos aleatorios, escenas de vida y, desde un punto de vista estructural, se volvía abierta. El realismo social, pero, en acuerdo con Scorpioni Coggiola (1995) sentía la necesidad de denunciar el malestar social, la pobreza a costa de sacrificar la forma de la novela en sí misma y colorearse políticamente, asemejándose a un análisis sociológico y político mediante personajes colectivos. El hecho político con autores como Mañas —autor que, en sus novelas retrata personajes que se identifican **“con un capitalismo consumista regido prioritariamente por la estética de la sensación, en la cual la identidad [...] se busca en [...] modelos internacionales auspiciados por la tecnología [...]”** (Urioste, 2009, p. 39)— como veremos con más detalle (cf. cap. 1.2), acabará siendo ruido, anarquía punk. Un estilo **“posrealista” donde las visiones ofrecidas por las novelas acaban siendo subjetivas; donde la consciencia social desaparece en favor del egocentrismo individualista. Un posrealismo que, a pesar de parecer excesivamente propenso a las conversaciones vacías, a las escenas**

p. 5464) bautizará como “ficción colectiva” siguiendo recorridos autoriales subjetivos. Una nueva forma de realismo que pretende jugar con el lector, alejándolo y acercándolo al mismo tiempo a la realidad mediante la ficción de una novela que se convierte en espacio de producción cultural híbrido y globalizado, un espacio hiperrealista, una ocasión creativa para los jóvenes autores que lo utilizan.

A este respecto, se puede apreciar la irrupción de la globalización, del mundo mediático principalmente norteamericano, en las estructuras de la novela española X como un medio de crítica por parte de los autores a la sociedad comercial: una crítica que tiene el mismo ritmo anárquico que la ola punk británica de los setenta del siglo XX, que permite construir nuevas formas híbridas de textos que se alejan del canon clásico y de sus definiciones de belleza.

cotidianas, en realidad nos parece tener algo en común con la tradición española de autores como Pío Baroja, el cual situaba sus personajes “donde la realidad permanece abierta a medio hacer”; dado que las X, “son novelas abiertas tanto en la forma como en su esencia” (Gullón, 1998, p. IX). Un estilo “postrealista” entonces infundido del sucesivo realismo dialéctico de Martín-Santos (Suárez Granda, 1989), un realismo que apuntaba a la participación del lector que, pero, ahora, con Mañas y sus homólogos, debe tomar conciencia, revisar su propio concepto de realidad, mediante la intertextualidad multimedia, el reciclaje cultural (cf. cap. 1.1.2), la ficción y una fuerte representación de la violencia (cf. cap. 1.1.1).

La ansiedad de racionalizar la vida y las estructuras reales es así puesta en cuestión y luego dominada por versiones múltiples que se acercan al individuo, a su verdad, un individuo que no combate por cambiar la sociedad sino para sobrevivir en ella, disfrutando del presente. Los autores X, en otras palabras, crean personajes que “**step away from the self-victimization and self-pity found in mid-century novels such as Luis Martín-Santos’s *Tiempo de Silencio*, where Pedro, the protagonist, finds himself paralyzed by a stagnant society festering under oppression and lack of resources**” (Everly, 2010, p. 112), y si se acercan a temáticas afines al existencialismo mediante “**el conocimiento de la realidad a través de la experiencia inmediata de la propia existencia**” que “**define su esencia y no una condición humana general**” (“Existencialismo”, n.d.), sus representaciones del individualismo posmoderno y juvenil definen personajes que no quieren vincularse a la sociedad oficial, incapaces de dar un verdadero sentido a sus existencias favoreciendo la emoción, la sensación instantánea, percibiendo los sentimientos convencionales como absurdos y lejanos de producir satisfacción. En estos textos entonces, tal personificación de la sociedad, de la cotidianidad, de la realidad convertida en espectáculo necesita de representaciones artísticas capaces de describir, como en el caso del *Proyecto Kronen* creado por Mañas, hechos catastróficos y violentos mezcladas a la ironía, al absurdo, a la velocidad de las modas y a la búsqueda continua de nuevas sensaciones espectaculares.



Estos cambios en las percepciones culturales e identitarias y en sus representaciones en la novela a diferentes niveles pueden, en cambio, ser percibidos superficialmente como uniformación. En algunas ocasiones, incluso, se ha tomado como colonización o exagerada adecuación al mundo globalizado y a los valores norteamericanos; aunque, en realidad, la experiencia cotidiana individual nunca se pueda definir como uniforme.

Uniformación y colonización, de hecho, representan conceptos que preferimos evitar para acercarnos al concepto de apropiación cultural consciente que en las novelas del periodo llevan al *remake*, al *remix* cultural continuo, y que en nuestro estudio nos permitirá, por ejemplo, conectar el mundo literario *Kronen* dibujado por José Ángel Mañas al mundo *Nocilla* de Fernández Mallo.

El cine y la música norteamericanos o anglosajones, por lo tanto, dibujan nuevas formas de ver la vida y el mundo, y entran definitivamente en el espacio narrativo de la novela hispánica contemporánea. La escritura se acerca a la idea de “**página pantalla**”, es decir, una página que trata de hacerse imagen, de forma metafórica, y no reducirse simplemente a lo escrito, donde la identidad de los individuos literarios representados es estructurada sobre las experiencias contadas en las películas y vistas como reales por tales individuos inquietos retratados por los autores supuestamente X.

Encontramos personajes en huida de la verdadera realidad; una realidad lejana del mundo ideal ofrecido y vendido por las pantallas que nutren sus imaginaciones.

En este sentido, *pulp*<sup>27</sup> y *horror movies*<sup>28</sup> son los géneros cinematográficos que destacan por su presencia en las novelas del periodo

<sup>27</sup> Con el término “pulp” se define un género literario que se instala en la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos. Identificada como literatura transgresiva, con “altas cargas de erotismo y violencia” y entonces “Considerada como un ejemplo de subliteratura, los relatos de los pulpmagazines eran acción en bruto protagonizada por personajes planos, sin filigranas ni profundidades psicológicas, una literatura que valoraba más el músculo, que, digamos, el cerebro” (Fanjul, 2012). Tras la segunda Guerra Mundial, “lo pulp se traspasó a la cultura popular posterior, como se ve en algunos cómics, el cine de Serie B, el gore, las

como influencia en su composición, que toman algunas de sus características principales, como la espectacularización de la violencia y la velocidad desenfrenada (Navarro, 2008, p.15), características imprescindibles en la posmodernidad que viven los autores, sus personajes ficticios y el público X.

El diálogo con la literatura, en cambio, parece perder terreno en la estructuración de los textos y, por lo tanto, en el gusto de las representaciones de la juventud X en España, como ejemplifican las palabras de Carlos, el protagonista de *Historias del Kronen* (1994), novela escrita por José Ángel Mañas,

A mí no me gusta la poesía. La poesía es sentimental, críptica y aburrida. Me repugna. Es un género en extinción: no hay nadie que pueda vivir de la poesía en estos tiempos. Es una cultura muerta. La cultura de nuestra época es audiovisual. La única realidad de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo una película. Ésa es la pura verdad. Cualquier película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana. Somos los hijos de la televisión [...] (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 42).

Las historias que cuentan el cine, la televisión y otros medios, así como la conversión de la música en presencia física concreta, confieren a la novela un carácter de artefacto cultural donde las palabras hacen referencias a sonidos o imágenes multimedia que producen efectos sinestésicos y fuerzan los límites de la página escrita; una contaminación evolutiva que podemos interpretar como necesaria para el texto narrativo y que —como veremos de forma más particular mediante la reflexión teórica de Mañas y de Javier

películas de Quentin Tarantino (especialmente *Pulp Fiction* o *Kill Bill*) y Robert Rodríguez (*Planet Terror* o *Machete*) [...]” (Fanjul, 2012).

<sup>28</sup> Por “horror movies” entendemos el “cine de terror”, un género cinematográfico que se realiza con la finalidad de “provocar una alteración en el espectador, que se desarrolla de la intranquilidad al miedo” (Avalos, n.d.). Entre las características del género, Avalos identifica “Anomalías, monstruosidad en los seres vivos, como desfiguraciones, mutilaciones, amputaciones, vómitos, destripamientos, deformaciones, decapitaciones. Todas las formas de alteración física han encaminado al cine de terror, en cierto modo, a su degradación, desde el instante que son reducidas al terror visceral”.

Cercas sobre la novela como género literario— parece seguir la cartografía del género mismo trazada en la literatura española a partir de Cervantes.

La velocidad musical y el vídeo en la novela contemporánea añaden significados, trasforman y yuxtaponen diferentes signos, mundos, imágenes que sugieren, acercan y a la vez complican la interpretación lineal por parte de un lector más implicado que nunca y que se deja envolver por la narración.

Las interpretaciones y los múltiples sistemas comunicativos de las páginas escritas X, en definitiva, parecen subrayar un nuevo enfoque autorial y creativo hacia la novela misma.

La presunta ausencia de ideología política<sup>29</sup> y la ruptura con la historia nacional en estos textos narrativos parece, en cambio, identificar una posición social de marco anárquico, que conduce a los X —autores, personajes y a las mismas novelas— a un aparente estadio pasivo de vacío moral.

La producción literaria, en concreto, nos presenta textos que se centran en protagonistas que abandonan intentos revolucionarios, dado que, tal y como subraya Navarro (2008), “La aspiración a lo grande aparece como un gesto fútil, una fijación en temas trascendentes y absolutos que no corresponden con la naturaleza de la nueva realidad cultural” (Navarro, 2008, p. 39), y que se identifican a menudo con la falta de ideologías, con la carencia

<sup>29</sup> En acuerdo con el diccionario RAE, “ideología” es un término que define el “Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.” o, además, la “Doctrina que, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, tuvo por objeto el estudio de las ideas” (RAE, 2019). La segunda acepción del término fue acuñada por Destutt de Tracy, en 1796. El concepto evolucionó mediante, entre otros, los sucesivos estudios de Marx, Engels, Lenin y Althusser. Para Becerra (2013) “la ideología está presente en todos los aspectos y ámbitos, de modo que resulta imposible vivir fuera de ella porque lo impregna todo, también la literatura. Con ello, queda excluida la posibilidad de que exista una novela de la no ideología” (Granell, 2014, p. 293). Así que, en esta lectura, la supuesta ausencia de ideología en las obras literarias posmodernas “corresponde a un tipo de ideología, aunque se caracterice por procurar no mostrarse” (Granell, 2014, p. 293). En este sentido, siempre siguiendo el pensamiento de Becerra (2013) “la ideología de la no-ideología” en las novelas contemporáneas “se caracteriza por la subjetividad, en la que el yo, desvinculado de cualquier conciencia de clase o historia, es el protagonista. [...] el sujeto solo busca realizarse a sí mismo, de manera plena, autónoma y aislada, donde el otro no es más que un adversario y todos los conflictos han sido subjetivados, descartando todo lo que queda afuera, más allá del yo” (Granell, 2014, p. 297).

de los valores que guiaban al hombre moderno en su búsqueda de una identidad. Protagonistas indiferentes frente al vacío, sin direcciones, sumergidos por el exceso mediático, dado que “El hombre posmoderno ha descubierto que es posible vivir sin objetivo, ni sentido, en secuencia-flash” (Navarro, 2008, p. 213)<sup>30</sup>.

En realidad, si tratamos de ir más allá de lo que hemos llamado “aparente estadio pasivo de vacío moral”, estamos frente a la creación literaria de un proceso identitario consciente donde la falta de moralidad, de empatía y de humanidad conduce a tales protagonistas literarios, mediante la materialización de su vacío emocional, hacia un complacerse solipsista y destructivo que se engendra dentro de una realidad hija de la tecnología y en una concepción posmoderna donde “[...] we are all together in our isolation” (Everly, 2011, p. 112), que se encontrará también en el recorrido realizado por

<sup>30</sup> **La ideología posmoderna, del capitalismo avanzado, según Becerra (2013)** “se caracteriza por considerar al mundo como algo ya finito y perfecto, sin conflicto, contradicciones o sin historia. Y a esa visión atiende también la literatura [...] donde [...] el protagonista, paralelamente a lo que ocurre al sujeto del capitalismo avanzado, es una persona plenamente individualizada, desapareciendo cualquier atisbo de pertenencia a una **comunidad o clase social**” (Granell, 2014, pp. 293-94).

Es en este sentido que el hombre posmoderno y sus representaciones literarias parecen carecer de objetivos sociales, dado que “la problemática solo puede residir en el interior del sujeto”, y el cuerpo de los protagonistas “representa el lugar donde el sujeto se encuentra y realiza su desarrollo y exterioriza su identidad” (Granell, 2014, p. 294); así que “la imposibilidad de decir yo soy constituye una tragedia en la época posmoderna” que condena a la soledad los protagonistas (Granell, 2014, p. 295). —esta imposibilidad se liga a la reflexión sobre el ya citado concepto de “liquidez” elaborado por Bauman, liquidez que caracteriza la sociedad, las instituciones, el individuo y su identidad posmoderna dado que, en esta época carente de referentes estables, ya no es posible adscribirse a proyectos de vidas continuos, que se basan en la idea de comunidad, como, por ejemplo, en la modernidad que entendía el sujeto como un “nosotros”. Este “nosotros” ahora se convierte en un “yo”, dado que “se transforma en una amenaza y en un peligro debido al creciente deseo de libertad e individualización de la cultura, donde todos desean ser “el individuo” (Lipovetsky, 2009)” (Ossa, 2018, p. 219); así que la identidad “liquida” pasa “Desde la pertenencia a unas instituciones que salvaguardan y limitan el sentimiento de identidad a la construcción” (Ossa, 2018, p. 216) a ser individual, momentánea, fluida, determinada por el consumo.— En esta lectura, tal ideología posmoderna, que se manifiesta, por ejemplo, en autores como Mañas como supuesta ausencia de ideología, produce propiamente personajes en busca de una identidad alternativa, por una falta de espacio propio, libre, real. Desaparecen entonces los héroes que puedan cambiar el mundo, ya que, en acuerdo con Becerra (2013), no hay historia y la televisión, la literatura, el cine y la música construyen realidades, verdades, identidades fluidas, flexibles, fundamentadas por los “efectos reales” del mundo mediático.

Fernández Mallo en su *Proyecto Nocilla* (2013), según la nueva estética del siglo XXI.

Las novelas etiquetadas como X, en definitiva, reflejan cambios tanto sociales como culturales que resultaban necesarios, como veremos precisamente en su metamorfosis a “Mutantes”, “Afterpop” o “Nocilla”, con nuevas formas del lenguaje para consumir y relacionarse con la tecnología audiovisual. Sus apropiaciones literarias del espacio hiperrealista y globalizado en el cual vivimos no representan solo expresiones de estadios de carencia o posiciones destructivas de la identidad misma determinadas por el vacío de los simulacros del mundo consumista que parecen convertir al individuo en una marioneta de los *media*. Estas novelas, mediante la representación del vacío, crean una nueva oportunidad literaria a través del *remix* de pop, tecnología e interacciones intertextuales. La falta de profundidad, de análisis psicológico, que en líneas generales las caracteriza, es, para nosotros, interpretable como un mecanismo de defensa autorial en favor de la pureza de la inspiración, con el fin de alejarse voluntariamente del artificio literario clásico. El vacío así representado puede ofrecer la posibilidad de una nueva construcción de la identidad mediante la novela, un inicio que llena el vacío mismo con ulteriores formas de expresividad del individuo. La X cesa de ser simple negación o factor desconocido, incógnita, para pasar a ser abertura a nuevas, múltiples y mutantes posibilidades alternativas y contradictorias.

**The essence of the “X” resides in** its permutability. [...] This is a state of mind that allows for the inclusion of opposites in the same space (margin and mainstream, blank and filled, negative and positive) and for the emergence of different patterns; it is a state inherently determined by movement and change (Henseler, 2011, p. 915).

A este respecto, podemos ver cómo la novela supuestamente X — como es, por ejemplo, el caso de las novelas del *Proyecto Kronen* de Mañas— busca nuevas posibilidades espaciales y expresivas que, aunque

contradictorias y ambiguas, las convierten en espacio narrativo para la huida, el cuestionamiento y la innovación; una suerte de, como lo define Henseler (2011), “desert of the real” narrativo y apocalíptico que funcione como “a space of contradictions and **interconnections (as in Mallo’s Nocilla Dream)** that allow for new beginning and innovations [...]”(Henseler, 2011, p. 1468).

### 1.1.1 La simulación X, la violencia, una nueva moral

La estudiosa Carmen Urioste (2009) define las novelas de la literatura X como textos espectaculares,

**[...] en los cuales la función del lector se reduce a su identificación plena con lo allí narrado.** El lector debe reconocer y aceptar la realidad representada, sin cuestionarla, como ontológica y, de ese modo debe homogeneizarla con su propia existencia. Este tipo de narraciones produce una estrategia de lo real con rasgos hiperrealistas y espera que la conducta del lector sea la de mero espectador contemplativo (Urioste, 2009, pp. 35-36).

Para Urioste (2009), entonces, nos encontramos frente a una tipología de narración hiperrealista que

[...]destruye la realidad misma al sustituirla por la realidad textual, anulando por tanto la distinción entre verdadero y falso y estableciendo al mismo tiempo la equivalencia entre el original y su copia [y que] [...] **se** presenta como axiomática para el lector, es decir como narración verdadera que no hace falta interpretar sino creer [...] (Urioste, 2009, p. 37).

La lectura dada a la etiqueta y a las novelas X por parte de Urioste (2009) toma como referencia Baudrillard (1983) y Debord (1967) para definir la simulación y el espectáculo X, donde

el poder/orden emerge [...] [y] cada vez resulta más complejo aislar los procesos de simulación y, [...] se produce una desaparición de lo real dentro de una apariencia de verdad, de objetividad, o de legitimidad [...]. Como consecuencia de esta disolución de lo real en la simulación se reditúa una apariencia de verdad, que simulándose a sí misma, entra dentro la esfera de lo neo-real y lo hiperreal [...] (Urioste, 2009, p. 35).

A partir de esta visión, la simulación, el espectáculo, el simulacro<sup>31</sup> conducen “[...] a dudar de la diferencia entre realidad y signo, ya que el objeto referido puede suplantar al objeto real frente a un público adoctrinado para la **inacción**” (Urioste, 2009, p. 34).

En realidad, según nuestra opinión, en las novelas X es propiamente el lector, mediante su capacidad interpretativa, el artífice final de la composición del texto, dado que puede insertarse en la trama y poner en cuestión la ética y la moral representadas, sin compartirlas necesariamente; más bien sintonizándose con ellas, compartiendo el mismo mundo, el mismo paisaje mediático representado que no puede interpretar de forma lineal u ontológica, o meramente como simulacro de una realidad que no necesita de relecturas o aproximaciones subjetivas.

La novela supuestamente X, a partir de los años noventa del siglo XX, se convierte precisamente en un espacio de reflexión cultural para el lector. Así que, tal y como plantea Germán Gullón (2006), podemos afirmar que

[...] El lector actual no es cómplice en el sentido de que completa o sintoniza con la ideología del autor, sino en que sabe metamorfosearse para entender las diferentes posturas. No se sabe, o quizás no importa en un mundo carente de un discurso central, cohesivo, pero lo importante es que sepa adoptar posturas diferentes. [...] (Gullón, 2006).

Se trata de un lector contemporáneo que:

**[...] moldes by culture who shares (or rejects) the cultural positioning of the author and who is culturally “literate”** in the areas of mass media, film, technology, and television. In this way the novels at hand invite yet challenge

<sup>31</sup> Jameson (1991), en su fuerte crítica a la posmodernidad, adopta el mismo concepto de “simulacro” desarrollado por Baudrillard para describir “a rather dystopic picture of the present [...] associates, in particular, with a loss of our connection to history. What we are left with is a fascination with the present. [...] postmodernity has transformed the historical past into a series of emptied-out stylizations ([...] pastiche) that can then be commodified and consumed. The result is the threatened victory of capitalist thinking over all other forms of thought” (Felluga, 2011a).

the reader to reconsider certain aspects of culture and of literature itself (Everly, 2010, p. 26).

La mutación con la cual hemos identificado la narrativa y la etiqueta X en el apartado precedente se propone, entonces, mediante la simulación del real, para convertirse en el artefacto que contiene la hiperrealidad misma, los simulacros mismos que sustituyen la realidad, las comunidades virtuales, los mundos conexos mediante internet, la televisión y la globalización. El desafío de referentes y valores tradicionales es el reflejo de una toma de consciencia; la toma de consciencia de una ausencia que en estas novelas los protagonistas parecen experimentar voluntariamente, para acercarse a una nueva identidad fuera de la historia e insertada en el presente perpetuo de los *media*, percibidos ahora como portadores de nuevos significados a los que no se puede acceder mediante una lectura simple y contemplativa.

A este respecto, la manipulación del texto en estas formas narrativas, con el fin de producir significados y lecturas múltiples, puede alcanzar la violencia temática y textual por parte del escritor, la desconexión de las normas gramaticales y de la estructura espacial y temporal. Se trata de una violencia simulada que puede llegar hasta la autodestrucción de los protagonistas con sus continuos excesos y escándalos morales. El vacío y la violencia mediática se unen así a la construcción creativa, a un nuevo uso del lenguaje.

Se trata de un proceso literario y creativo que reposiciona y contextualiza a través de nuevos códigos el universo materialista posmoderno, que se convierte así en interactivo. Es en este sentido que el lenguaje de la novela se acerca al de la calle, al argot de los jóvenes, a la transcripción de la oralidad. Propone una búsqueda individual de significación que se aleja de la ideología política y se acerca a la cotidianidad con ironía y violencia para ofrecer retratos realistas de los aspectos desagradables de la sociedad, donde se da prioridad a las sensaciones, a las emociones basadas en experiencias personales concretas.



Las palabras de Daniel Entrialgo (2014), entrevistado por la revista *Pliego suelto* con respecto a su lectura de *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas, explican muy bien este recurso, esta búsqueda creativa:

**A pesar de su cien veces comentado inicio [...] fue otra frase (pág. 12 de la edición original de Ediciones Destino) la que me hizo detenerme y levantar la vista del libro: “¿Habéis visto al mariconazo de Michel cómo ha fallado el penalti? Si es que estaba tan acojonado que ni ha levantado la vista”. La leí en mi piso de estudiante de Salamanca, con 23 años. Ningún novelista se había dirigido a mí —lector— de semejante manera. Tan cercano, tan violento, tan real. Fútbol, unos chicos de sábado y unas cañas. Miré la cubierta del libro y pensé: “¡Ah!, ¿pero se puede escribir una novela sobre esto?”. No lo sabía.**

Una actitud que quiere, así, despertar la consciencia del lector, su identificación social, y que pretende representar mediante la **novela** “[...] a crisis moment in which the individual seeks to identify himself of herself through cultural markers in connection with a larger concept of society” (Everly, 2010, p. 21).

En el caso de escritores como José Ángel Mañas, por ejemplo, la violencia se eleva a estilo, y sus personajes violentos se convierten en antihéroes que viven en una condición sociopática caracterizada por un vacío identitario generacional que supera los confines y las cuestiones políticas nacionales. Una violencia utilizada “[...] to criticize the apathy of young people, and to condemn the system that ignores its youth” (Everly, 2010, p. 22).

Sin embargo, entendemos esta normalización del horror y el uso de la violencia como instrumento de ficción solo como un rasgo, una transgresión que desvela una crítica, una nueva clave de lectura de la violencia antes que una celebración. De hecho, la violencia y el gusto por los extremos en estos textos narrativos se utilizan más bien como investigación de los límites textuales, para acercarse a lo real, a lo actual. Una novela que, así, parece querer poner en cuestión los roles sociales, el sexo, el consumo de drogas, el

suicidio, las manipulaciones del poder, los medios de comunicación que no informan, sino que venden imágenes y valores.

En suma, la simulación de la realidad mediante la violencia, a diferentes niveles, en esta tipología de novela, llega a crear un mundo simulado, ficticio, ambiguo; sobre todo si es analizado en su relación con el lector. El texto se hace mediador del contenido violento de sus páginas; un marco que distancia precisamente al lector de ese tipo de representación de la realidad, permitiéndole analizarla de forma intelectual a través de la que definimos como una suerte de separación emotiva consciente.

El lector, en este sentido, se encuentra frecuentemente, como veremos, en posición dialógica con un escritor implicado en la narración que reclama una existencia real. Un diálogo íntimo que muta y crece a lo largo de la novela y que permite al lector comprender el significado de la obra a pesar de la confusión, de la fragmentación de la narración operada por ese escritor/hacedor que pretende crear un texto que llame la atención en sí mismo, rompiendo con las prácticas narrativas tradicionales y las usuales expectativas visuales del libro (Everly, 2010, p. 24).

### 1.1.2 Más allá del “realismo sucio”

Para entender de manera más completa el fenómeno X en España es necesario centrar **la atención sobre el desarrollo de la estética del “reciclaje cultural”** (Navarro, 2008, p. 82), típicamente posmoderna<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> La ruptura con la historia nacional, la crisis de las ideologías y de las metanarraciones de la modernidad (Lyotard, 1979), y el consiguiente avanzar del consumismo, del individualismo posmoderno, se manifiestan en España antes de la ola literaria identificada como X, precisamente al final de los setenta del siglo XX, con el comienzo de la democracia después de la muerte de Franco en 1975. En el campo literario, la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), novela escrita por Eduardo Mendoza decreta un punto de inflexión evolutivo en la narrativa española.

A partir de Mendoza, empieza a imponerse la estética posmoderna. Géneros, estilos de tradición diferentes se mezclan, descontextualizan, generando nuevos significados precisamente mediante la **contaminación recíproca**. Además **“La privatización de las**

Este “reciclaje” permite que, en el campo literario, la novela a partir de los años noventa del siglo XX se convierta, como hemos visto, en un verdadero contenedor híbrido constituido por fuentes diferentes y yuxtapuestas que buscan nuevos significados. En este sentido, la novela supuestamente X incluye, al mismo tiempo, el presente perpetuo del mundo mediático y una visión de la historia como privada de la idea de progreso, aproximándose, por ejemplo, al existencialismo<sup>33</sup> y a escritores y filósofos internacionales del siglo

conductas basadas en la nueva ética postradicional/global conduce a desarrollos de conductas narcisistas, ensimismadas, permisivas, ociosas, consumistas, alegres, adictas al juego, y **evasivas**” Urioste (2009, p. 30); conductas que se reflejan en personajes literarios que experimentan inquietudes íntimas, subjetivas.

Al mismo tiempo, en el campo de la poesía, nace una generación de autores: los novísimos. Su poesía es individual, lejana de la realidad, experimental, con un cierto gusto por el lenguaje culto, el culturalismo y la metapoética (Medel, 2018). Sus exponentes, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Ana María Moix, Leopoldo María Panero Vicente Molina Foix, fueron reunidos en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), antología curada por Josep María Castellet. Mañas (2012), los describe así **“Los novísimos o cómo la poesía descubrió el pop: [...]”** (2012, p. 624), **dado** que sus referencias se distanciaban de lo literario y como **subraya “Vázquez Montalbán, en su Crónica sentimental de España”, partían “de la difusión de una cultura popular de procedencia cada vez más audiovisual”** (Mañas, 2012, p. 634). **El carácter rebelde de esta tipología de poesía hizo que “del marxismo militante de unos años antes apenas queda nada. El discurso es completamente, no ya moderno, sino posmoderno. Estamos en las raíces, en la prehistoria española, de este movimiento. Ruptura radical con el pasado, despreocupación por las formas tradicionales, exaltación de la estructura automática, técnicas elípticas sincopáticas y de collage, añadidura de elementos exóticos y artificiales, querencia por el camp y por elementos provenientes del cine, la publicidad o los cómics. [...] Lo incuestionable, [...] es que este grupo de medio poetas —muchos luego se pasaron a la narrativa— [...], introdujeron en el panorama literario los principales motivos que pasarían a configurar y que siguen configurando todavía el paisaje intelectual español. Y así, casi podemos hacer un fast forward de cuarenta años sin que apenas haya cambiado nada, esencialmente, en la sensibilidad estética peninsular”** (Mañas, 2012, pp. 664-71).

<sup>33</sup> **El existencialismo “fue el resultado de un intenso trabajo filosófico desarrollado entre los siglos XIX y XX; en una búsqueda clara de la razón de la existencia a partir de la individualidad, las emociones, las acciones y la responsabilidad de cada individuo. Se considera como padre del existencialismo al filósofo Soren Kierkegaard. Fue él quien determinó que cada individuo es quien debe encontrarle un sentido a su existencia. Y agregó que la mayor responsabilidad del ser humano radica en vivir su propia vida de forma pasional y sincera, pese a los mil obstáculos que puedan presentarse. De todas formas, el término no se acuñó hasta la década del 40 y quienes lo hicieron fueron los franceses Jean-Paul Sartre (1905–1980) y Albert Camus (1913–1960) considerados hoy como los máximos exponentes del existencialismo. Según lo explicó el propio Sartre el existencialismo es una forma humana de entender la existencia. Posteriormente, se incluyó dentro de esta ideología a pensadores de épocas anteriores como Heidegger, Nietzsche o el propio Kierkegaard”** (Pérez Porto y Gardey, 2013).

XX —como Camus o Nietzsche— o a la cultura *beat*<sup>34</sup>, a la música punk de los setenta, al grunge<sup>35</sup> de los noventa y a la obra de escritores españoles como, entre otros, Pío Baroja o Martín Santos, y que percibe como referente cultural más cercano en términos históricos y espaciales a la Movida, un movimiento cultural plural que Urioste define como **“ecléctico y contradictorio”** (Henseler, 2011, pp. 1524-30), en el que

[...] se mezclaron a primera vista dos movimientos contraculturales europeos no experimentados por la sociedad española en su momento: el movimiento punk británico y el Mayo del 68 francés [...] la movida reformó los aspectos contraculturales británicos y franceses heredados hacia lo puramente esteticista y superficial, olvidando también los principios contraculturales de ambos movimientos, al mismo tiempo que desplegaba un discurso de los fragmentos, centrado en el individualismo narcisista — con expectativas de placer, hedonismo, seducción, complacencia, ligereza— en perfecta adecuación con el discurso político desplegado desde el poder (Urioste, 2009, pp. 25-27).

La Movida fue un movimiento cultural peculiarmente español que, a través de una nueva estética *kitch*<sup>36</sup>, reaccionaba a la inestabilidad de la

<sup>34</sup> El fenómeno cultural y literario de la *Beat Generation* surge en los años cincuenta del siglo XX en los EE. UU. Sus autores más destacados fueron Jack Kerouac, William S. Burroughs y Allen Ginsberg. La marginalidad de la posición autorial *beat* y su resistencia inconformista se unen a una creatividad que valora la espontaneidad de la escritura, donde la búsqueda de significado, el deseo espiritual de huida aumentado por el uso de drogas nos parece presentar evidentes analogías con los sucesivos escritores X. La infusión de los elementos *beat* en un contexto posmoderno, comercial, televisivo y mediático, sin embargo, **hace que la Generación X sea un movimiento diferente, más de “hijos de la televisión”** (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 42), en el que la calle como metáfora de autoconsciencia *beat* evoluciona en un espacio social, paródico y a su vez comercializado (Henseler, 2011, p. 2195). Junto con Mills (2003) podemos, además, afirmar que la *Beat Generation* fue la última generación humana que creció sin televisión (Henseler, 2011, p. 2204).

<sup>35</sup> El término “grunge” parece referirse a la palabra jergal inglesa “grungy”, que literalmente significa sucio. El grunge es un género musical surgido a finales de la década de los ochenta del siglo XX en los EE. UU. que conoció el éxito mundial durante los noventa del mismo siglo gracias a grupos como, por ejemplo, Nirvana y Pearl Jam. Es identificado como **“un subgénero del rock alternativo influido por el punk, el hardcore punk, el noise rock, el hard rock y con estructuras cercanas al rock clásico”** donde **“sus letras se caracterizaban por reflejar apatía y desencanto”** (Wikipedia, 2017).

<sup>36</sup> El “kitch” es definido como una “estética pretenciosa, pasada de moda y considerada de mal gusto” (RAE, 2017).

naciente democracia en los años ochenta<sup>37</sup> del siglo XX. Un movimiento que se percibió como necesario para adecuar el país a los estandartes culturales europeos después de treinta y seis años de dictadura que habían dado lugar a un considerable retraso cultural con respecto al resto de Europa. Fue una revolución cultural que un autor considerado X, como es José Ángel Mañas, define con una cierta actitud crítica: “[...] La imagen que yo tengo de la Movida ochentera es la de una historia de artistas y cultuoretas treintañeros, con un buen rollito muy cool, conviviendo en un número limitado de locales selectos” (Mañas, 2011, p. 187).

A pesar de las diferencias entre la Generación X y la Movida, nacieron visiones de la vida compartidas y englobadas en las obras literarias de sus sucesores X, como aquellas resultantes de las repeticiones del *pop art*<sup>38</sup>, de

<sup>37</sup> El desarrollo de nuevos principios económicos y políticos democráticos a través de la *transición democrática* (cf. cap. 3), hace que la identidad cultural española se acerque a la europea y luego se vea investida por el capitalismo y la globalización. En este sentido, el 1986, es un año fundamental. Ese año, con Felipe González presidente, once años después de la muerte del dictador Francisco Franco, España entra oficialmente en Europa, precisamente en la CE, la Comunidad Europea que a partir de Maastricht (1993) es denominada Unión Europea, fortaleciendo un difícil y contradictorio proceso de democratización interna que buscaba la superación del régimen abriéndose al mundo occidental. En el mismo año el rey Felipe de Borbón jura ante las Cortes la constitución, y los españoles mediante referéndum deciden de permanecer en la OTAN. En 1986, España entra en la economía de mercado (Urioste, 2009). El momento de cambio político, económico produce diferentes actitudes **socioculturales como “el «desencanto» [que] hace referencia al desencanto político en los últimos años de la transición (1979-1982); el «pasotismo» [que] es el sistema de conducta de aquellas personas –normalmente jóvenes que rechazan las reglas de la sociedad establecida–; y el «destape», [que] designa, primeramente, la ola de sexo sufrida por el cine español a partir de 1975, pasando más tarde a denotar desnudos de tipo moral o político”** (Urioste, 2009, p.20).

Además, **la apertura al exterior, a la globalización hace que “la conexión y conectividad de los individuos por encima del tiempo y del espacio. [...] gener[e] una modernidad que hace al individuo reflexionar sobre su identidad y sus prácticas culturales, si bien estas en lugar de estar localizadas territorialmente están organizadas y distribuidas como discursos transnacionales consensuados”** (Urioste, 2009, pp. 13-14), **proporcionando “a la sociedad española la garantía de pertenecer finalmente al mundo occidental y democrático”** (Urioste, 2009, p. 22).

<sup>38</sup> El “**pop art**” es un estilo artístico que se afirma en los años sesenta del siglo XX en EE. UU., como arte popular (“pop” es la abreviación de “popular” en inglés); es decir, como arte para las masas producida en serie, que se centra, por ejemplo, en los objetos, los mitos que caracterizan el universo cotidiano del hombre moderno. El consumismo está íntimamente relacionado con el sistema vital, dado que el *pop art* toma como referencia el lenguaje de la publicidad, y la intervención artística se focaliza en la manipulación, en la

Andy Warhol<sup>39</sup>, y del mundo comercial norteamericano. También compartían posturas respecto a la libertad frente a las convenciones, el sexo, las drogas, el hedonismo, el interés por el presente, el valor de la experiencia cotidiana, la espontaneidad, el ruido simple y duro en la música y el distanciamiento del individuo de las expectativas sociales mediante la ironía y el humor aplicados al arte (Henseler, 2011, p. 1546).

Desde un punto de vista internacional, al mismo tiempo, en 1983 el diario inglés *Granta*, mientras en España la Movida era la corriente artística dominante, definía la nueva ola de autores norteamericanos como pertenecientes a la corriente *dirty realism*. La revista número ocho de aquel año fue dedicada totalmente a dicho movimiento, bajo el título: *Dirty realism, new writing from America*. El magacín incluía, entre otros autores, a Raymond Carver y su cuento *The Compartment*. La contraportada de la revista, escrita por Bill Buford, también inventor del término *dirty realism*, rezaba:

Dirty realism is the fiction of a new generation of American authors. They write about the belly-side of contemporary life — a deserted husband, an unwed mother, a car thief, a pickpocket, a drug addict — but they write about it with a disturbing detachment, at times verging on comedy. Understated, ironic, sometimes savage, but insistently compassionate, these

repetición de imágenes, objetos y símbolos ya fabricados industrialmente reproducidos ahora mediante colores brillantes sin sombras, volumen y cierta alma (Cricco y Di Teodoro, 2000, p. 818-19). Uno de los exponentes más destacados del movimiento pop es Andy Warhol cuyas obras abarcan desde la pintura hasta el cine, y se centran en productos de consumo procedentes de diferentes campos: productos alimenticios, cómics, mitos cinematográficos, accidentes de coche, sillas eléctricas, etc., que, a través de la repetición, por ejemplo, mediante el uso de la serigrafía, acaban siendo simples imágenes comerciales para consumir.

La repetición, según su filosofía, hace desaparecer la expresividad del objeto, que acaba siendo viejo por indigestión visiva, pidiendo su sustitución por uno nuevo, a su vez, para consumir (Cricco y Di Teodoro, 2000, pp. 823-25).

<sup>39</sup> Andy Warhol (1928-1987) fue uno de los más importantes artistas de la cultura pop norteamericana. Sus obras abarcan desde la pintura hasta el cine, y se centran en productos de consumo procedentes de diferentes campos: productos alimenticios, cómics, mitos cinematográficos, accidentes de coche, sillas eléctricas, etc., que, a través de la repetición, por ejemplo, mediante el uso de la serigrafía, acaban siendo simples imágenes comerciales para consumir. La repetición, según su filosofía, hace desaparecer la expresividad del objeto, que acaba siendo viejo por indigestión visiva, pidiendo su sustitución por uno nuevo, a su vez, para consumir (Cricco y Di Teodoro, 2000, pp. 823-25).

stories constitute a new voice in fiction. [...] a group of younger authors [...] who, writing in a strange, exaggerated style, have single-handedly revitalized the **short story**. ‘These writers,’ **Tobias Wolff has observed**, ‘while not necessarily a school, nevertheless form a new voice. They are able to speak to us about the things that matter’.

Como en el caso de la Movida, y siguiendo el hilo conductor del reciclaje cultural posmoderno, podemos identificar coincidencias<sup>40</sup> entre esta tipología de escritura y la sucesiva producción literaria de la Generación X española, que, en muchas ocasiones, ha sido bautizada precisamente como “realismo sucio”, traducción literal del inglés *dirty realism*, si bien con matiz peyorativo, para desprestigiar su producción como mera imitación<sup>41</sup>.

“Realismo sucio” es, además, una etiqueta negativa que se ve fortificada por las traducciones en lengua española de las novelas de autores sucesivos al *dirty realism* americano, autores implicados en el así llamado *brat pack*<sup>42</sup>, por su estilo y su violencia llevada al extremo, desvelando intentos de crítica social.

<sup>40</sup> Las dos corrientes literarias coinciden en la búsqueda común de un lenguaje que se despoja de barroquismos para acercarse directamente a la realidad. Además, coinciden en la elección de retratar el mundo desde un punto de vista marginal, periférico. A pesar de las coincidencias, hay también diferencias sustanciales entre los dos movimientos. Por ejemplo, la generación americana *dirty* revitaliza el género del cuento, mientras que la ola española X se exprime a través de la novela.

<sup>41</sup> Cintia Santana (2007), en su *What We Talk About When We Talk About Dirty Realism*, citado por Henseler (2011, pp. 1255-60), evidencia considerables diferencias entre las dos corrientes literarias. La violencia representada en los textos X españoles es mayor, dado que en autores *dirty*, como Carver, se encuentra ausente (Santana, 2007, p. 46). El ambiente hispánico es urbano, a diferencia de la elección espacial rural y natural norteamericana; los personajes pertenecen a las clases sociales españolas más ricas, contra la *working class*, protagonista de los *dirty*; y, finalmente, la presencia de puntos de vistas femeninos españoles es muy inferior (Santana, 2007, p. 36). Además, la autora hace hincapié en un uso mucho más presente, si bien a su manera de ver repulido y comercial, en las novelas X hispánicas, de las componentes argóticas de la lengua española, componentes de derivación *cheli*, **que el diccionario RAE define como “jerga con elementos castizos, marginales y contra culturales” (Santana, 2007, p. 43), y que se trasladó de las calles españolas de los setenta del siglo XX para difundirse a través de los productos del mundo artístico subcultural de la Movida, haciendo posible su sucesiva apropiación por parte de los ciudadanos jóvenes y económicamente acomodados de España, que lo fundieron a sus palabras cotidianas junto a productos derivados de la cultura de consumo “made in EE. UU.”.**

<sup>42</sup> Durante los años ochenta del siglo XX en los EE. UU., y tras el *dirty realism* identificado por Granta (n. 8, 1983), autores como Bret Easton Ellis, David Leavitt, Tama Janowitz y Jay McInerney, entre otros, **formaron el “US Brat-Pack”, un conjunto de escritores**

Una confusión que nos parece intencionada, con el fin de subrayar desde un punto de vista negativo los aspectos no literarios, sórdidos, del estilo X español; vistos como derivaciones de la cultura norteamericana, una influencia que fue interpretada como colonización. En este sentido, coincidimos con Henseler (2011): “[...] Critics did not sufficiently engage with the inherent cultural and linguistic differences of the two literary groups [...]. They did not rush to make better sense of the blank that marks the generation’s X spot, a spot **not to be termed ‘realismo sucio’**” (Henseler, 2011, pp. 1291-96).

Movida, realismo sucio, *brat pack*... la novela X, en suma, hace referencia a fuentes heterogéneas, mezclando estilos y yendo, según nuestro punto de vista, más allá de las etiquetas presentadas, en búsqueda de nuevos lenguajes y significaciones, haciendo de la hibridación una riqueza.

Se trata de una narrativa que pretende alejarse de la tradición española y de la Movida misma, reflejando un cierto cosmopolitismo, “[...] **como representación de una sociedad y de una cultura trasnacional**” (Urioste, 2009, p. 38), en una década que representó un momento de gran producción artística en sectores diferentes, y en un contexto social que, sin embargo, entre muchos cambios sociales y tecnológicos, se hizo agresivo, como subrayan la palabras de Mañas (2012) que proponemos a continuación, palabras que perciben los noventa del siglo XX como una nueva Movida, momento en el que se produce un sensible aumento de violencia, y donde la

jóvenes que se dirigían —con un estilo minimalista influenciado por la estética de autores como, por ejemplo, Carver, además de por la publicidad, televisión y *mass media*— a un público joven que compartía la misma cotidianidad urbana impregnada de aburrimiento, angustia y banalidad; las mismas drogas, violencia, sexo y ansias, focalizándose en un presente lejano de intereses ideológicos e históricos, descrito con cinismo e ironía. Un conjunto de autores que, como anota Henseler (2011), fue definido como *Blank Generation*, debido a la influencia del punk en sus novelas. El éxito de dichas novelas norteamericanas las convirtió en fenómenos de marketing, hecho que las conecta directamente al sucesivo fenómeno español de la literatura joven X de escritores como, entre otros, Mañas, Etxebarria y Loriga.



noche y las discotecas acabaron siendo el territorio de los más jóvenes<sup>43</sup>, fascinados por la droga, la agresividad de la música y de aquel ruido metafórico que definiré, como veremos, la producción narrativa del mismo escritor:

Yo tenía dieciocho años en el 89 y pillé, de alguna manera, el final de aquel movimiento libertario y provinciano que dio en llamarse Movida. Fue cuando empecé a salir «en serio» y a frecuentar algunos de los ambientes nocturnos que después reflejaría en mis novelas. [...] Y de repente, con los noventa, empezaron las convulsiones. [...] En la música, surgieron grupos, como los Sonic Youth o los Nirvana, que renovaron el rock. Vivimos la irrupción del tecno. A nivel nacional comenzaron a aparecer bandas *indies* hasta debajo de las pierdas. Los Planetas, Patrullero Mancuso, Australian Blonde, El Inquilino Comunista. En las salas de arte y ensayo se proyectaban las primeras películas del cine independiente norteamericano. Los Tarantino, los Hal Hartley. A nivel nacional se estrenaban las óperas primas de directores como Álex de la Iglesia, Julio Medem, Icíar Bollaín, Daniel Calparsoro, [...]. Políticamente, asistimos al fin de los gobiernos socialistas de Felipe González. Desayunábamos casi a diario con un nuevo escándalo [...] y aquello generó una pérdida de confianza en las instituciones y un enorme desapego de la política. [...] una pérdida de ese espíritu de ciudadanía que se había mantenido en alza durante todo el proceso de la Transición y que por primera vez se venía abajo del picado. Todo ello explica la sensibilidad ácrata noventera tan presente en muchos textos de la década. [...] fue el momento del auge de las macrodiscotecas y la masificación de la noche, el público era cada vez más joven. Las drogas y la música, cada vez más violentas. Aparecieron en escena los *pastilleros*, los *bakalas* y *volcadores*, y el «chunta-chunta» implacable del tecno más radical. Hubo un incremento notable de la agresividad (Mañas, 2012, pp. 4862-88).

En este contexto agresivo, global y español al mismo tiempo, consideramos el reciclaje cultural y la hibridación “ruidosa” de la novela X

<sup>43</sup> **A este respecto, como sugiere Smith “[...] The protagonists of the youth culture appeared to translate a generational pessimism which, historically, was situated between two wars (1898-1939), into a pessimism that was now situated between two disenchantments. The first was that which manifested itself in the challenge and radical distrust on behalf of the protagonists of the *movida* in the latter part of the seventies and the first half of the eighties towards almost everything previous to them. The second was generated as a result of the ‘get-rich-quick’ culture (*la cultura del pelotazo*) and the culture of corruption which, for many, sprang from the ecstasy and excess of power that the socialists experienced during the latter years of the 80’s and the beginning of the 90’s. The nihilism of 1898 gravitated to a nihilism of 1998. [...]” (Smith, 2008).**

partes de un proyecto de literatura que, lejos de ser mera mimesis, simple realismo sucio, intenta dar paso a un nuevo realismo en clave posmoderna; en palabras de Mañas (2011):

[...] durante la década de los noventa, en diversos ámbitos de la creación artística se estuviera abriendo paso un nuevo realismo, fruto de las nuevas circunstancias. Hubo quien consideró que era un paso atrás, sin tener en cuenta que la misma idea, en una época distinta, adquiere connotaciones propias que la hacen necesariamente diferente (Mañas, 2011, pp. 3128-35).

## 1.2 La reflexión estética de José Ángel Mañas

José Ángel Mañas<sup>44</sup> en 1994 publica la novela *Historias del Kronen*, su ópera prima. El éxito inmediato del texto lo convierte en una suerte de punto de referencia generacional y mediático para la entera ola de autores que fueron identificados, y frecuentemente connotados negativamente como “X” o, debido al éxito de la novela, como pertenecientes a la *Generación Kronen* (Mancha, 2006)<sup>45</sup>. José Ángel Mañas, con *Historias del Kronen* (1994) y la mayoría de las novelas que publica en la década de los noventa del siglo XX, choca con la crítica canónica hispánica, principalmente por el estilo narrativo

<sup>44</sup> José Ángel Mañas (1971) es un novelista madrileño. Su ópera prima, *Historias del Kronen* (1994), fue finalista al *Premio Nadal* y se convirtió en *best seller* y caso mediático. Su producción narrativa sucesiva, relativa a la década de los noventa del siglo XX, con la excepción de *Soy un escritor frustrado* (1997), ha sido incluida por el mismo autor en la *Tetralogía del Kronen*, que está constituida por las novelas *Mensaka* (1995), *Ciudad rayada* (1998) y *Sonko95* (1999). **A partir de los años 2000, el escritor se ha ido alejando del “mundo Kronen”, y continúa escribiendo novelas de géneros diferentes.** En 2008, con la publicación de *La pella*, regresa narrativamente a la década y al estilo que le dio fama. Mañas es también escritor de artículos, algunos recogidos en la antología *El legado de Los Ramones* (2011) y autor de ensayos como *La literatura explicada a los asnos* (2012).

<sup>45</sup> Luis Mancha, autor del ya citado *Generación Kronen. Un estudio antropológico del mundo literario en la España contemporánea* (2006), en noviembre 2015 estrena el homónimo documental *Generación Kronen* (7 candidaturas a los Premios Goya 2016) donde **“ha conversado con la mayoría de los escritores implicados, además de con editores como Constantino Bértolo o Pote Huerta, con una ausencia: la de Lucía Etxebarria, que se ha negado a participar. Mancha pretende hablar sobre aquella época en la que ser escritor era «otra cosa»; frente a la precariedad a la que hoy se enfrentan los jóvenes que empiezan [...]”** (Estandarte, 2015).

que elige y por el desafío consciente a los límites de la novela misma como género.

El autor<sup>46</sup>, en numerosas ocasiones durante su camino creativo, ha intentado explicar, definir su estilo o su visión de la literatura y de la novela a través de la publicación de artículos y ensayos enfocados a estructurar su voz como autor y novelista. Ejemplos de estos textos son la antología miscelánea *El legado de los Ramones* (2011)<sup>47</sup>, que incluye el homónimo texto que publicó en *Ajoblanco* en junio de 1998, y que, como veremos, designa la actitud punk de la producción narrativa, relativa a los años noventa, del autor, y el ensayo *La literatura explicada a los asnos* (2012).

José Ángel Mañas, mediante su reflexión estética, percibe el género novela como dividido históricamente en dos modelos: el clásico y el moderno.

[...] la historia del género podría entenderse como una oscilación perpetua entre fuerzas centrípetas que llevan al clasicismo y fuerzas centrífugas que llevan a la modernidad. Y esta lucha entre fuerzas opuestas se aprecia no sólo en la evolución, a menudo pendular, del género, sino incluso también en la evolución de cada artista (Mañas, 2012, pp. 1981-2001).

<sup>46</sup> Aunque en nuestro estudio utilizamos el término “autor” como sinónimo de “escritor”, nos parece interesante incluir aquí la reflexión de Gullón (2005), el cual, relativamente a Mañas y su producción narrativa de los noventa del siglo XX, hace una distinción entre las dos palabras, autor y escritor, incluyendo a Mañas en la categoría de los escritores porque su escritura ofrece “un universo, un sistema de pensamiento particular, único, de escritor. [...] No hay que confundir a un escritor con un autor, ni con un sublimado del escritor: el artista. Este último dicen que ha muerto; el autor, no autoridad, sino firma comercial, es el que predomina en estos tiempos. Los escritores son en realidad pocos, y se les conoce porque poseen un universo personal. Mañas, en mi opinión, intentaba en sus primeras novelas, especialmente en *Historias del Kronen* (1994), *Mensaka* y *Ciudad rayada*, ser un escritor, contar las frustraciones de la gente de su edad”.

La distinción hecha por Gullón (2005) parece remitir a Barthes (1968) y a *La muerte del autor*, donde el estudioso francés auspiciaba el fin del “imperio del autor” en favor de la escritura como hecho cultural y del lector: “el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora. [...]”.

<sup>47</sup> *El legado de los Ramones: literatura y punk* es un texto que, tras ser publicado por la revista *Ajoblanco* en junio de 1998, ha sido incluido por el autor en la antología de artículos titulada precisamente *El legado de los Ramones* (2011, pp. 224-432). El presente análisis está basado en la versión del texto incluida en la antología.

En el siglo XIX se desarrolla y formaliza la novela que el escritor clasifica como clásica, en la que la historia es unitaria, y la obra, cerrada. En cambio, en la concepción moderna, la novela es el género de la impureza, “[...] que hace con el molde clásico lo mismo que la música contemporánea con la música clásica, y que, al no acabar de morir la novela clásica, entra en una relación [...] dialéctica con ella” (Mañas, 2012, p. 1980).

De hecho, la novela **es, en palabras de Mañas, un “género informe, sin canon fijo, capaz de imitar y caricaturizar cualquier otro género, cualquier forma narrativa, cualquier lenguaje, que ha muerto y resucitado ochocientas veces pero que sigue en perpetua mutación”** (Mañas, 2012, p. 1959). Una definición que nos guía hacia la novela posmoderna que, derivando de los cánones clásicos y modernos, refleja un espíritu diferente que se caracteriza por:

[...] el gusto por el pastiche, el recuperar, siempre de manera irónica (el tono juguetón es característicamente *pos*), **estilos históricos**. [...] **El creador** posmoderno se arroga el derecho a visitar cualquier estilo, histórico o no, y a mezclarlos todos a placer. También existe una voluntad de romper con toda barrera genérica, y una exaltación de la hibridación. Eso coincide con una inversión de las jerarquías culturales y una reivindicación de todo lo que ha podido considerarse en algún momento *serie b*. No hay géneros mejores que otros para el espíritu posmoderno, que siente un desprecio absoluto por cualquier tipo de código tradicional, ya sea estético o moral. Se aprecia, igualmente, un hastío del realismo y una preferencia por la metaficción: es como si la mayoría de los territorios realistas estuvieran ya explorados y se produjera, por reacción, una preferencia por la verticalidad, digámoslo así, en vez de por la horizontalidad. [...] lo más característico es el convencimiento de que cada artista ha de tener una libertad absoluta a la hora de escoger una tradición o de imponerse reglas creativas propias. La atomización creativa, la anarquía estética, es inequívocamente posmoderna (Mañas, 2012, pp. 4732-46).

Es, asimismo, una tipología de novela que toma como referencias obras como

[...] las novelas de Unamuno, los textos contemplativos de Azorín, las novelas cinematográficas de Valle-Inclán, la novela cargada de ideas de Baroja, la novela lírica o poética de Gabriel Miró, el behaviorismo u

objetivismo de Hortelano, las obras de Benet, de Martín-Santos, los experimentalismos de Cela o de Goytisolo, la fantasía torrencial de Torrente Ballester, la pirotecnia idiomática de un Julián Ríos, [...] (Mañas, 2012, pp. 1995-2001).

Para Mañas, la novela es, sin embargo, diferente de un simple relato. La novela tiene una dimensión viva, dramatizada: “**lo que la distingue del** relato es que no basta con *contar* una historia. Hay que *vivirla*. [...] En esa recreación del mundo es donde se mide la capacidad del novelista. [...] Lo esencial, en la novela, [...] son los matices. No el qué pasó, sino el **cómo pasó**” (Mañas, 2012, pp. 2042-55). Mañas también distingue entre las figuras de novelista y prosista.

[...] Un novelista no tiene necesariamente que ser un escritor excelente, sí eficaz. [...] el novelista es alguien para quien escribir no es un fin en sí, sino un medio para algo más: *crear un mundo imaginario*. Es por ello por lo que hay grandes escritores que no son necesariamente buenos novelistas, y también grandes novelistas que no son necesariamente excelsos escritores [...] (Mañas, 2012, pp. 2786-807).

En este sentido, los roles del novelista como escritor y de la forma por él elegida para crear un mundo imaginario son fundamentales, ya que el mismo Mañas, de hecho, con sus primeros “intentos punk” **forzó los límites** de la novela. A pesar de su investigación estética de ruptura, cree en la distinción entre géneros; él cree en las etiquetas, subraya la importancia de las definiciones y de los mismos géneros literarios, por difícil que pueda parecer la clasificación de algunas obras. Él cree en el orden, aunque forme parte del caos:

El género no es más que un molde creativo, y los moldes, con sus barreras y sus reglas, explícitas o implícitas, son consustanciales a la inteligencia artística, sin que esta arquitectura formal ponga límites a la libertad profunda del creador. Pese a la rigidez estructural de un soneto, hay infinitas maneras de escribir sonetos. Y lo más importante es que sin esos límites, sin esas reglas, ninguna maestría es posible, y sin maestría no se puede hablar de arte (Mañas, 2012, pp. 56-62).

La confianza del autor en el género novelístico como contenedor híbrido nos acerca a su *Proyecto Kronen*<sup>48</sup>, llevándonos a interpretar las novelas que lo componen como hijas de la posmodernidad, nuevas hipótesis de realismo. Un realismo que, mediante la misma reflexión autorial, llamamos “posrealismo”<sup>49</sup>, y que sintetiza la espectacularidad de las representaciones mediáticas que se incluyen en la estructura narrativa de tales novelas del *Proyecto*.

El posrealismo de Mañas, como expresión creativa, en el *Proyecto Kronen* encuentra en la ficción un fiel aliado para construir un artefacto de forma hiperreal que acoge en sí la anarquía punk y una red de referencias multimedia que el lector en nuestra visión sabe descodificar por estar involucrado, en la vida real, en el mismo mundo posmoderno representado por el autor de forma verosímil.

Mañas, de hecho, ya en las páginas de la novela *Sonko95* (1999), incluía una nota donde trataba de definir su estética posrealista:

*Con Sonko 95 considero cerrada la serie novelesca que empecé con Historias del Kronen y Mensaka y que luego amplié con Ciudad Rayada, cuatro novelas ambientadas en el mundillo juvenil madrileño de los años noventa que conforman la actual «Tetralogía Kronen». Me gusta decir que estas cuatro novelas son novelas-punk o «nobelas». El término nació con una cierta imprecisión gamberra. Pensaba en ese momento que «punk» — y cuando empleaba este concepto tenía en mente la música de los Ramones y el ejemplo de algunos grupos como la Velvet Underground— era lo que mejor definía lo que estaba intentando hacer en literatura. Pensaba que*

<sup>48</sup> Incluyendo la novela *La pella* (2008), en nuestro estudio haremos referencia a la producción *Kronen* bajo el nombre *Proyecto Kronen* (cf. cap. 1.4), y no utilizaremos el término *Tetralogía*, dado que las novelas que componen el *Proyecto*, en nuestra lectura, son cinco y no cuatro.

<sup>49</sup> Henseler (2011) extiende las nuevas hipótesis de realismo ofrecidas en novelas como las escritas por Mañas a toda la producción literaria de los autores pertenecientes a la **Generación X. La estudiosa define esta tipología de textos como “realist projects”**: **“Critics tend to categorize Generation X as pertaining to the genre of “neorealism,” “dirty realism,” even “hyperrealism,” when indeed it might be more fruitful to ask to what degree GenX novels are “realist projects.” [...] by examining GenX film and fiction as “realist projects,” critics can focus more attention on the way in which these texts widen narrative relations through multiplatform and transcultural relations and representations of the world”** (Henseler, 2011, pp. 3332-38).

*era un buen símil que ayudaba a resaltar las cualidades estéticas — velocidad, autenticidad y crudeza— que persigo en la novela. Con el tiempo he seguido explorando las posibilidades de este símil iluminador y dándole más profundidad al concepto, que está resultando más serio y útil de lo que esperaba. Para mí una «novela» aglutina todos esos elementos heterogéneos que la literatura novelesca de hoy excluye o entrecomilla. Todo ese «ruido» —y por «ruido» entiendo desde interferencias ortográficas hasta incorrecciones coloquiales y cualquier tipo de jerga o lenguaje obviado normalmente por la literatura— al que el auténtico novelista tiene que recurrir si quiere revitalizar e inyectarle sangre nueva a un género capacitado como ningún otro para darle forma artística al lenguaje vivo. Esa es la tarea que me he propuesto con la «Tetralogía Kronen». El lector juzgará hasta qué punto lo he conseguido (Mañas, *Sonko95*, p. 283).*

Esta nota del autor, que analizaremos con más detalle en el apartado *El Proyecto Kronen* (cf. cap. 1.4), nos sirve ahora para ver cómo el autor percibía su creación en aquel momento histórico, en el final de los noventa del siglo XX. Da, en cierto modo, la sensación de deber explicar su postura al mundo literario, después del “ruido” provocado con su *Proyecto*.

El autor quisiera, así, dar forma a una estética fundada en “**novelas punk**”, en las que la rebelión parecía asimismo reflejar el deseo de hallar un espacio literario de expresión personal sin restricciones. Un espacio de donde poder salir y entrar libremente como escritor, ya que, precisamente, declaraba como conclusa su trayectoria *Kronen* para abrirse a nuevas experimentaciones y a nuevas formas textuales.

En el año precedente, 1998, con el artículo *El legado de los Ramones: literatura y punk* —que, como se ha mencionado, podemos considerar como el manifiesto estético del autor— Mañas ya había tratado de defenderse de las críticas a su estilo narrativo y a sus “novelas posrealistas”. El autor, con este texto, desvela sin esconderse su actitud punk y provoca a la crítica literaria española que, según su visión, vivía encerrada en una época todavía prepunk: “[...] Los años noventa han sido para el anacrónico feudo literario peor que el Apocalipsis. [...] ¿cuánto tardarán nuestros numantinos en rendirse a la evidencia planetaria?” (Mañas, 2011, pp. 226-64).

Mañas intentaba así dar una muestra de la calidad literaria de una manera algo más oficial, apropiándose del lenguaje que la crítica misma había usado para referirse a su producción literaria y, entonces, oponer una suerte de resistencia al orden establecido.

El escritor, a este respecto, describe una crítica centrada en divisiones bipolares para la que hay autores que pueden ser legitimados como literarios y otros, como él, que, simplemente, no pueden serlo. En este sentido, Mañas critica con firmeza la introducción de *Páginas Amarillas* (1997)<sup>50</sup> “con esa dantesca progresión desde *La cofradía del cuero* hasta *La condición literaria*” (Mañas, 2011, p. 245), donde, a su modo de ver, se continuaba con una caracterización de los escritores basada en cánones de supuesta literariedad, cánones arbitrarios y dictados por exigencias mercantiles.

Mañas, de este modo, se acerca a la estética del punk estableciendo un paralelismo entre música y literatura; y haciendo notar cómo ya en los setenta del siglo XX, en EE. UU., los críticos, en ese caso musicales, hacían distinciones entre arte buena y mala. El punk, por ejemplo, fue negativamente clasificado, a diferencia del rock.

Los Ramones patentaron la canción de dos minutos, tres acordes y, desde luego sin punteos. Su gran lección para varias generaciones fue que, con tres acordes, imaginación y algo de talento, se podían hacer buenas canciones. [...] Y por lo tanto —y esta filosofía es inseparable del *punk*— que *tú también puedes hacerlo* (Mañas, 2011, p. 284).

<sup>50</sup> En 1997 se publica en España *Páginas Amarillas* por Lengua de Trapo, libro cuyo responsable y editor, José Huerta, define como “una guía, que no una antología”. Una guía “[...] en la que se recogían 38 relatos de otros tantos autores nacidos entre 1960 y 1971. El prólogo firmado por Sabas Martín incluye 23 nombres más y aunque parezca imposible, se deja algunos” (Mancha, 2006, p. 12).

En la introducción, firmada por Sabas Martín, es analizado el *boom* editorial de la ola de escritores considerados como un fenómeno sociológico que tanto *mass media* como editoriales disfrutaron con marcado oportunismo comercial a través de la difusión de etiquetas como la X, que subrayaban la joven edad del autor y la potencial identificación del público con sus textos y su presunta imagen real. *Páginas amarillas* (1997) divide a los autores, en nuestra visión de manera demasiado estática y superficial, en cinco grupos. *La cofradía del cuero*, formada por autores “malditos” influenciados por la cultura audiovisual, la música rock, la droga y el *dirty realism* norteamericano es el grupo donde resulta incluido Mañas.



El rechazo de Mañas a la idea de una presunta superioridad del literato como inventor de ficción con respecto al autor costumbrista y su consecuente aversión a la superioridad del estilo teorizada por Benet (1965) en *La inspiración y el estilo*<sup>51</sup> es también un rechazo al artificio vacío, efímero por encontrar una voz personal que sabe inspirarse con la actualidad, con la vida; un rechazo al huir hacia un mundo alternativo y elitista.

A través de esta visión, la culpa del retraso literario hispánico es identificada y personificada por Mañas precisamente en la figura de Juan Benet y su “benetianismo rancio” (Mañas, 2011, p. 316), fundado en un “grand style”, del cual la nueva narrativa española, según él, no quiere librarse: “[...] hablándonos de purismo literario, nos vendió ingeniería” (Mañas, 2011, p. 341).

[...] Benet se dedicó a profundizar en los preceptos flaubertianos y a demostrar, entre otras cosas, que no existe oposición entre inspiración y estilo, o más bien que la primera es un mito [...] «A mi modo de ver [...] es preciso buscar en el estilo esa región del espíritu que, tras haber desahuciado a los dioses que la habitaban, se ve la necesidad de subrogar sus funciones para proporcionar al escritor una vía evidente de conocimiento [...] que le faculte para una descripción cabal del mundo y que, en definitiva, sea capaz de suministrar cualquier género de respuesta a las preguntas que en otra ocasión el escritor elevaba a la divinidad» (Mañas, 2011, pp. 316-25).

El grito de protesta contra ese estilo ordenado, contra la obra lúcida y lógica de Benet, en Mañas acaba siendo ruido, interferencia, gusto por la imperfección, por un antiestilo fundado precisamente en la muerte del estilo y de la búsqueda de la perfección formal, como en la estética punk.

[...] el *punk* prefiere provocar violentando con la máxima incorrección estilística. El *punk* es antitécnico, antiliterario y anárquico, y sus estrategias de oposición al Estilo oficiales van desde la tosquedad voluntariosa hasta

<sup>51</sup>Mañas llega a definir el libro de Benet como un “texto inmundo que merece todos nuestros escupitajos” (Mañas, 2011, p. 318).

el terrorismo lingüístico. [...] Lo que ha sido la ironía al posmodernismo, lo es la mala hostia al *punk* (Mañas, 2011, pp. 362-81).

Mañas, tratando de revitalizar el punk, coincide con la revalorización del realismo, que, en su caso, tal y como hemos visto, se convierte en *posrealismo*, que ya había sido llevado a cabo, por ejemplo, por Roger Wolfe<sup>52</sup>, que se alejaba de la idea negativa escondida detrás del término “costumbrismo”.

Él fundamenta el concepto en la idea de que todos los escritores tienen el deseo de ser realistas, pero con tonos profundamente diferentes. Como veremos en el tercer capítulo del presente estudio, parece anticipar las palabras de Javier Cercas (cf. cap. 3.2) en sus reflexiones sobre la novela vista como medio para la insubordinación autobiográfica en *L'avventura di scrivere romanzi* (2013) y en el ensayo *El punto ciego* (2016).

A este respecto, en el artículo *La guerra de Roger Wolfe*, incluido en la antología *El legado de los Ramones* (2011), Mañas escribe: “Para Wolfe, literatura y realidad están indisolublemente unidas. La literatura no se entiende desconectada de una realidad, la que vive su autor como persona y como producto del mercado editorial. Una realidad [...] agresiva [...]” (Mañas, 2011, pp. 2119-26).

Así pues, el arte, dependiendo de los estados mutantes del alma del individuo que vive en la realidad, puede expresarse en diferentes y múltiples estilos, incluso en la producción del mismo autor.

El escritor, para encontrar su propia voz, tiene que confiar simplemente en su gusto personal. Los criterios del artista, en definitiva,

<sup>52</sup> Mañas toma al poeta y ensayista inglés Roger Wolfe (1962) como un escritor de referencia. *Días perdidos en los transportes públicos* (1992), segundo poemario escrito por Wolfe, fue, por ejemplo, uno de los libros que acompañaron la escritura de *Historias del Kronen* (1994). La lectura del siguiente ensayo del autor inglés, *Todos los moños del mundo* (1995), fue para Mañas un encuentro de pensamientos que el autor define muy semejante a lo que experimentó Bukoswki con la obra de John Fante. Este encuentro lo ayudó a superar una **crisis creativa debida al sufrimiento personal que definió como una “[...] constante agresión ideológica del mundo literario actual”** (Mañas, 2011, p. 2098).

según la visión de Mañas, son los únicos válidos a pesar del juicio de la crítica. Su gusto debe centrarse en la intuición, “nuestra principal brújula creativa **interna**” (Mañas, 2011, p. 2042), en ese instante en el cual la realidad no ha llegado todavía a racionalizar nuestro conocimiento.

El escritor, por lo tanto, no puede renegar de tal intuición para no perder la pureza y la autenticidad en favor de lo artificioso, de un arte “**con belleza abaratada**”. Él tiene que seguir escarbando —como veremos también en Agustín Fernández Mallo— “*en la basura las joyas de mañana*” (Mañas, 2011, p. 2063).

Mañas, mediante su reflexión estética, propone buscar la belleza del futuro en lo feo del presente; recurrir a lo que precisamente se rechaza en el presente, acercándose a la verdad literaria por más dolorosa que sea, una verdad a veces deformada por el poder uniformante y que escondiéndose “[...] ha terminado por asumir un rostro **hirsuto, repugnante y terrible**”. Porque, “Lo bello asimilado desproblematizado y sin traumas es en realidad feo, falso **y de una moralidad dudosa**” (Mañas, 2011, pp. 2064-70).

En su siguiente ensayo, *La literatura explicada a los Asnos* (2012), el autor vuelve a reflexionar, con tonos diferentes, más llanos, sobre la idea de punk y de belleza aplicadas a la literatura y, en el camino, incluye su producción *Kronen*, insertándola otra vez **en una suerte de “realismo punkizante”**, que nos parece un sinónimo de su personal posrealismo. Para él, en definitiva, el punk

Supone una inversión radical de valores estéticos, y un repetir junto a las brujas de Macbeth: «*Fair is foul and foul is fair*». Lo bello es feo, y lo feo es bello. Es una apología del ruido y del feísmo, [...] Mi juego con las mayúsculas, las castellanizaciones, el argot, no eran más que una especie de feísmo o, como lo calificué yo mismo, «ruido literario». Los autores como yo nos preciábamos de ser una suerte de punkis literarios. Además de una componente antiartística evidente que seguramente fue como llevar al extremo la inversión de jerarquías posmodernas [...], quizás los más característico de la producción del momento fuera el *tono* violento, agresivo, como un escupitajo («La poesía me repugna», «llegan y saludan a las dos cerdas», «PUTAS, QUIERO PUTAS»): es lo que más los diferencia de textos posmodernos anteriores. Este realismo punkizante fue uno de los extremos

más radicales e irracionales del posmodernismo (Mañas, 2012, pp. 4932-40).

En suma, si seguimos la reflexión de Mañas y la aplicamos al *Proyecto Kronen*, su “nobela punk” posrealista basa su proceso de creación en una fuerte anarquía hecha de ruido y experimentaciones, hija de una inspiración personal sin límites. Un proceso mutante que refleja la época a la que la novela y su escritor se enfrentan y en la que viven.

La simulación hiperrealista de la realidad, en este sentido, según la lógica autorial, no se puede representar a través del lenguaje tradicional, y su habla concreta, real, tiene que materializarse en la página escrita, englobando todos los registros lingüísticos del idioma, por concentrarse en la construcción de personajes que, mediante sus peculiaridades lingüísticas, reflejan el estrato social al que pertenecen. La calle, sus voces, como veremos en el próximo apartado, se elevan así al papel de protagonistas.

La reflexión estética operada por Mañas, en definitiva, se une a una suerte de búsqueda de humanidad y, al mismo tiempo, de verdad literaria mediante la ficción posrealista de sus novelas. Es en este sentido en el que el vacío X, la deshumanización, el aniquilamiento del individuo literario por medio de las imágenes comerciales, se llenan, en el espacio de las “**nobelas**” del *Proyecto Kronen*, de nuevos significados concretos, abiertos a la variación, sin pararse en la búsqueda de una superficie formal bella, retórica y artificiosa.

### 1.2.1 La imagen, la voz *Kronen*

La escritura de José Ángel Mañas a partir de *Historias del Kronen* (1994) puede concebirse como una suerte de escritura visual. En concreto, las “**nobelas**” que componen el *Proyecto Kronen* se ven influenciadas por el creciente rol de la imagen que, en la vida contemporánea y posmoderna, se

revela más apta para transmitir emociones, para seducir, para influenciar con velocidad envolvente al lector/espectador.

La palabra, en líneas generales, parece ser un complemento de la imagen misma, como medio de retransmisión a través de formas superficiales, vaciadas de indagación psicológica, y que desarrollan una suerte de función mimética, resumiendo impresiones y sensaciones al conectarse con la realidad hiperrealista en la que los personajes están involucrados.

La visión, en este sentido, se afirma como el sentido que predomina en las páginas *Kronen*, el sentido que determina la tipología de imágenes transmitidas descritas según el carácter del protagonista o de su particular estadio mental, que puede ser influenciado por la música que está escuchando, la película que está viendo o intentando protagonizar, o las drogas y alcohol que está consumiendo. Las imágenes, así, se convierten en guías espaciales; y en el *Proyecto* de Mañas nos conducen con extrema precisión a través de un Madrid convertido en escenario literario.

La narración es fotográfica, la yuxtaposición y la coordinación dominan la subordinación sintáctica, y son frecuentes los enunciados abiertos o cortos. Se trata de una narración que llega, en muchos casos, a ser metafórica y comparativa, con el fin de recrear determinadas sensaciones o lugares en la mente de lector.

La intertextualidad con el lenguaje de la publicidad, de la televisión o del consumo se convierte en uno de los rasgos dominantes en estas “**novelas**”. La jerga relacionada con el cine, por ejemplo, se introduce en el habla cotidiana de los protagonistas con expresiones como por ejemplo “hacerse una peli” o “**muví**”, para representar respectivamente fantasías exageradas o paranoias.

En el mundo real, sin embargo, la relación del escritor José Ángel Mañas con el mundo de la imagen en general y del cine en particular es ambigua. Su visión creativa, siguiendo sus palabras recogidas en *La literatura explicada a los asnos* (2012), es principalmente literaria, “[...] no soy cinéfilo.

No entiendo de cine. A lo mejor porque cuando voy al cine no veo cine sino literatura. [...] En cambio entiendo bastante de personajes, conflictos, articulación narrativa” (Mañas, 2012, p. 2778).

Sin embargo, para el autor, considerar que la escritura de novelas contemporáneas como las suyas sea más visual que las novelas precedentes a la llegada y el éxito del cine es erróneo:

El *Lazarillo* y *La Regenta*, por citar dos casos de los muchos que me ocurren, son textos tremendamente visuales. Y eso bastante antes de que los hermanos Lumière hubieran inventado su famoso aparatito, o de que hubieran nacido, en el caso de *Lazarillo*. La visualidad nunca fue una cualidad exclusivamente cinematográfica. [...] La influencia que sí percibo en la novela «poscine», por contra, es una mayor tendencia a la *síntesis*. Los escritores contemporáneos hemos aprendido que las cosas se cuentan una única vez, y si se repite un matiz psicológico tenemos la impresión de que hay redundancia. En la novela decimonónica, en cambio, se repetían las mismas situaciones ochenta veces. La exigencia de síntesis ha sido una enseñanza clave del séptimo arte, [...] Y luego está el uso de la elipsis, el evitar transiciones temporales y espaciales prescindibles. Eso es algo de lo que también hemos aprendido los escritores, consciente o inconscientemente, en las salas oscuras. (Mañas, 2012, pp. 2851-58).

Sin embargo, la transposición literaria de la imagen transmitida se completa en el mundo *Kronen* creado por Mañas mediante un continuo acercamiento directo —que ya hemos definido **como** “posrealista”— a la realidad descrita. En este sentido, la palabra parece complementar a la imagen, juega un rol clave en la narrativa visual del autor. Mañas necesita de palabras desnudas, libres de envueltos embellecedores, palabras hijas de la metafórica pornografía punk que le hemos visto explorar en el apartado precedente de nuestro estudio. Una “investigación punk” que nos muestra sus particularidades, e investiga en el lenguaje, en sus registros coloquiales plagados de neologismos, y además en los gestos físicos duros, insatisfactorios o violentos, que no dejan lugar a la imaginación, en una mezcla sin fin de ficción y realidad contemporánea.

El tratamiento subjetivo del léxico de la lengua castellana es uno de los rasgos más importantes de la narrativa que compone el *Proyecto Kronen*.

Mañas, de hecho, cree que la reproducción de la oralidad y de la variedad lingüística es una de las vías principales a las que él como escritor necesita recurrir para expresar su voz, su rabia, su sarcasmo, su forma de no buscar la literariedad.

Una vez más, nos ayudan a entender tal estética sus palabras extraídas de *El legado de los Ramones* (2011), donde el autor, por ejemplo, subraya los orígenes históricos sobre los que se fundamenta su investigación personal y punk:

El argot es una de las fuentes de riqueza de las que ha chupado siempre la literatura, tanto Baroja como Valles. Y el *punk* es extremo en esto (como en todo). Coge esa paradoja que los formalistas rusos llaman *skaz*, añade mala leche y procacidad, y tendrás una oralidad *punk* (Mañas, 2011, p. 392).

Mañas reivindica así la libertad y anarquía creativas, alejándose del concepto de “escribir bien”, y, citando una vez más las palabras de Roger Wolfe en *Todos los monos del mundo* (1995), se apropia de esta idea:

Durante mucho tiempo me obsesionó la idea de **escribir “bien”**. De escribir **“correctamente”**. De lo que no yo me acababa de dar cuenta era de que eso más o menos lo puede hacer cualquiera. Hace falta un poco de talento, por supuesto. Pero es más que nada técnica, y eso se puede aprender. [...] Lo difícil, lo difícil en realidad, es crear una atmósfera genuinamente propia. Y eso sí que no lo puede hacer todo el mundo, porque no es cuestión de técnica. [...] para poder empezar a crear mi propia obra, me fue necesario darme cuenta de que se trataba de aprender a escribir mal [...] (Mañas, 2011, pp. 339-46).

Podemos apreciar, así, cómo la creatividad del autor en las **“nobelas”** que componen el *Proyecto Kronen* se refleja en la elección de un **“antiestilo”** que rechaza ideales de elegancia para disfrazarse de monotonía ambiguamente real. La palabra escrita se encuentra vaciada, deformada, cargada de nueva significación oral precisamente por estar ligada a la imagen transmitida. En la obra *Kronen*, de Mañas, en definitiva, la oralidad anárquica

triunfa sin filtros y la realidad es descrita “**tal y como es, no tal y como se supone que es**” (Gullón, 1998, p. XXII).

Gullón (2005) profundiza en este concepto y ve en la escritura de Mañas un choque entre lo que él llama código visual y código perceptual, dos códigos que no parecen complementarse, acercándose a la figura retórica de la sinestesia:

Sólo unos pocos reconocieron la novedad neta de Mañas y su generación. Me refiero a que en el texto verbal chocaban dos códigos, el visual y el perceptual, en vez de complementarse. La información visual, mimética, realista, volumétrica, si se me permite, acompaña en los textos verbales a la perceptual, que media y procesa la información visual añadiéndole luz, color y sonido. **Lo nuevo [...] era que las características perceptuales rayaban las visuales. [...] Lo sensorio, lo percibido, supera esa «normalidad» del campo visual, sus coordinadas volumétricas: que ocurre de noche, por ejemplo, que establece unas conexiones inesperadas en la conducta.** La mayor parte de los críticos utilizaron el hecho de que muchas de estas transgresiones perceptuales eran sugeridas gráficamente, por un léxico no convencional, para desahuciar esta manera narrativa. La cercanía de la prosa de los experimentos de la generación X con la sinestesia, considerada durante años como un síntoma de locura, probablemente subyace a estos juicios tradicionalistas (Gullón, 2005).

A este respecto, el argot<sup>53</sup> juvenil es uno de los recursos característicos en Mañas que se deben leer simplemente en función narrativa, como un medio para adherirse a la realidad representada perceptual y visualmente, sin reflejar una mera grabación del mundo real por parte del autor. Su manipulación en la función expresiva de la realidad mediante la ficción es un

<sup>53</sup> El diccionario de la RAE define el término de derivación francesa “argot” como un “lenguaje especial entre personas de un mismo oficio o actividad” y como sinónimo de “jerga”, que es también definido como “lenguaje especial utilizado originalmente con propósitos crípticos por determinados grupos, que a veces se extiende al uso general [...]” (RAE, 2017). El lenguaje juvenil español (argot o jerga) no denota características secretas de “antilingua” (Halliday, 1978) y se difunde a través de los *media*. De acuerdo con Capanaga (1998), podemos entonces afirmar que “en la actualidad, el lenguaje juvenil español carece de una denominación especial, no es por lo tanto una moda, ha pasado simplemente a ser un **sociolecto**” (Capanaga, 1998, p. 49). Nacido en los setenta y denominado “cheli”, ha sido analizado por Francisco Umbral (*Diccionario cheli*, 1983) y, a partir de los ochenta del siglo XX, como ya hemos visto con Santana (2007), ha vivido una larga difusión en revistas, libros y filmes. Al final del siglo XX se presentaba como uno de los códigos más activos de la lengua castellana (Capanaga, 1998, p. 49).



proceso artístico, estético. Como subraya Gullón en *La novela neorrealista (o de la Generación X)*:

[...] En cierta manera, su lengua recupera el uso de los recursos orales, es como si la memoria que exigen las novelas tradicionales aquí sobrase, porque las conversaciones suelen ser de lo más intrascendente y no necesitan ser recordadas. Este rasgo de oralidad [...] explica en buena medida el irracionalismo que en ellas advertimos, ese deseo de socavar lo que escapa a un mundo continuo, el de las instituciones, de lo civilizado, de la continuidad del mundo burgués, de la organización social de la democracia capitalista. Suponía la respuesta de la calle al lenguaje notarial o **al académico**. [...] De ahí que lo gestual se convierta en algo tan importante. Los mensajes emitidos por estos personajes resultan escasos y parco su contenido, y una gran parte del mensaje lo trasmite un movimiento físico, y se recurre con frecuencia a la expresión gestual, que tiene un no sé qué de gruñido, de cavernícola, de rupestre (Gullón, 2007).

La carga expresiva de la “voz *Kronen*” elegida por el escritor mediante el uso de signos lingüísticos “ruidosos”, que caracterizan el *Proyecto* desde las primeras líneas de *Historias del Kronen* (1994), produce un efecto chocante en el lector, y funciona como complemento descriptivo, ya que, frecuentemente, la repetición de determinados vocablos llega a vaciarlos del sentido vulgar, del insulto, y los transforma en elementos contextualizadores que añaden rasgos reales a espacios y posturas de los protagonistas.

Entendemos el lenguaje manipulado por Mañas en el *Proyecto Kronen*, en definitiva, como “**un subcódigo de lenguaje juvenil, masculino, urbano, no marginal**” (Capanaga, 1998, p. 52), con fuertes influencias de la moda, de los *brands*, de los cómics, del cine y de los ambientes marginales.

Siguiendo el estudio de Capanaga (1998), que nos ofrece una amplia visión del tratamiento lingüístico operado por el autor, podemos ver algunos ejemplos concretos de esta tipología de lenguaje que atraviesa las cinco novelas del *Proyecto Kronen*.

En concreto, ya a partir de *Historias del Kronen* (1994), podemos percibir cómo la búsqueda de sensaciones exageradas por parte de los protagonistas literarios y el deseo de vivir la vida a la máxima velocidad

generan muchos sinónimos para describir el divertimento, el aburrimiento, la sorpresa, la rabia o el enfado. Es en este sentido que encontramos palabras como “alucinar”, “**vacilar**”, “guay”, “molar”, “estar hasta el culo”, “joderse”, “coñazo”, “**mosquear**”, “**agobiar**”, **entre otras** (Capanaga, 1998, p. 55).

La misma búsqueda de expresividad para expresar y describir una realidad percibida como decadente se refleja en la tendencia a la introducción de palabras malsonantes, tacos que responden —cuando no están desesemantizados— a la exigencia de connotar de manera peyorativa el entorno social ajeno al grupo de los protagonistas. Los apelativos utilizados responden así a la exigencia de determinar el grado de pertenencia al grupo. Podemos ver, por ejemplo, que “colegas”, “**tíos**” o “trancos” se oponen a términos con connotación negativa como, por ejemplo, “pijos”, “**pringaos**” o “pasmaos”. La intención despectiva se dirige, sobre todo, hacia los personajes mayores de treinta años que acaban siendo: “fósiles”, “viejos”, y hacia las mujeres, que pasan de ser identificadas como “**tías**” o “pibas” a, vulgarmente, “cerdas” o “zorras”.

La creatividad lingüística, sin embargo, tiene su punto álgido con respecto al mundo de alcohol y drogas que se consumen en las páginas de las “nobelas *Kronen*” para, por ejemplo, tener un “subidón”, **es decir**, para sentirse bien de forma momentánea.

La cerveza es “priva”, “caña”, “mini” o “litro”. La heroína, “caballo” o “jaco”, la cocaína, “farla”; y el hachís, “**jachís**”, “costo” o “chocolate”. El término que define el estatus de drogadicto es “yonqui”, el traficante acaba siendo “camello” o “pastelero”, y el estar drogado, estar “rayado”, término utilizado además para denotar el estar fuera de sí, un estado anímico, como veremos en *Ciudad Rayada* (1998), que contamina toda la ciudad literaria, el Madrid de Mañas. Hay también expresiones como “rular un mai” para hacerse un porro, que difiere de un cigarrillo con cocaína llamado “nevadito” y del ácido, que es un “tripi”. Muchos términos definen el dinero como “billetes”, “pelas”, “talego”, “libra”, “**kilo**” o “guita”.

El lenguaje grosero y su connotación de insulto o su uso para aumentar la expresividad es, además, muy frecuente en expresiones como: “¡qué coñazo!”, “¡joder!”, “estar hasta el culo”, “joderse”, “dar de hostias”, “pasarle de puta madre”, “¿qué coños quiere?”, “puta mierda”, “menuda mierda”, etc.

Es muy intenso el gusto por el neologismo, como los verbos “rabar” y “potar”, que, en acuerdo con Capanaga (1998, p. 57) se relacionan al malestar físico y al vómito. Entre los recursos creativos utilizados por Mañas se encuentra, además, la composición de palabras como “hijoputa”, “pinchadiscos”, “milikaka”, etc.

En el caso del uso de las formas verbales se encuentran estructuras intransitivas que son convertidas por Mañas en transitivas, como “currar”, “vacilar”, “hacen” y viceversa; como en el caso de “abrirse”. También se produce un incremento en el uso de la forma reflexiva, como en “enrollarse” o “colocarse” (Capanaga, 1998, p. 58).

La manipulación autorial de la lengua se apropia de las marcas, los *brands*, los títulos de películas o las letras musicales extranjeras pertenecientes al mundo real compartido con el lector, que se mezclan a la creación de neologismos por amalgama de sintagmas como “Lanaranjamecánica” o siglas desarrolladas como “Emetreinta” (M30).

Interpretamos, además, la apropiación del inglés y su reproducción en sonidos en todo el *Proyecto* como una intención de “españolizar” el mundo de la sociedad de consumo por parte de Mañas, un apropiarse subjetivo de la globalización como, por ejemplo, en el caso de palabras como: “americansaico”, “rolin estones”, “jotabé”, “Huarjols” o “Depesh Mod”.

Encontramos la intención visual y la recreación artística de la realidad madrileña, asimismo, en la experimentación ortográfica, **donde el “terrorismo lingüístico” del autor y su anarquía expresiva se manifiestan** a través de la sustitución de la *v* y de la *c* por sus sonidos *b* y *k*.

Los recursos sonoros caracterizan también, fuerte y unívocamente, a los personajes. Por ejemplo, en *Sonko95* (1999) o en *La pella* (2008), donde

el personaje de Borja, como veremos más adelante, puede ser reconocido mediante su habla ceceante, reproducida por medio de la z en lugar de la s.

Mañas, en el *Proyecto Kronen*, hace que sean precisamente las palabras pronunciadas por los personajes las que los representen, las que construyan una imagen definitoria de los mismos. Podemos entonces afirmar que el perfil de los personajes se establece de forma definitiva por su habla: una lengua que se acerca a la representación, a la vida misma. En este sentido, los recursos de Mañas parecen reflejar la idea de representación de la vida mediante la novela y sus lenguajes, que Orejudo (2001) explicita mediante estas palabras:

La vida, eso que llamamos realidad, sigue siendo, pese a los intentos de homogeneización ólingüística e ideológica, un corredor de voces, un batiburrillo de primeras personas, de universos individuales, de cosmologías, de concepciones del mundo, de ideologías diferentes, de puntos de vista que se contraponen, enfrentan y contaminan. El lenguaje, al fin y al cabo, es la materia prima de la literatura, es la manifestación más visible o audible de esta lucha cuerpo a cuerpo entre los diferentes estados sociales. Porque, aunque hay una sola lengua, hay una riquísima variedad de lenguajes sociales, según sea la condición social de los hablantes. La naturaleza social del lenguaje es una realidad de la que todos somos más o menos conscientes (Orejudo, 2001).

Se trata de una recreación realista que, en nuestra lectura, responde siempre a la exigencia del escritor de caracterizar en clave verosímil a sus personajes y mediante ellos, como ya hemos visto, su propia voz autorial, que se convierte en una provocación para los confines del género novelístico, como explica el mismo José Ángel Mañas en el ciclo de entrevistas realizadas por *Pliego Suelto* en 2014, en ocasión del vigésimo aniversario de la publicación de *Historias del Kronen* (1994):

[...] Eso da carácter y verosimilitud. Si son personajes madrileños es lógico que se expresen de cierta manera, hasta con defectos. [...] Al principio me interesaba mucho el *leísmo*. Pero es un registro, es un registro literario más. [...] Daba una atmósfera. Eran novelas que yo no quería que fueran limpias. Eran provocativas (Mañas, 2014).

Su voz autorial pretende casi desaparecer del texto, como si la narración se materializase frente al lector de una forma espontánea:

Eso permite que el lector se olvide del autor. Para mí esto es importantísimo. El autor está manejando los personajes como marionetas. Con hilos. Esto consigue que el lector se olvide de los hilos, de que está aquí. Si le das una manera especial de expresarse al personaje, la ilusión de independencia, de vida de esos personajes se acrecienta. Esto también exige un esfuerzo, tener que buscar una voz para cada uno de estos personajes. Mucha gente se olvida, se lo quita de en medio. [...] es parte del juego literario. Una de las definiciones de la novela es su cualidad polifónica. Debes reunir muchas voces, dialectos y sociolectos, y ahí se aprecia la riqueza de un novelista (Mañas, 2014).

En este sentido, nos parece importante, además, subrayar el uso de las letras mayúsculas en estas novelas, recurso que tal vez coincide con el uso que se hace en el lenguaje de internet o de los SMS para reproducir el grito y, en el caso de Mañas, para conferir al texto un carácter casi tridimensional, como si el lector pudiese realmente escuchar las palabras y no simplemente leerlas.

Además, la violencia textual utilizada por Mañas con el fin de añadir verosimilitud a la voz narrativa la podemos encontrar en el *Proyecto Kronen* a través de un uso libre de la puntuación, que no siempre respeta las reglas gramaticales o, por ejemplo, las distinciones entre discurso directo e indirecto. Diálogos y soliloquios nos parecen así plasmar una suerte de grabación simulada, como, por ejemplo, en las conversaciones telefónicas de *Historias del Kronen* (1994), que reproducen los diálogos directamente, sin mediaciones y sin verbos introductores, y, en ocasiones sin introducir el nombre del hablante.

¿Sí? ¿Quién es?... Hola, Carlos, que soy yo. Ya puedes irte viniendo para mi casa porque ya estoy buenísima y tengo unas ganas locas de tocarte la polla, ¿me oyes mi niño?... Sí.... Pues vente esta misma tarde... No sé si... No, no sé, no, que hace casi un mes que no te veo y que no follo, ¿te vienes o no te vienes, mi niño?... Sí, sí [...] (Mañas, *Historias del Kronen*, pp. 28-29).

En el *Proyecto Kronen*, los recursos tanto léxicos como sintácticos responden en definitiva a la necesidad de dibujar imágenes íntimas, simuladas, que llenen la indagación psicológica faltante en la superficie de las palabras. Imágenes de pensamientos transmitidos por una primera persona narrativa predominante, que, como hemos visto, pueden presentarse desordenados y escritos sin filtros gramaticales.

La comunicación con el lector se convierte así en algo necesario para Mañas y sus personajes. El lector, como interlocutor explícito de “las voces *Kronen*”, tiene que hacerse a su vez creador y entrar en esos pensamientos, voces argóticas y sueltas, hijas de estados de ánimos fluidos, distorsionados, borrosos, desconectados por drogas y alcohol, y determinar la significación del proceso creativo autorial.

### 1.3 *Historias del Kronen* (1994)

Se titularía *Historias del Kronen*. Se convirtió, rápidamente, en una novela generacional y, poco a poco, en un auténtico *bestseller* que a finales del 94 llevaba vendidos cien mil ejemplares y empezaba a convertirse en un fenómeno social. Se habló de «literatura Kronen». De «juventud Kronen». De «generación Kronen». Incluso se hizo una película que fue de las más taquilleras del año siguiente (Mañas. 2011, p. 144).

**[...] creo que puede decirse que *Historias del Kronen*, mi primer libro, editada en 1994, ha sido una de las ficciones más representativas de la época, uno de los buques insignias de la misma y una novela que abrió las puertas editoriales a toda una generación (Mañas, 2012, p. 4912).**

*Historias del Kronen* (1994) es una novela estructurada en catorce capítulos enumerados mediante números romanos y un epílogo dividido en dos apartados. La novela se abre y se cierra con la inclusión de algunos versos de la canción *The Giant* (1983), del grupo musical británico The The.

La trama es aparentemente sencilla. La voz de Carlos, expresada mediante la primera persona narrativa, como si la novela fuese un simulacro de diario personal de un estudiante universitario de la clase alta madrileña,

protagoniza la obra. Sus monólogos y diálogos fragmentarios, sus reflexiones, sus llamadas telefónicas... lo definen como personaje, “en directo”, sin indagación psicológica, siempre en primera persona. La acción está centrada en la repetición continua, ritmada por el movimiento frenético de un grupo de jóvenes, Carlos y sus amigos, sin objetivos reales, durante dos semanas del verano 1992 madrileño. Su punto de referencia es el bar Kronen.

Ellos viven de noche, se drogan, mantienen sexo y matan el tiempo que los separa de los instantes emocionantes aburriéndose en sus chalés con piscina de barrios como La Moraleja.

La búsqueda continua de diversión y de huida de su vida cotidiana evidencia la actitud de maníaco obsesivo de Carlos, que encontrará su clímax en el homicidio del personaje de Fierro, el más débil del grupo, obligado a beber alcohol, a pesar de su diabetes, durante su fiesta de cumpleaños. Carlos no reconocerá su culpa, manteniéndose en su personal vacío emocional, en su falta de empatía, y yéndose de vacaciones a Santander. En el segundo apartado del epílogo será el personaje de Roberto quien tome la palabra, y quien intente reconstruir las *Historias* frente a su analista, un recorrido que dejará el final de la novela abierto a la interpretación del lector.

Según nuestra visión, la novela *Historias del Kronen* (1994) se trata de una vívida descripción literaria, ritmada por aquello que Gullón llama “[...] acercarse Kronen a la realidad, es decir, sin reservas [...]” (Gullón, 1998, p. XIV), del real “**abandono de la juventud en la miseria espiritual**” (Cea, 2013), en la España de los noventa del siglo XX, que, cuestionando los valores y las estructuras morales del país, entrega al lector un protagonista, Carlos, deshumanizado, egoísta y ensimismado, incapaz de comunicarse<sup>54</sup> realmente con los demás seres humanos:

<sup>54</sup> En su introducción a la novela, Gullón (1998) hace hincapié en el hedonismo que **predomina en sus páginas, donde existe una realidad sin jerarquías morales, “[...] lo corporal es el último refugio, las señas de identidad finales”** (Gullón, 1998, p. XI) y se da una respuesta a la corrupción del espíritu burgués e hipócrita de los mayores. El rol central del cuerpo hace que el gesto, el movimiento y la violencia física puedan convertirse en sustitutos de la

—Hablar, hablar. Lo que queréis todos siempre es hablar, hablar, hablar y hablar. No os dais cuenta de que hay gente que prefiere no hablar, que no lo racionaliza todo, que prefiere la emoción a la lógica, que prefiere el instinto a la razón. Con hablar no se soluciona nada (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 169).

El texto describe —con el lenguaje ruidoso y heteroglósico que hemos analizado en el precedente apartado de nuestro estudio— el gradual recorrido de desconexión de la realidad del protagonista, Carlos, cuyo mundo se convierte en la novela misma. Su monólogo fragmentario, sus comentarios críticos a eventos reales, conciertos, hechos familiares y cotidianos no parecen permitir otra elección que la suya. Las opiniones de los otros, hasta el ya citado epílogo, están siempre subordinados a la violencia real o simulada de sus pensamientos. El protagonista dibujado por Mañas acaba por ser una suerte de holograma mediático. Rechaza una normal incorporación en la sociedad y en sus leyes, no respeta su tiempo y su espacio legales, y, al mismo tiempo, se prepara para caer en un abismo inevitable y cíclico sin oponer resistencia.

Su ausencia de evolución se une a una cruda representación de la violencia que en la novela es utilizada por Mañas para dar fuerza a la estética punk que teorizará sucesivamente en el ya citado *El legado de los Ramones* (1998) (cf. cap. 1.2). Esta estética que, como hemos analizado, se forma precisamente a partir de *Historias del Kronen* (1994) a golpes de agresividad —especialmente verbal— para atacar el poder y el sistema que ha construido. Una violencia que nace dentro del alma del individuo envuelto y educado por una sociedad mostrada a su vez como violenta y apática, capaz de comercializar y luego condenar sus representaciones mediáticas que, como un bombardeo continuo, nutren la forma de rebelión elegida por Mañas: la novela misma.

comunicación mediante la palabra. Los personajes, así, “[...] **revelan un vacío de valores que** los presenta como adanes del mundo urbano moderno, reaccionando al medio en vez de **intentar dejar en él su sello personal**” (Gullón, 1998, p. XXIII).



En el texto, la escritura muestra superficialmente una decadencia moral y ética por parte de un grupo de jóvenes sin posición en el tejido social sin ulteriores análisis por parte de su autor; como si la visión autorial coincidiera con la vista de sus personajes e idealizara la violencia real o simulada. Puede verse en el caso del protagonista, Carlos, **que, involucrado en el “aquí y ahora”**, no es capaz de reaccionar ante nada o nadie que no le pueda inducir un efecto satisfactorio y espectacular parecido a lo que puede encontrar en las notas de sus canciones favoritas o en las imágenes porno y horrorosas del mundo cinematográfico con el que está obsesionado.

En realidad, el punto de vista del autor y su crítica social y moral se desvelarán en el ya citado segundo apartado del epílogo, donde, como veremos con más detalle al final de este apartado, empieza la que hemos interpretado como una suerte de autoanálisis autorial de la novela misma, en la voz del personaje de Roberto; y, al mismo tiempo, empiezan las *Historias* plurales, las que Mañas abre y no cierra en favor del lector.

Mañas, a través de su novela, crea un juego literario donde la realidad representada mediante la visión hiperrealista —siempre en el sentido dado a la palabra por Baudrillard (1981)— de su protagonista, Carlos, se confunde con una superficial grabación de lo cotidiano, de la rutina pintada como una infinita y continua espera aburrida de la noche, de las exageradas emociones que la caracterizan.

Es un juego literario que, como ya hemos afirmado, requiere a un lector capaz de ir más allá de la superficie de los fragmentos reales representados por las imágenes llanas nombradas por Carlos, y capaz de leer críticamente el posicionamiento autorial detrás de la máscara sin alma que protagoniza las páginas de la novela. En este sentido, según Smith (2008):

Mañas creates an immediate bond with his reading public who frequent the very areas that they experience fictionally in the novel and who can almost feel the familiar, frenetic rhythm of the city in the short, choppy, and aggressive narrative style. This is part of a wonderful play between the reality of fiction and the fiction of reality that Mañas achieves with his first

novel. In fact, his critique of the abstract, theatrical nature of contemporary, urban culture is one of the strongest elements of this **work [...]. Especially in *Historias***, this all comes together to reveal a certain abstract and theatrical element at the level of language, narrative, and storyline which serves to distance the reader from the work, creating in this way, the possibility of a differential or critical space from which to read Spanish, urban culture at the end of the millennium (Smith, 2008).

Mañas quiere trabajar con “material diario” así que, en su manipulación artística de la realidad, por ejemplo —como declara, entrevistado por Rebeca Yanke de *El Mundo*, en 2014— “[...] Si aparece Nirvana es porque ese verano tocaron en Madrid. Buscaba el oído y me fui dando mis propias reglas, y creo que conseguí cierto aroma. En literatura no se entiende bien el ruido, no como se entiende en la música al menos [...]”.

La fusión de la realidad con la ficción en el cuerpo de la novela, mediante las continuas referencias a acontecimientos, crónicas políticas y sociales, eventos, películas y conciertos, pertenece a lo que Gullón (1998) identifica como “pararreferencialidad”, un recurso apto para establecer un marco común con el lector y que ya hemos identificado como la tentativa autorial de concebir la novela como contenedor híbrido y verosímil, en clave posrealista.

Durante el proceso de lectura del texto se experimenta la sensación de estar en frente de una metáfora “antena parabólica que nunca deja de **transmitir lo presente**” (Gullón, 1998, XXIII); y el lector codifica ese mundo de ficción a través de tales referencias reales compartidas que lo conectan con las descripciones que el mismo autor ha decidido evidenciar, describir y no necesariamente defender como parte de una ideología.

En este sentido, en *Historias del Kronen* (1994) no hay intentos didácticos, sino denuncias, representaciones sociales que son voces del mundo contemporáneo a su escritura.

La novela de Mañas, de hecho, de acuerdo con Gullón (1998), refleja un mundo social que “[...] como la música, ya no es armonía, sino también vibración electrónica. Es un neofuturismo, un neometropolismo, que sitúa al

hombre en un entorno donde el sexo como la droga, como la velocidad, se han **convertido en puntos de referencia**” (Gullón, 1998, p. XXIV). Un posrealismo que, en definitiva, se pone al servicio de la ficción, y que el mismo Mañas en 2014 define, en sus entrevistas con Iñigo Palencia por *Pliego Suelto*, usando las siguientes palabras:

[...] Para mí, la realidad en sí no me interesa, pero la introduzco en la novela porque creo que esos detalles dan vida y hacen mucho más creíble la historia que uno está contando. La ficción es una mentira que uno tiene que hacer creer y una de las estrategias para hacerla creíble es meter detalles realistas. Esa es la justificación por la que me gusta introducir esas pinceladas realistas; [...] Yo creo que lo mío es más hacer injertos, injertos que rompen la cadena narrativa de una novela. Esos injertos a veces consiguen su objetivo, que es dar verosimilitud y credibilidad, y a veces se quedan como un atrezo que se cae a trozos. [...] En mi caso, al principio se decía de mí que yo hacía novela de magnetofón, porque pensaban que yo salía a la calle con la grabadora y que grababa lo que decía la gente. [...] yo trabajo de memoria, siempre. Lo único que pasa es que tengo tendencia a prestar atención a cómo habla la gente. Eso es lo que me parece más interesante (Mañas, 2014).

En la simulación posrealista de Mañas, el recurso del diálogo en *Historias del Kronen* (1994) se posiciona como medio favorito para la descripción narrativa<sup>55</sup> “[...] mediante una eliminación del cuento entendido **de forma tradicional**” (Tudoras, 2004, p. 128). La presencia continua del diálogo es interpretada como la respuesta más eficaz a una idea de novela que, como hemos visto, intenta simular, hacer mimesis de la vida real, para

<sup>55</sup> Sobre la importancia de la descripción mediante el diálogo en sus novelas, Mañas (2014) declara: “Para mí el diálogo sobre todo es descriptivo. Esto yo lo entendí tiempo después de empezar a escribir. Al principio criticaban mis novelas por esto, sobre todo en *Kronen*, que era muy dialogada. Desaparecía la descripción. Decían: “es que no es descriptivo”. Hay momentos que sólo se veían diálogos. Y yo les daba la razón. No hay descripción, no es descriptivo. Sin embargo, eso no es cierto. Me di cuenta leyendo *Mimesis* (1942) de Auerbach. En un momento dado del libro analiza un fragmento del *Satiricón*. Es algo así como que llegan a una fiesta y un personaje pregunta: “¿quién es aquel que está en esa esquina? Pues es el senador fulanito que está metido en los últimos escándalos urbanísticos de Roma. Y, ¿ves la fulana que está a su lado, la de las uñas rosas y el pelo rizado, y la salsa de pollo se le está cayendo por la comisura de los labios?”. Auerbach decía que, efectivamente, vemos un diálogo, pero hay una descripción dentro del diálogo. Yo trabajo mucho con esa técnica. Mis diálogos son descriptivos. Es algo que he trabajado siempre intuitivamente, no sólo al principio de mi carrera, sino en todas mis novelas”.

entregar un sentido de presencia física a las palabras pronunciadas por sus personajes. Estas palabras tratan de incluir al lector como participante activo en el discurso. En suma, junto con Tudoras (2004) podemos afirmar que el diálogo promueve **“una exacerbación del lado escénico, la adquisición de una fuerza sucesiva que crea la impresión de vivir, escuchar el texto, antes que leerlo”** (Tudoras, 2004, p. 128).

—Eso, ¿cuáles son las historias ésas del Raro que me han contado?

Miguel hace un gesto con la mano y se muerde el labio.

—¡Uff, el Raro! No os digo nada: la movida en la que se ha metido. Le han puesto una denuncia en el pueblo en el que trabaja y ha dejado de pasar, pero debe medio kilo, no te cuento nada, medio kilo de coca, y esa gente no se anda con bromas... Por lo menos, sigue trabajando y ganará pelas ahora que ha dejado el vicio...

—No me puedo creer que el Raro lo haya dejado —digo.

—Pues qué remedio, si se metía la mitad de lo que pasaba... El Raro siempre ha estado muy colgado.

—Ya te digo. Que os cuente Celia la última vez que fuimos a verle a Vicálvaro cómo acabamos, ¿eh, Celia? Se nos caían las narices al suelo. A mí me sangraban cada dos por tres y cada vez que me metía un moco, me ponía otra vez. Pero es que nos metimos diez gramos entre los tres en dos días. Y el Raro, dale que te pego, rayita por aquí, rayita por allá... (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 55).

*Historias del Kronen* (1994), del mismo modo, nos propone una metafórica representación llana y bidimensional de un Madrid tóxico, un mundo hostil con un fuerte perfil decadente, pesimista, que, además de deshumanizado, se ve dominado por la violencia. Un Madrid donde los jóvenes, en la búsqueda de su propia identidad, niegan lo establecido, sin poder rebelarse ante ello, inhibidos por su propia falta de ideales; una relación espacial que el mismo escritor confiesa vivir, en el mundo real, de manera complicada:

[...]He intentado irme, he pasado bastantes años fuera, viviendo en el extranjero. Y luego llega el momento de escribir y resulta que he publicado diez novelas y nueve de esas diez están ubicadas en Madrid. Al final tengo que llegar a la conclusión de que llevo esta ciudad en mí y de que tengo su sello grabado tanto en la piel como en el acento. Estoy de acuerdo con

Montaigne cuando dice que tenemos el cuerpo hecho a una localidad. Aunque tenemos dos piernas, los hombres estamos casi tan arraigados como las plantas. La prueba es que yo fuera del aire contaminado de Madrid me siento literalmente enfermo (Mañas, 2014).

Madrid, en este sentido, en la ficción literaria de *Historias del Kronen* (1994) llega a ser el lienzo autorial, un lienzo sucio que, según Mañas, existe ambigua y verdaderamente.

[...] Sí, sí que existe. Entre las etiquetas que en su momento me aplicaron, se habló del realismo sucio. Es cierto que sí que mis novelas son realistas, y sí que hay suciedad. Madrid es un lienzo para mis novelas, un lienzo sucio. Algo similar al naturalismo francés. Zola no estilizaba la realidad, sino que tenía tendencia a sacar lo más sórdido, los matices negativos. Es un poco lo que yo hago. El Madrid de mis novelas es el Madrid noventero. Me pasa un poco como a Vargas Llosa, que siempre acaba volviendo a la Lima de los años cincuenta, y para mí los años noventa es la década con la que me siento más identificado (Mañas, 2014).

Esta relación ambigua del escritor con su propia ciudad se refleja y se confunde con el mundo representado en el texto, precisamente en las opiniones, de los personajes de Carlos y de Roberto respectivamente y que parece anticipar la intromisión de la máscara “autoficticia” del escritor, en las sucesivas entregas del *Proyecto Kronen*, máscara que no aparece en *Historias del Kronen* (1994):

—A mí me gusta Madrid. Aquí nadie te pregunta de dónde vienes ni se preocupa de si tienes una camiseta de Millikaka o no. Cada cual va a su rollo y punto. Cada movida tiene su zona. Si quieres marcha de pijos, la tienes, si te gusta un tipo de música o te gustan los maricones o qué sé yo, tienes zonas y gentes para todos los gustos

[...]

—Nada. A mí también me gusta Madrid, pero tiene muchas cosas malas [...]  
(Mañas, *Historias del Kronen*, p. 95).

En concreto, en *Historias del Kronen* (1994) y, como veremos, en todo el *Proyecto Kronen*, Madrid deja de ser solo ciudad para convertirse en un gran espacio colmérico, internacional y globalizado, donde los rasgos

tradicionales, representativos de lo que puede ser identificado como madrileño, desaparecen.

La velocidad, la fluidez, los cambios continuos y las múltiples imágenes de la ciudad describen una identidad espacial inestable basada en los diferentes usos que sus habitantes —es decir, los individuos consumidores— según el grupo social al que pertenecen, hacen de ella.

Madrid sufre en la novela una espectacular transformación en imagen para consumir. Con sus negocios ilícitos, sexuales y violentos llega a su vez a influenciar la creación de la identidad del individuo precisamente al relacionarse con ella, en una forma de influencia recíproca. Además, la omnipresencia de Madrid en el *Proyecto* de Mañas lleva a considerarla como una ciudad que

[...] es un espectáculo que el sujeto consume y, por otro, los personajes producen su propio espacio urbano, puesto que dominan y ordenan la ciudad dependiendo del contrato social que desarrollan, entre otros, pasar droga, socializar, comprar discos, ensayar o tener relaciones sexuales de distintas orientaciones (Urioste, 2004).

Madrid, en nuestra lectura, se convierte en una ciudad indefinida e inconsistente que Carlos vive de noche, identificándose, a través de un recorrido continuo en coche, con las imágenes y con los espacios que ve: el bar, discotecas, plazas, personas, calles y carreteras parecen ocupar el mismo lugar indiferente en su percepción.

Esta repetición, en líneas generales, en el texto, no va más allá del nombre, a partir del término *Kronen*, el nombre del bar situado como punto de partida para hundirse, cada noche, en una mezcla de diferentes mundos sobrepuestos por la repetición misma. Carlos, durante sus recorridos, no hace ningún análisis descriptivo que no se quede en la superficie, a pesar de que, en raras ocasiones, su voz nos parezca dejar lugar a intentos evaluativos:

Santa Bárbara, Colón, Avenida de América, Francisco Silvela. A estas horas, en la calle hace un calor insoportable (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 87).

La Castellana está muy bonita por la noche. La torre Picasso está completamente iluminada (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 77).

Esta ausencia de descripciones propiamente dichas en favor de las sensaciones nos entrega una ciudad que, de acuerdo con Tudoras (2004), podemos definir como sin rostro, una ciudad porosa, borrosa, para percibir, cuya configuración “[...] es el resultado de un conjunto de recorridos cartográficos vertiginosos ya que es precisamente el vértigo el equivalente de la vida en la metrópolis post**moderna**” (Tudoras, 2004, p. 128).

En este sentido, Mañas crea una forma de escritura que, a través del flujo de tales denominaciones, entrega al lector mismo una sensación de desplazamiento imaginario cargado de imágenes en secuencia que se pueden incluso visualizar. El lector, de hecho, casi logra verlas o, al menos, percibirlas. Por tanto, siendo la visión la verdadera guía de la obra, tal colección de nombres, acompañados de verbos de movimiento, hacen que la pluma del escritor se convierta virtualmente en una cámara que, sin dar muchos detalles, describe, desde los coches, la Madrid de los años noventa.

Por Alcalá, salimos a la Emetreinta y en media hora llegamos a casa (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 42).

Las **autopistas como la “Emetreinta” se elevan a coprotagonistas** ruidosas y, al mismo tiempo, paradójicamente silentes, donde, como átomos aislados, Carlos y sus homólogos se mueven y tratan de vivir sin preocuparse de lo que ocurrirá en sus futuros. Ir de juerga y salir de marcha se convierten en la razón que hace vivir a la ciudad misma.

—Vamos a enfarloparnos, ¿no? Venga, coño, que hay que meter marcha a esta ciudad [...] (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 103).

Madrid es representado como lugar de tránsito provisorio, suma de lugares que acaban siendo no-lugares<sup>56</sup> y donde los movimientos y los nombres propios repetidos nos confieren la sensación de estar viviendo siempre la misma situación, las mismas *Historias*, que, aunque no son totalmente iguales, carecen de diferencias para los protagonistas y para el lector mismo, que se pierden en un *loop* circular, infinito, sin salidas: “[...] **The bars, and events, become so indistinguishable that the word “Historias” in the title of the book ends up absorbing them all**” (Henseler, 2011, p. 1944).

En este sentido, el mundo fotografiado por la visión indiferente de Carlos, aunque es veloz, frenético y está alucinado, nos parece reflejar inmovilidad; una inmovilidad que vemos transferirse así, por extensión, a la novela misma, y que se refleja además en la sensación que el personaje de Roberto, como veremos en su diálogo final con su analista, extiende a la ausencia de comunicación, de profundidad, de real amistad entre los personajes que la pueblan, y que, en nuestra visión, se fundamenta en una suerte de repetición warholiana<sup>57</sup> de apatía infinita que iguala al mundo bajo la misma estructura inconsistente y repetida de objeto a consumir.

La deshumanización del protagonista de la novela, cuya mente está concentrada exclusivamente en las cuestiones materiales y en la satisfacción

<sup>56</sup> Partiendo de la definición de Marc Augé (1993, p. 83) citada en Tudoras (2004), “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no-lugar. [...] la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, [...] no integran los lugares antiguos: éstos, **catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de ‘lugares de la memoria’, ocupan allí un lugar circunscripto y específico**”, según Tudoras (2004, p. 35) entonces “[...] esta distinción entre lugares y no-lugares tiene que ver con la oposición lugar/espacio. Se ha definido al lugar como el conjunto de elementos coexistentes en cierto orden y al espacio como animación de estos elementos, a través del desplazamiento de un elemento móvil. Son los caminantes los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por los urbanistas. Dicho de otra manera, el lugar se define como «lo geométrico», mientras que el espacio se define como «lo antropológico-existencial» como manifestación de la **relación de un ser con el medio en el que está situado**”.

<sup>57</sup> Repetición que es gráfica y metafóricamente simbolizada por el fragmento de *Orange disaster* (1963), que constituye la cubierta de la novela, una serigrafía donde Andy Warhol reproduce de forma artística un accidente automovilístico.



transitoria y superficial del cuerpo, sin dar peso alguno a los sentimientos, nos conduce a profundizar la lectura del texto volviendo a un contexto multimedia, que es simulado, grabado y manipulado por Carlos. Su manipulación del mundo real se basa en música, filmes internacionales y literatura norteamericana que, unidos a una búsqueda de emociones fuertes a través del abuso de sustancias químicas, de alcohol y otras drogas, le permiten huidas emocionales, creaciones de nuevos espacios virtuales. Es en estos espacios donde Carlos puede sentirse cómodo, sin compromisos ni responsabilidades. Mundos imaginarios donde la realidad se confunde con los deseos más macabros. En este sentido, la insatisfacción vital y el egocentrismo individualista del protagonista y de sus homólogos se ligan ulteriormente al vagabundear nocturno por Madrid que hemos descrito, un movimiento que, al no encontrar su propio espacio, se acerca a la única certidumbre de una vida que no conoce idea de progreso, de futuro: la muerte.

A este respecto, **“la muerte se convierte en un juego, en la parte substancial del espectáculo irreal de la vida” (Gavela, 2008, p. 219)**. Aquí, en esta búsqueda, vemos hallar su forma la violencia dado que,

[...]el miedo al aburrimiento se convierte en una obsesión pervertida que genera situaciones caracterizadas por actos y comportamientos peligrosos. De esta forma se van anulando los miedos propios del hombre, como por ejemplo el natural miedo a la muerte, volviéndose éste, a su vez, en una excitación deseada (Alchazidu, 2009, p. 25).

Violencia y muerte deseadas que, en concreto, por ejemplo, podemos encontrar, una vez más, en las palabras del personaje de Roberto en el epílogo que describen el “hacer el suicida”, es decir, ponerse con el coche en dirección contraria en la autopista para ver qué ocurre, para emocionarse, para tener un **“subidón” como cuando** consumen drogas.

[...]Me había ido endureciendo, estaba fascinado con la violencia, con la muerte, con el sufrimiento. Todo eso me ayudaba a sobrellevar mis frustraciones.

[...]

—Un día nos subíamos a los andamios. Otro, cogíamos el coche y nos poníamos a correr. Una vez hasta hicimos el suicida.  
—¿El suicida?  
—Nos metimos en dirección contraria en una calle (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 234).

La violencia, así, contagia como una obsesión a Carlos, fascinado por las imágenes cinematográficas más fuertes, imágenes horrorosas como las de películas reales como *Henry Retrato de un asesino* (1986), *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) y de las *snuff movies*, uno de sus géneros favoritos, donde el confino entre realidad y cine es ofuscado por la ambigüedad de estar en presencia de homicidios, torturas reales y no artísticas:

—A ti, Roberto —digo—, lo que te encantaría son los Esnafmuvis.  
—¿Qué es eso?  
—Unas pelis que están ahora de moda en las que filman a un tío o a una tía, normalmente una uta o un chavalito, se los follan y luego les matan. Pero de verdad, y delante de la cámara (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 93).

Además de otras películas como *La Naranja Mecánica*, dirigida por Kubrick (1971), o de la novela *American Psycho* de Bret Easton Ellis (1991), que, como sugiere Everly (2010, pp. 162-163), en el mundo real son frecuentemente consideradas obras maestras, para el público y el mundo académico, de la representación crítica y artística de la violencia.

En el salón, Rebeca, rula un porro.  
—¿Te gusta Lanaranjamecánica? —pregunta.  
Yo le digo que es una de mis películas preferidas, un clásico de la violencia. Mi escena favorita es cuando Alex y sus amigos están violando a la mujer del escritor. Alex corta con tijeras el traje rojo de la cerda mientras los otros sujetan al escritor, obligándole a mirar. Alex está cantando Aimsingininderein y le da patadas al compás de la música.  
Rebeca sonrío e dice:  
—Te gusta eso, ¿eh? (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 32)

La falta de empatía, el continuo estadio de carencia emocional experimentado por Carlos podemos ver que se manifiesta, además, en su particular y subjetiva mitomanía. De hecho, sus relaciones con el mundo de

los mitos, los ídolos musicales, literarios y cinematográficos tampoco le ofrecen una salida realmente satisfactoria, un lugar seguro y definitivo. Carlos, por ejemplo, no idealiza a sus ídolos o sueña con ser como ellos. Él nunca sueña, vive al día, perdido en un presente al que no le interesan el rostro ni los rasgos del pasado, ni, por supuesto, las preocupaciones del futuro. Por ejemplo, la lectura de la novela *American Psycho* (1991), escrita en la realidad por Bret Easton Ellis, lo lleva a mitificar a su protagonista, Patrick Bateman, un psicópata ficticio que mata a la gente en un mundo de papel y que, como Carlos y el lector saben, en la realidad no existe. Carlos, sin embargo, no busca su amistad virtual, los amigos no existen para él.

—Nadie tiene amigos, Roberto. La amistad es cosa de débiles. El que es fuerte no tiene necesidad de amigos. Beitman te lo demuestra (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 137).

La imitación de Bateman y su elevación a modelo ideal de comportamiento tienen su fundamento, a nuestro parecer, en una soledad mental más que física, donde no hay lugar para acompañantes. Se trata de un simulacro vacío que refleja la actitud de Carlos en el mundo supuestamente real de la novela que protagoniza.

Podemos ejemplificar la particular visión de Carlos de los mitos y de los iconos populares también con la descripción que Mañas entrega al lector del concierto de Nirvana en Madrid, al cual asiste con sus amigos. A pesar de que Kurt Cobain —personaje real y líder del grupo musical— para estudiosos y público sea frecuentemente identificado como uno de los referentes principales desde un punto de vista musical para los jóvenes pertenecientes a la Generación X —referencia que se refleja en las letras de sus canciones, en la simbología mítica que rodea su relación amorosa con la cantante Courtney Love y en su dramático suicidio con el que permaneció eternamente joven en la mente de sus fans—, para Carlos, Cobain, los Nirvana y su música merecen

la misma frialdad que concede al resto de los acontecimientos de aquel verano de 1992.

Kurt Cobain pierde así, en la novela, “el tratamiento casi místico que el resto de **los autores, le confieren [...]**” (Navarro, 2008, p. 203). Además, su música, que Carlos en la novela puede escuchar y que intenta describir al lector “**en directo**” acaba siendo simple ruido.

Al sonar los primeros acordes de Esmelslaiktinspirit, todo el pabellon se convierte en un gran pogo. Manolo y yo bailamos como bestias. Siguen Inblum y Camasyuar COME AS YOU ARE, AS YOU FEEL AS I WANT YOU TO BE, AS A FRIEND. Tan cerca de los bafles y con el mal sonido del pabellón, no oigo más que ruido (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 106).

Por otra parte, a nuestro parecer, a pesar de que el contexto alienante y la actitud punk sean compartidos por la ficción *Kronen* y el Kurt Cobain real, la escasa fascinación de Carlos por este icono se fundamenta también en el hecho de que Cobain siempre rechazó el componente machista del punk (Navarro, 2008), en su estética grunge; machismo que, en cambio, se manifiesta en Carlos y su grupo, obsesionados por el sexo y por reducir continuamente a las mujeres<sup>58</sup> a mero objeto sexual para usar e insultar sin

<sup>58</sup> Carlos en la novela insulta continuamente a las mujeres como si encontrase en ellas una suerte de cortocircuito realista. Este personaje en concreto se relaciona con chicas **mayores que él y con una vida “real” en la que desarrollan papeles ajenos a su mundo. De** hecho, todas estas mujeres, aunque en parte compartan sus mismos vicios, intentan hacerle volver a la realidad mediante una actitud algo maternal. Él, en realidad, no nos parece proyectar en ellas la relación ausente que tiene con su madre, y las utiliza como si fuesen algo similar a objetos de consumo. Por ejemplo, Rebeca, madre soltera y drogadicta, es para Carlos una forma de obtener sexo sin límites; Nuria, un simulacro de amiga, y Amalia algo similar a una novia.

Las figuras femeninas en la novela, además de parecer más cercanas al mundo real respecto a Carlos, nos desvelan una humanidad que no aparece, en general, en el grupo masculino protagonista, como reflejan, por ejemplo, las siguientes palabras de Amalia: “— Estás muy equivocado. Hablando se comunica la gente, hablando puedes expresar lo que llevas dentro, y comunicarlo es como curarse: evita que el problema se envenene y se pudra dentro. Ésa es la base de la catarsis. Yo trabajo así con mis chicos, que son gente retrasada, que no tienen ni la mitad de las capacidades que tú tienes, pero les haces jugar y comunicarse los unos con los otros, con gestos, con juegos, y al menos así pueden salir del aislamiento y la incomunicación a la que están condenados. Ellos, de todas maneras, lo tienen difícil de por sí, la sociedad no les va a aceptar, nadie va a hablar con ellos. La gente les trata como animales y

ningún respeto. Ellos, como grupo, también desprecian a los homosexuales y basan su masculinidad en valores como la fuerza violenta y la tolerancia al riesgo.

Esta es una actitud que podemos identificar como fruto de la sociedad patriarcal, y que lleva, por ejemplo, al personaje de Fierro a ser frecuentemente humillado por Carlos a lo largo de toda la novela, por sus tendencias masoquistas y su carácter frágil. Por el mismo motivo, el personaje de Roberto es obligado a esconderse en sí mismo y a desvelar su homosexualidad y su amor<sup>59</sup> por Carlos solo en el epílogo, en el ya citado diálogo con el psiquiatra.

les habla como se habla a los perros. Pero tú, que eres un tío inteligente, no tienes ningún problema y, sin embargo, no haces más que cerrarte. No sé lo que te pasa por la cabeza, pero, si no lo quieres decir, desde luego nadie lo va a adivinar y nadie te va a poder **ayudar**” (Mañas, *Historias del Kronen*, pp. 169-70).

<sup>59</sup> Carlos, a lo largo de la novela, parece percibir las tendencias sexuales de su amigo, y le humilla en algunas ocasiones tanto física como moralmente. La primera, precisamente, durante el concierto de los Nirvana, cuando decide inopinadamente besarlo: “[...]Le agarro a Roberto del cuello, cosa que sé que odia, y le doy un beso en la boca. Roberto me aparta con un empujón” (Mañas, *Historias del Kronen*, p.107).

Es durante la fiesta de cumpleaños de Fierro, en el capítulo XIV, que, como veremos, acabará en su muerte, cuando se materializa la segunda y más importante humillación machista que hace padecer a Roberto, con el cual tendrá un intercambio sexual:

—Pues Carlos y yo estábamos algo puestos. No sé. Le estábamos viendo a Pedro con su **novia, nos excitamos y entonces él comenzó a tocarme...**

—¿A tocarte?

—Sí, a tocarme, a masturbarme, a hacerme una paja...

—Esto no me lo habías dicho antes, Roberto.

—Es que es demasiado personal, ¿comprende?

—Sigue.

—Para mí, el que me quisiera tocar era maravilloso, no podía resistirme. Pensé que al fin se había dado cuenta. Me engañaba. Él nunca me quiso. Al menos no como yo le quería. Me di cuenta en cuanto quise besarle y él me dijo **que era de julandrones. Sentí tanta vergüenza...**” (Mañas, *Historias del Kronen*, pp. 231-232).

Mañas introduce sin críticas morales el tema de la homosexualidad en la novela, un tema que ampliará en el *Proyecto Kronen*, por ejemplo, mediante la creación del personaje de Pacheco en *Sonko95* (1999) y de su pareja, Roni, copia del *disc jockey* americano ídolo de Kaiser en *Ciudad Rayada* (1998). Entonces, en acuerdo con Cea (2013): “**Mañas presenta la homosexualidad como un comportamiento alternativo y no como una práctica enfermiza y sucia que tiene que ser castigada y perseguida. En este sentido se entiende un cambio en la sociedad española que vemos en la novela. No es pecaminoso, aunque se vean claramente las actitudes homofóbicas de los personajes masculinos no es un pecado, una conducta que se condene por faltar a la moral sino más bien transgrede los límites impuestos por el sexo dominante y en ese sentido sigue siendo motivo de persecución, pero el sentimiento de culpa**

Así pues, podemos observar el desprecio hacia la diversidad y la alienación frente a los mitos a través de la transformación definitiva de la vida de Carlos en una vida ficticia, una copia de la ficción violenta a la que lo hemos visto acercarse. Se trata de una tipología de representaciones violentas que este consagra a referencias vitales, equivocando continuamente sus interpretaciones. Carlos, de hecho, llega a autodefinirse hijo de la televisión (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 42).

La televisión, así, en el texto, se convierte en **“representativa de un momento generacional”** (Parra 2012, p. 15), un verdadero simulacro de la realidad de la sociedad posmoderna representada y del tiempo presente como único momento que merece de ser vivido. En concreto, en *Historias del Kronen* (1994), la imagen, sea televisiva o cinematográfica, se materializa en la mente de Carlos en varias ocasiones y de distintas maneras. El cine, por ejemplo, tiene presencia en la escena de la muerte de su abuelo<sup>60</sup>.

es distinto al que podemos apreciar en obras anteriores donde la cercanía a la fe católica ha **hecho de la homosexualidad un pecado mortal**”.

<sup>60</sup> El abuelo de Carlos es uno de los personajes que personifican el pasado, la nostalgia por tiempos mejores, y nos ofrece una visión del espacio presente como deformado, física y moralmente. Sus cuentos, antes de su muerte, se revelan aburridos, se refieren a otro Madrid, un espacio que Carlos y los otros jóvenes no conocen y no quieren conocer. Como subraya Alchazidu (2009) **“El abuelo habla de categorías éticas que al nieto le resultan absolutamente lejanas y desconocidas, y que le dejan indiferente. Así que él [Carlos] ni siquiera llega a descifrar el mensaje, y es sólo por estar distraído y sin interés de mantener un diálogo”** (Alchazidu 2009, p. 23).

**“Los viejos son personajes del pasado, fósiles. Hay una inadecuación entre ellos y el tiempo que les rodea. Son como fantasmas, como películas o fotos de un álbum viejo y lleno de polvo. Estorbos”** (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 47).

**“El viejo comienza a soltar el rollo de la guerra. Habla de cómo su madre se murió de hambre, de cómo a su padre le dieron el paseo los rojos. [...] Las viejas historias del pasado. El pasado es siempre aburrido.**

[...]

—Si es que vosotros no os dáis cuenta de la suerte que tenéis: no habéis vivido la guerra, ni la posguerra, ni la dictadura. Pero por otra parte no os envidio porque el mundo que os va a tocar vivir es cada vez más deshumanizado. Yo no lo viviré, pero lo estoy viendo ya. Antes, en mi época, había otra manera de tratar a la gente, había un cierto calor y un respeto. La gente salía a pasear por la calle y se saludaba. Ahora esta mínima ética civil se ha perdido. El otro día vi un programa en la televisión en el que alguien fingía caerse muerto de un ataque al corazón en la Gran Vía y nadie se paraba a ayudarlo” (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 83).

“El velatorio nueve está ahora vacío. El cadáver, dentro de su ataúd, me recuerda una película antigua de Drácula” (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 166).

Una muerte que, de hecho, no emociona a Carlos, ya que para él no resulta algo espectacular, simplemente natural, e intensifica ulteriormente su cinismo, como se puede apreciar en el momento en que Roberto le da el pésame, elevando una vez más a Pat, el protagonista de *American Psycho* (1991), a modelo de vida:

—No me has dicho nada. Lo siento.

—¿Cómo que lo sientes? Pat estaría avergonzado, si te hubiera escuchado pronunciar esas palabras. Lo peor es que se ha muerto de muerte natural, qué aburrido (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 191).

En cuanto a la imagen televisiva, en la novela, Carlos ve el telediario todos los días con su familia a la hora de comer, momento donde ninguno de los presentes habla. La familia retratada por Mañas nos parece consumir hasta aquellas imágenes pasivamente (Navarro, 2008). La televisión sustituye los diálogos reales, y en estas escenas se configura simbólicamente como la responsable de la incomunicación generacional entre los miembros de la familia.

Las imágenes televisivas, según nuestra interpretación, sirven asimismo al escritor como recurso narrativo en clave posrealista, ya que aportan elementos contextualizadores, referencias temporales que unen la ficción de la novela al tiempo presente del mundo real.

Las reflexiones, los comentarios de Carlos acerca de tales noticias reales, representan, además, el único momento de conexión personal del personaje con el contexto social, mundial y político de los años noventa del siglo XX.

Sus análisis de los hechos sociales, aun así, se mantienen en su habitual línea de evaluación y reducción a términos espectaculares.

Comemos, como siempre, sin decir ni una palabra y viendo el telediario. El viejo me pregunta qué he hecho hoy. Le digo que nada y frunce el ceño. En la tele están hablando de los juegos olímpicos de Barcelona y parece ser que Felipe Gonzalez va a pasear la antorcha olímpica de un lado a otro de la Moncloa. Ya hablan menos de Yugoslavia. La verdad es que es una guerra de segunda. La del Golfo, con los moros, era más espectacular. Además, estaba mucho más claro quiénes eran los buenos y quiénes los malos (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 66).

Otro de los medios que permiten a Carlos cumplir con su intento de desconexión de la realidad de su vida es el vídeo, las cintas, que modifican la visión y la fruición temporal de las imágenes, que en este caso deja de recibir pasivamente, convirtiéndose en espectador interactivo gracias al continuo *replay* o *rewind*; creando, así, una película propia, cotidiana, que sitúa ficción y realidad en el mismo espacio, como dentro de un *reality show*<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Según nuestra percepción, en líneas generales, la literatura X, y, por lo tanto, la producción Kronen de Mañas, ha sido influenciada por la realidad convertida en espectáculo de los reality shows que a partir de los años noventa del siglo XX están presentes en el panorama televisivo global. Esta tipología de espectáculos ofrece una nueva lectura de la identidad individual mediante una estética televisiva que mezcla la realidad y la ficción. El lenguaje de los reality shows que, partiendo de la observación típica del género documental, transforma los espacios privados en públicos, crea una nueva relación con el público, y el storytelling confiere una ilusión de realidad, de contemporaneidad, de real time sin filtros de cámaras, sin edición y sin la presencia de un director. La cotidianidad, la normalización de los actos reproducidos y la falta de un verdadero guion aumentan este efecto de relación directa entre protagonistas y público. El reality emociona al público y parece hablar directamente de una forma íntima, creíble y verosímil a un espectador que comparte la misma realidad y que, a través de mecanismos de televoto o introduciendo sus puntos de vista personales —por ejemplo, eligiendo la cámara preferida— entra en la trama del programa de forma interactiva.

El éxito del reality y de las formas híbridas de documentales y entretenimiento se une a los procesos comunicativos trasmedia, —en los que profundizaremos más adelante con el trabajo de Fernández Mallo (cf. cap. 2.3)— y al universo de internet, que, a través de sitios web oficiales, web chat con los concursantes, minivídeos editados para la web, aumentan el valor expresivo y multimedia del show y el rol activo del espectador, así como su empatía hacia los personajes y el programa mismo. Como anota Henseler (2011), en algunas versiones de reality shows la cámara es puesta en manos de los protagonistas, que se convierten en actores, directores y espectadores **al mismo tiempo**. **“The result mimicked a return to the real observed in Generation X fiction by featuring ordinary youth “just like us,” talking “just like us,” and acting like “we” do every day [...]. The question of whether the shows represented “true” reality was, actually, beside the point. What mattered was the postproduction created a sensation of authenticity, [...].”** (Henseler, 2011, pp. 3233-38).

En suma, en las novelas X, como en los *reality shows* y en la televisión en general, el tiempo presente es determinado, definido y renovable, capaz de convertirse otra vez en presente mediante la repetición que envía al público un continuo sentido de inmediatez y



[...] En *Historias del Kronen*, [...] el vídeo y la televisión son compañeros inseparables del protagonista. Carlos tiene dos o tres películas predilectas que ve constantemente; a veces, sólo ve una escena, rebobinándola una y otra vez. Gracias al vídeo, Carlos puede empaparse de su dosis diaria de violencia (elegida a su gusto, además), y alimentar y aumentar su obsesión **por ella [...]. Lo mismo le sucede con las películas porno, que, junto al género anterior, es su favorito.** Otra de las posibilidades del vídeo que se describen en *Historias del Kronen* es que éste permite simultanear el visionado de la película elegida con la realización de un acto real. [...] Esto permite mezclar y simultanear la sensación real con la que produce la película, aumentando la intensidad de las sensaciones experimentadas ante las dos situaciones: la ficticia y la real (Navarro, 2003).

La deformación del mundo que Carlos crea es, así, una subversión consciente, en la que su actitud obsesiva hacia la simulación y el *replay* o el *rewind* de las escenas más violentas de las películas que ve o, como veremos, de las letras de las canciones de los The The que escucha, determinan un nuevo espacio personal básicamente mental.

Su *zapping* sale simbólicamente de la pantalla y le permite estructurar un mundo paralelo en función de sus preferencias momentáneas: una amiga para practicar sexo, amigos para tomar drogas o hacer carreras de coches o los padres para pedirles dinero. Esas acciones, como las imágenes vacías de la televisión, las puede controlar, a distancia, en función del entretenimiento, y huir de ellas en momentos de aburrimiento. En este sentido, la visión de Carlos acaba siendo mediática, dado que sus ojos, como objetivos de cámaras, eligen determinados espacios y dejan fuera otros, sean lugares, personas u opiniones.

Él elige con movimientos mecánicos, adelante y atrás, lo que iluminar o llevar a la superficie para consecuentemente vivirlo sin implicaciones y después pasar a otro metafórico canal. La apropiación de las imágenes y su consiguiente repetición las vacían de significación, y acaban convirtiéndose en rutina dentro de su mente, que llega así a incorporar la violencia como un hecho normal, que hace que Carlos se convierta, en el curso de la novela, en autenticidad. Es en este sentido, la televisión y su flujo de imágenes se reproducen en las páginas *Kronen* de Mañas y, como veremos, en aquellas *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo.

un asesino real. “[...]The more often the protagonist watches violent videos, the more violent his actions become and **the better and emptier he feels**” (Henseler, 2011, p.2025).

En mi cuarto, me tumbo en la cama, me pongo los cascos y cierro los ojos. Últimamente tengo ideas algo macabras en la cabeza. Debe de ser por ver tantas películas de psicópatas. Comienzo a preguntarme qué se sentiría matando a alguien. Según Beitman es como un subidón de adrenalina brutal, como una primera raya. Sonrío. (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 134).

Este recorrido lo vemos a través de una agresividad reprimida que es expresada a través de la lengua, del grito o del insulto; aspectos que hemos analizado en el precedente apartado de nuestro estudio (cf. cap. 1.2.1).

La violencia de Carlos, en este sentido, toma en primera instancia una forma psicológica, como abuso en parte compartido por sus víctimas, hasta un final donde la vaguedad de esta violencia, hasta aquel momento oral, desaparece, y su lado más oscuro se acaba mostrando de forma manifiesta, dado que Carlos matará a Fierro, como se ha mencionado anteriormente, el miembro psicológicamente más débil del grupo.

A este respecto, la violencia de Carlos no nos parece tener características reales hasta el momento en el que Mañas decide transformarlo de espectador en actor, focalizando su violencia en la acción.

De acuerdo con Smith (2008), Carlos, en líneas generales, refleja una característica común a otros personajes del *Proyecto Kronen*, una actitud de pasividad ante la construcción de su propia vida, que le lleva a percibirla casi en tercera persona, como si fuera un espectador<sup>62</sup>. La visión de Carlos, así, no

<sup>62</sup> A pesar de que la vida de Carlos sustancialmente parezca inactiva, en varias ocasiones en el texto, antes de matar a Fierro, él trata superficialmente de materializar las violencias filmadas que ve a diario, acercándose, por ejemplo, al tema del sexo, fascinado por la agresión sexual a la mujer de turno. Estas agresiones, continuamente representadas en la pantalla de su televisión, son para él, a nuestro parecer, una suerte de constante y metafórica masturbación que, cuando logra llevar a la realidad, muta en búsqueda de placer instantáneo

es solo la de una metafórica cámara, como hemos definido antes, que graba una secuencia de imágenes; sino también el objeto de su grabación, que fluctúa desde una escena hasta la sucesiva. En concreto, en palabras de Roberto, la vida para Carlos es:

[...] una mala película... Eso era lo que Carlos decía siempre: que la vida era como una mala película. Le encantaba el cine...

[...]

—Nos veía a todos como si fuéramos personajes de una película, de su película. Pero él era como si no estuviera ahí. No le gustaba vincularse afectivamente (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 237).

Así, es la representación de la violencia activa en el asesinato de Fierro la que constituye la máxima expresión visual realizada por Mañas en la novela, dado que el escritor logra dar una dimensión casi gráfica a las palabras que constituyen una parte del capítulo XIV (*Historias del Kronen*, pp. 215-223), que identificamos como el clímax narrativo del texto.

Desde un punto de vista estilístico y gráfico, Mañas elige representar la escena mediante un monólogo caótico que roza el soliloquio, y en el que las palabras silenciadas de los amigos de Carlos son expresadas mediante paréntesis vacíos “( )”, hecho que sitúa a Carlos en un primer plano como actor protagonista y director de la escena; como sugiere Henseler (2011) “This lengthy “soliloquy” becomes a one-dimensional space that imprisons the “I”

irrespetuoso con el *partner* humano, usado como un objeto subordinado al poder de tal imagen ficticia y de la satisfacción que le infunde.

**“Cuando estoy a punto de correrme, me doy cuenta de que la película ha llegado a mi escena preferida. Alex está violando a la mujer del escritor. Rebeca gime dejado mío y el orgasmo es bastante prolongado. Me quedo todavía unos instantes dentro de ella y luego saco mi miembro bruscamente. Ay, ten cuidado al salir. Hijo de puta, espero que te haya gustado. Rebeca refunfuña un poco pero yo ya estoy viendo la película y no la hago mucho caso”** (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 34).

En el encuentro sexual con Rebeca que acabamos de citar, su mente se aísla y se centra exclusivamente en la visión de la película *Lanaranjamecánica*. Rebeca no representa más que un cuerpo al que acercarse con indiferencia, un medio para lograr un placer físico, instantáneo, que anule por un momento el aburrimiento del mundo real. Un ideal de placer que para Carlos está, de todos modos, continuamente frustrado al chocar con la realidad. Esto será así hasta el momento en el cual experimentará el definitivo pasaje de la fascinación por la violencia, su actitud espectral, a la acción real mediante el homicidio de Fierro.

in the present moment with nobody to **“pause” or “zap” the action**” (Henseler, 2011, p. 2144).

El lector real, en efecto, frente a la escena, vive la doble sensación de encontrarse fascinado y al mismo tiempo fuertemente disgustado por un personaje/antihéroe que celebra el asesinato, la violencia, la misoginia y la homofobia en estas pocas páginas, que funcionan como metonimia del texto entero.

En este sentido, podemos ver cómo el recurso gráfico para la representación de lo “no dicho”, del silencio cómplice de las otras voces presentes, a través del uso de paréntesis vacíos, da particular relevancia a la interpretación de la escena por parte de un lector que tiene que investigar cognitivamente sobre tal silencio ambiguo, vacío, que solo en parte será llenado por Roberto en su confesión final.

El lector, para completar el escenario y dar una alternativa a la visión unívoca y alucinada de Carlos, necesita, en este momento, introducirse definitivamente en el curso de los eventos; abandonando, como hace Carlos, el rol de espectador pasivo.

La escena del homicidio está constituida por un cúmulo de sensaciones vertiginosas y vacías —al igual que los paréntesis insertados por el autor—, que llevan a una relectura del espacio y del tiempo de la novela por parte de Carlos mismo, sin construcción y consciencia crítica, y que le lleva a destrozarse una vida, la de Fierro, sin implicaciones. Una escena que, haciendo hincapié en el movimiento cíclico sin destinos ciertos de las palabras de Carlos y en una concepción espacial transitoria, es el reflejo de toda una novela; que, como hemos analizado, hace del vacío emocional su base, el recurso utilizado por Mañas para entregar al lector una nueva configuración del mundo etiquetado como X.

El acto homicida, en este espacio novelesco ficticio, en movimiento perpetuo y al mismo tiempo paradójicamente inmóvil, no consigue provocar al protagonista satisfacción alguna, originándole, en cambio, sensación de

asco, sobre todo hacia la debilidad de Fierro, que muere sin reaccionar. Se trata de una muerte que, una vez es real, como en el caso del abuelo, pierde su característica espectacular.

[...] ( ) **Eres un débil.** ¡UN DÉBIL, ¿ME OYES? ¡UNA MIERDA DE HOMBRE! ¡MERECE QUE TE ESTAMPE LA CABEZA CONTRA EL SUELO Y QUE TE LA PISOTEE HASTA QUE TE MUERAS DE VERDAD! ( ) Vale, vale, tranquilos. Sólo estaba bromeando, joder. ( ) Sois todos unos débiles. ( ) En el fondo os odio a todos (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 223).

Podemos ver cómo el mundo imaginado regresa al estadio real, y Carlos rechaza la verdadera muerte del amigo y no acude al entierro. Este rechazo es fruto de sus anestesiados sentimientos (Henseler, 2011), y de la falta de una verdadera conciencia humana. Le hace entender que es el momento de cambiar de canal, de continuar sus vacaciones en otro lugar, introduciendo otras imágenes. Su rutina se materializa entonces en otro espacio, que se configura una vez más como cíclico, sin salidas, como la bobina de las cintas de vídeo que está acostumbrado a ver todos los días obsesivamente, con el mismo aburrimiento, la misma apatía. Es en este momento cuando el lector lo puede ver moverse fuera de Madrid, en el epílogo, en Santander, con su familia, con otro grupo de amigos similar al grupo madrileño, en el que sustituye a la figura de Roberto con la de Julián.

A Carlos, la transgresión, la superación de los límites que le vemos experimentar al convertirse en actor protagonista —dejando su rol de espectador crítico— no lo acercan al conocimiento de su identidad, de su alma o de su cuerpo: no lo conduce a una reflexión moral. La actitud vaga y aburrida vuelve, y le impide una implicación real. Fierro, para Carlos, muere por ser débil, y Carlos no evoluciona, se estanca en su apatía y en su falta de empatía humana.

A este respecto, podemos ver —precisamente en la ausencia de evolución de Carlos, y en la cruda representación de la violencia en toda la

novela— además de una simple visión nihilista<sup>63</sup> dominante, una crítica social y una suerte de autocrítica autorial por parte de José Ángel Mañas.

Las elecciones estilísticas del autor parecen, de hecho, pretender poner en cuestión el lenguaje visual y verbal como medios de identificación y expresión en la sociedad contemporánea.

En concreto, el final abierto de *Historias del Kronen* (1994), su pluralidad y su ritmo vertiginoso nos conducen a la percepción de que para llenar de significado la obra se necesite interpretar el vacío como innovación, punto de partida de nuevas *Historias*, de nuevos inicios.

La conclusión de la novela, su evolución repentina con el asesinato de Fierro y la subsecuente confesión de culpa y de amor homosexual hacia Carlos, por parte de Roberto a su analista, se funde a la vida normal, a las vacaciones en Santander de Carlos donde, como hemos visto, sigue viviendo su cotidianidad. Este final plantea un cambio de voz narrativa que deja una ventana abierta a la interpretación del lector, puesto que la vida de la obra, a pesar del fin de las páginas reales, no tiene un desenlace que solucione los eventos y se inscriba en el proceso constante y ambiguo de la repetición narrativa, en un presente cíclico sin fin del que, por ejemplo, Roberto quiere salir para buscar explicaciones.

A este respecto, el cambio de voz narrativa, con Roberto como narrador principal, nos desvela la construcción del mundo de Carlos y su creación de una película ficticia y vivida **“como si no estuviera ahí”** (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 237).

<sup>63</sup> Podemos definir el término “nihilismo” como negación “de todo principio religioso, político y social” o además como negación “[...] de un fundamento objetivo en el conocimiento y en la moral” (RAE, 2017). Un término “popularizado por el novelista Iván Turgenev y por el filósofo Friedrich Heinrich Jacobi” y, entre otros, desarrollado por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, y que identifica “una posición filosófica que niega los dogmas. Sostiene que la existencia humana no tiene, de manera objetiva, ningún significado o propósito esencial superior. Por eso se opone a todo aquello que predica una finalidad que no tiene una explicación verificable. Los nihilistas desean abandonar las ideas preconcebidas y llevar una vida lúdica, con opciones de realización que no estén vinculadas a cosas que consideran inexistentes”. En este sentido “El nihilismo también suele asociarse al punk [...]” (Pérez Porto y Merino, 2009).

La carencia de humanidad en las palabras de Carlos que hemos descrito hasta ahora dibuja una tenue comunicación, que aumenta con la lectura de los hechos por parte de Roberto, que siente el deseo de tomar la palabra para liberar el peso de su alma y salir del aislamiento individualista y violento que compartía con Carlos, y que la lectura de las imágenes transmitidas había elevado a estilo de vida monstruoso, feroz, sin respeto por la vida misma.

Esta deformación de los límites en la novela nos parece llegar a formar un simbólico momento de silencio, de ceguera cognitiva frente al mundo real, que conduce a una destrucción cíclica, viciosa, de la que Carlos no saldrá nunca. Por tanto, es en este sentido que, con el análisis de Roberto, comienzan las *Historias* plurales, las que Mañas no cierra, sino que abre en favor del lector.

El análisis del vacío emocional, del individualismo sin frenos que hace desaparecer la amistad, el amor, la familia y el respeto por lo establecido puede, así, significar un nuevo comienzo desde el punto de vista de Roberto, que, por primera vez en el texto, abandona su admiración sin condiciones por Carlos, del cual, sin embargo, permanece enamorado.

El personaje de Roberto, en este momento, no puede soportar la tortura de sentirse culpable de un homicidio en grupo realizado para satisfacer macabros “joguécitos mentales” (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 237), e intenta borrar el mundo virtual y violento de Carlos, analizando sus comportamientos y los castigos psicológicos que le hizo padecer en varias ocasiones. Él, de todos modos, parece perdonarlo. Le escribe una carta, que Carlos tirará a la basura; y, a pesar de no saber cómo reaccionará al verle otra vez, afirma con seguridad que ocurrirá en futuro, en el bar Kronen.

En el diálogo con el analista, Roberto, además, menciona el poder que “Americansaico”, el libro de Ellis, ha tenido en sus vidas; y evidencia lo que interpretamos como una suerte de aviso por parte de Mañas del poder que la literatura y la novela como género pueden tener en la formación de la identidad individual, al mismo nivel de la imagen.

Por tanto, tal análisis, en voz de Roberto, de los efectos de la violencia inducida por la confusión de imágenes reales y artísticas, personajes y personas, desenmascara la crítica moral de Mañas desde el interior de una obra escrita; una crítica que transfiere al lector y a su interpretación, dejando así la novela abierta a la posibilidad de nuevas lecturas.

Estas posibles lecturas de ciertos textos que, como *Historias del Kronen* (1994), se acercan de forma directa a la realidad, sin filtros, pueden crear nuevas formas de reflexión sobre la manera de interpretar y codificar la novela como género y de ver, a su vez, la violencia representada y literaria como símbolo de lectura equivocada de la vida ficticia convertida en realidad deshumanizada.

Mañas, en definitiva, desarrolla una novela donde la conexión imagen-palabra es muy fuerte, y en la que la cultura visual idolatrada por su protagonista, Carlos, parece paradójicamente poder ser representada y transmitida al lector de forma más completa solo entre los cauces del texto literario.

La novela de Mañas, así, nos parece hacer de marco a un cuadro hiperrealista donde las referencias del mundo real, como hemos visto, sirven siempre para enlazarse y dialogar con el lector y, consecuentemente, para interpretar correctamente las imágenes ficticias y dibujadas por la visión deforme del protagonista literario que las vive.

El final abierto, además, da pie a nuevas *Historias* futuras, que el lector tiene que imaginar, ya que la voz de Carlos y la de Roberto terminan con el fin de las páginas físicas de la novela sin ofrecer una solución definitiva a la narración. Estas voces son sustituidas en el texto por las palabras de la canción *The Giant* de los The The, canción que suena metafóricamente como un eco que resbala y fluye en las páginas de *Historias del Kronen* (1994), dado que su letra no solo cierra la novela, sino que la abre ideal y físicamente. Sus notas son escuchadas continuamente por Carlos a través de sus cascos, en la soledad de su cama, donde se une simbólicamente a la estruendosa música de



los clubes por los que sale de noche, demasiado alta para poder comunicarse con sus homólogos, cerrados en espacios de aislamiento recíprocos, materializando relaciones personales convertidas en un continuo compartir soledad (Alchazidu, 2009, p. 25).

La obsesión del protagonista por esa canción nos guía, una vez más, hacia su actitud de rechazo por los entornos reales, hacia su falta de empatía para las relaciones humanas que se ve obligado a tener. En la letra de la canción, como si se tratara de un espejo del texto literario, es descrito un hombre que no se conoce a sí mismo, y que no cree que los otros le puedan enseñar algo, ya que se encuentra solo, frustrado y desengañado por la sociedad. Esas palabras escritas por Matt Johnson en 1983, y que resuenan de forma obsesiva en la mente ficticia de Carlos, según Henseler (2011) parecen sugerir una especie de parada, de pausa, contra la velocidad de la vida metropolitana representada en la novela. Las palabras de esta canción se conectan al presente cíclico vivido por Carlos, que rechaza el tiempo tradicional, lineal, el pasado aburrido, el futuro inexistente. Palabras que, al mismo tiempo, le recuerdan que existe un tiempo real, un tiempo que pasa inevitablemente y que “crashes into the technologically mediated space” (Henseler, 2011, p. 2105), donde en realidad quiere vivir, para probar sensaciones fuertes que lo acerquen al riesgo, a la muerte. Estas paradas emocionales fueron interpretadas por Everly (2010) como sinónimo de la crisis espiritual que hemos visto personificada por Roberto en el epílogo final:

[...] A verse and the chorus of “Giant” from the album *Soul Mining* serve as the epigraph of Mañas’s novel and echo the spiritual crisis, not of Carlos, but rather of Roberto in the epilogue: “I’m scared of God and scared of hell / And I’m caving in upon myself / How can anyone know me / **When I don’t even know myself**” (*Kronen* 10). The song also appears at the beginning of the novel and serves as bookends to the work emphasizing Roberto’s critical tone (Everly, 2010, p. 197).

Según nuestra interpretación, la letra de la canción implica al lector en una ambigüedad especulativa que subraya metafóricamente la elección del plural del título. Las *Historias* que habían sido paradójicamente singulares, propiedad de Carlos hasta el capítulo final, se convierten definitivamente en plurales con la voz de Roberto y de su analista, que intenta alejarlo de la influencia negativa de Carlos.

Las palabras inglesas de los *The The*, así, llevan consigo el efecto de la definitiva inclusión del lector, una inclusión que interpretamos como intencionada por parte de Mañas, el cual, como Roberto, parece querer abrirse a finales alternativos, nuevas *Historias*, libres de desarrollarse sin los comentarios, los pensamientos y las palabras de Carlos.

La búsqueda de un diálogo con el lector por parte del escritor no produce una mera identificación ontológica y pasiva con la verdad propuesta en el texto narrativo. El lector puede profundizar en su relación con la novela, con los personajes, crearse un propio espacio de interpretación; lo que demuestra que *Historias del Kronen* (1994) no representa un tipo de literatura donde la verdad es llana y no necesita de relecturas.

*Historias del Kronen* (1994), en definitiva, no desarrolla una idea narrativa en la que identificarse sin incomodarse, sin ver ambigüedad tras el punto de vista dominante. La novela, aunque construye un mundo ciertamente familiar, posee una estructura abierta, plural, inscrita en un proceso mediante el cual el lector pasa desde la identificación o su opuesto, hasta llegar a plantearse preguntas, dudas, tentativas de descubrir la verdad detrás del retrato, por muy llano que parezca, ofrecido por Mañas.

1.3.1 *Historias del Kronen* en imágenes, una edulcoración creativa  
El éxito de la novela *Historias del Kronen* (1994)<sup>64</sup> fue amplificado por su adaptación cinematográfica, dirigida por Montxo Armendáriz<sup>65</sup>, que, tras ser presentada al Festival de Cannes de 1995, obtuvo un importante éxito comercial, llegando además a ganar el Premio Goya al Mejor guion adaptado. En la escritura del guion colaboró el mismo José Ángel Mañas<sup>66</sup>, el cual, sin embargo, nunca se mostró satisfecho con la película, a pesar del respeto artístico de Armendáriz, que evitó prejuicios personales al llevar una obra de literatura al cine<sup>67</sup>, como subraya en *La literatura explicada a los asnos* (2012):

**[...] hay que quitarse los prejuicios. Los libros no son siempre mejores que sus adaptaciones. Hay tantas películas malas surgidas de libros buenos como al revés. Y por supuesto también hay libros buenos a la base de películas buenas y horrores literarios que engendran horrores**

<sup>64</sup> Además de *Historias del Kronen* (1994), otras dos novelas escritas por José Ángel Mañas han sido adaptadas al cine: *Mensaka* (1995), de *Páginas de una historia*, *Mensaka* (1997), por Salvador García Ruiz, y *Soy un escritor frustrado* (1996), que el director Patrick Bouchitey tradujo en su *Imposture* en 2005.

<sup>65</sup> Montxo Armendáriz (1949), nombre artístico de Juan Ramón Armendáriz Barrios, es un guionista y director de cine español. Durante su carrera ganó numerosos premios; su película *Secretos del Corazón* representó a España en la final de los Óscar estadounidenses como **“Mejor película extranjera” en la edición de 1997.**

<sup>66</sup> Entrevistado por la revista *Pliego Suelto*, en 2014, Mañas, sin embargo, declaró: **“Yo creo que [...] es mejor que el escritor no colabore en las adaptaciones. [...] Creo que las adaptaciones ni quitan ni ponen a una novela. La novela es buena o mala con independencia de lo que hace una película. Lo que sí dan es mucha visibilidad. Mediáticamente la literatura es un gueto. Sólo las novelas más exitosas acaban saliendo de ahí, se conocen. Mientras que la película más mediocre tiene más repercusión social. Te da un altavoz”.**

<sup>67</sup> Orejudo (2001) analiza la contaminación entre las dos artes en el siglo XX, definiéndola como **mutua evolución: “Las artes mantienen entre sí relaciones de poder, pugnan entre ellas contaminándose, robándose mutuamente técnicas y competencias. Esta lucha lejos de ser estéril, es el principal motor de su evolución. [...] En este sentido, uno de los fenómenos más interesantes del pasado siglo XX es la irrupción del cine en un sistema artístico inmutable durante siglos. El nuevo arte se ha ido apropiando de competencias que hasta hace poco tiempo eran consideradas propiedad de la literatura, o ha modificado técnicas del discurso escrito. Esta suerte de invasión se manifiesta en hechos concretos: el cine de acción, por ejemplo, ha ocupado el lugar genérico de la literatura de aventuras; aquellas largas descripciones de rostros y ambientes que caracterizaban la narración decimonónica tienden a desaparecer en una sociedad cada vez más acostumbrada a pensar con imágenes que con palabras; las novelas se han reducido de tamaño, ya que hay menos tiempo para leer y más ofertas para entretener nuestro ocio” (Orejudo, 2001).**

cinematográficos. Y eso sin que la fidelidad al texto original sea determinante (Mañas, 2012, pp. 2910-17).

Ampliando el punto de vista, en general, podemos afirmar que la secuencialidad y la linealidad literarias a través del cine encuentran una configuración global y espacial que actualiza el lenguaje literario y lo enfoca en el presente.

El cine confiere una vida ilusoriamente real al mundo irreal de la pantalla por medio de la imagen. Esta imagen, junto al sonido y la música, materializa y carga de expresividad la palabra escrita. El cine, así, en su actualización “vital” de la literatura, se sirve generalmente de la síntesis, ya que el tiempo fílmico del cuento es reducido temporalmente con respecto al tiempo de fruición del texto escrito. El recurso de la síntesis, por ejemplo, es utilizado por Armendáriz para condensar las *Historias* de Mañas según su sensibilidad artística. Para Mañas, su adaptación, sin embargo, no funcionó.

En su opinión, las exigencias expresivas del director de una película legitiman la infidelidad o la imprecisión con respecto al texto original de la novela elegida como base creativa. Por tanto, él, en concreto, no cuestiona los cambios argumentales operados por Armendáriz **como “[...] la escena en la que los protagonistas, unos jóvenes descocados, se cuelgan de un puente<sup>68</sup> sobre la Emetreinta (el de la imagen es el de Eduardo Dato sobre la Castellana): eso en mi novela no ocurre”** (Mañas, 2012, p. 2867). Sin embargo, no ve en la película la misma estética, la misma esencia poética de la novela.

<sup>68</sup> Como sugiere Navarro (2008, p. 115), después del éxito comercial de la película, la editorial Destino realizó una edición de la novela donde desaparece el fragmento de *Orange Disaster* (1963) de Warhol de la cubierta, sustituido por la imagen creada por Armendáriz.

La escena es también utilizada por Gullón (2005) para explicar concretamente el ya citado choque entre el código visual y código perceptual en el mundo literario creado por Mañas: “[...] Aparecen dos jóvenes colgados de un puente de la M-30 madrileña: juegan una apuesta para ver quién aguanta más. La imagen visual habla del espacio donde ocurre —el puente, los chicos colgados—, mientras el código perceptual sobrepasa en importancia en esta escena a lo meramente visual, que se acomoda a la realidad constatable: una autopista, unos chicos haciendo el animal”.

[...] **creo que una adaptación tiene el deber de mantenerse fiel al espíritu de la obra original.** Tiene que haber una mínima sintonía de sensibilidad entre el autor de la novela y el de la película. Es como una transfusión de sangre. Se necesitan *grupos compatibles*, para que la cosa funcione. Y en *Kronen* no fue el caso (Mañas, 2012, pp. 2867-74).

En este sentido, de acuerdo con Tudoras (2004), podemos identificar tres tipos de adaptaciones cinematográficas:

El primer tipo de adaptación sería el del traslado del texto original desde el lenguaje escrito a la imagen cinematográfica, a modo de fiel ilustración, reconstruyendo en la fotografía y en el sonido las escenas, las acciones y aún los diálogos del libro. El segundo tipo sería el de la recreación a través de los medios y elementos del lenguaje fílmico del texto original escrito, conservando su espíritu pero introduciendo, si es necesario, cambios — como supresión o creación de personajes y escenas— como medio de adaptar las situaciones expresadas con la palabra escrita a la imagen cinematográfica. [...] El tercer tipo sería el de la captación, en la novela original, de determinadas situaciones, escenas, personajes, etc., como punto de partida para crear una obra total o parcialmente distinta, variando el enfoque y el planteamiento centrales fijados por el novelista (Tudoras, 2004, p. 333).

Siguiendo esta tripartición, la adaptación cinematográfica de la novela *Historias del Kronen* (1994), a pesar de su intención de reproducir casi fielmente la trama original del libro, no nos parece poder encuadrarse plenamente en la categoría de la adaptación, ya que, a través de los cambios expresivos, creativos y morales que aporta, sería más adecuado definirla como una recreación.

Montxo Armendáriz, por tanto, recrea una película lenta, con poco ritmo, que nos parece responder a una lógica narrativa más estudiada y pausada que el libro. Una película donde la yuxtaposición frenética de imágenes ruidosas y los fragmentos de vida acelerada propuestos por Mañas en la novela se materializan solo en el clímax final, en la recreación en la pantalla del monólogo/soliloquio de Carlos mientras mata a Pedro, el Fierro del texto literario; secuencia que Armendáriz reproduce, como veremos, de forma impactante.

El director, al llevar a la pantalla su versión, sus *Historias* —a pesar de la diferencia generacional entre él y el mundo que decide representar—, entiende perfectamente el valor social de la imagen hiperreal y posrealista del mundo X. Armendáriz, sin embargo, parece intentar recurrir a una vía personal, debida precisamente a tal distancia generacional. Su representación se aleja de referencias representativas de una época concreta: los años noventa del siglo XX de la novela. En este sentido, el actor Aitor Merino, que interpreta a Pedro, el Fierro de la novela, en la película, entrevistado por Rebeca Yanke, del diario *El Mundo*, en 2014, explica las elecciones del director: “[...] Sabíamos qué quería Montxo y qué no quería también. No le interesaba realizar un relato generacional si no, a través del filme, hablar de la falta de valores, del individualismo. Y en ningún caso esperábamos el bombazo que fue”.

La falta de referencias generacionales la podemos apreciar, por ejemplo, en la elección del vestuario de los jóvenes protagonistas en la pantalla. Este aspecto, que en la novela se expresaba mediante la fuerte presencia de *brands* internacionales que se describían, mediante la antonomasia y la moda de la época, es una característica que en la película desaparece.

El resultado, en mi opinión, fue desastroso. Y ya no es solo que los chavales no tuvieran ningún glamur estético —¿qué le queda a la juventud, si le quitas eso?— sino que sencillamente *no resultaba realista*. Aquello se parecía más a Pamplona en los años setenta que al Madrid de los noventa. (Mañas, 2012, pp. 2883-90)

Montxo Armendáriz, sin embargo, rechaza intencionalmente tales lecturas generacionales. Sus palabras, contenidas en el ya citado artículo del diario *El Mundo*, lo confirman:

Sé que a José Ángel no le gustó el vestuario, pero lo que yo intenté hacer en la película, para bien o para mal, fue plantear un vestuario genérico porque **considero que las películas ‘modernas’** son las que antes pasan de moda,

porque son muy puntuales y tienen una vida muy corta. En la novela, él insistía mucho en el calzado que llevaban los personajes, en la ropa, en los calzoncillos, porque era algo muy presente en ese sector de la juventud, pero a mí no me interesaba. Quería huir de todo eso para que la película se despegase de lo que puede ser el reflejo de una tribu urbana muy concreta.

En realidad, la elección de Armendáriz nos parece infravalorar uno de los aspectos fundamentales y al mismo tiempo más criticado de la novela: la omnipresencia de los *brands*, sus nombres propios, que llegan a incorporarse en el texto como una de las facetas más importantes para la definición de la identidad y del lenguaje de los protagonistas literarios.

Según nuestra visión, siguiendo el ejemplo de Porta (2010), los nombres propios, en novelas como *Historias del Kronen* (1994), abren y configuran espacios culturales que modifican la estructura y el discurso del lenguaje, haciendo

aparecer la historia como material tangible, y no como abstracción retrospectiva. [...] el *name-dropping* pop trae consigo el caos de la cultura de consumo, —pero también, y no en menor medida, una inflexión de ella, una selección de filias y fobias, una reformulación del archivo— (Porta, 2010, p.76).

El nombre propio, el *name-dropping*, como lo llama Porta (2010), en autores como Mañas, se convierte así en la figura retórica que permite **“atisbar la disparidad del universo”** y ligarse al mundo del lector en clave posrealista.

La fijación de un mundo referencial es uno de los primeros recursos que sirven al autor para definir la complicidad con el lector, lo que implica, a su vez, inventar al lector, crear uno nuevo, distinto del supuesto lector generalista inventado por la antigua cultura pop. En este sentido, la objeción más frecuente contra las narraciones que intentan hacer una crítica de la cultura contemporánea es: el exceso de nombres propios *desvirtúa* la narración, la hace demasiado *fehcada*, demasiado anclada en un tiempo determinado. [...] No hay crítica histórica y olímpica de la cultura, como tampoco hay literatura sin nombre propio —sólo hay mandarines culturales que deciden qué nombres les parecen *neutros* y *aceptables* y cuáles forman parte de una cultura *inaceptable* (Porta, 2010, pp. 75-76).

Distanciándose en parte del lenguaje, del vestuario, del *name-dropping* de la novela en favor de una película que no pasase de moda y, así, en cierto modo, atemporal, Armendáriz nos parece hallar una solución creativa a su recreación del texto literario, dando, además, una evolución moral a la vida sin salidas del personaje que lo protagoniza, Carlos, y de sus amigos.

En la novela, las palabras de Carlos, por el contrario, como hemos analizado en el apartado precedente del presente estudio (cf. cap. 1.3), reflejaban una condición humana y una percepción identitaria inmóvil:

—Cuando maduras, cuando maduras. Bah. Yo no no creo que nadie madure. Uno es exactamente igual cuando tiene veinte que cuando tiene cuarenta. La gente no cambia nunca (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 170).

Su visión circular e infinita de la adolescencia se inscribía en la indiferencia, en la negación del progreso y de la propia responsabilidad frente a hechos como, por ejemplo, la muerte de Fierro. Asimismo, refleja todo aquel nihilismo que no queda muy patente en la versión cinematográfica, en la cual parece madurar y asumir la culpa como responsable de dicho asesinato. Una evolución que hemos denominado “edulcoración creativa”<sup>69</sup>.

En la película de Armendáriz, Carlos es también el personaje central, pero la diferencia radica en la evolución distinta que tiene como persona y dentro de la sociedad. Para Mañas no hay escapatoria de esa sociedad, Carlos está atrapado y no evoluciona; es un personaje unidimensional. Mientras que en la película se aprecia una resolución distinta (Parra, 2012, p. 15).

La película nos enfrenta a un Carlos que, a pesar de mantener en cierto modo las características generales del Carlos del papel, es un joven más

<sup>69</sup> Imaginamos, además, que la edulcoración creativa operada por Armendáriz responde a exigencias comerciales y de distribución de la película. Gavela (2008) coincide con nuestra hipótesis: “**En la cinta se omiten los aspectos más radicales y violentos del Carlos de la novela, que unidos a un lenguaje xenófobo y discriminatorio presentan una estética radicalizada, completamente eliminada y edulcorada en su adaptación cinematográfica, que posiblemente hubiera abocado el film a una recepción y aceptación mucho menor**” (Gavela, 2008, p. 220).



activo que en la novela, con una **actitud menos vaga, más “real”**; ya que participa en riñas por defender a Pedro, acaba en la cárcel, tiene en consideración a Roberto, a Amalia —con la cual mantiene una especie de noviazgo—, e intenta acercarse sexualmente a su hermana y a la gobernanta. Podemos definirlo, así pues, como un personaje más audaz y caracterizado por la ira, que, lejos de ser reprimida, es llevada hasta el clímax, como ocurre en la novela: si no siempre activa, siempre a punto de explotar.

En la película desaparecen también el personaje de la drogadicta Rebeca, y muchas de las referencias intertextuales que componían el mundo pintado por la novela, como las películas *La Naranja Mecánica* (1971), *Texas Chainsaw Massacre* (1974) y la filosofía de Patrick Bateman, protagonista de la novela *American Psycho* (1991). Tampoco hay trazas del diálogo final, donde, como hemos visto, el personaje de Roberto, invirtiendo el punto de vista narrativo de toda la novela, habla con el psiquiatra, mientras Carlos pasa las vacaciones de verano en Santander con su familia.

En la película, del artefacto cultural que compone la novela, permanece únicamente el largometraje *Henry, retrato de un asesino* (1986). Carlos, por ejemplo, ve tal película proyectada en el cine y, durante la visión, llega a perder interés por aquellas imágenes violentas, para concentrarse en Amalia, que está viendo la película con él. Identificamos este cambio operado por Armendáriz como significativo propio en clave de “recreación edulcorativa”. Nunca en la novela la imagen virtual pierde su dominio sobre la vida real, y la obsesión del Carlos, interpretado por el actor Juan Diego Botto, pierde parte de la connotación patológica de su homólogo literario, que se explicitaba precisamente en la veneración por la violencia filmada.

El grupo de amigos de Carlos, en la película, también tiene un rol más activo en el mundo de la noche. Ellos crean un grupo musical: Los Takikardikos, nombre que, según nuestra interpretación, refleja la idea de aceleración buscada por Mañas en la creación de sus personajes literarios, que en todo el *Proyecto Kronen* se encuentran frecuentemente descritos como

“taquicárdicos perdidos”, siendo miembros de una generación que **metafóricamente “ha saltado un latido” (Gullon, 1998, p. XXXI).**

En la película, Los Takikardikos cantan textos ligados al mundo del alcohol, y parecen cumplir la función de sustituir las continuas interferencias de la música en el texto escrito por Mañas, en clave española más que internacional. Ellos, mediante sus letras gritadas, parecen sustituir las palabras violentas o depresivas que aparecen a lo largo de la novela, escritas por grupos internacionales símbolos de la década como, por ejemplo, los Nirvana, que no tienen presencia en la película.

Podemos, así, afirmar que los personajes de Armendáriz tienen una voz, personifican el “ruido” de Mañas, no se quedan meramente en la apatía del vicio. La total falta de empatía novelesca es, de todos modos, frecuentemente mitigada por la edulcoración creativa de Armendáriz. Carlos, por ejemplo, posee una consciencia solidaria que podemos ejemplificar mediante la secuencia que describe el encuentro con su abuelo. En esta secuencia, Carlos juega a las cartas con él, un hombre anciano y enfermo.

En un momento dado se siente culpable por haberle ofrecido un cigarrillo, ya que perjudica su salud y el abuelo empieza a sentirse verdaderamente mal por haber fumado.

Carlos, a pesar de la indiferencia exterior, parece dar muestras de cierto sentimiento hacia él.

Más adelante, en otra escena, llorará por su fallecimiento, tirando la nota del padre que lo avisa de dicha muerte a la basura, como si quisiera destruir la noticia, hacer que no fuese verdadera: Carlos en la película sufre como un ser humano. Él actúa como si fuese frío y sin sentimientos, pero sus ojos en la pantalla comunican la presencia de un alma al espectador, un alma perdida dentro de un grupo social sin referencias que desprecia a la vida en favor de la muerte.

En cambio, el personaje de Roberto que, en la novela, como hemos visto, es un personaje que evoluciona hasta el arrepentimiento y la

autorreflexión sobre su propia identidad y sobre el valor de la amistad y de las relaciones sociales; en las imágenes dirigidas por Armendáriz se convierte en el portador de la obsesión del Carlos novelesco; un Carlos que, así, en la película, comparte solo parcialmente con el amigo la patología masoquista y sociopática. Es Roberto, por ejemplo, el personaje que ve continuamente *Henry, retrato de un asesino* (1986) y el personaje que no quiere llamar a la policía después de la muerte de Pedro.

El director, además de edulcorar creativa y moralmente el texto, hace hincapié en la dimensión espacial de la novela ya activada por Mañas. Advertimos en sus elecciones el deseo de exteriorizar, de evolucionar en clave expresiva la rebeldía del personaje protagonista que en el libro no es más que una apatía deformada por el abuso de la droga y las imágenes violentas, cerrada en la tecnología y en su carácter ficticio.

El espacio del Madrid de los años noventa del siglo XX es presentado principalmente como nocturno. Madrid acaba siendo oscuro, ruidoso, estático respecto a los movimientos de los personajes, a sus recorridos en coche por calles y autopistas como la M-30. Los espacios internos como el bar Kronen son representados por Armendáriz como asfixiantes, ritmados por el sonido de la música, exactamente como en la novela.

Armendáriz, además, trata de resaltar la construcción de imágenes impactantes que puedan quedarse en la memoria del espectador. Destaca, por ejemplo, la escena que, como se ha mencionado, llegará a transformarse en la cubierta de la novela: la representación de la prueba de fuerza y resistencia de Pedro contra un rival perteneciente a otro grupo de amigos, que consiste en colgarse de un puente encima de la M-30 desafiando a la muerte, despreciando la vida. Una prueba que Pedro acabará perdiendo, resultando ser, en la película, como en la novela, el personaje más débil de la obra.

Las imágenes creadas por Armendáriz, sin embargo, aparecen metafóricamente silenciadas por medio de su propio estilo creativo, como si quisiera quitarle la palabra a Carlos, a los pensamientos que explicitaba en la

novela mediante sus monólogos, sus reflexiones y sus conversaciones telefónicas a sentido único.

[...]en el film *Kronen* no se utiliza ninguna técnica como la *voz en off* para que el espectador escuche los pensamientos y reflexiones del protagonista. Esta técnica, utilizada en el cine para introducir la narrativa y el monólogo interior en primera persona del protagonista, se mantiene curiosamente tanto en la narrativa de Alex en *La naranja mecánica* de Kubrick como en la adaptación cinematográfica de *American Psycho* (Mary Harron, 2000), lo cual acerca más al espectador a las inquietudes y intimismo del narrador (antihéroe) de las novelas (Gavela, 2008, p. 221).

En la novela, por otra parte, son precisamente los pensamientos de Carlos los que guían al lector dentro de su fascinación por la violencia y por la actitud, por ejemplo, del protagonista de la novela *American Psycho* (1991).

En el silencio atronador de las imágenes y de la comunicación humana representados por Armendáriz desaparece el rol actualizador y descriptivo de los diálogos de Mañas. Aquí, en nuestra lectura, se materializa el choque creativo más importante entre los dos autores, entre diálogos e imágenes, espacios interiores y exteriores. Mañas, por ejemplo, en la escritura del guion, habría querido resaltar los

[...]diálogos, los conflictos verbales entre personajes, las psicologías. [...] A Armendáriz lo que le interesaba, por encima de cualquier otro aspecto, era la *narración visual*. [...] A mí me gustan los diálogos abiertos, realistas. Hacer lo que hace Tarantino en sus filmes. Sentar a dos tipos a una mesa en un bar. Que discurren sobre lo humano y lo divino. Y a Armendáriz en cambio le iban los diálogos funcionales e informativos. Para mí resultó doloroso mutilar el habla de mis personajes para que funcionaran dentro de su película (Mañas, 2012, pp. 2873-81).

La actitud visual de Armendáriz no coincide con la escritura visual de Mañas, y este choque, sumado a la lectura moral de las *Historias* por parte del director, hace que, según Gavela (2008), la película pueda ser interpretada como una posible *Historia del Kronen*, una interpretación individual frente a la pluralidad del título de la novela de Mañas, aquellas *Historias* que, como

hemos visto anteriormente, deliberadamente tienen un final abierto, posiblemente múltiple.

El título posmodernista de la novela de Mañas parece acertado en el uso del plural «*Historias...*» indicando la polisemia interpretativa de la narrativa contada por el peculiar protagonista. Sin embargo, la película de Armendáriz ofrece una lectura determinada de la novela donde se ha decidido dar una lección moral, haciendo que Carlos se transforme y aprenda tanto de la muerte de su abuelo como de la tragedia ocurrida al final. Por tanto, cabría proponer un nuevo título modernista para el film utilizando el singular de «historia», es decir, *Historia del Kronen* (Gavela, 2008, p. 222).

Bajo nuestro punto de vista, Carlos y sus amigos, que en la novela perciben la realidad y sus vidas como si fuesen personajes de una película — de “una mala película”, paradójicamente—, como reales transposiciones estéticas, gráficas en la pantalla, como personajes de carne y hueso, pierden personalidad y parte de la ambigüedad de sus máscaras narrativas.

Sin embargo, eso no significa que Armendáriz haya excluido otras *Historias*. Su lectura, su recreación, representa para nosotros una de las infinitas posibilidades de interpretación de la novela, y solo en este sentido nos parece acertado definir su película como *Historia del Kronen*. Su transposición mantiene características únicas que condensan la novela en un nuevo recorrido cinematográfico, según su personal pensamiento artístico. Si el punto de vista es cambiado, evolucionado en clave moralista, edulcorado creativamente, de todos modos, permanecen el fuerte desencanto hacia la vida, el consumismo, la música, la televisión, la muerte de la comunicación familiar y el individualismo de la novela.

A este respecto, la película parece estar en diálogo directo con el texto literario, dejando también abierto y ambiguo el final tras el homicidio de Pedro, una escena que exprime, en nuestra opinión, la creatividad artística del director, y es un intento de capturar la esencia de la novela de forma espectacular.

En la secuencia, la cámara de Pedro asume el papel de coprotagonista y graba la fiesta del cumpleaños de su propietario, apareciendo concretamente en la pantalla, en el interior del mundo fílmico, personificando, así, en cierto modo, la mirada de los miembros del grupo. La cámara pasa de mano en mano, graba los excesos de la fiesta hasta la escena en la que matan en directo a Pedro, que, a pesar de su diabetes, se ve atado y obligado por sus amigos a beber una botella de güisqui hasta desmayarse.

Pedro morirá en el hospital. Después de su muerte, Roberto y Carlos, que anteriormente desempeñaban el rol de directores, cambian otra vez sus perspectivas y regresan al rol de espectadores. En casa de Roberto miran la grabación donde actúan como asesinos, como personajes de un real *snuff movie*. Parecen devastados al mirarse. Carlos pretende acudir a la policía, se siente culpable. Roberto, que, como hemos visto, no posee la capacidad de análisis que tenía en la novela ni la misma conciencia, quiere destruir la cinta.

Los dos pelean, y Carlos rompe el espejo del salón de la casa del amigo. Aquí, en esta imagen, la película se para, dejando sin respuestas definitivas al espectador, que nunca sabrá si Carlos acudirá o no a la policía.

Esta imagen —la del espejo roto— la podemos leer como representación de la necesidad de borrar aquellas secuencias terribles del asesinato (Tudoras, 2004, p. 344) y con ellas, simbólicamente, sus propios rostros, sus propias identidades, sus propias almas.

El filme, así, plantea un final abierto que materializa el final de la novela, invirtiendo la actitud de sus protagonistas. Carlos es más humano que Roberto. Por tanto, según nuestra visión, el espectador tiene, como en la novela, la responsabilidad de hacer sus interpretaciones, y llenar el punto ciego que quedó abierto en aquel espejo roto, en aquel vacío de significado que refleja la actitud de los protagonistas de las *Historias recreadas* en la pantalla.

#### 1.4 El *Proyecto Kronen*

Después de la publicación de *Historias del Kronen* (1994), con la escritura de las novelas *Mensaka* (1995), *Ciudad Rayada* (1998), *Sonko95* (1999) y, posteriormente, *La Pella* (2008); José Ángel Mañas crea y desarrolla un mundo literario que se acerca a la vida real, un mundo donde su voz autorial se funde con la representación posrealista del Madrid creado en sus páginas, con personajes que comparten un universo común y que utilizan el mismo lenguaje creado en *Historias del Kronen* (1994).

José Ángel Mañas concibe un *Proyecto* unitario que, a partir del personaje de Carlos de *Historias del Kronen* (1994) y de las posteriores intromisiones del propio escritor como personaje autoficticio —que veremos con detalle—, parece ofrecer una suerte de continuo y cíclico autorretrato visual y perceptual (Gullón, 2005); que desde Carlos se desplaza hasta el Madrid literario y vuelve hacia el *yo* del escritor, sea como personaje secundario o protagonista.

Un *Proyecto* basado en una escritura que, como en los autorretratos, refleja:

[...] el interés en la representación visual del yo más que la construcción psicológica, ontológica, existencial o social del yo. El autorretrato representa a un yo que ya no conecta directamente con la idea de autenticidad, pero en su lugar se acerca a la ficción, a la puesta en escena, tanto del yo como de su contexto y realidad (Vicente, 2015, p. 12).

Mañas, en la composición de su “**nobel**as”, según nuestra interpretación, continúa en su afán de abandonar el alma, la conciencia y colorear de simbólico ruido la superficie, el exterior de sus personajes. Los antihéroes creados por él parecen tratar de encontrar una posición personal en un universo vital que ha perdido referentes reales y parece ser cambiado por un simulacro ficticio perpetuo y vacío. Ellos participan en la creación de una identidad virtual que no busca una conciencia social; una experiencia hiperrealista que conduce la narrativa misma hacia un vacío que se llena

irónica y ambiguamente de continuas contradicciones (Everly, 2010, pp. 181-82) que solo el lector puede hacerse cargo de interpretar.

En este sentido, creemos oportuno volver a la nota del autor de *Sonko95* (1999), que ya hemos incluido íntegramente (cf. cap. 1.2), donde se podía apreciar cómo el escritor comunicaba al lector el fin de su proyecto literario, añadiendo su propia y personal visión sobre la forma y la interpretación de sus textos narrativos.

Mañas hablaba de “nobelas”, novelas punk que intentaban incluir en sus páginas el ruido lingüístico de la contemporaneidad, es decir, “[...] todos esos elementos heteroglósicos que la literatura novelesca de hoy excluye o **entrecomilla**” (Mañas, *Sonko95*, p. 183).

En el *Proyecto*, completado posteriormente por *La pella* (2008), así, hallan su propio lugar incorrecciones, interferencias y jergas. El texto, la novela como género, se convierte en un espacio literario en el que predomina la libertad, la anarquía punk, que anhela continuamente la unión con su público real, y genera un “ruido” **no solo** lingüístico, sino también cultural.

Este ruido actúa como fondo de “**la ciudad en** *Historias del Kronen*, la música en *Mensaka*, las drogas, al sexo, y la violencia en *Ciudad rayada* y, el bar en ***Sonko95***” (Urioste, 2004), y de las divisiones sociales en *La pella* (2008).

El espacio narrativo creado por Mañas a partir de *Historias del Kronen* (1994), por lo tanto, sigue siendo habitado por una juventud supuestamente real y culturalmente atraída por tal estética punk, que da voz al sucio e incómodo presente español.

Mañas, en concreto, por ejemplo, hace que sus personajes estén guiados en sus acciones cotidianas por los efectos de las sustancias tóxicas. Por tanto, los homólogos de Carlos de *Historias del Kronen* (1994) continúan relacionándose a bases de dosis químicas, aquellas con las que, por ejemplo, trafica Kaiser en *Ciudad Rayada* (1998) o que anteriormente pueblan el universo de *Mensaka* (1995), donde, por ejemplo, el personaje de Ricardo es



un pequeño traficante de heroína. Las otras novelas del *Proyecto* no hacen excepción. En las “nobelas Kronen”, el mismo personaje de Mañas rompe los equilibrios entre la realidad y la ficción, y es representado en los textos como un consumidor habitual de droga que no se diferencia del entorno que describe, sea mediante un rol espectral o de protagonista como en *Sonko95* (1999).

El consumo constituye en sí mismo un factor social que contagia a los personajes *Kronen* hasta *La pella* (2008). Podemos, además, ver la droga elevarse a chispa que activa la diversión, aunque ya en *Mensaka* (1995) y luego en *Ciudad Rayada* (1998) los personajes se muestren conscientes de los efectos negativos que conlleva su abuso:

[...] Sigo comiéndome el techo, taquicárdico perdido. [...] **No mola nada** cuando se te raya la pelota porque en un momento dado se te va la olla y no vuelve. Una vez se me fue la pelota porque me comí demasiadas pirulas (Mañas, *Mensaka*, p. 77).

[...] era el típico drogadicto al que le queda medio cerebro. La gente que se pone de una u otra cosa acaba siendo muy parecida, sabes (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 152).

La droga se encuentra en todos los entornos sociales de la sociedad contemporánea de consumo representada en las novelas. Un consumo que abandona su relación exclusiva con los barrios marginales (Navarro, 2008, p. 244), dado que la droga pertenece al mercado y Madrid acaba siendo aquel lienzo creativo y sucio que ya hemos visto definir por Mañas (2014) en el mundo real; un lienzo donde pintar a los jóvenes y a los no jóvenes madrileños unidos por tener un rol activo en este mercado, individuos que a través del consumo se relacionan con el mundo, lo interpretan. La droga acaba siendo un alimento cotidiano para sobrevivir o para anularse dentro de una atmósfera urbana sofocante. Un medio para sumergirse en un mundo deseado.

[...] **La meditación budista es algo** así como estar muy puesto de tripi. ¿Has probado alguna vez un tripi? [...] (Mañas, *Historias del Kronen*, p. 36).

Me relajó mogOllón, [...] me sentí guAi [...] en sintonía kon el mundo (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 151).

Kada bez ke te pones, sabes, despiertas a tus células adiktas y ya sólo kieren **droga [...] Tenía el monstruo en el estómago, y el monstruo pedía comida** (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 164).

La droga en el *Proyecto* está ligada a las imágenes televisivas y cinematográficas que, representadas en el personaje de Carlos, nutren la fantasía de los personajes *Kronen*, y aparecen en las páginas de estas novelas en una intertextualidad continua.

La droga parece relacionarse, además, a la incorporación de la música en el cuerpo de la ficción narrativa. De hecho, en nuestra lectura del *Proyecto*, la música se convierte en una suerte de contrapunto a la narración, un contrapunto que puede ser espacial como temático.

En este sentido, la música, en los textos de Mañas, a la par que el cine y la televisión, se conecta con el momento histórico representado, con el presente del mundo real y se inserta en una serie de elementos parareferenciales que buscan un diálogo y una colaboración/identificación por parte del lector.

*Historias del Kronen* (1994), como hemos visto (cf. cap. 1.3), se abre y se cierra con la letra de la canción *The Giant* de los The The, una canción que obsesiona a Carlos a lo largo de todo el texto. En la misma novela, además, todos los personajes principales acuden a conciertos y frecuentemente hablan de sus gustos musicales. En *Mensaka* (1995), los protagonistas llegan a formar un grupo musical, mientras que en *Ciudad Rayada* (1998), Kaiser, el protagonista, sale mentalmente de su mundo, de sus tráficos ilícitos, solo cuando puede dedicarse a su pasión: pinchar discos y crear música electrónica.

En *Sonko95* (1999), en particular, se intercalan reseñas musicales configuradas como simbólicos *fanzines*<sup>70</sup> de la época, insertados en el cuerpo de la ficción. Finalmente, en *La Pella* (2008), podemos apreciar cómo los diferentes gustos musicales fortalecen, una vez más, la división social de los dos protagonistas: Borja y Kiko.

La música en el *Proyecto Kronen*, frente a una imagen que debe ser necesariamente “espectacular” en la mente de los protagonistas, tiene la función de dar un ritmo ajeno, una salida alternativa a ese instante, que pueda sugerir hasta nuevos modelos de vida, modas y actitudes, que van desde el punk, al grunge, a la música electrónica. Parece que Mañas intentase dar cierta subjetividad al ritmo de la narración. Este poder de evocación de lo sonoro con respecto a la palabra escrita completa el cuadro que el escritor nos presenta en el momento de leer y decodificar sus artefactos literarios.

La música es constantemente nombrada, aparecen sus letras, se alude a su ritmo, a su rol de fondo escénico. El desengaño que este tipo de jóvenes experimentan frente a la vida real nos parece encontrar entonces una posibilidad de huida en tales letras y sonidos, que recrean una nueva dimensión ideal, un espacio paralelo al mundo del vídeo y al consumo de drogas, donde buscar nuevas identidades momentáneas y efímeras desconectadas de la realidad.

Estas identidades literarias, como se ha comentado anteriormente, al no encontrar respuestas satisfactorias en las novelas, pueden llegar a anularse en una apatía vacía que se relaciona a lo inmediato, descrito mediante palabras a su vez vacías, repetidas, que son síntoma de aburrimiento, pero avivadas al mismo tiempo por la búsqueda de Mañas de una voz propia como escritor.

<sup>70</sup>El término “fanzine” define una “revista para fans”, es decir, una “publicación periódica hecha con pocos medios y de tirada reducida que trata de temas culturales (música, cómic, etc.) alternativos” (Oxford Dictionaries, 2017).

La búsqueda de expresividad autorial en la construcción del personaje de turno y de la novela como texto evidencia una consciente apropiación de la contemporaneidad real mediante la ficción.

Ruido, droga, música e imágenes componen y fragmentan la realidad narrativa *Kronen*. Mañas, además, con el fin de dar un sentido unitario a su *Proyecto*, da un paso más en la hiperrealidad de su ficción, ampliando los límites de sus “nobelas” mediante la metaficción, un recurso autorreflexivo que lo acerca al territorio de la autoficción, de formas diferentes. Esto se realiza de acuerdo con las características de este tipo de textos, dado que “[...] en las autoficciones el autor suele jugar con una historia contada de diversas formas, inventarse rostros, nuevas personalidades, o suele contradecirse hasta el punto de perder **credibilidad por parte del lector**” (Musitano, 2016).

Por tanto, después de *Historias del Kronen* (1994), el autor sustituye a la figura de Carlos con la propia, un José Ángel Mañas ficticio<sup>71</sup>, a la vez narrador, a la vez personaje, que comparte de forma marginal un momento, un espacio biográfico determinado. Su voz implicada apela directamente al

<sup>71</sup> Como anota Smith (2008), Mañas, a través de Carlos en *Historias del Kronen* (1994), se servía de la ironía y del sarcasmo para crear un personaje que, además de por una evidente sociopatía, era caracterizado por una personalidad compleja que, si por un lado se sometía al aburrimiento del mundo real, al mismo tiempo sometía ese mundo a su fuerte crítica. Una crítica abierta, dura contra el paisaje mediático y la vida entera. “[...] By combining both elements in one character, Mañas attempts a critique of mass culture from the inside. He places the text squarely in the middle of the materials from which it takes its life. This “insider”, however, has an implausibly schizophrenic consciousness. Carlos as the passive spectator accepts his surroundings as real and submits to their logic, no matter how artificial, distorted, or manipulative. Carlos as critic takes an opposite tack by critiquing, through irony, the very same object which the spectator so uncritically accepts [...]”.

En este sentido, el recurso a la autoficción, bajo nuestro punto de vista, es utilizado por Mañas en dos direcciones. La primera para hacer desaparecer a Carlos del *Proyecto* e implicarse personalmente como crítico, espectador y protagonista de lo que ocurre en la representación ficticia del Madrid de los años noventa del siglo XX, y utilizar la novela, el texto literario, como medio de expresión de sus propias opiniones, de sus propias reflexiones personales libremente. La segunda, para hacer desaparecer del cuerpo de la novela la total falta de empatía de su primer protagonista y evitar que contagie metafóricamente al lector alejándolo del mundo *Kronen* que, mediante este recurso autoficticio, en cambio, adquiere características aún más ilusoriamente reales y conexas a la contemporaneidad. La máscara literaria del escritor, como veremos sobre todo en *Sonko95* (1999), aparece como una necesidad para humanizar el mundo descrito y una tentativa de apropiarse de forma más íntima de la primera voz humana del *Proyecto*, la de Roberto en el epílogo de *Historias del Kronen* (1994).

juego interpretativo con un lector que ya hemos identificado como consciente de la construcción narrativa. El espacio narrativo se confunde con el espacio y el tiempo cronológicos reales; así, las *Historias del Proyecto*, aunque idealmente focalizadas en un presente cíclico y mediático, parecen entrelazarse temporalmente y manifestar conexiones cronológicas entre ellas.

En concreto, por poner algunos ejemplos, en *Ciudad Rayada* (1998), el personaje de Kaiser conoce los acontecimientos que el lector real ha leído en *Mensaka* (1995), y los protagonistas de esta novela aparecen en la historia que él cuenta y protagoniza durante un evento musical en las afueras de Madrid, ampliando así el espacio narrativo de la segunda entrega del *Proyecto*. Además, Ramón, mánager del grupo musical protagonista de la misma *Mensaka* (1995), hará su aparición en *Sonko95* (1999), en un continuo juego de concatenaciones donde, por ejemplo, Borja, protagonista y amigo del personaje Mañas en *Sonko95* (1999), es también protagonista junto a Kiko, a su vez ya aparecido en *Ciudad Rayada* (1998), de *La pella* (2008) y, además, hermano de Gonzalo, el chico que Kaiser mata en *Ciudad Rayada* (1998).

Mañas logra así crear un universo literario donde insertar su propia máscara supuestamente real y donde el lector pueda moverse con gran familiaridad por los rasgos semejantes al mundo real.

La máscara de Mañas viaja en ese espacio ficticio que nos desvela su construcción y su artificio, llegando en algunas ocasiones a perder su autoridad como escritor de la obra, hasta llegar a ser dominado por otros personajes que, en algunos casos, como veremos con más detalle en el análisis de *Ciudad Rayada* (1998) (cf. cap. 1.4.2), lo ofenden o amenazan.

#### 1.4.1 *Mensaka* (1995)

*Mensaka* (1995) es la primera novela del *Proyecto Kronen* donde el autor aparece como personaje que comparte el mismo mundo madrileño ficticio concebido por su pluma.

La novela, como hemos señalado, se desarrolla en torno a la música, buscando un tono coral, ya que los narradores —que el lector reconoce por la inicial del nombre puesta como título de cada uno de los capítulos y que define la voz que en cada momento se eleva a protagonista— cuentan, mostrando divergentes puntos de vista, la tentativa del grupo musical que componen o al cual se ven enlazadas, en el caso de los personajes femeninos, de lograr firmar un contrato con una casa discográfica internacional. Cada voz, cuatro femeninas y cuatro masculinas, cuenta su historia, de manera autónoma, dos veces, hasta el epílogo, donde, como veremos, se materializa la figura de Mañas, un escritor que dialoga con el personaje de Javi.

Madrid, las drogas, los trabajos mediocres o la falta de dinero son dibujados por Mañas con el mismo lenguaje desgarrado que en la precedente novela, y mediante de las trayectorias trazadas por la Vespino de “mensaka”, o sea, mensajero, conducida por el personaje de David, que nos muestra la banalidad de su vida, y su gran deseo de convertirse en un baterista de éxito, para acabar siendo un *pony express* hasta el final de la obra, mientras que, los otros protagonistas, a su costa, lograrán convertirse en músicos profesionales.

En la novela, la crítica social puede parecer atenuarse con respecto a *Historias del Kronen* (1994). Los personajes, aunque perdidos en un mundo nocturno, fachada oscura del bienestar consumista, son de hecho retratados con rasgos aparentemente más humanos. Sin embargo, la imposibilidad de la amistad frente al poder de los sueños mediáticos, del dinero o del éxito; la frialdad que conlleva convertir en realidad los deseos humanos produce el mismo efecto en el lector, el mismo vacío emocional, llenado por la droga, la música y la violencia, que en la precedente entrega del *Proyecto*.

Mañas, con *Mensaka* (1995), crea un universo posrealista a través de la música y la inserción de elementos intertextuales reales o ficticios. Podemos encontrar incluso intentos paródicos como, por ejemplo, en el caso de la entrevista que el grupo musical protagonista concede a un *fanzine*, insertada como íncipit de la novela misma. La entrevista, que pertenece al

mundo de la ficción, es contextualizada como real, para confundir desde el principio los límites entre los dos mundos:

(Extracto de una entrevista aparecida en un fanzine musical el 3 de octubre de 1994) (Mañas, *Mensaka*, p. 1).

En *Mensaka* (1995) persiste también la visión de la ciudad colmena simbólica, sin rostro. Un laberinto que vemos descrito por Mañas con un tono que se encuentra entre el cartográfico y el reportaje periodístico. Aún más, como en *Historias del Kronen* (1994), **la ciudad acaba siendo: “[...] la carretera en sí. [...] Madrid es una ciudad que no se ve. Es una ciudad que se recorre, una ciudad construida sobre tres pilares: velocidad, ruido y sobre todo intensidad[...]**” (Tudoras, 2004, pp. 129-30).

David, el “mensaka”, recorre Madrid desde las primeras líneas de la novela y la percibe desde dentro. Sus monólogos expresan las imágenes que ve en un flujo de consciencia subjetivo que refleja la actitud desengañada del personaje y su interpretación de la realidad que lo envuelve.

Pillo Fernández Villaverde hacia Cuatro Caminos, paso el castillo ese que parece de Lego [...] (Mañas, *Mensaka*, p. 17).

La Moraleja es una urbanización llena de casazas que parecen castillos, jardines con piscinas y niños con motitos [...] las calles de estas putas zonas residenciales son todas iguales (Mañas, *Mensaka*, p. 18).

Mañas continúa con su estética narrativa visual, cinematográfica, con imágenes que se construyen por yuxtaposición a otras, como pequeños *frames*, para conferir un ritmo fragmentado y dinámico a la representación de la escena. Algunas descripciones resisten, pero siguen teniendo una forma breve, telegráfica. El mecanismo narrativo, en definitiva, transforma las descripciones espaciales en atmósferas (Tudoras, 2004, p. 143).

El Metro, pasillos y un sudamericano con guitarra cantando, cinco duros, gracias, el vagón, estaciones, más pasillos, tiendas, escaleras (Mañas, *Mensaka*, p. 109).

[...] entro en nuestro salón super underground lleno de trastos, con pósters y discos por todos lados. Claro que también están las cosas que le gusta coleccionar a David: las maquetas de aviones, el banjo, la flauta, los bongos [...] **Y, como no, David y Ricardo sentados en el sofá** [...] (Mañas, *Mensaka*, p. 34).

Encontramos en el texto una actitud nostálgica por parte de los protagonistas: un grupo de chicos y chicas de edad mayor a los protagonistas de la novela precedente, que muestran una nostalgia por una juventud que no quieren perder, y que, sin embargo, perciben como ya perdida.

[...] La foto nos la hicimos un verano hace ya seis años. Parecemos tan jóvenes, tan llenos de vida (Mañas, *Mensaka*, p. 38).

El único sueño que permanece es la búsqueda del éxito a través de la música; un éxito interpretado como huida de la realidad ordinaria que les hace sentirse fracasados, perdidos.

El personaje de Beatriz, novia de David —que pone la voz nostálgica a las citas que acabamos de incluir—, en paralelo a la voz de Roberto, que hemos visto invertir en sentido narrativo de *Historias del Kronen* (1994), nos parece diferenciarse del resto del grupo. Ella no parece creer a los sueños.

También ha dejado de drogarse, resistiendo a la usual autodestrucción de los personajes *Kronen*. Beatriz llega a rechazar incluso el mundo de las películas sobre las cuales se fundamentan los sueños mismos de la posmodernidad descrita por Mañas,

[...] Odiosas películas. Siempre hay algo en ellas que te hace pensar en algo que no te apetece. Las películas, como las guerras, las cuentan los supervivientes (Mañas, *Mensaka*, p. 43).



Su rechazo a la ficción en un mundo saturado de simulacros de imágenes reales y, por tanto, ilusorias no la salvará. Beatriz mantiene una relación secreta con Ramón, el mánager del grupo musical, personaje sin sentimientos que, guiado por exigencias meramente comerciales, al final de la novela sustituirá a David por otro baterista, condenando a los dos —David y la misma Beatriz— a una vida anodina. Ella, de hecho, quedará atrapada en la vida de David, que, sumergida en la ficción, está también destinada al fracaso; un fracaso que, por ejemplo, a David le gustaría filmar, en directo, como en un *reality show*:

[...] lo que tenía que hacer una mañana es llevarme un vídeo conmigo y filmar todo lo que me pasa y todo esto a nivel de reportaje durante un mes y luego me pegaría un tiro y todo el que viera el vídeo lo comprendería perfectamente (Mañas, *Mensaka*, p. 7).

El vídeo y el cine vuelven continuamente a las páginas de la novela como mediadores para las descripciones:

A lo lejos se ve Madrid en plan película, con todas las luces encendidas, y las sombras de las torres inclinadas de plaza Castilla. Si bajo la mirada veo las casas de los gitanos que viven en el solar, al otro lado del parque. Está anocheciendo y la luna está casi llena (Mañas, *Mensaka*, p. 35).

La continua presencia del cine es síntoma de la adicción a la ficción de los personajes, exceptuando Beatriz. Esto se demuestra, por ejemplo, en la irrupción de la violencia real en el texto, que es siempre interpretada, como en *Historias del Kronen* (1994), a través del filtro de las imágenes transmitidas.

En la novela, en concreto, el personaje de Javi verá a su hermana Laura que, junto al Polaco y Muelas, golpea a David con una violencia inhumana hasta casi matarlo. Javi se queda mirando, a distancia, sin intentar salvar a su amigo; permanece en la inacción, en su posición de espectador hasta el final de la escena brutal de la cual es testigo.

[...] Me quedé helado. Parecía una película pero no lo era. Los bates seguían golpeando. Le patearon con rabia mientras David continuaba tirado en el suelo (Mañas, *Mensaka*, p. 160).

La música, en cambio, como hilo conductor de la novela, se confunde tal vez con la presencia del ruido, la música de la ciudad. Un ruido que puede conducir a la violencia o a la locura.

[...] EL JODIDO RUIDO DEL TRÁFICO ME ESTÁ VOLVIENDO LOCO (Mañas, *Mensaka*, p. 92).

En medio de ese ruido, la narración de la novela misma nos parece llegar a reflejar la composición de una partitura musical<sup>72</sup> donde, en lugar del estribillo, se encuentra un clímax final trágico que determina el fracaso de David y el éxito de los otros miembros del grupo.

Aquí cobra vida el consiguiente epílogo donde hace su aparición Mañas como personaje/escritor que vive en el mismo Madrid reproducido en la novela. Un Mañas que necesita informaciones, que le pide a Javi, a su vez salido del grupo musical e incorporado en la rutina cotidiana del mundo madrileño, para poder juntar las diferentes piezas del rompecabezas mental que constituye el texto que está escribiendo y que el lector real lleva en sus manos.

El personaje de David representa metafóricamente el diapason que confiere el ritmo a la música de la novela. Sus movimientos abren y cierran el texto, sumergidos en el ruido ciudadano; movimientos que, a pesar de tener un fin, siendo determinados por su trabajo, no lo conducen a un desenlace satisfactorio, entregando al lector una suerte de novela/canción desafinada.

<sup>72</sup> Como sugiere Urioste (2004): “[...] cada narrador/personaje interviene dos veces, en una disposición paralela a la de una composición interpretada por un conjunto musical en la que cada uno de los integrantes del mismo cantara dos estrofas, impidiendo de esta manera la creación de un narrador/solista homogéneo, de un héroe/protagonista centralizador de la **narración**”.

David nos parece cumplir un trayecto circular sin evoluciones que confiere a su vez un tono circular a la novela misma, que es explicitado por el escritor, mediante su primera inmersión en el epílogo, como personaje/narrador. En este punto, la focalización pasa de la primera, aunque múltiple, voz narrativa dominante, a la tercera, del propio Mañas, que, después del diálogo con Javi, se distancia del texto y nos describe a David, imaginándolo —como si fuese un común espectador, uniéndose simbólicamente al mundo del lector y a sus interpretaciones— regresado a su estadio inicial, al de mensajero, un “mensaka” perdido en un presente cíclico, atrapante, sin salidas.

[...] se monta en su Vespino, le arranca y sale zumbando, como alma que lleva al diablo. En Doctor Esquerdo el semáforo delante pasa de ámbar a rojo y David se lo salta. Yo imagino que el coche que ha arrancado [...] se ve obligado a dar un frenazo para no atropellarlo.  
Sin detenerse, David vuelve la cabeza con mala hostia y grita:  
—¡Hijos de puta! (Mañas, *Mensaka*, p. 166).

#### 1.4.2 *Ciudad Rayada* (1998)

En 1998, Mañas publica el tercer capítulo ideal del *Proyecto Kronen: Ciudad Rayada*. En esta novela, la escritura de Mañas fluye una vez más en la expresividad y en la espontaneidad, alejándose de la perfección estilística, a su modo de ver, como hemos analizado (cf. cap. 1.2), vacía y artificial.

El texto se encuentra dividido en cuatro largos capítulos que, por primera y última vez en el *Proyecto*, llevan títulos: “**El palo**”, “**Muvis con Gonzalo**”, “**Menudo finde**” y “**El mundo gira y gira**”. Estos títulos, de alguna manera, parecen reflejar el lenguaje del protagonista, Kaiser.

Kaiser es un chico de diecisiete años, ignorado por su familia<sup>73</sup>, que trafica con drogas y que ha dejado voluntariamente el colegio. Un chico que se percibe como diferente de sus coetáneos,

<sup>73</sup> Kaiser no vive en una familia tradicional. Él habita una villa junto a una *au pair* francesa. Su padre no se preocupa de él y no vive en Madrid. El recuerdo del padre por parte

[...] una panda de gilipollas integrales [...] Se reían por cualquier tontada y no sabían hablar de nada (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 114),

sin categoría tribal, identitaria,

[...] tendrían que inventar una palabra para gente como yo (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 147).

Su novia, Tula, una chica drogadicta y con tendencias suicidas, es su único enlace afectivo humano. Sin embargo, su verdadero amor es representado por la música electrónica. Él sueña con ser *disc jockey* como **Roni, “el diyéi del Lunatik”**. Kaiser trabaja también como informador, obligado por un policía corrupto, el Barbas, personificación de un sistema que ha englobado la droga en su estructura, dado que podemos ver su consumo generalizado y su venta llegar al papel de protagonista y de hilo conductor de la narración, involucrando a diferentes clases sociales, desde el joven acomodado, hasta, por ejemplo, el gitano marginal.

[...] tenía que ver a un tío que trabajaba en los juzgados, un oficial o algo así. Hasta la gente más seria se pone, ya ves (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 94).

Kaiser, en la novela, en la tentativa de salvar el monopolio de sus ventas ilícitas, matará al hijo de una familia importante: un chico de nombre Gonzalo que quisiera tener algún papel en el mercado controlado por él. Este homicidio para Kaiser representará solo un acto necesario, sin dimensiones humanas, y no se apreciará en él ningún conflicto moral, ya que se mantiene en su adolescencia infinita de sonidos electrónicos, imágenes transmitidas, sustancias y tráficos ilícitos. Este personaje está inmerso en un ciclo mental vacío que nos parece reflejar el mismo recorrido cumplido por Carlos en *Historias del Kronen* (1994).

de Kaiser se conecta, como toda la novela, al mundo de la droga: “Me acordé de que el primer tiro de mi vida me lo había metido con él a los doce años, cuando todavía estaba en Madrid” (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 148).

Mañas, con *Ciudad Rayada* (1998), acrecienta la complejidad creativa de su estilo narrativo punk, siguiendo las mismas claves estéticas, la misma crudeza trazada a partir de las dos primeras entregas del *Proyecto*. Así pues, la ciudad literaria, ya en el título, “rayada”, acaba resultando una ciudad loca, drogada, enfadada, corrupta, deshumanizada, configurándose como ideal representación espacial de las aventuras de Kaiser. “Hazañas” que este cuenta en primera persona, acercando al lector a la ficción hiperrealista del texto, al simulacro del Madrid de los años noventa del siglo XX.

Ké significaba «rayado» [...] **pues cuando te blokeas y no sueltas una idea**, como los binilos, ke se rayan y no saltan de surko. Y también cuando alguien está muy zumbao, por ejemplo [...] (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 178).

Mañas hace patente su crítica a la sociedad española contemporánea detrás de un ritmo narrativo acelerado, adrenalínico, guiado por una invención lingüística que parece adquirir nuevas formas; con letras, palabras que llegan metafóricamente a evocar imágenes e iconos. Se trata de una escritura que, en nuestra opinión, refleja la usual investigación autorial de nuevas expresiones que logren definir las vidas de unos jóvenes para los que la lengua convencional no es suficiente.

Así, para expresar lo no convencional, Mañas lleva a la superficie lo sensorial, lo gestual, en una suerte de antilengua personal que encuentra su espacio en la ficción de la novela de manera aún mayor con respecto a *Historias del Kronen* (1994) y *Mensaka* (1995).

[...] here the innovation lies in the writing style. The novel is written in a peculiar way: neologisms flow in a stream of verbal invention. The world are inspired by rock lyrics and the slang of motorcyclists, youth, the alcohol and drug culture, gypsies, and the police. The sum of these complex elements is simple: the life of young people is a spiral of banality, a meaningless existence with crime always lurking beyond the edge. [...] Hundreds of words are deliberately misspelled [...] to differentiate it from the usual word and to shock the reader. The text reminds the audience of the quick cuts and cryptic messages of graffiti. [...] *Ciudad Rayada* can also be described as almost a graphic novel, similar to comic book. Sometimes the page seems a

conjunction of image and text, as in comics, and reader are forced to follow the text in an unconventional way. They must read it to themselves and also view the text on a surface, as an image, an advertisement, or gratuitous scratches on a wall (Gullón y Carazo, 2005, p. 145).

Además, en *Ciudad Rayada* (1998), la crítica irónica al mundo real contemporáneo por parte del escritor nos parece convertirse en autoironía, ya que el personaje, la máscara autoficticia del escritor real, el Mañas que entra en el cuerpo de la novela a través del diálogo con Kaiser, llega a ser ridiculizado por este desde las primeras líneas del texto.

**Mañas aparece “puesto hasta las muelas” y como un escritor mediocre, “que, para escribir como él, casi cualquiera”.** En realidad, como veremos, su voz literaria no es activa, y se encuentra del todo referida e incluida en el monólogo de Kaiser, que, en cambio, se apropia, mediante su propia voz —expresada en este caso sin marcas distintivas entre discurso directo e indirecto— de la historia y de la novela misma, dirigiéndose directamente al lector.

Mira, tío, tú no sabes nada de mí, vale. Y si sabes algo es porque has leído una de las novelas de Mañas, que se dedica a contar historias de los demás, pero te aseguro que hay un mogollón de cosas que exagera y otras tantas que el muy listo se calla. Anda que no sé yo cosas sobre él que nunca cuenta y te podría contar más de una. Como la vez que estábamos en el Bombazo, por **ahí en Alonso Martínez, y se me acercó para que le vendiera una pipa. [...] El Mañas.** Así que le veo al lado de la barra, copa en mano, súper enzarzado, y me acerco a él y le digo: ¿Qué pasa? Y él, con una sonrisa boba: ¿Qué?, ¿te ha comentado ya eso Josemi? Sí, tío, pero ¿para qué coño quieres una **pistola? [...] En fin, que el muy payaso me empieza a venir con que si le han** llamado a casa y le han amenazado de muerte, y a mí la verdad es que con las cosas que cuenta sobre la peña no me extraña, pero digo: Sí, sí, claro. Un poco más simpático de lo normal porque me impresiona la gente que escribe, todo tengo que decirlo; claro que para escribir como él, casi cualquiera. [...] Ahí está, ahí tienes al Mañas, puesto hasta las muelas y queriendo pillar una pipa. ¿Eso lo ha contado en alguna de sus novelas? ¿No, verdad? Pues hazme caso, que lo que cuenta él no es nada comparado con lo que pasa por ahí.

De todas maneras, casi todo lo de su última novela es bastante verdad, pero lo que no sabe el amigo es que fui yo quien pillé al Gonzalito por banda (Mañas, *Ciudad Rayada*, pp. 1-10).

Profundizando en la ficción del texto, con una voz ridiculizada por el protagonista de la novela, Mañas critica irónicamente desde el interior sus propias novelas anteriores, que, a través de las palabras de Kaiser, llegan a ser casi edulcoraciones del Madrid real de los noventa del siglo XX y donde, precisamente mediante este recurso metaliterario, la realidad y la ficción nos parecen, ambiguamente, coincidir, como también subrayan las palabras de Smith (2008): “[...] It is as if Mañas were **retorting to his critics: the “reality”** of the contemporary, Spanish, youth culture described in his novels does not even come close to what goes on out there in the real *ciudad rayada* that the readers themselves inhabit. The real novel is life itself”.

La versión literaria del Madrid descrito por Kaiser, así, llega al papel de coprotagonista, de ser viviente, de una presencia física con el rostro anulado por la máscara drogada, caótica, sin límites morales que Mañas decide representar, dándole un rol activo que engendra tráfico ilícitos, nocturnos y cotidianos.

Esta ciudad encuentra su definición en la novela precisamente mediante el tráfico de drogas, que, como hemos dicho, elimina las diferencias sociales.

Siempre me ha alucinado eso de Madrid, sabes, que en cuanto sales un poquito te encuentras con chabolas por todos lados. Y te creerás que los gitanos viven mal. Pues tú pregúntale a cualquier heroinómano de la ciudad dónde está la mejor droga de Madrid. (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 124).

Las chabolas incluidas en su simbólica estructura colménica, por ejemplo, son descritas como un verdadero mercado de la droga a pesar de la aparente miseria:

[...] dos viejas vestidas de negro y con el pelo ceniciento hacían papelinas sobre la mesa. A la izquierda había un montoncito de nieve; a la derecha, otro de heroína blanca, y un tercero de caballo, marroncito; y en medio, una balanza electrónica [...] Soltabas la guita, y las viejas dejaban caer los billetes en dos cubos de basura, uno a cada lado de la mesa (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 125).

Como en las dos novelas precedentes, los recorridos del protagonista determinan el espacio narrativo, mediante la usual mención de los lugares, de las calles, de sus habitantes, hasta la lectura subjetiva de estos por medio de sus percepciones, con intentos tal vez irónicos —o con el fin de configurar la creación de un ambiente, una atmósfera que desvele la función del lugar—.

En este sentido, en acuerdo con Tudoras (2004, p. 174), por ejemplo, podemos ver cómo los nombres de discotecas y bares remiten en el texto a **“una atmósfera creada a propósito: el ‘Bombazo’, el ‘Lunatik’, el ‘Órbita’ o el ‘Xxx’”**. Tales percepciones son frecuentemente filtradas por las drogas o a través del mundo de la ficción, especialmente del cine, que Kaiser comparte, como es usual en Mañas, con el lector en el mundo real:

Las luces de la autopista me parecieron un flipe, super brillantes. Me di cuenta de ke estaba muy puesto y me dio por pensar ke igual aquellas luces eran siempre así y sencillamente no las bemos porke nos akostumbramos, y sólo kuando nos ponemos las bemos komo son de berdad (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 139).

[...] Ilegábamos a Madrid ciudad [...] y también se veían las torres KIO, empinadas como dos cipotes, lo que me hizo recordar que allí nació el Anticristo en El Día de la Bestia, una peli que me había molado mogollón (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 156).

En la ciudad de Madrid se presentan múltiples escenarios, como, por ejemplo, la Casa del Terror del Parque de Atracciones, que en el capítulo “El mundo gira y gira” acoge a Kaiser y Tula en un simulacro de ficción que refleja la misma atmósfera de la ciudad real: rayada, acelerada, e imaginada al mismo tiempo por los dos personajes.

[...] me puse takikárdico. Luego todo fue flipante: íbamos por laberíntikos pasillos a oscuras, y de fondo se eskuchaban las musikillas de *El exorcista* y de *Psikosis*. Me akuerdo ke kuando pasamos por un cementerio kon mogollón de ataúdes y empezó a ladrar un perro con mucha mala hostia, las tres pabas ke había detrás mío aprobecharon para kolarse; [...] (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 219).



El protagonista, con la mente absorta entre ficción, droga y música electrónica, no se muestra interesado en la historia y el arte de la ciudad. Una falta de aprecio o intento de desvalorizar que rechaza el pasado y se centra en el presente, en su velocidad determinada por el consumo de drogas, imágenes y sonidos ruidosos.

[...] No tener tele es como no tener ojos. Hay que ser muy raro para no tener tele, pensé (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 146).

[...] no hubiera molado nada vivir en una época sin tele ni pirulas (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 149).

Podemos percibir claramente este rechazo, esta falta de comprensión del pasado histórico, materializado en la descripción que hace de Madrid, como parodia de guía, a dos turistas holandesas. Una descripción que reduce la ciudad a un mundo absurdo, ridículo, que carece de sentido.

[...] el centro estaba lleno de edificios monumentales kon estatuas ke no pintan nada encima de los tejados: kaballos kon alas, gordas kon kasco y lanza, kabezas de kokodrilos; kosas ke parecen de tripi y demuestran lo rayados ke estaban los madrileños de antes. [...] Yo, si fuera el alcalde, lo ke haría kon todo el centro, lo mandaría a tomar por kulo y me traería a los japoneses para ke konstruyeran torres bien modernas (Mañas, *Ciudad Rayada*, pp. 177-78).

Este desdén se extiende hasta la literatura: la locura del Quijote, por ejemplo, no impresiona mínimamente a Kaiser:

[...] el que un pavo se raye y vea molinos de viento y cosas así no es algo que me parezca fascinante. Pavos así de rayados los hay a patadas. Vamos, y mucho más. No sé si a Sancho le hubiera gustado venirse a los noventa (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 189).

Este pensamiento, bajo nuestro punto de vista, acerca a este personaje al Carlos de *Historias del Kronen* (1994) y, sobre todo, a los personajes secundarios, sus coetáneos de *Mensaka* (1995):

[...] Mira, Santi, don Quijote es un pavo que se ha quedado pallá. Por eso lo flipa y ve a su maroma en todos lados. Es una gilipollez (Mañas, *Mensaka*, p. 68).

Madrid, además, en la novela, se convierte al mismo tiempo en el espacio urbano contenedor de la verdadera modernidad, de las modas correctas, del verdadero presente: el único tiempo que cuenta. Por ejemplo, Kaiser apenas sale a la zona de campo, en Móstoles, para ir a un camping y acudir a un festival de música, donde encontrará, como se ha mencionado (cf. cap. 1.4), a los miembros del grupo musical de *Mensaka* (1995). Este hecho parece representar una huida del presente, una equivocación temporal, sensorial y estética.

[...] en medio de aquella panda de rockeros desfasados, allí estaba yo, sintiéndome como en esas pelis de máquinas del tiempo, donde le envían a uno a la época de los Cromañones. [...] Akello estaba lleno de gente kon el pelo teñido de kolores, muy punkis todos, muy guarros. Más de uno parecía sakado de una postal de Londres, y para mí ke se habían ekibokado de década. Era komo una especie de zoo, pero humano, sabes. Lleno de pasaos (Mañas, *Ciudad Rayada*, pp. 156-63).

Vemos que, además, este espacio atrapa la vida del protagonista y de la novela misma, una ciudad de la cual no se puede elegir salir, como cuando Kaiser quiere irse a Pontevedra a encontrar al padre, pero se ve forzado a regresar al punto de partida. Su plan fracasa y Madrid, simbólicamente, vuelve a recibirlo, atrapándolo una vez más.

[...] Por otro lado me sentía como una rata cuando vuelve a su jaula y tuve la impresión de que la puta ciudad tenía un imán que me atraía y no me dejaría abrirme aunque lo intentara (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 156).

A través de sus recorridos en moto, Kaiser mezcla su trabajo, sus tráficos de droga, con el mundo que vive de noche, los bares y las discotecas; un mundo que, además de droga, como en todo el *Proyecto*, se nutre de música y donde, además, la autopista M-30, la “Emetreinta” ya conocida por

el lector a partir de *Historias del Kronen* (1994), juega un rol activo. La M-30, de hecho, reino del ruido *Kronen*, en algunas ocasiones evoluciona a espacio de la creación artística:

[...] ruidos psicodélicos, para ambientar, y por encima de algunas frases que he sampleado de discos alemanes, que no tengo ni puta idea de lo que dicen pero molan y quedan como muy espaciales. Todo eso lo fundo con el ruido que había grabado de la Emetreinta, que funcionaba de puta madre como atmósfera electrónica (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 115).

Este lugar creativo se puede unir simbólicamente al garaje de la casa de Kaiser, que él percibe como su espacio personal, su refugio, donde, al amparo de la droga y de la música, crea sus ideales y sus opiniones en libertad; dando a la música electrónica el rol de fiel escudero a la hora de rechazar el pasado, la ideología, lo que suena como viejo en su cotidianidad marcada por tráficos ilícitos.

Antes de la música electrónica no hay nada que balga la pena, créame (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 142).

Bajé al garaje y pasé el resto de la mañana fumando sin parar y escuchando música a tope, que era lo que solía hacer cuando tenía una movida. La música tiene ese efecto sobre mí. Me saca del mundo, y cuando vuelvo lo veo todo de otra forma (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 93).

Kaiser, a través de su voz, sus monólogos y sus continuas apelaciones al lector parece entablar un continuo diálogo imaginario con él. Su lenguaje está determinado por el uso de expresiones como, por ejemplo, “**sabes**”, “**ya ves**”, “**créame**”, puestas al final de sus frases. Sus intermitentes huidas para refugiarse en el garaje parecen estar definidas, en realidad, por la misma actitud crítica y espectral del Carlos de *Historias del Kronen* (1994), hasta en el análisis del homicidio que comete, del cual acabará inmune por la ley. Su actitud crítica en ocasiones arremeterá contra la indiferencia, característica que, según sus pensamientos, lo aproxima a las masas:

Supongo que lo más triste de estas movidas es que en el fondo, no le interesan a nadie. Quiero decir que sí, todo Madrid se enteró, la noticia corría de boca en boca, pero era como la muchedumbre que se congrega cuando hay herido. Puro morbo. Y a nadie le importa un carajo (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 66).

La música electrónica para Kaiser se convierte en el único factor que lo puede llevar a crear algo positivo, único, que lo pueda transportar a otra dimensión, y que percibe, no conociendo otro lenguaje, como una droga que no mata.

Los sonidos electrónicos probocan sensaciones diferentes de otras músicas. Kada musika es como una droga, y ya sabes, unas te ban bien y otras no **tanto [...]** (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 166).

La música y Roni, el *disc jockey*<sup>74</sup> del club Lunatik, nos parecen representar su huida del presente, del espacio del Madrid “rayado”, para intentar alcanzar una visión más satisfactoria de la vida. Roni le enseña cómo crear un estilo, cómo sentir la música y hacer que la gente se mueva al ritmo electrónico de la melodía que él imagina. Una obra de arte que se forma a través de los sonidos convertidos en emociones momentáneas y que, sin embargo, en el mundo de Kaiser se ven destinadas a desaparecer cada vez que la canción acabe.

En suma, la evasión mediante la droga y la música electrónica, en el contexto posrealista que se ha convertido en tóxico, “rayado” en la novela, nos parece ser la respuesta definitiva que al mismo tiempo priva a Kaiser de la percepción de tener un futuro; palabra que, precisamente en la visión punk que Mañas persigue en el *Proyecto*, sabemos que no tiene un significado real, ya que, precisamente, Kaiser, como Carlos en *Historias del Kronen* (1994) y David en *Mensaka* (1995), no logrará evolucionar a lo largo de la novela. Él,

<sup>74</sup> Navarro (2008), en su análisis sobre el rol de la música en la novela X española, identifica la figura del *disc jockey* como un metafórico sacerdote que gracias a su arte crea una secuencia musical capaz de unir grupos de gente diferente, igualados socialmente por la **música que él pincha: “[...] la música se entiende aquí como una práctica que iguala los hombres como si se tratase de una religión o ideal común”** (Navarro, 2008, p. 177).

en definitiva, no quiere o simplemente no tiene la fuerza para enfrentarse a los desafíos de la edad adulta. Así pues, Kaiser, hasta las últimas líneas del texto, actúa como si quisiera parar el tiempo en un presente perpetuo, electrónico, estancado en su adolescencia, en su década de pertenencia: los noventa del siglo XX:

[...] y prefiero kedarme en akel día en el parke de atrakciones, y sólo sé ke no kumplo los dieciocho hasta diciembre del 96 y ke estamos todavía en los nobenta, ke espero ke no se akaben nunca, porke en el 2000 tendré beintidós takos y eso será una mierda; o sea ke me kedo kon mis Gloriosos Nobenta, montado en un globo ke es un nobenta y nueve por ciento kojonado, la risa de Tula resonando komo kampanillas en mis oídos, y yo todo pelota, eskupiendo al suelo y resoplando: Uff, ké globazooo (Mañas, *Ciudad Rayada*, p. 223).

#### 1.4.3 *Sonko95* (1999)

En 1999, Mañas publica *Sonko95: Autorretrato con negro de fondo*. Para Mañas, la novela más autobiográfica que haya escrito, ya que, incluso en la realidad, abrió un bar con algunos amigos, un proyecto que fracasó, como en el mundo creado por él en la ficción narrativa.

Esta ocurrencia real nos parece explicar el subtítulo, que, sin embargo, puede también referirse, al incluir la palabra “negro”, a la novela negra que el Mañas ficticio —el que está incluido en las páginas de una novela que, gracias a su explícita autoficción podemos definir como autorreflexiva— está escribiendo en paralelo a su creador real. Se trata de un texto que camina tras la novela principal, en el fondo, en el *background* de la vida literaria del protagonista en relación con el bar Sonko95.

Este bar<sup>75</sup> hará de protagonista y de escenario de toda la historia, desde su adquisición hasta su venta en el final.

<sup>75</sup> En la narrativa de Mañas, relativa al *Proyecto Kronen*, el bar es uno de los puntos centrales en la construcción espacial de la identidad del individuo urbano que protagoniza las “nobelas”. **El bar se convierte en el centro pulsante y metonimia de ciudades representadas**

En el barrio madrileño de Alfonso Martínez, la versión literaria de Mañas, un escritor joven de éxito en crisis creativa, ayuda a unos amigos, en particular a Borja, a comprar un bar pretendiendo que se convierta en punto de referencia para la noche madrileña.

Esta narración, en primera persona, ocupa los capítulos<sup>76</sup> impares de la novela que el lector tiene en sus manos. En estos capítulos, el protagonista, junto a Mañas y Borja, es precisamente el bar Sonko, “[...] since the characters base their existence on their relationship with the **establishment**” (Gullón y Carazo, 2005, p. 145).

En los capítulos pares, cobran vida Pacheco y Duarte, dos policías que están indagando sobre el homicidio de un director de películas porno.

Podemos apreciar en *Sonko95* (1999) el familiar estilo visual del autor, en el que la creación de imágenes por medio de las palabras elegidas hace que el lector imagine y construya un mundo personal precisamente a través de tales evocaciones icónicas.

Utiliza para ello un estilo caracterizado por los diálogos fuertemente descriptivos que ya han sido usados, por ejemplo, en *Historias del Kronen* (1994), y sus limitadas descripciones convencionales.

Mañas, según nuestra opinión, persigue el mismo recorrido narrativo impactante, donde la música, el bar, las drogas, el sexo y el cine unen las piezas de un puzzle literario estructurado sobre diferentes niveles de ficción. En la novela, al usual posrealismo, suma una dualidad narrativa guiada precisamente por su ingreso personal en el *Proyecto Kronen*, por primera vez, con el rol de protagonista.

sin un centro real y evolucionadas en ciudades del consumo. El Kronen y el Sonko son bares, así como el Lunatik, el Veneciano, el Bombazo, etc., lugares donde los personajes de Mañas viven, actúan, beben, se drogan y hacen negocios. El bar es también un lugar de encuentro donde la comunicación es difícil: la música está frecuentemente demasiado y deliberadamente alta, y el contacto se establece con la presencia, que domina sobre la palabra.

<sup>76</sup> *Sonko95* (1999) está dividida en 26 capítulos y un epílogo final.

La implicación de la máscara literaria de José Ángel Mañas en la novela, que le hace vivir la obra siguiendo una perspectiva interna al texto, es ahora, según nuestra interpretación, bastante peculiar. La actitud crítica hacia la época que vive y de la que se siente representante mediante sus personajes literarios se encuentra ahora fortalecida precisamente por su rol de escritor/personaje activo, dejando a un lado su carácter de espectador ya visto en *Mensaka* (1995), y **desarrollando la misma actitud de “joven nocturno”, a la par, por ejemplo, de Carlos en *Historias del Kronen* (1994), la misma actitud que el personaje de Kaiser ridiculizaba en *Ciudad Rayada* (1998).**

La máscara literaria de José Ángel Mañas ahora, ambiguamente, escribe una novela policíaca mientras vive otra “en directo”, sin mediaciones, en un proceso que permite al autor —confundiendo los niveles de ficción mediante la creación de su homólogo personaje/escritor— juzgar al mundo literario hispánico, a sus predecesores, a la cultura exportada por la Movida, o evidenciar la falta de reconocimiento crítico hacia las novedades culturales y artísticas aportadas por los jóvenes escritores de los años noventa del siglo XX a los que pertenece en el mundo real.

En concreto, en el texto, el diálogo del protagonista con Tino, uno de los amigos que acuden al bar Sonko, nos ofrece un ejemplo de esta actitud autorial crítica. Un diálogo donde, además, se evidencian los mismos rasgos rebeldes de todo el *Proyecto Kronen*, como la sintaxis no ortodoxa, la anarquía en la puntuación, en el léxico, **en las marcas discursivas... así** como la falta de distinciones explícitas entre discurso directo e indirecto.

Estas elecciones caracterizan el “ruido” narrativo de la novela y transmiten el flujo textual como único, fluctuante, en un desplazamiento continuo entre voces que se confunden, como si los personajes hablasen a un lector, una vez más, presente físicamente en la escena.

[...] no jodas, tú lo sabes, me dice, que aquí la gente no tiene cultura emocional... **menos mal, porque si no nos iríamos al carajo... en serio, qué tipo de país es éste...** no sé, dímelo tú... abre cualquier periódico, lo

alucinante es que no hayan salido cientos de novelas negras con tanta mierda que ha habido. Esto es tercermundismo puro, la España negra de siempre, cinismo, incultura, doble moral y hedonismo postochentero... tío, no te pongas trascendente... y vendemos al exterior alegría, caña y olé, gracias a los listillos como Almodóvar que siguen explotando unas señas de identidad archicaducas... **Tino... y todo cambia para que podamos seguir chupando las mismas pollas de siempre... Estela se rie... Tino, quieto, que me estás agobiando...** después de tanto arte institucional y subvencionado, la kultura jubenil es lo único auténtico que está ocurriendo... [...] (Mañas, *Sonko95*, pp. 161-62).

El pensamiento crítico ya mencionado, presente en la escena del Mañas literario y de su amigo Tino en el ejemplo anterior, es compartido también por el personaje de Borja:

[...] tío, a mí loz nobenta me alucinan. [...] La eztética. ¡Ze jubiló la puta **zenzibilidad ochentera!** [...] Zomoz loz nobenta... (Mañas, *Sonko95*, pp. 181-82).

Por otra parte, la máscara autoficticia de Mañas personifica la que ya hemos identificado como una suerte de búsqueda de humanidad en el texto que escribe y protagoniza, característica que los personajes principales precedentes nunca habían tenido y que nos parece ahora necesaria para implicar aún más al lector en el mundo de la novela desde un punto de vista más empático. Mañas lleva a cabo esta operación alargando el punto de vista desde el ambiguo *yo* de la primera persona narrativa a una suerte de simbólico *nosotros*, fortaleciendo el rol primario de la parareferencialidad con el mundo real empezada con *Historias del Kronen* (1994).

En este sentido, él, en la novela, tiene una buena relación con su familia y una novia, aunque su relación con ella no es estable; y es capaz de manifestar sentimientos reales, humanos, además de disfrutar de vicios que experimenta en todas sus facetas y variantes, desde el sexo promiscuo, hasta las drogas, que asume conscientemente, apropiándose de los riesgos que conlleva su uso.



[...] yo ya llevo un globo que no puedo con él. El globo es como cuando miras una de estas láminas de *El ojo mágico*. Al principio lo ves todo borroso, incluso te duele la cabeza, hasta que —de repente— FLASH... aparece el dibujo en tres dimensiones y lo alucinas...[...] (Mañas, *Sonko95*, pp. 102-03).

le doy unas caladas al porro, adentrándome poco a poco en un viaje negativo... siempre me pasa así... tardo en reaccionar... el mal rollo es como una onda expansiva... nunca sé muy bien cuánto voy a tardar en tocar fondo... [...] (Mañas, *Sonko95*, p. 106).

La voz del Mañas que vive entre los límites de la novela como escritor es descrita, si bien, como veremos, solo inicialmente, como deudora de la noche, una noche interpretada como huida hacia la inspiración, fuera del piso donde vive y donde no parece sentirse inspirado. Un piso que no tiene tiempo para limpiar y que, aunque se nos muestre como potencialmente lujoso, se encuentra en un continuo estado de desorden, que puede ser interpretado como reflejo de su estado mental, dado que Mañas, en el texto, sufre un bloqueo creativo debido a los continuos ataques de la crítica literaria, que llegarán, en *Sonko95* (1999), a adquirir matices reales.

Así pues, el bar Sonko y la noche acaban siendo su casa y su tiempo, el escenario perfecto para ofrecer al lector la novela negra que escribe “en directo” y que el lector tiene la sensación ilusoria de leer en el mismo momento de la creación.

[...] empiezo a tener ganas de que llegue la noche, me siento demasiado ansioso y por mucho que me pase el rato delante de esta puta pantalla en este despacho rodeado de cajas de libros que ni siquiera he tenido tiempo de abrir no-sa-le-na-da (Mañas, *Sonko95*, p. 57).

Por tanto, podemos ver claramente el bar y su música, la fiesta continua de la noche, una vez más, convertirse en metáfora del ruido sonoro interior de los protagonistas, Mañas incluido, que habitan la novela. La música que en *Ciudad Rayada* (1998) era solo electrónica se amplía, dado que en el bar Sonko suena un repertorio musical muy variado que nos parece

reflejar la realidad del mundo de los noventa del siglo XX, logrando ocupar la posición de música de fondo, de banda sonora (Tudoras, 2004) en toda la novela. En este mundo, la música determina las diferencias sociales:

De los tres ambientes del garito, la barra de Armando es la zona VIP, bien iluminada, música bajita, donde se quedan los pijos recalcitrantes de la época de Gustavo. En la segunda barra hay luz rojiza y peña más enrollada. Y ya al fondo los incondicionales se atrincheran en torno a la pecera en una habitación prácticamente a oscuras con música a toda caña y pestazo a peta (Mañas, *Sonko95*, p. 31).

[...] y vuelvo al Sonko... el Roberto está ya pinchando a los Ministry... han llegado los cucarachos, con sus capas y sus pelos de colores... dos espantapájaros que bailan con espasmos robóticos... [...] (Mañas, *Sonko95*, pp. 162-63).

Esta música, además, será el fondo para las voces de los protagonistas, que se confunden con sus sonidos. Así, diálogos y música se mezclan con interferencias y, en ocasiones, son diferentes voces yuxtapuestas, sin separaciones gráficas.

La mezcla de estas voces y música, dentro del mundo del bar, acaban siendo definitivamente ruido, tras el que escuchamos las opiniones del Mañas literario que se insertan en medio del flujo, juzgando, por ejemplo, la calidad del grupo musical o de la canción que está escuchando en aquel instante.

THE END OF THE WORLD (REM)— Nunca me ha gustado REM, tema de relleno. —LONDON CALLING (THE CLASH)— El puente del punk a los ochenta. —SHE GIVES ME LOVE (GODFATHERS)— Tema puro de la NewWave, ante todo FRIO. —PUMP IT UP (ELVISCOSTELLO) —Idem de idem, pero con teclados. —BEAT SURRENDER (THE JAM)— La nostalgia **en los ochenta de lo que fueron para el Punk**<sup>77</sup> —LINCOLN (THEY MIGHT BE GIANTS)— Minimalismo aplicado al más tradicional sonido americano” (Mañas, *Sonko95*, p. 29)<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Se ha escogido esta cita textual del capítulo 3 de la novela que presenta la música del bar Sonko **en forma de reseña musical, “en directo”, de lo que suena en aquel momento**, como contexto a las voces, a las conversaciones de los personajes durante una noche. La voz del narrador se sobrepone a las elecciones del *disc jockey*, en un coro confuso que nos da la idea de lo que ocurre desde el punto de vista musical en la escena madrileña a finales de los

Mañas, como una de sus tantas marcas estilísticas, llega a pausar sus descripciones y diálogos mediante la inserción de los puntos suspensivos, que interpretamos como una suerte de legado de los paréntesis vacíos de la escena final de capítulo XIV de *Historias del Kronen* (1994) (cf. cap. 1.3), puntos suspensivos que consienten la creación de un espacio textual para la imaginación y la percepción indefinida del personaje y del lector al mismo tiempo, en medio, por ejemplo, de la subjetividad de los recorridos que precisamente crean tales espacios, dando un **efecto “de percepción entrecortada [...] de los recortes de imagen transportados a la representación lingüística [...]”** (Tudoras, 2004, p. 199).

[...] pillamos el coche... el Friends...una antigua nave industrial reconvertida en discoteca... [...] gente con pupilas dilatadas y mandíbulas juguetonas... los machakas controlan la puerta del baño... [...] **ahí está Gerard** [...] **le pillamos medio gramo... bailamos... Borja tontea con Sandra...** [...] (Mañas, *Sonko95*, p. 104).

Además de los puntos suspensivos, existe otra analogía con el vacío de los paréntesis que pausaban la muerte de Fierro en *Historias del Kronen* (1994). Se trata de la inclusión del término “blanco” en medio de la narración de hechos o acontecimientos, término que determina una falta de interpretación, un hueco en la memoria del narrador de *Sonko95* (1999), debido básicamente al exceso de drogas y alcohol.

Huecos, “blancos”, que en la novela no permiten el recuerdo, la conexión de los pensamientos lógicos. Se trata de interrupciones estéticas que Mañas, el escritor real, utiliza para dar un tono aún más personal a la

años noventa del siglo XX. Es un proceso subjetivo multimedia que potencia el carácter de las imágenes descritas, por medio de la visión del narrador sumergido en tal música, sin particulares investigaciones psicológicas. El filtro de su mirada y sus sensaciones evocadas por la música parecen sugerir al lector qué tipología de escenario e historia está leyendo, basándose en un conocimiento compartido, una conciencia común, dado que la música nombrada es real y contemporánea o clásica con respecto a la que realmente se podía escuchar en aquella época. La música, su ritmo y melodía, así, bajo nuestro punto de vista, abren una ventana más en la de codificación de la obra en favor del lector que se ve, como en todo el *Proyecto*, activamente implicado en la novela.

representación posrealista de las deformaciones sensoriales narcóticas del personaje que lleva su nombre, y que, gráficamente, en el texto nos parecen presentarse a modo de metáfora, como una suerte de difuminados entre dos enfoques, cuya elipsis es debida a la huida momentánea del tiempo histórico de la novela y de la racionalidad del personaje mismo.

[...] es guapísima la tía... más tiros... Blanco... con Borja en un baño... me pongo el último y oz dejo... Blanco... **me pongo el último y oz dejo... Blanco... me estoy morreando con una tía que no conozco de nada en el Plaza... salimos y el camarero me agarra por la chupa...** listo, te has olvidado de pagar la última copa... Blanco... ¿la misma tía?... [...] (Mañas, *Sonko95*, p. 177).

En *Sonko95* (1999), vemos que Madrid vuelve a ser descrito de manera subjetiva por medio de menciones, nombres propios o recorridos en coche, siguiendo la misma línea de las novelas precedentes. No hay excepción en **el mundo “negro” de los inspectores Duarte y Pacheco**. Los recorridos de ambos en el coche patrulla siguen siendo los mismos que los de los personajes que componen el *Proyecto Kronen*, si bien, tal vez, la primera persona narrativa se ve sustituida por la tercera, siendo estos personajes guiados por la creación de la voz autorial implicada.

Esta voz de autor olvida conscientemente el carácter histórico y monumental de Madrid para detenerse en sus entornos más nocturnos y sus personajes, bien sean esos hijos de la diversión desenfrenada del mundo de las discotecas o hijos de la miseria y de lo degradado.

Bravo Murillo hasta Plaza de Castilla, y de allí bajan por las callejuelas pegadas a Mateo Inurria [...] (Mañas, *Sonko95*, p. 148).

[...] Es una casa modesta, con los bajos cerrados llenos de pintadas. El telefonillo está arrancado y la puerta abierta. Así que suben por una escalera que huele a meado hasta el segundo... [...] (Mañas, *Sonko95*, p. 252).

Madrid es la misma ciudad drogada y acelerada que el lector conoce gracias, sobre todo, a *Ciudad Rayada* (1998) y a las interferencias con esta

novela que, de hecho, representan la mayoría con respecto al resto del *Proyecto*:

[...] Me he atravesado medio Madrid para pillarlas... Te lo juro que ha sido una odisea... Y yo le he hecho por tí, porque si no de verdad que no merecía la pena todo el tiempo que he perdido de aquí para allá con el Soten en su Yamaha, joder, que hemos estado persiguiendo al Kaiser por medio Madrid[...] (Mañas, *Sonko95*, p. 61).

El personaje de Pacheco, por ejemplo, convive con su pareja, Roni, el *disc jockey* americano, una copia ficticia del mentor musical de Kaiser en *Ciudad Rayada* (1998), y se mueve en este espacio literario de conexiones intertextuales e hiperrealistas abusando de drogas, materializando la adicción, como es usual en las “**novelas**” de Mañas, de todas las capas y categorías sociales. Este hecho subraya, según nuestra interpretación, una vez más, la intención del escritor de acercarse directamente a una suerte de representación de la decadencia humana como reflejo del espacio urbano real.

Este personaje parece permitir a Mañas abrir una ventana al tratamiento del tema de la homosexualidad en el *Proyecto*, un tema que, aun así, se trata solamente en la superficie, y que podemos encontrar en la descripción minuciosa y explícita de las escenas de sexo de Pacheco con Roni, y especialmente en las descripciones del barrio de Chueca de Madrid, definido, en la novela, por la tipología estereotipada de homosexuales que lo frecuenta:

Un corrito de marujas a la puerta de un café se calla al verles pasar y dos maricas que están hablando de un balcón a otro se les quedan mirando con cara de asco [...] (Mañas, *Sonko95*, p. 45).

La plaza de Chueca es un vivero de maricas y tortilleras (Mañas, *Sonko95*, p. 89).

Madrid, por otro lado, como escenario de novela negra, ve su representación simbólica amplificada por medio de la intertextualidad con el arte cinematográfico.

En este sentido, podemos ver que, mientras la máscara literaria de Mañas retrata el Madrid de Pachecho y Duarte en búsqueda del asesino de un director de cine porno de nombre Ordallaba; Ramón, el mismo productor y mánager musical aparecido en *Mensaka* (1995), encarga a Mañas en el mundo supuestamente real que vive en primera persona, reescribir el guion, junto a su amigo Borja, de una película ambientada precisamente en el Madrid nocturno.

El tema del guion ofrece al escritor implicado en la novela un nuevo reto, una nueva oportunidad de investigación de los límites de la escritura creativa. También, por otro lado, le permite hacer una profunda reflexión metaliteraria sobre el camino compositivo de un texto, dado que se le presenta la posibilidad de retratar, como en un espejo, el mundo de *Sonko95* (1999), el Madrid que al mismo tiempo nos hace creer, como lectores, que vive y representa como real, verosímil, con respecto al Madrid que debería representar en la pantalla en el proyecto de Ramón. Un Madrid ficticio que no quiere edulcorar.

[...] reconvertir los cocainómanos del guión original, que no eran más que estereotipos baratos, en personajes con vida. Manteniendo más o menos la trama, los hemos calcado sobre la fauna de nuestro bar y ha quedado un guión sólido y mucho más verosímil (Mañas, *Sonko95*, p. 99).

Se trata de un proyecto compositivo que, dentro de la novela, fracasará. Este fracaso, por otro lado, se puede leer como un reflejo del mundo real en el mundo de la ficción, dado que la dificultad del personaje del escritor, del Mañas literario, para cumplir con su trabajo de guionista nos aparece como una especie de autocrítica irónica a su real colaboración con Montxo Armendáriz, al llevar a la pantalla *Historias del Kronen* (1995), cuyo

resultado, como hemos analizado en nuestro estudio (cf. cap. 1.3.1), no le dejó totalmente satisfecho.

En cambio, la novela policíaca llegará hasta su solución narrativa en el capítulo 26, y, físicamente, con la consiguiente tentativa de entrega por parte del escritor implicado Mañas al editor en el epílogo.

Esta tentativa de entrega de la novela policíaca a su editor en el epílogo y el cambio de propiedad del bar son intercalados en medio del flujo de palabras desordenadas, discursos indirectos y directos mezclados, frases cortadas, letras cursivas, mayúsculas o vocales repetidas en función onomatopéyica, que constituyen el discurso narrativo del capítulo. Se trata de un epílogo en el que vemos una última simulación del caos nocturno y alcohólico de la noche madrileña, en el cual parece perderse el Mañas literario.

Es paradójicamente aquí, en el epílogo, donde podemos percibir una evolución en la identidad del personaje/narrador Mañas, que indirectamente desvela su rol autorial al lector como escritor de la historia de Pacheco y Duarte y, al mismo tiempo, el doble significado —ya mencionado anteriormente— del subtítulo **“Autorretrato con negro de fondo”**, dado que, tal y como sugiere Urioste (2004), la evolución del personaje de Mañas, su forma de evidenciar la identidad de autor detrás de la máscara, coincide, además, con la transformación de la identidad del bar mismo, que ya no representa una propiedad suya.

[...] el local está en obras...muchas horas ahí dentro, ¿eh, Tino?, y la de copas que nos habremos pulido. Un espacio tan pequeño y cuántas historias. ¿Tú crees que volverán a abrir?... no sé (Mañas, *Sonko95*, p. 279).

Esta evolución, que lleva a la revelación de su actitud de escritor, se une al hecho de que, en la novela, Mañas cree una máscara autoficticia a la cual oculta su nombre real, nombre que no aparece a lo largo del texto, excepto, como veremos, deformado, en una sola ocasión. No obstante,

mediante la ocultación, como una suerte de calco realista, la máscara desvela, se mueve y actúa en un mundo que el lector puede tomar como una reconstrucción verosímil de la vida real del autor.

En concreto, podemos ver que su nombre se hace visible, deformado, incluido en la parodia crítica de un *fanzine* ficticio incluido a su vez en el cuerpo de la novela, donde la obra literaria más famosa de Mañas, *Historias del Kronen* (1994) es descrita en con cierto tono ofensivo:

[...] Borja ojea por encima uno de los fanzines *INDIPENDENCE TOWN* con una sección de comentarios sobre discos *jardcoretas* a cargo de Luisín y otra de *pelis gore* con la filmografía de Peter Jackson y una página dedicada a *Historiasdelmañas* que empieza: «Me levanto por la mañana, me aburro, me hago una paja, bebo un vaso de Solán de Cabras y me hago otra paja...» (Mañas, *Sonko95*, p. 120).

Bajo nuestro punto de vista, la problemática relación del escritor con la crítica literaria española en el mundo real, en esta ocasión, parece contaminar una vez más el mundo de la ficción, provocando la ya mencionada parálisis en la inspiración artística del joven escritor de éxito autoficticio que la protagoniza. El personaje intenta solucionar esta crisis recurriendo a los vicios de la noche, aunque, como veremos, se convertirá en la vía definitiva en su búsqueda de “**normalidad**”.

Su amigo Tino, en el mismo diálogo del cual ya hemos citado un fragmento, le aconseja abandonar su estilo, conformarse con los mitos españoles de toros y flamenco, y alejarse de la calle, de los bares de los que ya ha hablado —referencia evidente a la misma *Sonko95* (1999) y a *Historias del Kronen* (1994), *Mensaka* (1995) y *Ciudad Rayada* (1998)— y, en definitiva, ser más posmoderno.

Estas palabras resultan irónicas, ya que hacen referencia a la novela negra en composición y a sus personajes, y da lugar a una ulterior intertextualidad metaliteraria que Mañas canaliza en el territorio de la ficción, para introducir una crítica real en el mundo literario español, y para hacer entender al lector su postura, su deseo de un cambio estético, sin alejarse del



instinto en favor de la precisión, indagando el absurdo del mundo real y la angustia humana. Se trata de un camino creativo donde lo importante parece ser el continuar escribiendo como si fuese una forma de catarsis personal, que afecta tanto a la persona como al escritor.

La composición de una novela negra ficticia y la potencial entrega a la editorial en el epílogo es, en este sentido, lo que interpretamos como un intento de demostrar al lector que algo está cambiando, que el autor, como su máscara, en un juego de espejos, buscará nuevas y alternativas formas de hacer literatura, y que *Sonko95* (1999) marcará una cesura temporal y estilística cerrando el *Proyecto Kronen*.

[...] Tino, tío, me alegro de que hayas vuelto, te echaba de menos... me vuelvo hacia Iñaki, que está sirviendo por el ventanuco del fondo... ¡Iñaki, pon otro güiski anda!... ¿tú que tal, cómo llevas la novela?... tirando. ¿leíste lo que te envié?... a mí me parece bien, tío... pero es que no acabo de verlo claro... que sí, tío, que tienes que innovar. No te puedes quedar siempre en lo mismo. Esto, hace un gesto a su alrededor, ya lo has hecho. Tu tono existencial esta desfasado. Potencia tu otro registro. Hazte superficial, posmoderno... y con un poquito de toros y flamenco, ya está, triunfo en el mundo entero, venga, no me jodas... estoy convencido de que tienes cualidades para la ficción. ¿Has avanzado? ... estaba con un guión... sigue, macho, que yo estoy enganchado. Me encanta tu madero, poniéndose y dándole a todo el mundo de hostias. Maricón y duro sin complejos. Muy Ellroy, muy bestia... supongo que son mis doctor Jeckyll y Mr. Hide..., me río... en cuanto pesas me das más páginas... sí, déjame unos días —TINO ESTOY PARADO— La avancé un poco en navidades, pero ahora estoy memos seguro —NO ESCRIBO ESTOY PARADO—... qué seguridad quieres, si estás escribiendo, que es lo que importa... supongo que hay un momento en que tienes que parate y preguntarte por qué haces las cosas... no, eso se mejor no preguntárselo. Es el absurdo, tío, la angustia... [...] (Mañas, *Sonko95*, pp.160-61).

Por tanto, el Mañas literario, antes del epílogo, mientras el bar *Sonko* está siendo un fracaso financiero y humano, a partir del capítulo 23 decide viajar a descansar en Toulouse, Francia<sup>78</sup>, con su novia Sophie, con la cual está

<sup>78</sup> En las escenas ambientadas en Francia, en Toulouse, Mañas mezcla el castellano con el francés sin hacer diferencias entre las dos lenguas, para que sus frases se acerquen una vez más a la vida real, en detrimento de posibles incomprensiones.

pasando un periodo difícil. Habrá lugar, entonces, para una pausa de los recorridos circulares madrileños, que hace con el fin de retomar otra vez su escritura y su vida misma.

[...] hemos recorrido trescientos kilómetros sin salir de Madrid, de discoteca en discoteca, de casa de uno a casa de otro. Sesenta mil pelás. La zarpa me salía por las orejas y las veinte pirulas me repatean todavía el estómago (Mañas, *Sonko95*, p. 34).

Él, de hecho, parece querer tomar nuevas inspiraciones fuera, un punto de vista externo al Madrid “**rayado**” en el que vive habitualmente, así como recuperarse uniéndose al proceso compositivo de la novela que está escribiendo.

La escritura, realmente, le da una nueva vida, a partir de una doble reflexión personal que el personaje hace sobre el tema de la muerte y de su consciencia, y sobre el valor de la memoria como amplificadora del dolor. Se trata de un proceso que nos parece demostrar ulteriormente la intención del autor de hacer hincapié en una visión más humana de la vida a través de una versión de sí mismo como personaje literario.

En la novela, la noticia de la muerte de un primo de Mañas en un accidente de coche, la historia del suicidio de una amiga de su novia y la descripción de la novela de ciencia ficción *La Machine* despiertan en el joven protagonista una angustia que se convierte en deseo de escribir.

Aquí percibimos cómo la muerte y la angustia se unen una vez más en el texto a **la música, un “PUM PUM”** (Mañas, *Sonko95*, p. 262) compulsivo que confiere un ritmo subjetivo a la narración, una narración que nos desvela la escritura como proceso que mina el cuerpo del escritor, le causa dolor, y es como una droga de la que no puede y no quiere escapar, una droga que le gusta.

El tío me saluda con la mano y Camille le susurra algo a ésta, que se vuelve hacia mí.  
—Je suis desolée —se excusa—, je suis pétée. (Mañas, *Sonko95*, p. 245).

Se trata de un proceso obsesivo que se atenúa cuando la angustia cesa. La escritura, sin embargo, al igual que le ocurre al autor en el mundo real (cf. cap. 1.3), no le permite marcharse de Madrid definitivamente, y la ciudad persiste una vez más como lienzo personal y espacio creativo autorial en la novela: el personaje autoficticio necesita volver a su casa en el epílogo para solucionar los problemas relativos al *Sonko* con su socio y amigo Borja.

En este punto volvemos otra vez al epílogo, donde Mañas revela indirectamente que es el autor de la novela negra que el lector ha conocido en los capítulos pares de *Sonko95* (1999). La noche quiere atraparlo otra vez, como antes de su huida a Francia, y parece lograrlo, hasta que Mañas se arrepiente, ya que conoce un potencial cambio estético.

[...] miro la hora... mierda, mierda, no tenía que haber salido, me cago en la puta [...] (Mañas, *Sonko95*, p. 280).

Mientras intenta sin éxito escribir la carta que acompaña la entrega de la novela policíaca al editor, en medio del ya citado flujo caótico de palabras desconectadas por el abuso de droga y alcohol, y aunque se **encuentre “demasiado rayado”** (Mañas, *Sonko95*, p. 281), su piso, en cambio, ahora está ordenado, limpio y su novia duerme en la cama.

Convertido en escritor de novelas policíacas, la máscara literaria de Mañas, en este ordenado final, parece vivir el momento de volver a la **“normalidad”**, aunque siempre con la sensación de sentirse desfasado, **“taquicárdico perdido”** (Mañas, *Sonko95*, p. 281) hasta las últimas líneas de la novela.

Esta conclusión, parafraseando a Tudoras (2004, p. 222), lleva **consigo un efecto “abajo el telón” momentáneo** sobre el mundo *Kronen* que podemos ver completarse con la ya citada nota del autor incluida al final del libro.

Mañas, en suma, a través de *Sonko95* (1999), a pesar de las analogías con *Historias del Kronen* (1994) y con las otras novelas del *Proyecto*, que

gozan de una fuerte inversión en la experimentación estilística, parece explicitar mediante su máscara literaria, paradójicamente, una suerte de evolución en sentido tradicional y convencional, cansado de las críticas negativas a su idea de literatura punk. En este sentido, Gullón (2007) coincide con nuestra lectura. El estudioso ve en la tetralogía *Kronen* —nombrada así por Mañas en la nota del autor (*Mañas, Sonko95*, p. 283)— un recorrido evolutivo que, desde el personaje de Carlos de *Historias del Kronen* (1994), lleva al José Ángel Mañas personaje y al autor real de *Sonko95* (1999) a volver a la “normalidad”, a lo convencional, dado que, volviendo al epílogo de la novela, el escritor implicado en *Sonko95* (1999) parece percibir precisamente:

[...] un cierto remordimiento por la vida que lleva, tanto que al final le vemos vivir con una novia francesa Sophie, con quien comparte un piso en el barrio de Arturo Soria, y de repente su vida está ordenada, hay muebles normales en su salón y en las ventanas se ven visillos. Es decir, el joven aquel que vimos aparecer en *Historias del Kronen* ha madurado, y su vida se encarrila por cauces más tradicionales. Las exigencias sociales, los rituales de la sociedad le piden que se integre, y él lo hará (Gullón, 2007)<sup>79</sup>.

En este sentido, el autor, en el mundo real, después de los años noventa del siglo XX, experimentará otras tipologías de escrituras, otros estilos, desde la novela negra hasta la novela histórica y de ciencia ficción; aunque sin renegar su postura posrealista inicial, como declara, en 2014, cuando es entrevistado por Íñigo Palencia, de la revista *Pliego Suelto*:

Conforme vas avanzando, te das cuenta —en el aspecto más provocativo de mis novelas, a nivel lingüístico o a nivel formal— que no puedes seguir igual toda la vida. Hay artistas que siempre hacen todo exactamente de la misma manera, pero también puedes encontrar gente, como hace Picasso, que va

<sup>79</sup> A este respecto, Gullón (2007) llega a interpretar como tradicional la entera tetralogía *Kronen*: “[...] **la tetralogía del Kronen, posee una unidad, refleja una trayectoria con comienzo y fin, que puede entenderse como tradicional.** Al protagonista del Kronen le pasa al fin del siglo XX lo mismo que a Fernando Osorio y a Antonio Azorín a comienzos de siglo, que la rebeldía los va a entregar cansados y en busca de refugio en los brazos de una mujer, de la esposa. La persecución del individualismo excluyente les agota y deja en brazos **de la corriente social**”.

cambiando de registro y de estilo. Por lo que sea, tengo tendencia a intentar siempre cosas nuevas y de ahí las experiencias que he tenido en la novela histórica, la novela *pulp*, la novela negra, el ensayo, etc. Ahora voy a sacar una novelita de ciencia-ficción... Eso no quita que mi base sea el realismo, pero luego me gusta experimentar en cada una de esas novelas. [...] al final mis novelas, en el fondo, todas son realistas. Sólo cambia la manera de enfocar un material. Yo pienso que todas están imbricadas unas con otras, en una especie de universo realista en el que voy trabajando. La mayor parte del tiempo he trabajado este universo y lo veo con un conjunto, independientemente del género. Le tengo mucho respeto al escritor de género profesional, pero yo no me considero uno (Mañas, 2014).

#### 1.4.4 *La pella* (2008)

En el año 2008, José Ángel Mañas publica *La pella*<sup>80</sup>, novela dividida en dos partes y treinta y cinco breves capítulos, con la que regresa al estilo literario que le dio fama. El *Proyecto Kronen* cuenta con un nuevo capítulo nueve años después de su declarada conclusión en la nota del autor de *Sonko95* (1999).

En el texto, los personajes de Borja —amigo del Mañas literario de *Sonko95* (1999), y hermano de Gonzalo, asesinado en *Ciudad Rayada* (1998) por Kaiser— y Kiko —guardia de profesión, y con una actitud poco fiable de ladrón y pequeño traficante, personaje a su vez ya conocido por el lector como recurrente en la precedente tetralogía— acaban siendo el centro de un conflicto de clase que una vez más pone en cuestión la relación de los jóvenes con la ciudad de Madrid, el entorno familiar y el poder del dinero como salvación de la fachada social en la sociedad de consumo posmoderna.

Bajo nuestro punto de vista, el lector al que Mañas se dirige puede reconocer inmediatamente la vuelta del autor al mundo *Kronen*, ya que la voz de Borja<sup>81</sup> es introducida a través de la usual reproducción ortográfica de su característico cecear, ya aparecido en *Sonko95* (1999):

<sup>80</sup> La novela, a pesar de ser publicada en la primera década de los años dos mil, está ambientada en la década de los noventa del siglo XX, insertándose en el *Proyecto Kronen*, como veremos en el análisis, como una suerte de precuela de la novela *Ciudad Rayada* (1998).

<sup>81</sup> Los ceceos de Borja aparecen en cursivas o entre comillas en los casos donde es referido por el narrador: “«puez eso mismo»” (Mañas, *La pella*, p. 193); “*Pero que máz da*, se

—A mí eze olorcillo ez que me pone, no puedo evitarlo. Y qué buena eztá con eza faldita ezcoceza (Mañas, *Sonko95*, p. 1).

—Kiko, tío, ez que no me ezcuchaz (Mañas, *La pella*, p. 24).

El acuerdo entre el escritor y el lector queda así establecido desde las **primeras líneas “ruidosas” del texto. Un diálogo** que entendemos como explícito, ya que, en ocasiones, el narrador, como Kaiser en *Ciudad Rayada* (1998), habla directamente con su público utilizando expresiones como, por ejemplo: “ya os podéis imaginar” (Mañas, *La pella*, p. 486).

A este respecto, siempre en el íncipit, en tercera persona narrativa, se vuelve a la droga, al gusto por describir objetos de consumo, a las referencias cinematográficas reales y la reproducción de grafías anglosajonas españolizadas.

En concreto, para ofrecer algunos ejemplos, Kiko es presentado en la novela drogándose y mirando un “Grundig”, con “la misma barbilla que Kirk Douglas” (Mañas, *La pella*, p. 24) y vistiendo “una sudadera con capucha con el logotipo de Adidas impreso en azul a la altura del pecho y las inevitables zapatillas New Balance” (Mañas, *La pella*, p. 28).

Mañas, desde un punto de vista estructural, parece tratar de dotar de un ritmo rápido a la narración, por lo que los capítulos, además de ser breves, con frecuencia no presentan una solución lógica, uniéndose a los siguientes en un recorrido continuo sin pausas narrativas. La numeración es, en estos casos, solo tipográfica.

La manipulación léxica, visual, gráfica y narrativa es la misma que Mañas eligió para el resto del *Proyecto*. El lenguaje de los dos protagonistas ahora encuentra la voz de un narrador omnisciente y ambiguo que nos parece

**dijo.”** (Mañas, *La pella*, p. 199); “**Eztá loco, pensó**” (Mañas, *La pella*, p. 351); “[...] y **Borja se** giró hacia Kiko haciendo un gesto como de «no te pazez»”(Mañas, *La pella*, p. 747); etc., un ceceo que persiste en otra lenguas:  
“—Que ya eztá todo. *È tutto ziztemato. ¡Que zí! Ci vediamo prezto. Un bacio*” (Mañas, *La pella*, p. 368).

irónicamente distanciarse de esta tipología de habla juvenil, incluyendo algunos de los términos o sintagmas utilizados entre comillas como: “**tiros**”, “nevadito” (Mañas, *La pella*, p. 33); “**que te cagas**” (Mañas, *La pella*, p. 77) o en cursivas: “el busca” (Mañas, *La pella*, p. 247). Este narrador, al mismo tiempo, no se preocupa por utilizar términos coloquiales como, por ejemplo, “chupa” para definir una chaqueta o “pincha” para referirse al *disk jockey*; y, en cambio, no utiliza las comillas para términos como “Emetreinta”, fortaleciendo la relación de pertenencia espacial y temática con sus lectores que, desde *Historias del Kronen* (1994), conocen la autopista madrileña M-30 como sigla desarrollada.

La intertextualidad con las precedentes “**nobel**as” *Kronen* crea una conexión verosímil entre el Madrid real y el Madrid creado por Mañas, que vemos evidenciarse posteriormente mediante la actitud de los personajes de *La pella* (2008), que continúan acudiendo a los mismos locales nocturnos, clubes y bares que en los textos precedentes; locales donde todavía suena la misma música<sup>82</sup>, que continúa produciéndoles las mismas sensaciones físicas:

Ya en el vestíbulo la música le golpeó como un mazo, puro bacalao, el beat retumbaba por las paredes: «Bum Bum bum», los graves te machacaban el pecho y los agudos te atacaban los tímpanos. Por los demás, el Lunatik era un sitio oscuro, un after al que iban todos los malotes de Madrid (Mañas, *La pella*, p. 520).

<sup>82</sup> La música en la novela, como ya se ha mencionado (cf. cap. 1.4), actúa de fondo para la división social entre los dos protagonistas. Mañas, por ejemplo, inserta en el texto una **frase de Janis Joplin “freedom’s just a name for nothing left to loose...”** (Mañas, *La Pella*, p. 626), frase de una canción que despierta la memoria de Borja, y que le hace pensar con nostalgia en cuando salía a un local cercano con su primo Nico, subrayando la distancia cultural con Kiko:

“Era un tema que le ponía los pelos de punta. Tenía la sensación de que en esa frase estaba concentrada toda la experiencia vital de la cantante. Le hacía pensar en Jim Morrison, el de los Doors, quien al final de su vida había terminado confesando que, de haberlo sabido, se habría dedicado tranquilamente a cultivar su jardín.

—Ese rollo «rolin» no es el mío —le había dicho, en alguna ocasión, Kiko.

Eran referencias que Borja no compartía con Kiko, quien por su parte había sido uno de los **primeros adictos al New World de Cubos, a la nueva música y a las nuevas drogas**” (Mañas, *La pella*, p. 632).

Se trata de un universo narrativo donde, en calles reales, personajes ficticios siguen moviéndose en búsqueda de drogas, placeres efímeros o identidades propias en una colmena de posibilidades ofrecidas por el movimiento mismo: el usual desplazamiento sin metas de todo el *Proyecto Kronen*. El espacio madrileño, a pesar de carecer de centro, parece tener una identidad casi humana:

Madrid lanzaba sus primeros bostezos (Mañas, *La pella*, p. 466),

Y que ahora esconde un fuerte componente excluyente y orgánico, que, como veremos, preludia las diferencias sociales de los dos protagonistas:

Madrid despertaba con el bullicio incesante de un hormiguero. Millones de personas se sintonizaban para que el enorme organismo social siguiera funcionando, asimilando lo que le convenía y expulsando discretamente, casi sin que se notara, los elementos sobrantes (Mañas, *La pella*, p. 481).

El aburrimiento y la búsqueda de diversión alternativa conducen a Borja, miembro de una familia acomodada, al mismo mundo de Kiko, de familia humilde. Una vez caído en el juego vicioso de las drogas y obsesionado por sus deudas con algunos criminales, como Nacle —**que ya lideraba “los mamones”** en *Ciudad Rayada* (1998) —, que además no puede confesar a su familia, se ve obligado, junto a Kiko, a comerciar con drogas.

La hipocresía del dinero es mostrada por Mañas a través de las posibilidades que se le ofrecen a Borja con respecto a Kiko para solucionar sus problemas. En este sentido, la búsqueda de dinero fácil con la venta de drogas, para Borja es, de hecho, solamente riesgo, adrenalina, transgresión, dudas existenciales, y no es, como en realidad es para Kiko, una cuestión real de vida o de muerte. Kiko, además, proyecta en sus métodos ilegales la solución de los problemas de los dos. Él tiene en gran consideración la relación de amistad con Borja, quiere ayudarlo con sinceridad, sin hacer reflexiones morales que desconoce. Su consecuente robo en casa de Marta, su



novia, perteneciente a la misma clase social que Borja, responde a esta exigencia, la de solucionar los problemas económicos del amigo con el lenguaje que conoce: el crimen y la venta de los objetos robados en el rastro de Madrid.

Borja, sin embargo, no entiende el gesto de su amigo, ya que, para salvarse, en un intento desesperado, pidió el dinero a su familia mediante su primo Nico. Borja, así, cortará la relación con Kiko, humillándolo.

—He dicho que me zueltez! ¡Pero mírate! Daz pena. Nico tiene razón: erez un pobre yonqui de mierda...

—¡No me llames yonqui!

Kiko levantó el puño, dolido. Pero Borja no se achantó. Se sentía, de repente, más fuerte que nunca.

—Erez un yonqui, Kiko. Ezo es lo que erez... (Mañas, *La pella*, p. 856).

La salvación de Borja por parte de su primo Nico después del fracaso de su hipotético tráfico de droga en Italia nos parece reflejar, más que una redención moral o una ligazón familiar, una huida de las propias responsabilidades.

El tono educado de Borja y su actitud con respecto a la grosería de Kiko son, en nuestra opinión, fruto de su estatus de estudiante universitario hijo de una familia importante, y de la máscara social que se ve obligado a llevar, ya que, a pesar de sus dudas, tiene los mismos sueños que Kiko: llevar una vida fácil basada en las drogas y el dinero.

Por tanto, parece que la familia tiene un rol en su vida mucho más activo con respecto a la distancia emocional descrita por Mañas, por ejemplo, en el caso de la familia del Carlos de *Historias del Kronen* (1994). Borja la elige meramente por conformismo y comodidad personal.

Su falta de credibilidad como juez moral de Kiko —al que a lo largo de la novela se permite ofender por su condición de drogadicto o de ladrón como si él no compartiera el mismo espacio social y los mismos planos ilegales— propicia una descripción de Madrid dividida abiertamente en castas, con una lente, la de Mañas, que entendemos como crítica y fuertemente irónica.

Las divisiones sociales madrileñas, así, dejan de ser escenografía de fondo y llegan al primer plano. Se muestra una sociedad madrileña estratificada jerárquicamente y gobernada por un mercado donde todo se puede comprar, incluida la justicia (Everly, 2010, p. 173).

La moralina de Nico<sup>83</sup> y de toda la familia de Borja nos parece reflejar la poderosa racionalidad que el dinero les confiere. Sobre ella construyen un sistema de valores que, en la sociedad de consumo, excluye a los pobres.

Valores familiares que vemos ejemplificados, por ejemplo, en la figura de la abuela, una mujer elegante con

[...] su orgullo de matrona romana. Era una señora viuda, bien conservada y mejor vestida, estirada, rígida y amante de las tradiciones y de las formas en todos los aspectos de la vida (Mañas, *La pella*, p. 164).

En este sentido, en la novela, parece que Borja, por su relación con Kiko<sup>84</sup>, que le lleva a alejarse de esos valores, esté perdiendo su identidad. Él, de hecho, en un determinado momento, llega a odiar abiertamente a su familia, a la que ve

[...] como un grupo de marionetas enredadas las unas con los hilos de las otras (Mañas, *La pella*, pp. 193-98).

<sup>83</sup> En el contexto familiar, Nico representa la guía en la recuperación física y moral de Borja. Con él, Borja juega al tenis en círculos exclusivos, mientras que, con Kiko, juega al billar en locales nocturnos; símbolo de la degradación moral del personaje. Durante la descripción de un partido de tenis entre los dos primos, los diferentes *looks* reflejan las **actitudes vitales de los dos jugadores: “El look de Nico era muy profesional: zapatillas y ropa de marca, raqueta cabezona Rossignol de grafito de alta calidad, cintita en torno a la cabeza, movimientos medidos. Al otro lado de la pista, Borja tenía otro aspecto. Estaba rojo como un tomate porque no había dejado de sufrir con el esfuerzo desde el primer juego. Por los demás sus bermudas desgastadas, sus Adidas viejas y su raqueta destensada no impresionaban demasiado”** (Mañas, *La pella*, pp. 551-57).

<sup>84</sup> Kiko, en realidad, encarna valores solidarios y familiares ausentes en Borja. Por ejemplo, llama a su madre “la jefa” o “mamuchi” en tono afectuoso (Mañas, *La pella*, p. 346). Borja, en cambio, vive con una madrastra con la cual no mantiene ningún tipo de relación: “Borja y ella vivían de espaldas el uno al otro, y la mayor parte del tiempo se ignoraban mutuamente” (Mañas, *La pella*, p. 489).

Las viejas amistades encarnadas por los personajes de Jesús, Jorgito y Juanillo, en cambio, manifiestan el nivel de solidaridad entre los miembros del grupo de los ricos, como confirman las palabras de Jesús:

[...] que sepas que, para lo que quieras, aquí estamos (Mañas, *La pella*, p. 156).

Estas amistades, al mismo tiempo, evidencian en la novela una clara e irónica división entre un vicio considerado socialmente aceptable, como el alcohol, y otro estigmatizado, como la droga, identificada con las capas sociales bajas a las que pertenece Kiko y que, en realidad, en el *Proyecto Kronen* implican a toda la sociedad madrileña, Borja incluido.

En concreto, Borja y Kiko, en el fragmento que reproducimos a continuación, son presentados irónicamente por Mañas reflexionando e indignados precisamente sobre el hecho de que la sociedad no considere el alcohol una droga:

—Así son las cosas —se lamentó—. Te pones mil copas y eres el gracioso del lugar. Ahora, como se te ocurra ponerte dos rayitas, cuidado: ya te has convertido en un peligroso drogadicto...

—Tienes toda la razón —asintió Borja—. Tenías que venirte un día con miz amigoz, el Jorgito, el Jezúz y el Juanillo. No hay fin de zemana en el que no ze tomen diez pelotazoz cada uno...

—¿Diez pelotazoz? —se indignó Kiko—. ¡Menuda panda de chuzos!

—...Y una de cada doz noches uno echa laz rabaz o en la calle o en el taxi. Y luego lo celebran como zi fuera la coza más graciosa del mundo. Y laz madrez, encantadaz con zuz hijoz que, ezo zí, no ze fuman ni un porro (Mañas, *La pella*, p. 655).

Kiko, por su parte, en la misma escena tiene un altercado con un hombre borracho, y él también lo juzga moralmente hasta el punto de **llamarlo “iDegenerado!”** (Mañas, *La pella*, p. 670), después de arrastrarlo hasta un contenedor de basura.

En la novela, para Borja y Kiko la droga es una ayuda en su vida. Los problemas cotidianos desaparecen bajo su efecto. Madrid y el mundo entero

no tienen significado, carecen de interés. La droga es descrita como lo más importante.

—Jo, hacía tiempo que no me zentía tan bien...

—¡Uff!, ¡de putísima madre!

[...]

—Qué globazo! Mucho mejor que laz ovaladaz. Ez increíble lo nerviozoz que noz hemoz puezto... (Mañas, *La pella*, pp. 456-59).

Incorporado en la cama entrecerró los ojos al tiempo que sentía la cocaína bajándole por la garganta y disfrutaba del cosquilleo que empezaba a recorrerle todo el cuerpo. Eso era vida. Ah, los subidones como aquel le hacían sentir vivo y lo retrotraían a sus primeros colocones... (Mañas, *La pella*, p. 777).

Se reconocían, aquí y allá, el templo de Abu Simbel en Egipto, Petra, el Taj Majal, unas ruinas romanas...

Eran lugares en los cuales Kiko nunca había estado y que de todas maneras no le interesaban: la priva y las drogas al fin y al cabo surtían el mismo efecto en cualquier sitio, ¿no? (Mañas, *La pella*, p. 788).

Si bien *La pella* (2008) puede transmitirnos un menor énfasis en los aspectos violentos pertenecientes al Madrid nocturno (Everly, 2010) representado en todo el *Proyecto Kronen*, en realidad, podemos afirmar, que en este caso aumenta la denuncia de la hipocresía burguesa por parte de Mañas. En este sentido, el autor, en la parte final de la novela, a partir del capítulo 33, vuelve a ser personaje, un escritor interesado en la historia de Kiko y Borja; tomando un rol exactamente igual al de su homólogo literario que aparece en *Mensaka* (1995).

Aunque lejos de convertirse en protagonista de la historia como en *Sonko95* (1999), la intromisión de la máscara autorial en el texto parece conferir un sentido aún más real a la novela misma, contextualizándola temporalmente como una suerte de precuela de *Ciudad Rayada* (1998).

Bajo nuestro punto de vista, la nueva versión “autoficticia” de Mañas como escritor implicado responde a la exigencia de desarrollar ulteriormente su crítica social desde el interior de la novela, y hacer más profunda una vez más la relación con el lector, realizando un nuevo y ambiguo acercamiento a

la realidad que crea y regenera bases reales y humanas en el mundo de ficción, como si ese espacio literario fuese verdaderamente el espejo de la vida real, fuera de la novela.

La voz de Mañas, así, deja de guiar la narración en tercera persona y pierde el rol de narrador omnisciente, por ejemplo, mediante el inciso “según tengo entendido” (Mañas, *La pella*, p. 868).

Concretamente, su entrada física en la novela como personaje se materializa, como en *Ciudad Rayada* (1998), mediante un diálogo con Kaiser:

—Al parecer, Borja no quiso decir nada —explicó Kaiser—. Y desde entonces hasta que ocurrió lo de su hermano Gonzalo con el Barbas, toda esa historia que contaste en tu novela\*<sup>85</sup>, Mañas, no creo que volvieran a verse. Eso es todo lo que sé.

Mañas, el personaje, después de escuchar estas palabras, parece experimentar una tristeza real en primera persona:

—¿Y Borja? —me interesé.  
—Por lo que me han contado Borjita volvió con sus amigos de siempre: con Jesús, con Jorgito, Juanillo y el resto de esos chuzos que frecuentaba y a los que que tanto despreciaba pero con los que volvió a verse sin demasiados problemas. Dios los cría y ellos se juntan, que es lo que se dice, ¿no? Dime con quién andas y te diré quién eres.  
—No sabía que fueras tan refranero —observé.  
Pero mi cabeza estaba en otra parte.  
Seguía pensando en la historia de Kiko y me sentía, la verdad, bastante triste...  
(Mañas, *La pella*, pp. 896-908).

En este punto podemos percibir entonces como evidente la fusión de las “verdades” de la vida real y de la ficción en la novela, cuando Mañas se dirige directamente a un lector que sabe codificar e interpretar el texto y conoce el universo literario dibujado por él. Un lector que llega a advertir aún

<sup>85</sup> El personaje de Kaiser, con el \*, hace referencia a *Ciudad Rayada* (1998), permitiendo a Mañas continuar confundiendo realidad y ficción desde el interior de la novela.

más como familiares las referencias que comparte el mundo real con el texto literario.

El acercamiento a esta tipología de lector parece ser completado por Mañas en las líneas finales del epílogo, donde Borja vuelve a vivir entre los límites impuestos del orden social y familiar, y donde Mañas, convertido en narrador, habla de la supuesta venganza de Kiko, el cual, salido del hospital después de las torturas llevadas a cabo por unos de sus acreedores —el criminal conocido como el Tijuana que ya aparece en *Ciudad Rayada* (1998)— realiza un acto vandálico contra el apartamento de Borja. Mañas, así, concluye la novela con una pregunta abierta, casi retórica, que hace introducirse definitivamente al lector en el texto y en sus significados implícitos y explícitos.

Se asomó y entonces vio que el sofá estaba rayado, la televisión destrozada, las sillas patas arriba, los visillos arrancados, las vitrinas de las estanterías rotas y los libros y algunos platos por los suelos.  
¿Y quién os imagináis que fue el autor...? (Mañas, *La pella*, pp. 913-18)

En conclusión, en *La pella* (2008) podemos notar cómo el personaje de Borja se ve obligado a evolucionar con respecto a la mayoría de los personajes dibujados anteriormente por Mañas, ya que, como hemos visto, solo la máscara literaria del mismo autor en *Sonko95* (1999) parece lograr distanciarse del ciclo continuo que siempre encierra y atrapa a sus homólogos en papel.

Borja tiene que evolucionar tomando una decisión entre la moralidad de su familia acomodada, burguesa, tradicional y afín al poder establecido, y el mundo de las drogas, del crimen, del placer instantáneo e individual personificado por su amigo drogadicto Kiko. Este personaje —Kiko—, a la luz de nuestro análisis, es identificable como “el otro”, el desconocido, el antihéroe negativo que amenaza la pureza de la casta burguesa del mundo familiar de Borja a través de sus seducciones.

Esta es una evolución irónica en la que Borja, imposibilitado para escapar a Roma con el fin de descansar y librarse de Madrid y de sus tráficos, parece otra vez unirse al Mañas literario que en *Sonko95* (1999) encontraba su voz literaria tras su huida voluntaria de Madrid a Francia, y, a un nivel más profundo, al autor real, pareciendo reflejar simbólica y metafóricamente el abandono definitivo del mundo *Kronen* y de sus transgresiones mediante el camino estético sucesivo a *Sonko95* (1999), que encuentra, ahora, una ambigua excepción precisamente en la publicación de *La pella* (2008).

Borja busca un nuevo orden, como podemos ver, por ejemplo, en los ya citados partidos de tenis con su primo Nico:

Se sentía un tanto fuera de lugar pero le agradaba la sensación que siempre le embargaba en el club de tenis. Le reconfortaba la colorida geometría de las pistas: allí por lo menos había un orden claro y unas reglas. Estaba contento de haber vuelto a jugar y se daba cuenta de que, pese a la paliza, se sentía, tras el esfuerzo, mucho mejor (Mañas, *La pella*, pp. 582-87).

En medio de ese orden, él percibe que su vida ha llegado a ser absurda. Quiere cambiar. Por analogía, dejando de un lado la huida de las propias responsabilidades y el conformismo de Borja, podemos ver cómo, además, la búsqueda de orden, belleza, arte y autoridad, para Mañas, en el mundo real, parecen sonar hoy, en el siglo XXI, más actuales con respecto a su postura ideológica y creativa durante los años noventa del siglo XX.

El autor, en *La literatura explicada a los asnos* (2012), de hecho, ve una necesidad de superación de la transgresión convertida en norma y se posiciona, desde el interior de la posmodernidad, en clave irónicamente antiposmoderna, en busca de un nuevo orden de belleza en contra de la indefinición y de la fealdad sin sentido.

Me gustan, en la novela, las obras cerradas, que se ciñen lo más posible al relato vertebral; que tienen mucho músculo y poca grasa. Aprecio ese tipo de obra donde no sobra nada, donde todas las piezas están perfectamente jerarquizadas y encajadas para construir una historia unitaria. Las novelas

que son un cajón de sastre donde cabe todo ya no me interesan. Me voy volviendo un clásico, qué se le va a hacer (Mañas, 2012, p. 4699).

Para Mañas, el posmodernismo parece estar dejando paso a nuevas sensibilidades y, en pocos años, dejará de ser la estética cultural dominante. En su visión, análoga a la de su último personaje *Kronen*, Borja, es el momento de evolucionar, si bien él, lejano de erguirse juez, no reniega de su pasado, para seguir siendo siempre posmoderno:

Yo intuyo que empezó el cambio de régimen durante los años dos mil, mientras el nocillerismo vanguardista ocupaba la escena literaria nacional. Arrancó posiblemente con las invasiones estadounidenses que sucedieron al 11-S (las ocupaciones de Afganistán e Irak) y seguramente culminó en las manifestaciones juveniles del 15-M. [...] En semejante contexto, los juegos estéticos posmodernos han perdido su sentido: a los artistas se les ha segado la hierba debajo de los pies. No se puede seguir con los malabares en medio de una guerra. Yo no sé qué forma tendrá el arte que se está cuajando, ni cuáles serán las guerras estéticas en las que se embarque la nueva generación. Y si soy sincero, tampoco me importa: cada cual pertenece a una época y yo soy y seguiré siendo hasta que me muera, aunque a mi manera, posmoderno. [...] Pero sospecho, si creemos en el movimiento pendular que marca la evolución del arte, que se volverá a la gravedad y el orden (Mañas, 2012, pp. 5164-77).

Sin embargo, el camino evolutivo del autor, que parece comenzar como **“mandato generacional”, paradójicamente vuelve al punto** de partida.

Como subraya el mismo Mañas, **durante la “charla-coloquio” con Germán Gullón, Luis Mancha y Maica Rivera** en torno al estado actual de la novela, en ocasión de la presentación de la nueva edición de *Ciudad Rayada* (2018),

**[...] yo me preguntaba cuál era el mandato al que yo obedecía. Y al final he llegado a la conclusión de que era un mandato generacional. Es decir, yo estaba con mis amigos, gente de mi edad como Antonio Domínguez Leiva, o Aitor Estalayo, o Catxo. Y es cierto que cuando nos reuníamos por las noches hablábamos de todo y sentíamos que teníamos delante algo que nos parecía que merecía la pena retratar. Pero quizás lo más interesante era el lenguaje, que era el lenguaje que nos rodeaba. Eso era: “Tronco, ponme un cubata”, “Hostias, menudo pibón está sentado enfrente, a ver si le entras” o “Joder, qué bajón tengo, voy al baño a ponerme un tiro”... Y eso parece que**



no, pero no estaba. El mundo literario excluía ese lenguaje y de repente aparecía en una editorial mainstream como Destino aquel lenguaje que venía de fuera: el lenguaje de la calle, juvenil, argótico o cheli, llamado como queráis. Y eso provocó una serie de tensiones tremendas en los años noventa que de alguna manera cambió el rumbo de las cosas porque empezó a abrir la puerta a un tipo de literatura que no se estaba haciendo hasta **entonces**. [...] **De hecho, en mis primeras novelas yo seguí este mandato** generacional. Y luego en algún momento quise probar que sabía escribir y, sin darme cuenta, empecé a escribir para el mundo literario. Fue una tontería absoluta y condenada al fracaso, porque a ellos no les interesaba yo ni a mí me interesaban ellos. También pasé a escribir una serie de novelas históricas, algo que tenía su sentido porque yo he estudiado Historia. Y la verdad es que ahora, reflexionando a bote pronto sobre ello, me pregunto también para quién escribía esas novelas. Hoy está muy de moda eso de **“hacer país”, gracias al conflicto catalán, y efectivamente hay que concluir** que lo hacía para el país, para cierto país. Las novelas históricas suelen escribirse, queriendo o no, para una comunidad nacional. Y lo gracioso es que últimamente estoy volviendo a mis orígenes, volviendo a tomar contacto con la realidad social madrileña [...]. Estoy volviendo a ese punto de partida, que no es lo mismo que no haberse ido nunca. Uno puede no moverse pero yo, por lo que sea, he sentido la necesidad de dar la vuelta al mundo, metafóricamente hablando, antes de volver al punto de partida (Mañas, 2018).





## 2. *Nocilla*, Agustín Fernández Mallo



## 2.1 Una nueva X “reloaded”

El análisis de las obras literarias escritas por los autores que comenzaron a escribir en España a partir de los años noventa del siglo XX, como hemos afirmado en el primer capítulo de nuestra investigación, precisa superar una visión meramente cronológica. Por este motivo, proponemos interpretar a la generación literaria identificada como “Generación X” como un conjunto que pueda incorporar en sí mismo, mediante una suerte de simbólica mutación, a la ola de obras y de autores definidos a la vez como “Mutantes”<sup>86</sup>, “Afterpop”<sup>87</sup> o “Nocilla”<sup>88</sup>, a pesar de que muchos de los autores incluidos en este grupo generacional rechazan las etiquetas propuestas<sup>89</sup>, como bien nos explican las palabras de Jorge Carrión<sup>90</sup>:

<sup>86</sup> Podemos ver manifestarse una idea de grupo en la antología *Mutantes. Narrativa española de última generación* (2007), editada por Julio Ortega y Juan Francisco Ferré. El libro acoge los cuentos de una veintena de autores, nacidos entre 1960 y 1976. En el artículo *Inventario de mutantes. Una veintena de narradores contra la novela anquilosada*, escrito por Iker Seisdedos (2008), Juan Francisco Ferré define el grupo como: “[...] una generación y media de narradores educados en la escuela de la imagen y los medios, y en la escuela de la globalización, y en la escuela del recalentamiento informativo y el enfriamiento global de las estructuras humanas de relación”.

<sup>87</sup> Fernández Porta en 2007 publica el ensayo: *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, cuyo éxito ha determinado la consecuente difusión de la etiqueta “Afterpop” en la definición de las nuevas propuestas estéticas del siglo XXI en el campo literario hispánico.

<sup>88</sup> El origen oficial del movimiento denominado “Generación Nocilla” se debe al éxito de la novela *Nocilla Dream* (2006), escrita por Agustín Fernández Mallo. Nuria Azancot, en *La generación Nocilla y el afterpop piden paso* (2007), sin embargo, cita, entre otras, la opinión de Jorge Carrión que en su *I +D. Narradores para el siglo XXI*, ve, en cambio, el 2004 como un año fundamental para la nueva estética, cuando nuevos autores intentaron dar “[...] un impulso generacional —el de los nacidos en los 70 que no ven la lengua literaria como una herramienta, sino como un problema— que ponía de manifiesto que el modo de narrar en el siglo XXI no podía ser ya el mismo que el del siglo recién caducado”.

Azancot (2007), por su parte, identifica una decena de escritores como referentes principales del movimiento literario: “Vicente Luis Mora (1970) y Jorge Carrión (1976), Eloy Fernández-Porta (1974), Javier Fernández (1970), Milo Krmpotic (1974), Mario Cuenca Sandoval (1975), Lolita Bosch (1978), Javier Calvo (1973), Domenico Chiappe (1970), Gabi Martínez (1971), Álvaro Colomer, Harkaitz Cano, con Juan Francisco Ferré (1962), Germán Sierra (1960) y Fernández Mallo (1965) como hermanos mayores y tutelares”.

<sup>89</sup> Los autores “Mutantes”, “Afterpop” o “Nocilla”, en realidad, tampoco quieren verse etiquetados como autores de la Generación X. Un rechazo que interpretamos como debido al valor negativo que, como hemos visto, es frecuentemente atribuido a esta tipología de literatura y a la consideración estereotipada de sus características. Estos autores evidencian además la ausencia en su producción literaria de temas comunes con los autores

**El boom ya fue una etiqueta lamentable, no creo que poner ‘nocilla’ en circulación sea una buena idea, por parte de los profesionales de las palabras [pero] [...] esa conciencia tecnológica es realmente nueva, diferencia nuestro momento histórico de los precedentes. También es nuevo el posicionamiento respecto a la política, que ha superado la dicotomía de partidos de izquierda o de derecha, pero que en los escritores que me interesan, por lo general, es progresista. La crítica al poder de la imagen y de los media es otro elemento. Obviamente, por haber vivido la juventud en la misma época, compartimos un horizonte televisivo, iconos pop, una cierta forma de vivir la sentimentalidad, la frecuentación de países e idiomas, una formación académica interdisciplinar, etc. De eso se habla continuamente en los blogs, las tertulias y espacios de encuentro más importantes de nuestro presente (Azancot, 2007).**

Se trata de un grupo de escritores, críticos y creativos pertenecientes al mismo tiempo que, en el presente capítulo, trataremos a través del *Proyecto Nocilla* (2013) de Agustín Fernández Mallo y de su personal reflexión estética. Con esta ola literaria heterogénea vemos desafiar al rol, a la figura tradicional del escritor, que es formada por autores que proceden de diferentes *backgrounds* profesionales; escritores de elevada educación, con una consciencia global del mundo y capaces de dominar diferentes lenguas.

X, como, por ejemplo, el exceso de drogas, el sexo o la exaltación de la violencia. Sin embargo, de acuerdo con Henseler (2011, p. 3740), podemos afirmar que este rechazo puede ser un intento de que se les perciba como autores sin ninguna ligazón con el pasado y como nuevos personajes en el panorama literario español.

<sup>90</sup> Jorge Carrión, entrevistado por Fernández Recuero (2017), llega a considerar que la Generación Nocilla fue solo una falsificación mediática: “La generación Nocilla nunca existió, porque nunca hubo un grupo cerrado y orgánico. Lo que sí que hubo y espero que todavía haya es una red de creadores y creadoras que trabajamos en las coordenadas del siglo XXI. Es decir, que nos interesa internet, que nos interesa pensar en el capitalismo, que nos interesan los cruces entre géneros, etc. La «generación Nocilla» como construcción mediática reunió todos los errores tontos que se puedan imaginar. Uno, solo se mencionaban prácticamente nombres de escritores y no de escritoras, cuando hay escritoras como Mercedes Cebrián o como Lolita Bosch cuya obra también tiene elementos *afterpop* o mutantes. Dos, solo se mencionaban autores españoles, cuando en el siglo XXI qué sentido tiene pensar en la literatura en términos nacionales. Podría seguir, pero creo que son argumentos sólidos para considerar todo aquello como un error de los medios de comunicación. Ahora sabemos que en la generación del 27 podría incluirse a decenas de poetas, que no serían solo los cinco o seis famosos. El 27 es un momento, o una generación, o una red de mujeres y hombres que crean en lenguajes distintos: poesía, prosa, cine, pintura, dibujo, música, teatro. Lo que se enseña en los libros escolares es que hubo un grupo pequeño, todos hombres y todos poetas: una falsificación. No creo en esas fronteras: que no **me las impongán**”.

Entre las señas de identidad del grupo, la escritora y crítica Care Santos identifica:

Un cierto inconformismo e indignación con el mundo literario convencional. [...] **Suelen publicar en editoriales minoritarias. Casi todos** tienen su propio blog y lo utilizan no sólo como cuaderno de bitácora, sino como campo de experimentación para sus propias obras de ficción. Sus autores de referencias serían Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta y Vicente Luis Mora<sup>91</sup>. La tradición les interesa para reventarla, y reniegan de la literatura convencional, cada vez más conformista y comercial (Azancot, 2007).

La producción literaria de estos escritores en el campo de la novela nos propone un cambio de punto de vista en la forma de acercarse a la realidad como fuente de inspiración y material creativo, y de su consiguiente inmersión en el contexto de la ficción mediante el uso de nuevos instrumentos y lenguajes poéticos, filtrados, una vez más, por la tecnología del siglo XXI.

Los autores profundizan en la relación con el mundo real y mediático y su cultura popular, creando nuevos y complejos sistemas de significados que, basados en la fluidez de la era digital y en la desaparición de los antiguos confines teóricos entre baja y alta cultura, desmentirán la idea del pop<sup>92</sup> como banal y superficial. Así lo declara Eloy Fernández Porta en Azancot (2007):

<sup>91</sup> Vicente Luis Mora (2006), en el ensayo *Pangea: internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, acuña la etiqueta de literatura pangeica como alternativa a las otras que hemos citado. El mismo autor, al año siguiente, publica *La luz nueva: Singularidad en la narrativa española actual*. Mora, por su parte, en *El porvenir es parte del presente: la nueva narrativa española como especie de espacios* (2009), habla de una nueva forma de literatura, **que, “tiene en cuenta la estructura textual cimentada en los nuevos soportes informáticos y/o de medios de comunicación de masas. [...] Las potencialidades básicas de las nuevas tecnologías van dirigidas a que los mismos contenidos puedan fluctuar, puedan ser continuos, entre diversos soportes (tecnologías podcasting, RSS, MMS, compresiones de vídeo, etc.) [...] la información como flujo es una de las características de Pangea. [...] El narrador pangeico no distingue límites de influencia, y trabaja indistintamente con esos materiales”**.

<sup>92</sup> Con el término **“pop”**, abreviación del inglés **“popular”**, se define la producción artística y cultural destinada a un público masivo. Por lo tanto, frecuentemente identificada como banal, superficial, de simple interpretación. El término es utilizado sobre todo en el campo musical (un ejemplo de icono pop es el cantante Michael Jackson). En el campo literario, es utilizado para definir una tipología de literatura considerada meramente comercial. En el campo artístico, uno de los exponentes más destacados de la cultura popular, como hemos visto (cf. cap.1.1.2), fue Andy Warhol.



[...] Algunos creen que somos *poppys*. No es cierto. Yo sólo soy un puto intelectual europeo que encontró la nueva vanguardia en la superación crítica del pop. Conozco bastante gente que piensa igual. Los verdaderos *poppys* son algunos de nuestros mayores, que creen estar en los bosques de Heidegger cuando de hecho habitan las praderas de Disney.

Estos autores, por lo tanto, se acercan al concepto de literatura expandida, concepto que Jorge Carrión<sup>93</sup> nos explica mediante las siguientes palabras:

Creo que la literatura siempre se ha expandido. Si tú lees la *Retórica* de Aristóteles, queda muy claro que es muy difícil limitar la literatura. La literatura siempre ha trascendido los límites. A mí, como escritor, me interesa una tradición de la literatura contemporánea que ha estado siempre dialogando con otros lenguajes, como el arte, como la **música, como el cómic, como la televisión, como el cine... y, [...]** La literatura expandida es una perspectiva más que un género o un lenguaje, es casi una posición vital. O bien crees que la literatura tiene que ser literaria o bien crees que la literatura tiene que abrirse a todos los lenguajes y a todo lo que es humano. [...] (Fernández Recuero, 2017).

Este recorrido cultural podemos interpretarlo, en líneas generales, como un pasaje desde el *Avant-pop*<sup>94</sup> norteamericano de McCaffery hasta el *Afterpop* global de Fernández Porta<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> Jorge Carrión, más recientemente, subraya que “Entre las nuevas tendencias de la literatura sobresale el afán de diversos autores por generar estructuras narrativas que puedan soportar el peso del mundo contemporáneo y de su historia” (Carrión, 2018). En estas tendencias el autor incluye las obras de Agustín Fernández Mallo, que practica “el arte de la deriva global en su Proyecto Nocilla” y que en su sucesiva *Trilogía de la guerra* (2018) “Fernández Mallo escribe acerca de una narrativa que responda a un “modelo de capas: no procedía por zonas del parque, sino que cada día contaba algo general y referente a su totalidad, relato que se superponía a lo contado el día anterior, y así sucesivamente”. Porque, “Si el modernismo convirtió la metrópolis en el topos central de la producción literaria, buena parte de la posmodernidad, la encarnada sobre todo por escritores viajeros, creyó en cosmópolis, recuperando el modelo universalista de grandes novelas del siglo XVIII y XIX como *Robinson Crusoe*, *Moby Dick* o *Frankenstein* [...] Un modelo que está, consciente o inconscientemente, inspirando buena parte de la narrativa más destacada de estos momentos [...]. Un modelo que tiene todo el sentido del mundo en nuestra era de bajo costo transoceánico, traducción automática y Google Earth” (Carrión, 2018).

<sup>94</sup> Eloy Fernández Porta es también autor de otros textos “sobre cómo sentimos el mundo hoy” como “*Homo Sampler*, *Eros: La superproducción de los afectos y Emociones así*”, focalizados “en el sentir, y en el presente, en las mutaciones del presente” (Fernández, 2018). Su último ensayo es *En la confidencia* (2018), un tratado sobre el rol del secreto, sobre

Este último, en su ensayo *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, publicado en 2007<sup>96</sup>, elige el término “after” en lugar de “**avant**” para ir más allá, desde un punto de vista histórico y cultural, en la consideración del estadio del arte pop. Un “after” que evidencia, en su visión, una especie de fin del pop, aunque todavía exista, dado que el público de masa, los *mass media* y los productos comerciales todavía existen. Un pop cuya interpretación, sin embargo, ha cambiado, así como el posicionamiento del público y del producto de consumo, en favor de una relación más interactiva, con el desarrollo de nuevas voces, nuevos espacios y nuevos mercados más específicos y fragmentarios.

En esta visión, el objeto pop, en concreto la novela considerada pop y excluida del concepto de alta cultura —la novela que en nuestro estudio hemos identificado como X, escrita por los “hijos de la televisión” y ahora “Mutante”, “Afterpop” o “Nocilla”— debe ser leída bajo una nueva luz crítica “after”, que ilumine más en profundidad su naturaleza y sus relaciones

las verdades musitadas e la intimidad en la sociedad 3.0 donde abunda el exhibicionismo. Un tema que según Fernández Mallo (2018) se relaciona con los conceptos de cuerpo y subjetividad **“La paradoja de la subjetividad es que para constituirse ha de “cuadrar un círculo”: alcanza todo su sentido cuando se deshace en la viral colectividad, cuando es de cada cual y es de todos; hoy más que nunca, nuestra subjetividad es un ente metafísicamente chismoso”**. Vicente Luis Mora añade **“[...] Fernández Porta explica algo que me parece propio de la literatura: ‘no hay intimidad en estado puro, pues esta siempre se prolonga en una populosa correlación de privacidades’. La confidencia siempre involucra un ‘+1’, [...] y quiero pensar que el lector es esa unidad añadida que contribuye a la difusión -confidencial- del secreto. Además, ‘la confidencia arrastra’, como apunta Eloy, y por eso los escritores están confabulados, comparten en voz baja la fábula y siguen siendo lectores: para que el círculo de mensajes no se detenga. [...]”** (Azancot, 2018).

<sup>95</sup> Larry McCaffery en sus *Avant-Pop: Fiction for a Daydream Nation* (1993) y *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology* (1995) investiga sobre los cambios sociales debidos a la tecnología y sus condicionamientos en la producción artística y cultural.

McCaffery habla de un **“hyperconsumer capitalism”** (McCaffery, 1995, p. XIII) que afecta a todo el mundo y donde la tecnología nos influencia física y emocionalmente. Un mundo **“[...] peopled by media figures whose lives and stories seems at once more vivid, more familiar, and more real than anything the artist might create”** (McCaffery, 1995, pp. XIV).

Para McCaffery, el **“Avant-Pop”**, término que cogió del álbum de jazz: *Avant Pop: Brass Fantasy* de Lester Bowie (1986), une **“[...] Pop Art's focus on consumer goods and mass media with the avant-garde's spirit of subversion and emphasis on radical formal innovation”** (McCaffery 1995, pp. XVII-XXVIII) en (Henseler, 2011, pp. 1744-882).

<sup>96</sup> En nuestro estudio hacemos referencia a la edición del ensayo *Afterpop: la literatura de la implosión mediática* publicada en el año 2010 por la editorial Anagrama.

múltiples con los otros medios visuales y digitales. El lector y el crítico, a este respecto, **según Porta deben** “leer las camisetas como si fueran novelas, interpretar los relatos como anuncios, combinar la crítica libresca con la musical y el **manifiesto con el dibujo animado**” (Henseler, 2011, pp. 1870-76).

Esta visión coincide una vez más con nuestra lectura de la etiqueta X como sinónimo de mutación y no de simple incógnita, y de su filiación en el contexto “Mutante”, “Afterpop” o “Nocilla”, en los que con aún mayor consciencia vemos incorporar la cultura de masa y de consumo en el corpus de la ficción; de hecho, podemos ver utilizar sus recursos y sus características con ironía. Estos autores pueden, además, llegar a vaciar, destruir y revolucionar sus referencias temporales y espaciales para la construcción de nuevas obras.

Así pues, si en la época actual los objetos de consumo pueden llegar a consumir al consumidor, en las novelas que se posicionan en perspectiva afterpop vemos un intento de personificar precisamente tales objetos, darles una voz y un alma en el texto literario, así, “[...] el sujeto se objetiva en la cosa porque ésta lo define, porque sirve como soporte material para su identidad [...]” (Porta, 2010, p. 73).

En concreto, en tal contexto de fin del pop, en el caso de autores como Agustín Fernández Mallo, como veremos, asistimos a una recuperación del interés por la cultura material de autores como Mañas y sus homólogos X, pero evolucionando, personificando tal relación con lo artificial, poniendo ahora en el centro la creatividad, la poética que puede nacer de los mismos objetos materiales, de la ciencia, de la tecnología y de sus residuos, desafiando a la literatura tradicional y, al mismo tiempo, rechazando etiquetas vanguardistas.

Los autores identificados como “Mutantes”, “Afterpop” o “Nocilla”, en efecto, se consideran realistas, o bien voces literarias de un posrealismo individual basado en la experiencia subjetiva; es decir, una derivación de aquel posrealismo que ya habíamos identificado con Mañas (cf. cap. 1.2) y

que, en la línea de Henseler (2011), ya hemos definido como un nuevo tipo de *realist project* estético, que podemos considerar experimental en relación al nuevo sentido que infunde, mediante la ficción, a los elementos reales utilizados para componer la obra literaria (Henseler, 2011, p. 4821).

Los autores identificados como “Mutantes”, “Afterpop”, o “Nocilla” proponen, por ejemplo, una tipología de novela enfocada a nuevos espacios multimedia donde fundir lo marginal y lo experimental con elementos pop comerciales, sin actitudes didácticas o elitistas. Textos literarios infundidos de ética *DIY*<sup>97</sup>, para entregarnos una visión multidisciplinaria de la obra misma y una idea de autor como creador de espacios de reflexión cultural y de nuevos significados textuales.

En este sentido, podemos ver cómo esta tipología de escritor se apropia del uso de los *social media*, del vídeo, de los blogs y puede escribir en *fanzines* como en revistas literarias, con la misma actitud y frecuencia: “[...] the Mutantes inherently live in an age in which old and new media are colliding and authorial and critical positions are shifting” (Henseler, 2011, p. 3850).

Esta es una elección estilística materialista que, aunque rebelde desde un punto de vista literario, se aleja de las ideas subversivas y subculturales de los autores etiquetados como X para expresar la propia subjetividad. Nos lo explican claramente las reflexiones de Germán Sierra en Henseler (2011):

**Today’s Mutantes** writers do not need to choose whether to be subversive or to be literary. They do not have to choose between popular culture and high literary references. They can include both and everything in between. They do not identify with words such as “avant-garde,” “experimental,” “rupture,” or “marginal,” [...] because they are decidedly materialist and individualist, wanting to explore matter in all its complexity (Henseler, 2011, pp. 4805-10).

<sup>97</sup> El concepto *DIY* (*Do it yourself*) “se refiere a la ética de la autosuficiencia a través de la realización de tareas sin necesidad de la contratación de un especialista en el tema” (Wikipedia, 2017). En el punk y su estética, el DIY se liga al anticonsumismo y a querer producir obras creativas en libertad de forma independiente y con medios limitados.

A este respecto, las palabras de Juan Manuel Espinoza sobre los escritores X y su apropiación consciente de música, vídeo, *videogame*, cine e internet en el cuerpo de la novela, nos parecen aún más significativas si incluimos en su reflexión autores como, por ejemplo, Fernández Mallo. Para Espinoza los autores X,

[...] First, they go beyond nation-based, print-based notions of literature. And second, they do so by taking up new tools and new objects that populate the reality in which they live, using them to create their works. [...] But the problem with the new tools, like photography and cinema, is that they are tools that represent reality. And when they do so, they change the way people relate to reality. So they represent, but also change ways of being in reality. And since reality is changed because perceptions of it change, subjects are ultimately also **transformed [...] they are continually changing the way they** produce the interpretations of their own reality. [...] To historicise this group, I think you have [...] [to] zoom in on certain tools, or certain googles through which Gen X sees the world, and show how these tools and googles change that world in the process. [...] these tools and glasses are the punk googles, the music video tools of scripting and editing and creating soundscapes and soundtracks, the Avant-pop google, reality tv, the videogame google, and the googles that map and mash with Google (Henseler, 2011, p. 773-83).

La novela clasificada como X, bajo nuestro punto de vista, que se expande en “Mutante”, “Afterpop” o “Nocilla” y se une al progreso tecnológico multimedia, en definitiva, cambia la forma literaria y desvía la atención hacia nuevas formas de conexiones entre estilos. Un cambio literario que, rompiendo los esquemas tradicionales, da lugar a textos que hacen de la casualidad y de la variación temática un proyecto estético y poético, como veremos, por ejemplo, con el *Proyecto Nocilla* (2013) concebido por Fernández Mallo.

Los efectos de la cultura digital en la novela llevan consigo técnicas narrativas que incorporan la velocidad tecnológica ahora elevada a estilo de vida, es decir, nuevas formas de comunicar elegidas para dotar de significado los cambios sociales de un mundo en transformación perpetua.

La linealidad repetida de las imágenes televisivas del Carlos de *Historias del Kronen* (1994) elegida por Mañas para entregar al lector una

idea de **identidad “afecta” de tecnología** o, en otras palabras, para mostrar a un lector implicado en el texto los potenciales efectos dañinos de la tecnología en la construcción de la identidad humana, que vemos ahora potenciados y aumentados por el progreso tecnológico del siglo XXI donde el rol interactivo y activo del lector es aún más fundamental; y los puntos de entradas y salidas en la novela como texto se multiplican. Es en este sentido que vemos a los autores etiquetados como “Mutantes”, “Afterpop” o “Nocilla” intentar estructurar novelas donde el tiempo y el espacio se convierten en conceptos fluidos, conectados en forma de red multimedia y *transmedia* (Jenkins, 2006), determinando nuevas formas estéticas.

Bajo nuestra interpretación, estas novelas se fundamentan como textos más conectados y relacionados con internet y YouTube<sup>98</sup> que con la calle y la MTV<sup>99</sup>. Son textos que, sin embargo, como sus antecedentes X, requieren —volvemos a subrayar— a un lector activo; un lector que, de acuerdo con Porta (2007), llene los vacíos de la trama novelesca y la potencial falta de análisis psicológico que frecuentemente impide evolucionar a los personajes “Mutantes”, “Afterpop” o “Nocilla”, hasta convertirlos, como hemos mencionado, en objetos consumibles. En estas novelas, en efecto, podemos apreciar cómo los excesos no son representados mediante las drogas, el volumen demasiado alto de la música o la violencia.

<sup>98</sup> YouTube, fundado en 2005, es un sitio web donde se pueden compartir diferentes tipos de vídeos de forma gratuita. La *mission* del sitio web es definida en la página informativa: (<https://www.youtube.com/intl/es/yt/about/>), mediante las palabras que aparecen a continuación: “Nuestro objetivo es dar voz a todas las personas y poner el mundo a su alcance. Creemos que todos debemos tener la oportunidad de expresarnos, y que el mundo es un lugar mejor cuando escuchamos a los demás, compartimos información y **creamos una comunidad a través de nuestras historias**”.

<sup>99</sup> MTV es una emisora televisiva americana que, a partir de 1981, con sus videoclips musicales, *reality shows* y programas interactivos, creó un estilo basado en la velocidad y los contenidos provocadores, chocantes y rebeldes, que se convirtieron en valores asociados al canal. Este canal se dirigía a la juventud supuestamente X con la misma ironía, autorreflexión y actitud crítica de los novelistas, como, por ejemplo, Mañas, que se vieron influenciados por tal estética visual. Los vídeos musicales comercializados por MTV se convirtieron así en **espacios donde “[...] the sensorial, gestural, and physical communication, embodied in many GenX novels and in today’s youth, can allow for augmented and multifaceted interconnections”** (Henseler, 2011, p. 2434).

El texto literario, por ejemplo, en el caso de Fernández Mallo, como veremos con más detalle, está basado en una suerte de fragmentación creativa que pone sus personajes en movimiento, un movimiento fluido real e imaginado. Esta fragmentación es llevada al extremo para acercarse a una realidad contemporánea en formato puzzle, simulándola y llenándola de referencias a diferentes ámbitos e historias reales, haciéndola evolucionar en una nueva forma de cosmos textual posrealista, donde no se conoce y no importa realmente cuáles son los confines entre ficción y realidad.

El pastiche<sup>100</sup>, la visión y la fusión de la literatura con la narrativa, por ejemplo, de los videojuegos y del mundo virtual e interactivo que entrega múltiples réplicas del real, nos transmiten una idea de la vida y de la identidad humana fragmentadas, pero, al mismo tiempo, conectadas.

<sup>100</sup> Palabra francesa, que podemos definir como “Imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente” (RAE, 2017).

Un concepto, “pastiche”, del cual, hablaba en términos extremadamente negativos Jameson (1991), el cual lo definía como sustituto posmoderno “blank” de la parodia “Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody’s ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter” (Jameson, 1991, p. 17)

En cambio, la hibridación creativa que Fernández Mallo llama, como veremos, “apropiaciónismo” lleva al límite precisamente este concepto de “pastiche” como nueva posibilidad de narración. Esta tipología de pastiche, en nuestra visión, no puede ser leído como mera “cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion, [...]” (Jameson, 1991, p. 18), porque si las novelas de Fernández Mallo llevan a una aparente desconexión con la historia convirtiendo el pasado en un repositorio de géneros, estilos y códigos listos para la mercantilización, donde la historia acaba siendo un simulacro donde “the past as ‘referent’ finds itself gradually bracketed, and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts (Jameson, 1991, p.18)”, al mismo tiempo, nos ofrece una posibilidad alternativa de conocimiento, una vía literaria/transmedia que, perdida en lo que hemos definido “presente cíclico”, se apropia de la contemporaneidad mediante el acumulo, un acumulo consciente que da vida a la customización, una actividad que, como veremos con más detalle, fascina muchos de los personajes que pueblan el cosmos *Nocilla* y que, sobre todo, permite dar vida a parodias surreales de la realidad en llave narrativa mediante una ironía latente que encuentra precisamente su fundamento en la posmodernidad donde, en acuerdo con Hutcheon (1989), la importancia de la parodia contra las contradicciones de la sociedad es capital, cogiendo “the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement” (Hutcheon, 1989, p.1). Así que si este uso de la ironía mediante el pastiche y el apropiacionismo lleva la narrativa y la poesía de autores como Fernández Mallo hacia “some infinite regress into textuality” (Hutcheon, 1989, p. 95), esta producción textual conduce a un voluntario desafío a “all ideological positions, all claims to ultimate truth” (Felluga, 2011c).

Tanto la vida como la identidad se muestran inestables, en busca de flujos informativos, nuevos códigos, géneros narrativos, fuentes y referencias reales y ficticias que, yuxtaponiéndose, favorecen la subjetividad y dan vida a nuevas verdades, nuevas formas de textos creativos.

## 2.2 Desde el punk hasta el *spam*: Agustín Fernández Mallo y la *postpoética Nocilla*

[...] **No me interesa lo que pasa en la calle [...]. Puede que me interese**, en ocasiones, como lector o espectador, pero no como material estético para mis **novelas o poemas o ensayos. Para mí, “la calle” es otra cosa. Básicamente, un lugar para mirar a través de una ventana de cristal** (ya sea la de la habitación o la del ordenador). Hay muchas calles. Esa ventana de cristal es a lo que yo **llamo “realismo,”** ya que para mí es lo más real que hay. Y esto me interesa porque casi siempre me parece más real lo que veo en las pantallas que lo que veo en la calle (Fernández Mallo, en Henseler, 2011, pp. 4753-62).

[...] Si hubiera que dividir a la humanidad entre los que piensan que el hombre es esencialmente igual en todas las épocas y los que, como McLuhan, conciben que el auténtico mensaje es el medio y que las zapatillas determinan nuestra manera de andar, Fernández Mallo pertenecería claramente a la segunda estirpe. Mallo parece considerar que la aparición de Internet y el consumismo nos han transformado en algo completamente diferente de lo que éramos. Que la especie tecnologizada actual —el *Homo informaticus*, digamos (él no utiliza ese concepto; es mío)—, inmersa en un océano de olas electromagnéticas y conectados los humanos, unos con otros, por hilos virtuales, es algo totalmente novedoso, extraño y fascinante (Mañas, 2012, p. 5029).

Podemos interpretar el camino creativo de Agustín Fernández Mallo<sup>101</sup> como un recorrido artístico personal en un mundo globalizado y conectado “poética

<sup>101</sup> Agustín Fernández Mallo nace en La Coruña en 1967. Licenciado en Ciencias Físicas, es un poeta, escritor y ensayista español. Después de la publicación de varios poemarios, conoce el éxito literario mediante la publicación de la novela *Nocilla Dream* (2006). A esta novela la seguirán *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009). En 2013, la editorial Alfaguara reúne las tres novelas en una única publicación, *Proyecto Nocilla*. Fernández Mallo es también autor de *Limbo* (2014) y de *El hacedor (de Borges)*. *Remake* (2011). Su ensayo *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* (2009) representa el manifiesto de su estética creativa. En 2018, el autor vuelve a la novela con *Trilogía de la guerra* (2018), **donde** “traslada al lector a los lugares donde se han cometido algunas atrocidades de la



y digitalmente” sin solución de continuidad. Un camino que, según nuestra percepción, realmente metamorfosea y aumenta las conexiones multimedia, la rebeldía y el vacío de las novelas supuestamente X.

A este respecto, su idea de concebir el texto literario como contenedor vital de conceptos reales y surreales como, por ejemplo, micronaciones, azoteas habitadas por modernos ermitaños tecnológicos, chicles que, pintados, se convierten en arte, Coca-Colas medio bebidas, islas que se parecen a otras sin un verdadero motivo, entrevistas y reflexiones nostálgicas, musicales, filosóficas, científicas, etc., nos lleva a un exceso de símbolos, a un efecto tecnológicamente definido como *spam*.

Es propiamente desde el *spam* desde donde pretendemos analizar la estética del autor, dado que “Mallo embraces the blank in terms of the empty, the lost, the forgotten, the thrown-away, the error. Trash. Spam [...]” (Henseler, 2011, p. 4476). En este sentido, a pesar de las evidentes diferencias, en la línea de Henseler (2011)<sup>102</sup> identificamos tal estética como una nueva voluntad de configurar, mediante la literatura, el ruido anárquico del mundo real; una nueva versión del punk de un autor como Mañas, despojada de tonos agresivos, jergas, rebelión juvenil, sexo y drogas.

Fernández Mallo define el punk de su literatura como antagónico con respecto la idea de Mañas:

[...] Mi idea del punk en mi literatura sería una especie de aparente **contradicción**: “el punk sin la suciedad del punk”. El punk tomado como lo que serían para mí sus dos ideas principales “filosóficas”, despojadas de su

humanidad” (Masoliver Ródenas, 2018); una obra que se acerca a la guerra, la memoria y la muerte y que nos parece, como el *Proyecto Nocilla* (2013) que analizaremos en este estudio, **otra vez orgánica, viva, porque, “si el mundo es un organismo vivo, creo que mis ficciones también deben tener esa misma estructura”** (Fernández Mallo en Velasco, 2018).

Artista ecléctico, Fernández Mallo suena en el grupo musical Frida Laponia junto a **Juan Feliu, y mantiene el dúo “spoken world”** Afterpop Fernández y Fernández junto a Eloy Fernández Porta.

<sup>102</sup> La hipótesis de la conexión entre esas diferentes tipologías de literatura ha dado vida a un análisis interactivo con el mismo Fernández Mallo en el estudio de Henseler, *Spanish Fiction in the digital age, Generation X Remixed* (2011). El autor interviene en varios puntos del texto para dar su opinión directa sobre las reflexiones de la autora.

carnalidad urbana: la radicalidad en el sentido etimológico de la palabra **“radical”**: **“agarrar las cosas por la raíz”, y en el conocido “do it yourself”** (Henseler, 2011, pp. 4498-505).

El escritor subraya, por ejemplo, que, en relación con el *do it yourself*, él siempre intenta ir más allá de lo textual, dibujando o fotografiando las imágenes para las cubiertas de sus novelas o poemarios, o rodando personalmente las películas basadas en ellos, como veremos en el caso de su *Proyecto Nocilla, la película* (2009). En sus palabras, sus *historias*, a diferencia de aquellas descritas en el *Proyecto Kronen* o, en general, en el contexto punk,

[...]no comparten en nada la sordidez típica del punk, al contrario, son **historias muy “blancas”**, [...] en mi trilogía no hay ni una escena de sexo explícito (o creo que sólo 1), ni una palabra malsonante, ni un solo conflicto (o creo que sólo 1), ni un asesinato (o creo que sólo 1, pero es simbólico, pretendidamente no creíble), ni realismo sucio, ni rock en el sentido de la exaltación de lo callejero, ni drogas, ni todo lo que se puede asociar a lo punk. Es como si fuera un **“destilado”** de lo punk (radicalidad + do it yourself) hacia **una experiencia “blanca”** (por blanca, quiero decir, no sórdida en los términos que la burguesía da a esa palabra, pero sí muy sórdida en el sentido de violentar las reglas el juego narrativo, escarbar, deslocalizar, etc.) [...] (Henseler, 2011, pp. 4505-14).

El *spam* de Fernández Mallo, por lo tanto, está basado en una violencia únicamente textual que responde a la exigencia de alejarse de los cánones literarios tradicionales, y que carece de la ambición de alcanzar un estilo elevado. Sin embargo, esta violencia textual, como ya sucedía en Mañas, podemos ver desafiar al sistema literario con un nuevo **“ruido”** estilístico hiperrealista. El autor, de hecho, define su poética como **“[...] muy poco social** y más bien deudora de universos artificiales o simulacros tipo Borges o Baudrillard” (Henseler, 2011, p. 4514).

Por otro lado, el deseo de encontrar nuevas formas de identidad humana, de vida, en el espacio de la ficción, bajo nuestro punto de vista, choca en la obra de Fernández Mallo con nuevas versiones de soledad, de personajes que indiferentemente pueden rozar o implicarse totalmente en

aventuras surreales que definen, como en un espejo grotesco, al mundo contemporáneo real.

Perdidos en escenarios apocalípticos, los personajes retratados por el escritor nos parecen aceptar la soledad y la pérdida de contactos humanos como una nueva manera de entender la vida misma, una vida donde se puede aprender a existir a partir de objetos materiales, de productos, de *brands* internacionales y españoles para establecer nuevos horizontes emocionales o metáforas tecnológicas, como consumidores activos y conscientes. La artificialidad, por lo tanto, se eleva al papel de protagonista y se basa, así, en objetos ordinarios y comunes.

La identificación superficialidad-simulacro-fragmentación funciona de **manera muy acertada en la escritura de Agustín Fernández Mallo [...]** tenemos significantes en contacto, elementos identificativos de los personajes que nos hacen reconocer ciertos rasgos unos en otros sin llegar a penetrar exactamente ni en la identidad de los personajes ni en la profundidad de la historia (Martínez Rubio, 2016, pp. 86-87).

El autor, sin embargo, como ya se ha afirmado (cf. cap. 2.1), no pretende alejarse de la realidad en favor de construcciones simbólicas efímeras, porque su búsqueda de un estilo, de una voz personal en el campo de la poesía y de la novela nos refleja, en cambio, una visión subjetiva de la narrativa y del mundo real representado, una reconfiguración de la realidad misma mediante la ficción, en una suerte de docuficción<sup>103</sup> literaria (Henseler, 2011, p. 4536).

El universo ficticio creado por el autor nos ofrece un tipo de lectura transversal del mundo real que parte desde el residuo, el *spam*, para llenarse

<sup>103</sup> **Con el término “docuficción” entendemos una particular tipología de documental** —palabra que define una película que describe e investiga aspectos de una particular realidad pasada o presente con el propósito de no caer en la ficción, acercándose al registro periodístico del reportaje— que introduce la ficción en la descripción fílmica de lo real para proponer una representación creativa de la realidad misma. Cuando la docuficción **desemboca en el territorio de la comedia, se habla de “mockumentary” o falso documental**, una obra de ficción que simula la realidad con intentos paródicos o satíricos (Wikipedia, 2017).

de toda la información que estructura la sociedad contemporánea globalizada. Fernández Mallo rescata lo descartado para ponerlo en una nueva posición, en el centro mismo de la novela o de la poesía, para darle nuevos significados que, en la vida, en el mundo real, nunca hubiera podido alcanzar. Para él, los contenedores de basura son, metafóricamente, las mejores bibliotecas del mundo, ya que “albergan millones de textos **en los envases vacíos**” (Henseler, 2011, p. 4546).

La visión que guía la presentación de los eventos en la trama de sus textos es, por lo tanto, una visión subjetiva y múltiple, donde, por ejemplo, la pantalla de un ordenador con conexión a internet y las imágenes televisivas se pueden unir a las visiones directas, táctiles o físicas de sus personajes, que vemos convertidos en hologramas humanos en movimiento perpetuo.

Fernández Mallo, a través de sus textos literarios, intenta aproximarse a la artificialidad, a una suerte de creación humana sintética que sobrepasa al mundo natural que se explicita en sus textos por ser representación, reconstrucción creativa, poniendo en contacto, por ejemplo, la ciencia y la poesía contando “algo con los menos elementos posibles, pero que haya transparencia. Si a un verso le quitas o le añades una palabra, lo destruyes. A una ecuación también” (Henseler, 2011, p. 4643).

En este sentido, interpretamos la elección de un tono narrativo llano infundido de racionalidad científica, en, por ejemplo, el *Proyecto Nocilla* (2013), como necesario al describir una “plataforma” literaria donde pueda tomar vida la fría y objetiva información tecnológica y sus residuos, el *spam*.

En *Apología del error* (2008), Fernández Mallo subraya una vez más que, para él, la creatividad consiste en utilizar en beneficio propio los errores, las anomalías o las mutaciones inesperadas que pueden ocurrir, por ejemplo, a través de un simple acto de “copia y pega”.

La historia, en sus palabras, nos enseña que los errores pueden mutar en nuevas formas y, aunque puedan conducir a *crashes* en el código oficial, al mismo tiempo pueden aspirar a ser interpretados como obras de arte.

Para el autor, en concreto, uno de los más interesantes generadores de “errores poéticos” es precisamente lo que él llama *apropiaciónismo* (cf. cap. 2.2.1), mediante el cual se pueden sobreponer o manipular fragmentos de materiales culturalmente diferentes para generar nuevas formas o cortocircuitos interpretativos. Esto sucedería, por ejemplo, si un fragmento de un manual de instrucciones de una lavadora fuese puesto entre las páginas del *Quijote*:

[...] el orden simbólico, canónico y hasta semántico del *Quijote*, salta por los aires. Por unos instantes el juicio sobre esa nueva obra queda en suspenso, en un limbo, en un extrarradio de la literatura muy propicio a la posibilidad de que surja una nueva e intensísima poética en virtud de ese error (Henseler, 2011, p. 4694).

Esta estética parece acercar la composición creativa en el campo literario de Fernández Mallo a movimientos artísticos vanguardistas del siglo XX, como el Dadaísmo<sup>104</sup> de artistas como Marcel Duchamp<sup>105</sup>, si bien con una visión explícitamente apolítica, y, que, como se ha mencionado, no pretende ser vista como meramente experimental.

En definitiva, el *spam* de Fernández Mallo nos guía principalmente a la definición de espacios narrativos híbridos; un *spam* que, como en otros autores “Mutantes”, “Afterpop” o “Nocilla”, materializa una nueva forma de

<sup>104</sup> El Dadaísmo (término que no tiene significado alguno y que fue inventado por Tristan Tzara abriendo al azar un diccionario alemán-francés) es un estilo artístico que nace en Suiza en torno al 1916 y que, negando los valores del pasado, se esgrime de manera anticonformista en campos variados mediante canciones, bailes surreales o *performances artísticas interactivas*. “Dada” significaba ser arte y negación del arte. Un arte elemental que, queriendo rechazar y superar el horror y la locura de la Primera Guerra Mundial, se convierte en algo subjetivo sin características de universalidad. Entre los artistas de esta tendencia artística destacan Tristan Tzara, Hans Harp, Marcel Duchamp y Man Ray (Cricco y Di Teodoro, 2000, pp. 722-23).

<sup>105</sup> Marcel Duchamp (1887-1969) fue un pintor francés y una de las figuras más destacadas del Dada. Para él, el arte no es crear, sino elegir una competencia intelectual y no simplemente técnica. En su producción hay contradicciones, incongruencias y gusto por lo grotesco. Él, con los “ready made”, cambia las funciones de objetos cotidianos y los transforma en obras de arte, colocándolos en museos. Mediante tal recurso, el significado usual del producto prefabricado desaparece y comienza a estar considerado bajo un nuevo punto de vista artístico (Cricco y Di Teodoro, 2000, pp. 724-26).

creatividad por parte de los nuevos “postdigital artists” del siglo XXI, como los bautiza Germán Sierra (Henseler y Castillo, 2012, p. 7), que vemos focalizarse en el tiempo presente y que, gracias a la gran cantidad de datos ofrecidos por el *database* infinito de internet, reelabora el pasado, procesando y uniendo tecnología y tradición a través de diferentes y nuevos enfoques.

Este procedimiento de hibridación, para Fernández Mallo “expande las dinámicas espaciales de la palabra escrita” (Henseler, 2011, p. 4464).

[...] Fernández Mallo, [...] defines his task as “a sort of archeology of the present,” [...] as one who digs in a huge “Container of Time”. He likens this container to the Internet, a space that can advance a series of topological “relationships, copies, and reinterpretations” made present in the act of storytelling [...] (Henseler y Castillo, 2012, p. 7).

Aquí podemos posicionar de nuevo las lecturas transversales del mundo real por parte del autor, su intento de creación de una nueva realidad literaria que refleja la *cosmopedia* de Pierre Lévy (1997)<sup>106</sup> y donde la historia narrada no es simplemente contada, sino, como veremos, explícitamente construida (Henseler y Castillo, 2012, pp. 60-61).

La creación de un cosmos poético de errores, de material misceláneo reposicionado con respecto a su posición y función originales, eleva a la superficie el concepto de fragmentariedad. Un concepto que, sin embargo, no nos guía a una representación literaria de una identidad humana realmente

<sup>106</sup> La *cosmopedia*, según Pierre Lévy (1997), es un nuevo espacio de representación dinámico y multidimensional. Un contenedor de conocimientos creados en la era informática y formados por “static images, video, sound, interactive simulation, interactive maps, expert systems, dynamic ideographs, virtual reality, artificial life, etc. [...] making knowledge ‘a large patchwork’ in which virtually any field can be folded onto another” (Lévy, 1997, pp. 174-75) en (Henseler y Castillo, 2012, p. 7). Así, junto con Henseler (2011), podemos definir el *Proyecto Nocilla* (2013), que analizaremos en los próximos apartados, precisamente como una “cosmopedia en print” (Henseler, 2011, p. 4458), donde el concepto elaborado por Lévy (1997) encuentra una nueva dimensión en la página escrita y dibujada por Fernández Mallo y se ve completado por las imágenes en movimiento de la película *Proyecto Nocilla, la película*.

perdida o destruida por el exceso de símbolos mediáticos. El mismo escritor rechaza la idea negativa de fragmentación<sup>107</sup>:

<sup>107</sup> El concepto de fragmentación nos guía a profundizar ulteriormente la idea de posmodernidad y su influencia en la estética y la postpoética de Fernández Mallo. La posmodernidad, en acuerdo con Lyotard (1979), puede ser interpretada precisamente mediante la fragmentación y el pluralismo. Según sugiere la visión del filósofo francés, la **actitud posmoderna puede ser leída mediante una “incredulity towards metanarratives” (Woodward, n.d.), o sea una desconfianza en aquellas “totalising stories about history and the goals of the human race” que fundamentaban y legitimaban los conocimientos y las prácticas culturales en la modernidad.** En relación a la estética de Fernández Mallo es interesante ver, en nuestra lectura, una línea de continuidad con el pensamiento de Lyotard (1979), el cual, por ejemplo, tomaba como **referencia a Ludwig Wittgenstein y sus “language games” para su investigación sobre la centralidad del lenguaje y la legitimización de sus discursos para definir la relación entre poder y conocimiento en la época posmoderna.** El estudioso francés propone una representación metodológica posmoderna de la sociedad donde distingue entre dos tipos de conocimiento: **el conocimiento “narrativo”, basado en la narración, y el conocimiento “científico” (Woodward, n.d.): “one of the defining features of postmodernity, [...] is the dominance of scientific knowledge over narrative knowledge. The pragmatics of scientific knowledge do not allow the recognition of narrative knowledge as legitimate, since it is not restricted to denotative statements” (Internet Encyclopedia of Philosophy, n.d.).**

El predominio del conocimiento científico y de la “performativity” para Lyotard (1979) acaba siendo un peligro para la sociedad porque **“reality cannot be captured within one genre of discourse or representation of events [...] science will miss aspects of events which narrative knowledge will capture. [...] The technical and technological changes [...] - as well as the development of capitalism - have caused the production of knowledge to become increasingly influenced by a technological model. [...] in postmodernity that knowledge is becoming the central force for production [...]” (Woodward, n.d.).**

Esto lleva a la “mercantilization of knowledge”, un conocimiento que muda en objeto de consumo y que afecta al concepto de verdad: **“knowledge in postmodernity has largely lost its truth-value, or rather, the production of knowledge is no longer an aspiration to produce truth”** La solución propuesta por Lyotard (1979), que el estudioso bautiza “paralogy” nos parece entonces influenciar la práctica literaria de Fernández Mallo, sus intentos de crear nuevos discursos híbridos entre poesía y ciencia para alcanzar a un nuevo nivel de conocimiento posmoderno. Para Lyotard (1979) **“Legitimation of knowledge by performativity terrorises the production of ideas. [...] a better form of legitimation would be legitimation by paralogy. [...] the movement beyond or against reason. [...] reason not as a universal and immutable human faculty or principle but as a specific and variable human production; “paralogy” [...] means the movement against an established way of reasoning. In relation to research, this means the production of new ideas by going against or outside of established norms, of making new moves in language games, changing the rules of language games and inventing new games [...] this is in fact what takes place in scientific research, despite the imposition of the performativity criterion of legitimation. This is particularly evident in [...] ‘postmodern science’ - the search for instabilities [...]” (Woodward, n.d.).** Esta búsqueda de inestabilidad “beyond or against reason”, de hecho caracteriza la misma fragmentación discursiva y postpoética de Fernández Mallo que lo llevará a la narrativa con el *Proyecto Nocilla* (2013); una postpoética fundamentada en una continua “revelation’ or ‘articulation’ of the unknown” que para Lyotard (1979) es parte del conocimiento mismo.

[...] El término “**fragmentado**” alude a un mundo previo, que era unitario y que se rompió, para después nosotros rearmar los trozos con otra disposición. Y no creo que eso sea así. Cuando escribo no tengo la sensación de trabajar con un mundo previo al mío, y ya roto, sino sobre un mundo nuevo que se me presenta espontáneamente así, “como si **estuviera fragmentado**”, pero que no lo está bajo una óptica contemporánea (Henseler, 2011, p. 4886).

En este sentido, podemos apreciar cómo la inspiración autorial, relacionándose con la fragmentariedad, está basada en la poesía como género, que en el caso de Fernández Mallo muta, como veremos con detalle (cf. cap. 2.2.1), en *postpoesía*. Una postpoesía que transforma el texto literario en lista:

Es curioso que cuando escribí el Proyecto Nocilla, así como Postpoesía, no tenía en mente Internet, de hecho no era un usuario muy asiduo de la Red, y creo que pocas veces había entrado en un blog. [...] Supongo que esa **fragmentariedad estaba también “en el aire”**, en el entorno social. [...] vengo de la poesía, y la poesía es el género fragmentario por naturaleza. Creo que eso provocó que intuitivamente yo expandiera esa característica, propia de la poesía, a un ámbito que yo aún no sabía muy bien cuál era, y que resultó ser la narrativa. [...] Eso no impide que, [...] la influencia de estética Internet **estuviera ya “en el aire”**, pero insisto también en el carácter intrínsecamente fragmentado de la poesía. Y esto es la idea **de texto como “lista”** (idea que en ocasiones también ha trabajado Germán Sierra): texto como sucesión de items que se pueden leer sin orden, eso es la poesía también. [...] Creo que mi literatura se establece, dentro del libro, como una red horizontal, sin jerarquías, en la que la alta cultura y la baja cultura dialogan. Eso es un correlato espontáneo, no planeado, de la concepción contemporánea de la realidad como sistema complejo y en red. [...] (Henseler, 2011, pp. 4764-79).

Esta lista, bajo la visión del autor, se convierte además en la única posibilidad de organizar la sociedad contemporánea:

[...] Podemos definir la sociedad contemporánea como un acúmulo de datos, hechos y objetos contenidos en una gran lista. [...] la historia de la sociedad occidental es la historia de una fragmentación de los discursos, los principios morales, estéticos, sociales y políticos, al punto de haber llegado a constituirse en una auténtica colección susceptible de ser clasificada fragmentariamente. [...] la lista [...] es mucho más rica que la información secuencial, pues nos permite leer de izquierda a derecha, de abajo arriba o a saltos, y esa «proximidad virtual» de elementos alejados permite crear cada vez un discurso nuevo originando prácticamente infinitas combinaciones y posibilidades (Fernández Mallo, 2009, pp. 1219-28).



En el campo literario a través de la idea de “lista”, podemos entonces ver cómo el texto concebido por Fernández Mallo encuentra su función, y el rol del lector se expande **según la óptica contemporánea e “hipertextual”** de la organización del conocimiento, abandonando una “visión nostálgica de una modernidad rota” (Henseler, 2011, p. 4886), y dando la posibilidad a la narración de formar **“combinaciones virtualmente infinitas [...]”** (Fernández Mallo, 2009, p. 1239).

### 2.2.1 Postpoesía

[...] la postpoética es aquello que no es ciencia, no es poesía (ortodoxa), no es publicidad, no es diseño, no es arquitectura, no es novela, no es pensamiento..., pero que, en potencia, comparte elementos de todas ellas. Aún no se sabe qué es, **pero es**” (Fernández Mallo, 2009, p. 972).

A la luz de nuestro análisis previo, para poder interpretar la creación narrativa de Fernández Mallo, resulta necesario entrar en el territorio de la poesía.

El autor tras el éxito de los dos primeros capítulos de la trilogía *Nocilla*, y en el mismo año en el cual publica *Nocilla Lab*, en 2009, concibe el ensayo *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*, del cual, en los precedentes apartados, hemos anticipado algunos conceptos fundamentales y algunas citas textuales.

Este ensayo nos ofrece una especie de guía en la interpretación de la estética del autor y de su obra, que queremos entender en nuestro estudio como un conjunto narrativo único. Un discurso estético que Fernández Mallo emprende para centrarse en la poesía, el género literario al cual se siente más cercano, y que, sin embargo, le resulta extremadamente útil para definir su recorrido creativo en el género de la novela<sup>108</sup>.

<sup>108</sup> Nuestra visión coincide con la opinión de Olga Martínez Dasi, editora en Candaya de la novela *Nocilla Dream* en 2006, opinión incluida en *“Proyecto Nocilla: Olga*

El autor entiende la postpoesía como una actitud para ir “[...] más allá de la **poesía «poéticamente correcta»**” (Fernández Mallo, 2009, p. 191)<sup>109</sup>, y para acercarse a una nueva praxis lírica, a un proceso de reordenación alternativo “[...] encaminado hacia una heterotopía<sup>110</sup> sin tradición netamente interna” (Fernández Mallo, 2009, p. 622).

La postpoesía y toda la creación literaria del autor aspira, así, a convertirse en laboratorio. Un lugar de experimentación donde el *postpoeta* se pueda acercar a la vida, construyendo “[...] artefactos poéticos que fluyan desde y para la sociedad contemporánea” (Fernández Mallo, 2009, p. 25), y donde la poesía renazca y se ponga en conexión con las otras artes y la ciencia.

Se trata de un recorrido necesario, ya que, en el mundo contemporáneo, la poesía que **Fernández Mallo bautiza como “ortodoxa”, “[...] hace mucho tiempo que dejó de ser un laboratorio, un lugar de continúa investigación, para mutar en un museo de naturalezas muertas, cuando no en**

*Martínez rememora la publicación de **Nocilla Dream en Candaya (III)***, artículo publicado por *Pliego Suelto* en noviembre de 2013: “[...] **Agustín Fernández Mallo ha repetido muchas veces que sin aliento poético el *Proyecto Nocilla* no tendría sentido, que en su cabeza *Nocilla Dream* “era como un gran poema”.**

<sup>109</sup> Podemos ver cómo la actitud de Fernández Mallo frente a la poesía española actual coincide con el pensamiento de Mañas (2012), que en *La literatura explicada a los asnos* declara **“El protagonista de mi primera novela ya decía, hace veinte años, que la poesía actual le parecía sentimental, críptica y aburrida, que era un género en extinción, que no había nadie que pueda era vivir de ella, que era una cultura muerta. Insistía mi personaje en que la cultura de nuestra época es audiovisual. Tenía en mente la televisión y el rock. [...] Decir que la poesía tradicional ha muerto, sin embargo, no significa que haya desaparecido. La poesía no desaparecerá nunca. Tampoco desaparecerá el teatro, ni el libro en papel. No obstante, a la poesía le ha pasado por encima la música con el mismo implacable rodillo histórico con que el cine le ha pasado por encima al teatro y, en breve, el libro digital al de papel” (Mañas, 2012, pp. 762-73).** Para Mañas (2012), además, la producción creativa de **Fernández Mallo nos ofrece en cambio un cóctel explosivo de ideas: “En su obra, con toda su pulcritud estilística, no es la «música» la que nos gana. Pero a cambio nos ofrece un cóctel explosivo de ideas. Esa concentración intelectual es la clave de su éxito, que es, ante todo, eminentemente conceptual. Mallo está empeñado en convertirse en algo así como el Duchamp de la novela española” (Mañas, 2012, p. 5002).**

<sup>110</sup> **Fernández Mallo utiliza el término “heterotopía” en el sentido dado a la palabra por Foulcault (1966), que lo usa para identificar un espacio creativo y cultural caracterizado por el diálogo y la mezcla de sentidos entre escuelas diferentes. Un espacio que deja de ser “lugar anómalo”. Así, Fernández Mallo, como Foulcault, hace una “distinción entre utopía y heterotopía, [...] entre lo sistemático-lineal y lo disperso, entre lo cerrado a toda información exterior y lo abierto, entre la tranquilizadora tradición y la novedad inquietante” (Fernández Mallo, 2009, p. 627).**

un decadente mueblé” (Fernández Mallo, 2009, pp. 30-34). Es entonces, en este sentido, que tal camino artístico quiere abrirse a la vida:

Hay que ampliar y reconfigurar el dominio poético porque hoy, por primera vez en la Historia, ya no existen «obras de arte», o sí, pero han sido superadas en muchos órdenes de magnitud por la gigantesca obra de arte que hoy es la vida, con sus relaciones, sus flujos, su ficción, su uso (Fernández Mallo, 2009, p. 668).

Precisamente, la postpoesía como “método sin método” (Fernández Mallo, 2009, p. 298) justifica su existencia en el uso. Parafraseando al filósofo Wittgenstein (1988) y su **“el significado es el uso”**, Fernández Mallo sugiere que la postpoesía sea también una poética que “se muestra” y “se significa” (Fernández Mallo, 2009, p. 973), mediante una actitud pragmática, donde **“[...] mente y mundo, teoría y práctica, no están separados [...] se construyen el uno al otro en un continuo rodar retroalimentado sin fin [...]”** (Fernández Mallo, 2009, p. 278), creyendo que **“lo que funciona es bueno”** (Fernández Mallo, 2009, p. 260) y sin detenerse en ejercicios de estilos.

En este sentido, en el paradigma postpoético: “[...] a un poeta que practique la poesía postpoética poco le importa que a un verso neoclásico le siga la fotografía de un macarrón o una, en apariencia, incomprensible ecuación matemática si esa solución metafóricamente funciona” (Fernández Mallo, 2009, p. 283).

La búsqueda de verosimilitud, el intento de conectarse a una suerte de posrealismo vital, en la visión del autor, hacen que en la creación postpoética se utilicen, según la necesidad, elementos económicos, científicos o de otras disciplinas y, al mismo tiempo, no se reniegue del pasado y la estética posmoderna, ya que el “espíritu híbrido” postpoético busca en el ensamblaje activo de estos materiales **“soluciones metafóricamente idóneas”** (Fernández Mallo, 2009, p. 303) para acercarse, como hemos anticipado, a una idea de arte infundida de ciencia.

La ciencia es, en este momento, entendida por Fernández Mallo como metáfora, como poética del siglo XXI<sup>111</sup>, que se ve comprometida “con el pulso de su época”, y **atenta a “[...] lo que está pasando, a lo que muta y se vislumbra** en esa zona causal que al fin y al cabo a todos nos envuelve y que damos en llamar horizonte de sucesos” (Fernández Mallo, 2009, p. 44).

En la reflexión estética propuesta por el autor, en definitiva, podemos apreciar que existe una “zona mutante”, un extrarradio<sup>112</sup> o territorio postpoético donde ciencia y poesía colisionan. Es por ello por lo que Fernández Mallo se acerca al concepto de “nomadismo estético”, según el cual las obras postpoéticas —como el *Proyecto Nocilla* (2013)— durante el proceso de creación se mueven entre “territorios simbólicamente disímiles” y “[...] una vez acabadas no terminan de lanzar señales y flujos” (Fernández Mallo, 2009, p. 1862).

El “nomadismo estético”, así, se fundamenta en el pragmatismo del autor, que crea obras donde “[...] **no se busca una identidad sino la** espontánea multiplicación y dislocación de la misma” (Fernández Mallo, 2009, p. 1868).

<sup>111</sup> Según Vicente Luis Mora “la ciencia es el imaginario más potente de nuestros días [...] por dos razones: porque es portentosa, e incomprensible para los profanos, y porque se presume cierta. Es decir: algo maravilloso en lo que, en teoría, podemos creer. Un relato de **ciencia ficción fiable**”; entonces, bajo la visión del autor, **hoy la poesía y la ciencia “están unidas, y es un relato imbatible. Nos hace creer que sabemos a dónde vamos y de dónde venimos, como dice el verso de Rubén Darío [...].” (Azancot, 2018).**

<sup>112</sup> La postpoética, según Fernández Mallo, se genera en espacios de frontera que él llama “extrarradios”, **conectándose al método de la deriva**, teorizado por Guy Debord (1958), que consistía en la elaboración artística y subjetiva de mapas psicogeográficos. Fernández Mallo **se apropia del método para identificar el espacio “psicopostpoético” presente en la propia producción creativa y para elaborar una cartografía que identifique físicamente los extrarradios mismos.** Podemos ver cómo Fernández Mallo en *Postpoesía* (2009) llega precisamente a apropiarse de la definición original de Guy Debord aparecida en *Internacional Situacionista, boletín n. 2 de diciembre 1958, en sentido postpoético.* “[...] la deriva postpoética se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos: poesía, ciencia, arquitectura, economía, publicidad, etc. El concepto [...] está ligado indisolublemente a los efectos de la naturaleza psicopoética y a la afirmación de un comportamiento lúdicoconstructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones **clásicas de poesía, ciencia, arquitectura, economía, publicidad, etc.**” (Fernández Mallo, 2009, p. 1001).

El hábitat de postpoesía y “nomadismo estético” es, en definitiva, la postmodernidad tardía o “altermodernidad”, término que Fernández Mallo toma de Bourriaud y su *radicant art*<sup>113</sup>, espacio donde el artista integra sus raíces estéticas y culturales en un horizonte individual y al mismo tiempo global, en movimiento perpetuo, donde

**[...] a través del espacio**, el tiempo y los signos realiza una lectura trasversal de esa piel del mundo simbolizada por Google Earth, y coloca todo a un mismo nivel; la red es horizontal. Se asume la heterotopía y heterocronía, hay múltiples tiempos y múltiples espacios que van a confluír en una obra sin clara filiación, sin raíz profunda y sin nostalgia, como una visión positiva de la complejidad y el caos [...] (Fernández Mallo, 2009, p. 1893).

La obra literaria, en la concepción del autor, como se ha anticipado (cf. cap. 2.2), se focaliza en el presente, visto como punto de unión de tiempos, espacios y temáticas.

Se trata de tiempos relativos y posmodernos sin centro absoluto que Fernández Mallo llama “centros de tiempos”: “[...] ya no hay una dirección temporal privilegiada no hay delante ni atrás, ni anterior ni posterior, sino un sistema de dos o más obras poéticas que intercambian flujos literarios **mientras giran las unas en torno a las otras**”. Un sistema de referencia **flotante**, “para salirse del tiempo que te hace elegir entre un pasado y un futuro e instalarse en un tiempo **equidistante a todas las obras**” (Fernández Mallo, 2009, pp. 903-13).

El autor, en suma, supone que las creaciones poéticas no deben estar subordinadas a términos cronológicos, sino puestas en contacto, en un

<sup>113</sup> Fernández Mallo une su reflexión estética al concepto de “radicant-art” de Bourriaud en *The Radicant* (2009): “[...]Radicant-art es un modo de pensar basado en la traslación; precarias y provisionales raíces entran en contacto en una nueva superficie [...] el radicant-art [...] no es esencialista, no es árbol —de única raíz—, como lo era el modelo moderno, ni es —aunque casi— el puramente rizomático —sin raíz y absolutamente flotante—, como lo era el postmodernista clásico (datado hasta el 11-S), sino que es una especie de «rizoma realista», un rizoma que, por mucho que flote necesita algún asidero, aunque éste sea provisional y felizmente bastardo, una postmodernidad tardía, un refinamiento de la teoría posmoderna, una planta que va tomando raíces provisionales, siendo ésa su manera de **avanzar en trayectorias no lineales [...]**” (Fernández Mallo, 2009, pp. 1943-49).

diálogo “[...] de imágenes y metáforas en un tiempo situado entre ellas «fuera» **del tiempo del reloj histórico**” (Fernández Mallo, 2009, p. 898).

A este respecto, el “corta y pega”, la apropiación o *apropiacionismo*<sup>114</sup> de elementos de otras obras literarias o, al menos, su manipulación creativa y su incorporación en una nueva obra no “inferior a la original” (Fernández Mallo, 2009, p. 857) es oficialmente legitimada y sirve como base, tal y como hemos visto en el anterior apartado, del concepto de *spam*.

El error es convertido oficialmente en nuevo inicio, nueva fuente poética, para crear metáforas verosímiles a través de una nueva forma de lenguaje donde se da el desplazamiento de determinados elementos de su posición natural da vida, a “[...] zonas híbridas, cartografías en ocasiones literariamente monstruosas [...]” (Fernández Mallo, 2009, p. 283).

En definitiva, podemos interpretar la poesía y la narrativa de Fernández Mallo, en perspectiva postpoética, como un universo hipertextual, una lista fragmentada, una *cosmopedia* fuera del tiempo histórico, donde el juego literario sustituye choques, confrontaciones ideológicas y dialécticas mientras el autor funde en el mismo texto elementos de campos diferentes y

<sup>114</sup> El *apropiacionismo* de Fernández Mallo toma como referente narrativo la *fanfiction* —la “**ficciones de fans**”, es decir, “[...] una **ficción creada por fans y para fans**, la cual toma un texto original o persona famosa como punto de partida. Se crea, por lo general en una comunidad o fandom y es distribuido, principalmente, en línea aunque antes del internet se imprimían” (Wikipedia, 2017), y, sobre todo, el *sampling musical*: “**acto de tomar una porción o sample (muestra) de un sonido grabado en cualquier tipo de soporte para reutilizarla posteriormente como un instrumento musical o una diferente grabación de sonido. Se elabora, así, una mezcla o sucesión de secuencias de canciones o vídeos que además pueden estar transformados mediante efectos**” (Wikipedia, 2017).

Mediante el *apropiacionismo* de fragmentos de poesías tradicionales, material científico y publicitario cortados y pegados en poemas nuevos o en otros ya conocidos crean formas artísticas híbridas que parecen perder valor con respecto a la pureza del original. **Fernández Mallo rechaza esta lectura y la etiqueta como falsa, ya que no existen, para él, “[...] textos poéticos «canónicos», de modos, maneras y «espíritu» ortodoxos, los cuales son violentados en el momento de efectuar esas apropiaciones” (Fernández Mallo, 2009, p. 878).**

El autor rechaza tal pureza canónica, por su pertenecer a una visión clásica y a una **concepción temporal que se basa en la idea de que “[...] el poema construido con la técnica apropiacionista siempre viene después en el tiempo que su correspondiente poema matriz, que supuestamente se acerca al «poema ideal» [...]” (Fernández Mallo, 2009, p. 884).**

lejanos de los cánones que, en el proceso, cambian de forma, nombre y sentido.

### 2.3 Proyecto Nocilla (2013)

*Nocilla Dream* son los desiertos cálidos, *Nocilla Experience* son los desiertos fríos y *Nocilla Lab* la recapitulación de ambos con una puerta abierta al futuro. Los puntos de unión de las tres son las emociones de cientos de personajes contadas a través de las convergencias de redes, un modo de narrar transversal, donde, como en la poesía, las cosas se unen a través de lazos metafóricos, no analíticos ni hiperracionales (Fernández Mallo en Moreno, 2013).

El *Proyecto Nocilla* (2013) se compone de tres novelas: *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009). Estas obras pueden inscribirse en el estilo postpoético que hemos visto teorizar al autor, Agustín Fernández Mallo, clasificándolas como nuevas ideas narrativas de realismo en clave *afterpop*, irónica y materialista.

Mediante el *Proyecto Nocilla* (2013), Fernández Mallo crea un mundo literario unitario basado en el *collage*, en el *zapping* y en el reciclaje cultural, donde la identidad humana de los protagonistas es capaz de metamorfosearse y de gestionar el exceso simbólico causado por los *media*, hallándose en una suerte de estado fluido que no quiere y no necesita de raíces fijas<sup>115</sup>. Una

<sup>115</sup> La actitud de los personajes de Fernández Mallo nos parece fundamentarse en la que, como hemos visto, Bauman bautiza liquidez de la sociedad contemporánea; una **sociedad “líquida”, donde “las instituciones sociales ya no tienen la** posibilidad de albergar y contener las ansias y los miedos, porque ellas mismas se encuentran en la misma lucha por **encontrar identidad y por alcanzar reconocimiento (Bauman, 2008)” (Ossa, 2018, p. 214), un reconocimiento que tenían, “en la modernidad sólida” donde “La identidad poseía una definición clara y continua de lo que se ‘es’”(Ossa, 2018, p. 214), dado que: “La estructura estaba en su lugar antes de que se emprendiera cualquier acción humana, y permanecía el tiempo suficiente, impertérrita e inalterada, como para presenciar la acción de principio a fin. Precedía a todo logro humano, pero al mismo tiempo hacía que el logro fuera posible: conseguía que la lucha por la vida de cada cual pasara de ser una pelea sin objeto a convertirse en un logro constante. Se podía sumar una conquista a otra, seguir el camino paso a paso, y cada paso, conduciría, gracias al camino, a un próximo paso; uno podía construir los propios logros de abajo arriba, desde los cimientos hasta el tejado. Éste era el mundo de la peregrinación que habría de durar toda la vida, de la vocación, o [...] del proyecto de vida”**

identidad en movimiento que nos ofrece una visión de la vida desenfadada y capaz de aceptar, imponerse o desactivar, como hemos mencionado ya (cf. cap. 2.2), hasta la soledad.

El *Proyecto Nocilla* (2013) consiste, bajo nuestro punto de vista, en una suerte de “**sampling and remixing**” (Henseler, 2011, p.5104) radical que a primera vista parece lograr hacer desaparecer metafóricamente a la figura del autor. De alguna manera, el texto toma el control y el poder de crearse en sí mismo de manera independiente e inesperada, en páginas que pueden simular al azar, blogs, chats o televisiones que cambian constantemente de canal.

La manipulación narrativa, en el *Proyecto Nocilla* (2013), según nuestra interpretación, no puede prescindir del rol autorial. Su figura resulta fundamental en la búsqueda personal de significación, en la selección, en la elección mediante el *zapping* narrativo y en la progresión de la trama en la *cosmopedia* literaria creada. El autor mezcla fragmentos heterogéneos de materia real y ficticia y crea un discurso unitario y al mismo tiempo transversal que necesita de una lectura atenta para interpretar las listas, los *links* y las conexiones conceptuales y metafóricas entre los eventos narrados.

En este sentido, si los objetos llegan a protagonizar la obra, la voz de Fernández Mallo no desaparece. Es más, se convierte en la de un simbólico director, un *disc jockey*, que de mero narrador pasa a hacedor, manipulando conscientemente las historias que propone al lector a lo largo de la cartografía que define las coordenadas topológicas del texto *Nocilla*; un concepto que el escritor confirma en *Llámalo Nocilla* (2008): “[...] Todo esto tiene un hilo, porque si no sería una mera yuxtaposición. Es como el buen Dj que siempre pincha con hilo. Lo que me fascina es cómo puedes convertir y reconstruir la realidad” (Henseler, 2011, p. 5166).

(Bauman, 2001, p. 111). El único referente estable para los personajes de Fernández Mallo así se materializa en un “**un poderoso espacio social donde se puede sentir seguro y encontrar la respuesta a la humana cualidad de desear y anhelar: el consumo**” (Ossa, 2018, p. 214).



Debe considerarse, entonces, como un arquitecto literario capaz de mutar, como veremos, en personaje/objeto ficticio y multimedia.

Apropiándonos del concepto de tiempo relativo y flotante — posicionado fuera de la cronología lineal y real del tiempo histórico, que Fernández Mallo bautiza como “centros de tiempos”, en su *Postpoesía* (2009)—, proponemos un análisis del *Proyecto Nocilla* (2013) que invierta el orden temporal de publicación de las novelas, es decir, una interpretación de la obra vista como un conjunto narrativo para leer al revés, desde *Nocilla Lab* (2009) hasta *Nocilla Dream* (2006), pasando por *Nocilla Experience* (2008). Se tomaría entonces como un conjunto que, insertado en un ciclo creativo infinito, no conoce y no busca un verdadero desenlace, sino múltiples posibilidades de nuevos y continuos inicios.

Partiendo de *Nocilla Lab* (2009), trataremos de interpretar la trilogía como una única novela, un laboratorio literario constituido por múltiples narraciones autónomas que se posicionan en una especie de red poética, que implica, además, *Proyecto Nocilla, la película* (2009).

De hecho, Fernández Mallo, **después de la “exuberante sucesión de Polaroids” de *Nocilla Dream* (2006)** —definida así por Juan Feliu en su entrevista en la revista *Pliego Suelto* en noviembre de 2013— y la experimentación, la búsqueda de belleza y humanidad entre surreales azoteas, chicles y ruinas de *Nocilla Experience* (2008), se implica en su creación y se convierte en un personaje de ficción en *Nocilla Lab* (2009), sumándose a los demás personajes de la novela, explicitando lo que interpretamos como el verdadero inicio del laboratorio literario, es decir, el intento de dar un orden al *Proyecto* entero desde el interior, con un cambio de estilo y de ritmo narrativo evidente, pero sin desintegrar el universo creado anteriormente.

Mediante tal intromisión autoficticia, Fernández Mallo evidencia, bajo nuestro punto de vista, la intención unitaria, o al menos estética, del *Proyecto*, dando lugar a frecuentes referencias y conexiones entre las novelas,

ecos que desvelan precisamente el rol autorial como hacedor del mundo ficticio e hiperrealista propuesto.

La autoficción permite a Fernández Mallo crear un *Proyecto* que complica y trasciende los límites entre lo real y lo imaginado, y dar vida a un vértigo identitario entre él mismo como autor, el narrador y el personaje que llevan su mismo nombre. Este recurso aporta a su *Proyecto* literario la ambigüedad característica de esta tipología de textos literarios:

Dice Vilain que la realidad es en sí una ficción y la ficción que refleja una realidad redobla la ficción. La autoficción suscribe un proyecto: la novela en la que un escritor finge transformar la verdad vivida haciendo aparecer la naturaleza ficticia, lejos de hacer del libro el lugar donde se construye una identidad, pone a prueba una inquietud perdida, un vértigo donde se cumple y se disuelve a la vez. (Musitano, 2016).

Fernández Mallo parece así explorar nuevas verdades a través de un juego narrativo donde la verdad misma se convierte en “[...] un «móvil ejército de metáforas», algo que se va construyendo a medida que se representa, a medida que cada paso propone una nueva solución o continuidad, en principio impensable y no pragmática” (Fernández Mallo, 2009, p. 278).

Es precisamente en este punto de intromisión autoficticia de Fernández Mallo en *Nocilla Lab* (2009) desde donde queremos partir con nuestro análisis del *Proyecto Nocilla* (2013).

El ingreso oficial de Fernández Mallo en la ficción de su obra y la elección de tal momento como punto de partida para la interpretación crítica de esta nos permite, además, acercarnos, en la línea de Alex Saum-Pascual (2014), a la entera producción poético-narrativa del autor como ejemplo de narrativa *transmedia* (Jenkins, 2006).

En este sentido, podemos asimismo interpretar el *Proyecto Nocilla* (2013) como parte de un universo narrativo más grande, en forma de red<sup>116</sup> que se extiende desde las páginas de las novelas y las imágenes de la película que componen el *Proyecto*, hasta las poesías, los ensayos y el blog de Fernández Mallo, el cual en sus creaciones juega constantemente a implicar de forma irónica su figura humana/objeto en una suerte de auto y metaficción continua que confunde y expande los límites entre realidad, verdad y ficción.

[...] Fernández Mallo's public interventions through his blog posts, interviews, musical and spoken word performances have helped to create a fictional persona, which can be read as a self-reflexive parody of the artist embedded in media convergence. By partially renouncing his agency as a serious creator and turning himself into an object, a product of his own fictions in a radical engagement with modernist metafiction, Agustín Fernández Mallo, Author, floats rhizomatically in a network composed of his multimedia productions (Saum-Pascual, 2014).

### 2.3.1 *Nocilla Lab* (2009)

Con la novela *Nocilla Lab* (2009), Fernández Mallo, como hemos anticipado, entra definitivamente en la trama del *Proyecto Nocilla* (2013), y lo hace en primera persona singular y plural, ya que su máscara literaria se desplaza, junto a una mujer sin nombre —su pareja—, por las páginas que protagoniza su voz.

La máscara autoficticia del escritor se expresa a través de lo que interpretamos como un metafórico y gigantesco plano secuencia cinematográfico<sup>117</sup>, mediante el cual nos parece querer entregar al público algo

<sup>116</sup> En línea con las ideas de convergencia entre diferentes mundos creativos, de red *transmedia* y de *apropiaciónismo* propuestas por Fernández Mallo, en 2011, por ejemplo, el dibujador Pere Joan, ya autor del cómic final de *Nocilla Lab* (2009), expande el *Proyecto Nocilla* mediante la novela gráfica titulada *Nocilla Experience, la novela gráfica*.

<sup>117</sup> El plano secuencia, en el lenguaje cinematográfico, es un recurso narrativo que se caracteriza por el rechazo al montaje. En acuerdo con Rondolino Tomasi (2003, p. 207), **“rappresenta un evento o una serie di eventi, potremmo dire un episodio, caratterizzati da una relativa autonomia nel contesto narrativo complessivo del film in questione. È nella sostanza l'equivalente di una somma di inquadrature su cui si articola una sequenza”**.

similar a un manifiesto sobre la estética poética del escritor en el mundo real y una descripción interior y caótica del *database* físico y virtual que ha generado el *Proyecto Nocilla*.

En *Motor automático de búsquedas*, primera parte de la novela<sup>118</sup>, Fernández Mallo da vida a una narración experimental, que, por ejemplo, no siempre respeta la sintaxis de la lengua castellana.

Nos encontramos frente a una narración continua, sin pausas y sin apenas puntuación para marcarlas. El narrador confunde la primera persona gramatical con la tercera y la primera del plural, y el discurso directo puede, por ejemplo, insertarse en el flujo narrativo, señalado solo por el uso de la mayúscula inicial. Hay, además, trozos de texto repetidos, iguales o apenas variados, como si pretendiera fijarlos en la memoria del lector o convertirlos en simbólicos eslóganes, estribillos consumibles.

La multitud de historias fragmentadas están unidas por el principal y simbólico “polo magnético de atracción” del texto; la misma voz del narrador/escritor, que, precisamente con la ausencia de puntos en todo el capítulo, encadena opiniones, ocurrencias personales y hechos lejanos en el tiempo, en el intento de, a través de su intromisión en la historia, expandir la docuficción que caracteriza la narración y el *Proyecto* entero.

En el texto, Fernández Mallo acaba siendo un objeto entre otros, una imagen, un holograma autorial paródico sometido a la realización de la obra. Interpretamos la novela como un texto con características orgánicas, que toma nueva vida cada vez que parece concluirse, en un *loop* potencialmente infinito, magnético, que trasciende los confines físicos del libro mismo y se abre a la identidad autoficticia de un escritor que, perdido en su personal

<sup>118</sup> *Nocilla Lab* (2009) está dividida en tres partes: *Motor automático de búsquedas*, *Motor automático* y *Motor (Fragmentos encontrados)*. En la tercera parte, el texto, antes de concluirse, cambia de forma y se convierte en un cómic dibujado por Pere Joan. Para acercarnos a las diferentes mutaciones estilísticas a las que Fernández Mallo somete a la novela, analizamos el camino del texto de manera detallada, para identificar las particularidades de cada parte e interpretándolas como funcionales a un conjunto textual único.

laboratorio de escritura, se encuentra encarcelado, multiplicado y, a la vez, transformado en algo artificial, en producto de consumo.

En la primera parte de la novela, los personajes que, según el orden cronológico de publicación de las novelas de la trilogía, desde *Nocilla Dream* (2006), experimentan física y psicológicamente las *derivadas* teorizadas por Debord (1958) (cf. cap. 2.2.1), intentan descubrir nuevas significaciones, nuevas esencias en el mundo en el que eligen o se ven obligados a vivir; y en el que se ven reemplazados, como objetos entre objetos, por ese continuo movimiento de palabras del narrador que anticipa y precede tales *derivadas* emocionales.

Las palabras cíclicas del narrador nos transmiten una búsqueda de emociones personal, de poesía entre el *database* informativo, y, además, nos muestra su obsesión creativa de un *Proyecto* postpoético que, partiendo del *spam*, no excluye nada del entorno vital a través del *apropiaciónismo* o de un perpetuo “acceso aleatorio a listas” de material heterogéneo. Vemos entonces cómo la máscara literaria del autor aspira a su vez a convertirse en laboratorio, un laboratorio de experimentación, reflejando y extendiendo en la ficción las palabras de Fernández Mallo en el mundo real, en su *Postpoesía* (2009): “[...] **el poeta** sólo es un laboratorio más, como lo es un restaurante, un taller de chapa y pintura o una agencia de viajes, que fabrica sueños verosímiles” (Fernández Mallo, 2009, p. 309).

La misma novela *Nocilla Lab* (2009), en este sentido, es convertida, por extensión, en el laboratorio creativo de todo el *Proyecto Nocilla* (2013). Las primeras palabras del texto insisten en su supuesta pertenencia al mundo real. Fernández Mallo, su máscara, nos narra una anécdota:

Hay una historia real, además de muy significativa: [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 3483).

Un hombre es observado mientras regresa a Chernóbil después de cinco años. Él no encuentra su casa. No puede explicárselo, y se lo comenta a

la cámara que está grabando sus movimientos. El narrador lo observa, pero afirma no querer interesarse por él. Al narrador solo le interesan los que bautiza como “casos clínicos”, anticipando la que interpretamos como la característica principal de todos los personajes que habitan el cosmos literario *Nocilla*:

[...]a los que consideré totalmente diferentes a mí, pero simultáneamente superiores a mí, a los que consideré «casos», «casos clínicos», como decía un escritor llamado Cioran para referirse a cierta clase de personas patológicamente brillantes, y en este sentido, como «caso clínicos», siempre he aspirado a hallar en alguien la diferencia del Replicante, el ente perfecto y situado en los márgenes del ser humano, ni más allá, ni más acá, justo en la biológica frontera [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 3494-99).

Es una búsqueda de la diferencia, casi imposible, que puede causar estrés, a través del cual se puede generar vida:

[...]todo, visto con el suficiente detalle, es idéntico a su homólogo del lugar más alejado de la tierra: [...] el turista recorre países y siente empatía por lo que allí descubre debido únicamente a que todo le recuerda algo que ya existe en otros lugares que ha conocido, algo que sin ser exactamente igual a lo que ya ha visto, es un en un cierto modo igual, el Replicante de Blade Runner, [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 3505-11)

La conexión con el lector, así, se activa. La máscara literaria de Fernández Mallo se sirve de referencias reales, de productos culturales y comerciales conocidos y compartidos con el lector en el paisaje mediático que caracteriza el mundo real fuera del texto literario, paisaje del cual, bajo nuestro punto de vista, intenta producir una réplica, avisando al lector mismo, desde el principio de su novela, de que la novedad absoluta puede **llegar a ser “una pesadilla”, “una paradoja”**: o, como se ha mencionado, un **“caso clínico”**. Sin embargo:

[...] la paradoja es también una forma de desequilibrio, estábamos en un puerto de una pequeña isla al sur de otra isla llamada Cerdeña, al corazón del Mediterráneo, un pueblo marinero donde habíamos llegado tras meses de continuo peregrinaje, continua búsqueda del lugar apropiado para erigir

el Proyecto, nuestro Proyecto, como nos gustaba llamarlo, algo colosal que desde hacía años nos tenía más que ocupados, abducidos, y de repente, aquel lugar de aquella isla al sur de otra isla llamada Cerdeña, me pareció un pueblo de pescadores portugués, atlántico [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 3517).

En este sentido, el narrador, como aquel hombre que no encuentra su casa en Chernóbil, aparece en una situación de deriva, una deriva espacial que lo ha llevado con su pareja a una isla al sur de Cerdeña. Es en este lugar donde quiere realizar su *Proyecto*, metonimia y laboratorio ficticio de la totalidad del *Proyecto Nocilla* (2013) real. Además, este espacio le recuerda a las islas Azores y a un bar, donde, como se plasma en un cuento del escritor real Enrique Vila-Matas, los pescadores dejaban mensajes para otros pescadores. Este bar, desaparecido por un golpe del mar, consignó todos aquellos mensajes al océano, que, así, se convirtió en el destinatario último.

La deriva narrativa y espacial de los personajes en esta isla réplica de otras imaginadas explícita en la ficción de la novela el interés del autor, en el mundo real, por los lugares marginales, que ya hemos visto identificados como extrarradios en su *Postpoesía* (2009):

[...] esas zonas que, en estricto, son artificiales y carecen de tradición, que son creadas con una función pero que, al descontextualizarlas, esa función se pierde o con el tiempo, de tanto usarlas, se derrotan y también se pierden, esas franjas donde el tiempo se suspende, son los extrarradios [...] (Fernández Mallo, 2009, p. 951).

Fernández Mallo enlaza estas zonas al mundo del *land art*<sup>119</sup> norteamericano y a la hibridación entre civilización y naturaleza experimentada por Tony Smith en su *viaje experiencia* —un recorrido en

<sup>119</sup> El *land art* es un movimiento artístico que se desarrolla en los años 70 del siglo XX, en el que la atención del artista se desplaza desde el objeto hasta el espacio natural que lo envuelve. No hay limitaciones a la actividad artística. El artista, utilizando las formas ya existentes del espacio natural, modifica la naturaleza misma. El resultado final es más importante que su fruición. Esta corriente artística se une ideológicamente al arte conceptual, dado que la expresión artística se ve reducida al momento creativo, rechazando el valor del objeto producido y centrándose simplemente sobre la idea de concebirlo. Entre los artistas *land* destacan, por ejemplo, Robert Smithson o Christo (Cricco y Di Teodoro, 2000, p. 832).

coche por una autopista americana en 1966, donde se elevaba a arte “un recorrido en sí”, una “[...] obra de arte en el límite del arte, en la última estación de servicio del arte” (Fernández Mallo, 2009, p. 932)— y también a la idea de “caminata” de Robert Smithson (1967), que Fernández Mallo describe en Henseler (2011) con estas palabras “[...] como tránsito de un espacio a otro que, en principio, no tienen relación alguna, pero que el ojo lo relaciona ‘topológicamente’”(Henseler, 2011, pp. 5312-23).

En concreto, la geografía creada por la voz de la máscara de Fernández Mallo desde las primeras líneas de la novela es presentada sin un verdadero pasado, sin tradición, y en un vórtice temporal que el autor define como “[...] Tiempo Topológico, un tiempo que no alude a cronologías sino a las relaciones espaciales entre cosas, por muy alejadas en el tiempo estén las cosas. Es un tiempo “estructural”, hecho de capas” (Henseler, 2011, p. 5318).

Bajo nuestro punto de vista, la novela misma se convierte en extrarradio postpoético, un extrarradio que permanecerá simbólicamente indefinido hasta la conclusión, como espacio de liberación de los dogmas y de creación de nuevos puntos de vista. Esto se hace más patente con la escritura y su composición, descubriendo el arte donde no parece poder existir.

La novela, entonces, consiste en una especie de apropiación artística creativa y conceptual del espacio potencialmente infinito del género, una apropiación que la máscara literaria del autor, experimentando la deriva, cumple mediante una visión *“de lo cotidiano como si fueras un marciano recién aterrizado en la Tierra, es decir, llevando lo cotidiano a un absurdo para darle otro sentido”* (Henseler, 2011, p. 5318).

La materialización de esa especialidad mediante la indefinición y el continuo divagar del personaje/escritor nos lleva, además, a cierta inconsistencia física del mundo representado y de los personajes mismos que habitan la novela. Por reales o ficticios que sean, todos se encuentran igualados frente a los objetos, entrelazados en una red de palabras/lugares/nudos magnéticos que les atraen entre sí.



Las mismas palabras del narrador aparecen como nubes indefinidas, que no siempre se refieren a objetos con formas definidas,

[...] 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 esas imágenes es una obra creada con su propio palimpsesto. El televisor que no termina de encontrar su propia imagen y que, en ese proceso, crea una obra fuera de los márgenes habituales, con otros criterios y valores [...] (Fernández Mallo, 2009, p.1201-06).

La narración continua, la idea de flujo y el cúmulo de analogías resulta funcional al narrador para divulgar, para explorar y encontrar continuas conexiones y nuevos significados.

Cerdeña, su isla al sur —probablemente Carloforte en el mundo real— es el extrarradio donde realizar el *Proyecto*. Se convierte así en uno de los principales, parafraseando al propio autor, “polos magnéticos” narrativos y espaciales de la novela.

[...] lo decía Italo Calvino: hay que tener mucho cuidado con los objetos que se introducen en un texto porque actúan de polo magnético en la narración, atraen al argumento, se vuelven objetivos potenciales de nuestra atención, en la vida pasa lo mismo, como, por ejemplo, cuando vas a un país y una rama de un árbol te recuerda a otra de un lugar muy lejano, o cuando miras detenidamente los poros de la piel de un sudanés que va frente a ti en el bus y te parecen idénticos a los de un esquimal que te pasó la sal en una espaguetería de San Francisco, porque al final todo, humanos incluidos, está hecho de electrones, de quarks, de amorales fuerzas que nos mantienen unidos, y nada más, [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 3567).

Tal polo geográfico magnético, sin embargo, mediante la caminata metafórica y física de los dos protagonistas, como “buscadores de lugares **donde erigir proyectos**”, puede desplazarse desde Cerdeña hasta — simbólicamente— la muerte de su gata. Este es a su vez polo magnético mental de reflexiones sobre el tema de la muerte y del destino del universo, pasando por Las Vegas, **lugar donde “ella”**, la mujer sin nombre, pareja de Fernández Mallo, compró un bikini que ahora lleva consigo mientras recorren la isla:

“[...] un dos piezas que resumía su fascinación por esa ciudad, tan pueblerina, decía siempre ella, nunca falta algo que comprar, nunca faltan tiendas abiertas, y sin embargo, cuando te separas de su calle principal, el Strip, esa gran vena de asfalto y luces que atraviesa la urbe en dos, adquiere un aspecto de rancho y neones cansados, de polvo de desierto mal digerido, [...]” (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 3833-39).

Las Vegas, en la novela, acaba siendo un objeto, una metáfora *Nocilla*, es decir, una materialización de la poética del consumo, del simulacro, del dinero, por ser “caso clínico”, lugar de la diferencia. Es la ciudad ideal para vivir de los sueños derivados por el consumo mismo.

[...] **Las Vegas es ese producto de consumo felizmente** adulterado, que genera paradoja, entropía, vida, una botella de Coca-Cola con un limón dentro, una magdalena de Proust no horneada por su sirvienta sino manufacturada, con conservantes y colorantes, o una rebanada de *Nocilla*, con su aspecto de carne, de materia y espesor, [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 3877-82).

En Las Vegas, donde la escala temporal se rompe por el dominio del juego y sus reglas y por la búsqueda de dinero fácil, el personaje de Fernández Mallo, en cambio, compró un libro real, *La música del azar*, de Paul Auster — **“un polo magnético del deseo”**— en portugués, idioma que él no entendía. Este libro, con la Torre Eiffel en la cubierta, y que él define como una hipótesis de *docuficción*, y que vemos convertirse en una de las referencias principales del laboratorio literario, del *Proyecto* que él pretende crear y, además, de la novela que el lector está leyendo.

[...] novela que nos había metido en la cabeza la idea de nuestro Proyecto, Proyecto que, no lo sabíamos, cada vez se acercaba más a sus prolegómenos, a su primer ensayo, a ese momento en el que tanteas si el reloj continúa o se detiene, el momento de desplegar planos, herramientas, conceptos, computadoras, ideas, el punto de inflexión en el que, diríamos, el Proyecto se enfrentaría por primera vez a la materia propiamente dicha, si es que algún significado tiene la frase «materia propiamente dicha», momento que fue incubado en docuficciones, en Gran Hermano, en El desencanto, en El encargo del cazador, en Después de tantos años con San Michi gritando en la pantalla, ¡pues que vayan ellos, hombre, que vayan ellos!, o en las reposiciones de El coche fantástico, o sin ir más lejos, en la Biblia y en todas

aquellas películas y seriales que nos encantaban y que servían de nutriente a nuestro Proyecto, cosas que habíamos visto y leído sin cesar en nuestra casa, verano e invierno, (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 3989-94).

Las Vegas, en este sentido, nos parece “personificar” en la novela un tipo de paraíso artificial con el mercado como musa y fuente para el *Proyecto* mismo y la creatividad del Fernández Mallo ficticio<sup>120</sup>.

Este hecho se ve reflejado en el texto mediante el uso continuo de la antonomasia del autor para identificar los objetos, aquel mismo *name dropping* identificado por Porta (2010) (cf. cap. 1.3.1) y que ya hemos visto en los textos *Kronen* de Mañas.

La voz del narrador, así, hace sus reflexiones mientras se encuentra sumergida en tal espacio de consumo, y sus continuas similitudes y analogías convierten la realidad supuestamente verosímil de la novela en la “docuficción” deseada. En medio de su mímesis autoficticia, la voz enmascarada de Fernández Mallo nos habla, por ejemplo, con ironía, de su juventud en Santiago de Compostela, para llegar de forma surreal a encontrar en la Coca-Cola un elemento que no se parece a otros en el mundo: un producto único y paradójico; y, por lo tanto, amoral.

[...] el primer producto realmente ficticio de alimentación, y éste, el de la Coca-Cola, era el caso especial del que antes hablaba, el primer producto de consumo realmente producto de nada, [...] un objeto nuevo de verdad, consumismo en estado puro (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 3652).

Estos objetos que describe son amorales y diferentes, como su escritura. En efecto, mediante esta surreal yuxtaposición entre Coca-Cola y escritura, el narrador llega a describirnos sus intentos literarios, su actitud

<sup>120</sup> Fernández Mallo, además, en el mundo real, percibe el mercado y el consumo como centrales en la producción contemporánea: “[...] La nueva musa es el mercado [...] todo sale de él y regresa a él [...]”; el mercado, en su opinión, se convierte en el mundo, y no existe una realidad externa a ello: “el planeta Mercado” es un “nuevo creador de lenguajes” (Fernández Mallo, 2009, pp. 745-50).

como escritor, con una implicación metaliteraria que el Fernández Mallo real expande hasta hacerla parecer total, supuestamente autobiográfica, y que le permite, como autor, expresar aún más directamente su crítica al mundo real, guiada por su estética postpoética.

En concreto, la Coca-Cola es elegida por el autor como medio para alejarse de la tradición hispánica y acercarse a la apertura moral, al consumo norteamericano. Así, del mismo modo, su escritura se convierte ambiguamente en la de su máscara literaria implicada en la novela, y acaba siendo amoral precisamente como la Coca-Cola. Esta escritura sigue como **único criterio “la respiración del propio lenguaje”** (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 3661).

[...] siempre he intentado escribir de una manera totalmente amoral, como la Coca-Cola, sin raíces morales manifiestas, quizá por eso me gusta Norteamérica, porque, como yo, son paletos, carentes de filiación y de mochila histórica pesada a la espalda, [...] **hay que considerar la Historia** como un gran supermercado (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 3656).

Su camino compositivo nos conduce al *Proyecto* continuamente desvelado al lector por las palabras del narrador. De hecho, en tales discursos circulares del Fernández Mallo autoficticio se revive, además, la génesis creativa de sus primeros textos, escritos cuando vivió un momento de crisis en su vida de estudiante. En aquella época poseía dos televisores defectuosos y los utilizaba uno sobre el otro:

[...] por el Zenit veía y por el Telefunken oía, esa duplicidad me incomodaba pero con el tiempo llegó a insinuarme sugerentes conclusiones sobre los conceptos de «complementariedad», «subdivisión» y «cooperación» [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 4123).

Esta duplicidad le produce una adoración por aquel medio, aquella fuente de imágenes transmitidas que, como veremos, condiciona además la composición total del *Proyecto Nocilla* (2013) real, y que permite al autor manifestar en el cuerpo de la ficción aquel “nomadismo estético” que ya le

hemos visto teorizar en *Postpoesía* (2009): un nomadismo de géneros, entre imágenes transmitidas y palabras, escritura, música y *shows*:

[...] y recuerdo que escribía repetidas veces en los papeles en sucio llenos de fórmulas la frase «creo en los fantasmas terribles de algún extraño lugar y en mis tonterías para hacer tu risa estallar» de la canción Lucha de gigantes que Antonio Vega había compuesto para Nacha Pop, había algo hipnótico, bello e inquietante en la mezcla de esa estrofa con las fórmulas garabateadas en el papel, algo que suponía un hermanamiento excitante y que yo intuía como definitivo a la hora de crear si es que algún día conseguía crear algo, fue un año triste y lleno de ese tipo de impagables hallazgos producto de tocar fondo, como llegar a concebir la tele como instrumento de una mística total, el brazo ejecutor de una sabiduría absoluta, el lugar del que salían todos los objetos del mundo desde las ondas, desde las partículas fotónicas, desde una especie de nada, incluso objetos y entes inconcebibles, sí, un receptáculo vacío era la tele que no daba jamás tregua al escéptico o al descreído, el ente que perpetuaba la antigua alquimia, cada mensaje era algo inédito, cada eslogan publicitario un mantra zen, todo un cosmos de luz, un borgiano aleph, (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 4128-37).

Así pues, el poder de la escritura hace percibir al personaje la idea de vivir una vida paralela, más satisfactoria que la real, como una especie de dios que vive a **“contrapelo del mundo”**:

[...] regresar a casa a crear, a ponerte delante de una máquina de escribir, la soberbia sensación de ir a contrapelo del mundo guiado por un ridículo pero efectivo sentimiento de romántica superioridad, cada noche tecleaba la máquina hasta el amanecer, con las pantallas de los 2 televisores encendidas y su volumen a cero, y un mundo se creaba y destruía, se creaba y destruía en un loop sin fin en aquellas 2 pantallas, y fueron esas noches de tabaco, tele, máquina de escribir y litros de café en las que por primera vez sentí que crear era como dominar el mundo, y que el escritor era una especie de dios entre toda aquella gente que de repente era chusma a la deriva por calles hasta altas horas, [...]" (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 4137-42).

La autorreflexión sobre la escritura y la propia condición de escritor son potenciadas por Fernández Mallo de forma aún más explícita en un momento anterior en la novela, con respecto a los fragmentos que acabamos de citar. Se trata de un pasaje donde se multiplican los niveles de ficción del texto a través de la intertextualidad con la presentación real que Agustín

Fernández Mallo hace del libro *La Brújula*, escrito por Jorge Carrión (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 3702-43).

Con la inserción de ese fragmento de texto real en el contexto de la ficción, el autor nos parece intentar —de forma más o menos clara— quitarse la máscara ficticia y, al mismo tiempo, unirse a su personaje; exponiendo al lector la génesis de *Nocilla Dream* (2006), su primera novela real, que presenta como hija de un desastre, de un accidente de tráfico en Tailandia que cambió su manera de entender el mundo y la escritura misma.

Con la cadera rota, según el texto, el escritor permanece durante veinticinco días en un hotel, experimentando la misma situación de *La ventana indiscreta* de Hitchcock, y mutando en la que entendemos como una réplica simbólica del actor James Stewart.

[...] Así las cosas, mi vida se redujo a una cama de hotel, una ventana por la que se veía la ciudad, mucho calor, mucho aire acondicionado, mucho dolor, muchas pastillas, y en torno a la cama botellas de agua, el mando a distancia de la tele y poco más. Mi chica iba y venía cada día con comida que compraba en los chiringuitos mientras yo miraba por la ventana, como en *La ventana indiscreta* de Hitchcock, donde Grace Kelly le trae comida y revistas a James Stewart [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 3713).

En esta condición que fortalece el componente autobiográfico de la autoficción de la novela, el narrador expone al lector cómo una de sus referencias literarias fue justamente un cuento real de Carrión, *Brasilia es nombre de gata ciega*, donde el autor describía la realidad desde una ventana como hacía él, obligado a replicar, como un simulacro, el rol de James Stewart en el film de Hitchcock.

[...] Yo, junto a mi ventana, continuaba escribiendo, desarrollando aquellas notas. También en esos momentos me di cuenta de lo felices que son los enfermos, que no hacen nada. Y fue gratificante también comprobar cómo iban creciendo, tomando cuerpo, mis notas. Me quedé sin papel, escribí en esas libretitas que hay para apuntar chorradas junto a los teléfonos de los hoteles, en los márgenes de mis libros, en las servilletas, en los billetes de avión de vuelta, y finalmente en aquel mes vi que tenía en mis manos una novela, a la que por motivos que ahora no hacen al caso llamé *Nocilla*

*Dream*, y que se editará muy pronto [...]” (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 3730).

Este es un proceso compositivo y creativo que el personaje literario de Fernández Mallo extiende a la creación de *Nocilla Experience* (2008), escrita en la cama de su casa. Un proceso que nos describe como una exploración de lugares inhóspitos, de la conversión del azar en arte, como si se tratara de una aparición.

[...] **un lugar frío e inhóspito, un lugar que resultó ser una novela**-artefacto, *Nocilla Experience*, creada a través de ensamblajes de cuerpos, de textos, de pieles, canciones, revistas, de teoremas que hablaban de películas, de cuerpos disímiles que sin embargo encajan, que hablaban en el fondo de tarros de Nocilla, siempre me pasa igual con la escritura, nunca sé como he llegado a escribir lo que he escrito, y *Nocilla Dream* no fue menos, se me apareció, porque su escritura literalmente fue así, una aparición, que duró menos de un mes, en Chiang Mai, (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 4231-39).

El azar, generador de arte, lo vemos reflejado en **“la caminata”**, en el recorrido en coche que él y su pareja sin nombre están realizando frente al lector en una isla al sur de Cerdeña en *Nocilla Lab* (2009). Esta **“caminata”** se une, además, a la paradoja como generadora de vida y al movimiento de sus palabras, que los hacen regresar, partir, viajar en el tiempo de su historia personal, y regresar a Cerdeña con el *Proyecto*, su laboratorio/artefacto literario, que, a pesar de su magnitud, llevan simbólicamente guardado dentro la funda de una guitarra Gibson Les Paul que forma parte de su equipaje de viajeros.

La búsqueda de un centro logístico para realizar el *Proyecto*, un extrarradio, un lugar inhóspito adecuado, acerca a la novela y sus protagonistas al concepto de abandono, de ruina, que se puede interpretar, según nuestra percepción, como sinónimo de residuo, de *spam*.

En el vacío identitario de los dos protagonistas, esta ruina está cargada de simbolismos de un pasado **“[...] al que el observador sobrevive”**

Augé (2003, p. 88), dado que, como afirma Musitano (2016), precisamente la ruina, en general:

[...] tiene la apariencia formal del recuerdo porque ofrece un espectáculo del tiempo y posee su misma arbitrariedad. Los recuerdos provienen del olvido, aparecen sin avisar para hacernos reconocer que ese del pasado que se recuerda no es el que recuerda, justamente porque lo habíamos olvidado; y de repente es posible comprender la duración que transcurre en uno mismo. El olvido, fundamento de la memoria, crea espontáneamente imágenes insistentes y arbitrarias. Las ruinas como los recuerdos ofrecen un pasado que ha sido perdido de vista, que quedó olvidado pero que aún es capaz de decir algo. El recuerdo y la ruina advienen como presencia de lo ausente [...] (Musitano, 2016).

Los dos protagonistas, de hecho —perdidos en una isla que es réplica de otras hechas de lugares que no parecen reales sino visiones nubladas, soñadas y perpetuas— encuentran en su camino ruinas como minas, pequeñas iglesias o, por ejemplo, un edificio fascista desmantelado.

Estas ruinas nos desvelan otra pieza del motor que ha generado *El motor automático de búsquedas*, primera parte del texto, además del ya citado libro *La música del azar*, de Paul Auster, comprado por la máscara literaria del autor en Las Vegas, además de otro texto real, *El moño gramático*, de Octavio Paz.

El narrador nos cuenta que un día leyó un pasaje en ese texto, y para él fue una especie de revelación, como

[...] si de repente hubiera encontrado mi particular e intransferible camino, no sólo literario, sino cosmovital [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 4166-72).

Sin embargo, a la mañana siguiente, ese párrafo desapareció del libro, como si Fernández Mallo se lo hubiera inventado, aunque permaneciera grabado en su cabeza. Se trata de una desaparición que en la novela guarda cierta relación con la desaparición de la casa del hombre de Chernóbil, que hemos mencionado al principio de nuestro análisis, y que nos parece hacerse



cargo de simbolizar todas las derivas emocionales representadas en el texto, todas las ruinas, los lugares inhóspitos descritos, y hasta la novela misma del protagonista:

[...] que estoy condenado a buscar produciendo palabras, relatos, poemas, artefactos o, por qué no, proyectos, proyectos en apariencia, y sólo en apariencia, totalmente alejados de aquel pasaje perdido de *El mono gramático*, como este Proyecto que nos ha traído a este bar de esta isla al sur de Cerdeña que se parece mucho a otro de las Azores, [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 4178-83).

Fernández Mallo, su personaje literario, así, está condenado a escribir para encontrar o crear ese pasaje textual, para salir del sueño que ha generado un residuo en su mente, una ruina simbólica; y convertirse una vez más en un laboratorio continuo; un laboratorio creativo, que, como veremos, acabará siendo una prisión, llevada al agroturismo en la segunda y tercera parte de la novela.

[...] fue ahí cuando supe que tenía que ponerme a escribir poemas en serio, cuentos en serio, novelas en serio, artefactos, lo que fuera, que debía ponerme ya a generar un espacio inhóspito, una ruina, un lugar únicamente para ser ensoñado por el resto del mundo, un lugar al margen del planeta Tierra y sus fascistas funciones mecánicas, éticas y biológicas, y debería ser algo espiritualmente parecido a aquel libro, *El mono gramático*, extraño artefacto que jamás terminé de leer porque me excitaba demasiado, [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 4157-62).

El *Proyecto*, a medida que la novela avanza, sin embargo, parece afectar a los protagonistas y sus características vitales. Estos acaban siendo retratados como desconectados, fuera del tiempo. Son “casos clínicos” que no se reconocen en la realidad, dado que viven para crear otra, una réplica simbolizada siempre por la obsesión del *Proyecto*.

Fernández Mallo, en concreto, presenta a sus protagonistas mientras caminan y dan vida a un mundo que sin ellos no tiene una significación. Ellos recurren, casi en silencio, como artistas *land art* o como los espacios blancos entre las viñetas de un cómic, a espacios donde residen los significados de las

palabras, según la opinión del diseñador Pere Joan en la novela, amigo del personaje literario y del autor real, y, además, autor del cómic final que concluye la obra, y que parecen conectarse, por extensión, con el concepto de vacío X (cf. cap. 1.1). Este hecho se puede interpretar como nuevo inicio, como posibilidad de nuevas interpretaciones, como aquellos paréntesis vacíos que Mañas insertaba entre las palabras desconectadas de su protagonista en la escena del asesinato del personaje Fierro en *Historias del Kronen* (1994).

Se trata de un *Proyecto* que, de esta manera, además de palabras que evocan historias yuxtapuestas, llega a nutrirse en la novela de contemplación, de silencio, y llega a ser irrealizable, víctima de su propia majestuosidad, hasta que la pareja sin nombre del protagonista decida lanzar al mar, librarse de la funda de guitarra Gibson Les Paul con todo el material necesario para su realización, como si no quisiera convertirlo en real y, consecuentemente, transformarse, ella y Fernández Mallo, en ruina, en *spam*.

[...] ella y yo sabíamos que una vez realizado el Proyecto que nos había llevado hasta allí tras un año de continua gestación y trabajo y estudio, sería también nuestro fin y pasaríamos al estado **de ruina, a lo inhóspito, [...]** (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 4085-90).

En la *Parte 2, Motor Automático*, el texto de la novela cambia de forma. Fernández Mallo abandona lo que hemos definido como un metafórico plano secuencia narrativo y crea una especie de montaje rápido, ritmado por minicapítulos. Cuarenta y cuatro fragmentos compuestos por pocas páginas que, ahora, a diferencia de aquellos que encontraremos en *Nocilla Dream* (2006) y *Nocilla Experience* (2008), forman parte de una trama única, lineal, que sigue la “**caminata**” de los protagonistas hasta la supuesta realización del *Proyecto*, el mismo del cual ya le hemos visto deshacerse, tirándolo al mar.

El autor, en este sentido, parece ofrecer al lector, mediante nuevos enfoques y nuevas trayectorias, la misma historia de la primera parte: una réplica, un simulacro de esta, que transformará definitivamente a los personajes en hologramas de sí mismos.

Los gestos, las andaduras de los protagonistas continúan siendo frutos del azar, de la activación de nudos magnéticos que se encienden y se apagan de forma intermitente en un espacio que el escritor trata de aumentar y describir gráficamente, por ejemplo, mediante la inserción en el capítulo 5 de un mapa, un croquis (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 4439), para visualizar el camping donde los protagonistas se alojan provisionalmente.

Podemos ver humanizarse metafóricamente este mapa en las manos de dos ancianos dueños de un hotel donde Fernández Mallo y su pareja sin nombre se alojarán después del camping:

Al tercer día nos contaron un poco su vida, una vida nada fuera de lo particular, y nos enseñaron álbumes de fotos. En muchas salían ambos retratados. Escenas cotidianas de playa, comidas familiares, bailando en una boda, etc., pero, en todas, la cabeza de ella estaba recortada. Decapitada. Ante nuestra sorpresa, él nos aclaró que ésa no era su mujer actual, sino la anterior, muerta de un cáncer de cérvix en 1993. —Al casarme con él —se apresuró a decir ella—, pensé que lo más noble era aplicar la tijera a las fotografías, y fue él mismo quien me la proporcionó yéndola a comprar a la papelería. Juntaron sus manos y las apretaron, pensé en dos mapas arrugados que se entrelazan para romper rutas. Volví a mirar una fotografía de la difunta descabezada, bailaba un vals con el hombre que yo ahora tenía a mi lado. La decapitada lo agarraba por el hombro y, con la otra mano en alto, entrelazaba también los dedos de él. Lo hacía con tal fuerza que me produjo la misma sensación de alguien que a través de una foto deseaba regresar a la vida” (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 4559-64).

En el fragmento citado, es posible enlazar la humanización del mapa y la consecuente desaparición del rostro de la mujer de la foto —tema recurrente en todo el *Proyecto Nocilla*— al desdoblamiento de identidad, a la continua pérdida y adquisición de esta a lo largo de toda la novela, a la metamorfosis entre autor y personaje, con este último que, en el camino, ve replicarse su vida narrativa hasta perder el control sobre ella.

En la segunda parte de la novela, la tipología de narración elegida por Fernández Mallo sigue los códigos de un dietario cotidiano donde el protagonista nos ofrece una descripción de una cotidianidad —yuxtapuesta a la intromisión de citas reales de libros, diccionarios, etc.— donde entran y

salen elementos surreales como, por ejemplo, la historia de un escritor sin inspiración que decide comerse su propio ordenador para poder ingerir la perfecta combinación de palabras necesaria para la creación de un texto literario, como él piensa que les ocurrió a otros escritores de éxito y como si tal éxito residiese en la máquina y no en sus talentos.

La inversión en el proceso creativo una vez más nos refleja el eco de la voz del Fernández Mallo real en su *Postpoesía* (2009), donde declara:

El hecho literario ha dejado de existir como fascinación; esa fascinación la producen ahora esos objetos no estrictamente literarios: computadoras, DVD, teléfonos móviles, [...] el texto se ve relegado a mero vehículo o pretexto que nos conduce a esas nuevas «maravillas» [...] (Fernández Mallo, 2009, p. 720).

Los espacios y los protagonistas mismos, en la segunda parte de *Nocilla Lab* (2009), cumplen con su definitiva transformación en objetos, en piezas del *Proyecto*. Objetos que, como réplicas que simulan humanidad, nos parecen emanar soledad. Ellos acaban siendo residuos, ruinas entre ruinas.

Fuimos haciendo turismo un poco a boleo, y alguna vez más tuvimos que dormir en el coche, pero siempre, insisto, sin alejarnos de la carretera principal. Los pueblos habitados tenían la mayoría de las casas a medio construir, con el ladrillo a la vista. Vivían así por esquivar impuestos de fin de obra. Otras veces vimos pueblos abandonados, y justo al lado el mismo pueblo, exactamente igual, reconstruido. Pasabas 2 veces por delante de 2 carteles que te anunciaban la entrada a 2 pueblos idénticos. Tampoco entendimos esa duplicación (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 4524-29).

En este sentido, la duplicidad identitaria que produce la novela, justifica, por ejemplo, la interferencia del *Recetario para motor de coche* de Steve Hunt, —creado por Steve Road en *Nocilla Experience* (2009)—, utilizado por los dos protagonistas para cocinar un pollo, mientras en el mismo momento ellos continúan el proceso de transformación en objetos, en este caso, y de forma significativa, dos cintas magnetofónicas, como si sus vidas fuesen realmente ficticias, grabaciones de imágenes de usar y tirar:

[...] pensé que ella y yo éramos una cinta magnetofónica, alterada, manipulada, que algún día alguien encontraría tirada en una cuneta [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 4577).

Será este un pensamiento que se hará recurrente:

[...] A mí, por pensar en cintas magnetofónicas, por ejemplo, anoté: «Hay un antes y un después en la historia de la humanidad: el momento en que irrumpe la cinta magnetofónica como bien de consumo: la posibilidad de cortar y pegar, alterar, fundir pistas.» E inmediatamente después, de nuevo pensaba en nosotros como en una cinta magnetofónica tirada en una cuneta (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 4674).

La narración, a pesar del cambio de estilo de la voz narrativa con respecto a la primera parte, nos transmite siempre la misma sensación de describir un círculo perpetuo, como si se tratase de una grabación infinita.

Es, por tanto, un *loop* narrativo que hace regresar a los protagonistas al mismo punto donde terminaba la primera parte de la novela, como si la isla/extrarradio fuese el laberinto de un videojuego con niveles y los jugadores tuviesen una nueva posibilidad después de una elección incorrecta.

En concreto, Fernández Mallo y su pareja sin nombre regresan a un letrero que reza “PENITENCIARÍA DE LA REPÚBLICA ITALIANA. NO **PASAR**”.

Los dos, sin embargo, deciden pasar, ir más allá de tal letrero, desconociendo el hecho de que perderán definitivamente su identidad, dado que podemos identificar con este simbólico pasaje el momento en el cual el autor decide completar el desdoblamiento de la narración en un simulacro de sí misma.

Los protagonistas, así, llegan a un no-lugar plastificado, una penitenciaría convertida al agroturismo, gestionada por un hombre que recuerda a Emir Kusturica, el director de cine en el mundo real. La estructura es descrita como un simulacro de centro comercial, rodeado de un jardín de plástico:

[...] **había allí 75x75 m<sup>2</sup>** de falsa vegetación [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 4745).

En este contexto hiperrealista, similar a una prisión, la máscara literaria de Fernández Mallo personifica su condena: encuentra una máquina de escribir y algunos folios y se encierra a teclear las notas que había ido anotando en su cuaderno a lo largo del texto. Mientras escribe, descubre que el hotelero es otro Agustín Fernández Mallo, una réplica de sí mismo, que presenta al lector como un error del sistema, otro Fernández Mallo que ha **descubierto “la indagación más importante de su vida”** (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 4816) en una funda de guitarra Gibson Les Paul, el *Proyecto* que, como sabíamos, los dos protagonistas habían tirado al mar en la primera parte de la novela.

[...]—Lo encontré en la playa —contestó—, lo trajo el mar en esa funda de guitarra. Pero no os puedo contar nada más, es un secreto, ya os digo, algo colosal.

Sentí una especie de mareo, una presa de sangre en mi cabeza pidiendo que se abrieran las compuertas, no sé, creí que me iba a desmayar, y en esa turbación surgió la pregunta, la pregunta que hice por pura intuición pero sin saber bien de qué clase de intuición se trataba, ni siquiera fue una corazonada, fue algo que vino de un lugar más lejano y profundo que las corazonadas:

—¿Cómo te llamas?

Me miró alzando una ceja de sorpresa y contestó,

—Agustín, ya lo sabes. —No —insistí—, tu nombre completo.

—Agustín Fernández Mallo, ¿por qué? —respondió. [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 4874-88).

Según nuestra interpretación, ahora, en la novela, la multiplicación y la redundancia del protagonista y de sus acciones permiten al Fernández Mallo real multiplicar su autoría compartida interna a la novela entre él como escritor, los dos Fernández Mallo literarios y el lector que tiene que dar un orden subjetivo a tal repetición, que ha caído en un remolino semántico.

La mujer sin nombre en este momento desaparece del texto apenas vuelve a sentir una sensación humana, como el miedo o el pánico, y se va de la prisión/agroturismo.

Fernández Mallo, el autor, le permite huir de la novela, dejando al Fernández Mallo literario perdido entre sus dos identidades ficticias. Ella, bajo nuestro punto de vista, huye para regresar a la realidad y retomar un estadio humano, lo que justificaba la ausencia de un nombre que la identificara como persona, que parecía excluirla del *name dropping* impuesto por el mercado al texto. Al mismo tiempo, también ayudaba a esto el hecho de ser reducida a un bikini, unas gafas de sol que le ocultan la mirada, su obsesión por las palabras peculiares, el fumar, Las Vegas y algunos gestos mecánicos como tirar a la basura sus bragas sucias.

Ella abandona el texto como una imagen vacía, superficial, que el protagonista desde este momento olvidará, como si nunca hubiera sido parte de su vida.

La máscara de Fernández Mallo se queda en las páginas de su novela, la que está escribiendo y la que lee en el mismo tiempo el lector, porque no puede abandonar su *Proyecto*, su condena y, paradójicamente, su salvación.

En el enfrentamiento con su doble, sin embargo, no es capaz de demostrar su identidad. El hombre, a su vez, lo acusa de estar loco, de ser un impostor, y le muestra su *Proyecto*, que es, irónicamente, una novela. Se trata de un texto escrito que, según el narrador, no parece poder representar la grandeza del *Proyecto*. Con este recurso, este irónico desengaño, Fernández Mallo nos desvela abiertamente su actitud *transmedia*, su aspiración a una literatura que salga de la página escrita para ganar nuevos significados y, al mismo tiempo, para afirmar el inevitable rol central de la palabra escrita en su creación poética.

El protagonista, entonces, lee esas páginas y el lector se encuentra por segunda vez con el íncipit del libro que tiene en sus manos:

[...] no podía creer que aquel tipo hubiera pensado que el Proyecto, nuestro Proyecto, consistía en realizar un texto, un simple texto, una tontería que cualquier escritor del tres al cuarto podría haber hecho. Decididamente aquel tipo era un patán, un burro que no se merecía tener entre sus manos aquella funda de guitarra con todas las claves de semejante Proyecto dentro. Mientras él se servía otro licor, comencé a leer por encima la primera página:

Parte 1 MOTOR AUTOMÁTICO DE BÚSQUEDA [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 4946).

El tamaño de las letras que el protagonista y el lector leen a la vez es inferior al resto del texto para señalar la intertextualidad en el cuerpo principal de la novela con esta especie de resumen de la primera parte de *Nocilla Lab* (2009).

La máscara literaria de Fernández Mallo, leyendo su propia escritura, se defiende otra vez escribiendo, y se encierra en una celda, incrustando 15 teclas de la máquina a escribir en la puerta, sacrificando las letras menos importantes, como si el autor real quisiera ironizar sobre la real necesidad de todo el alfabeto para escribir una novela:

Tardé en elegir las letras que iba a arrancar, en cierto modo era como arrancar parte del ADN que me permitiría escribir, sobrevivir. Al final me decidí por las teclas de puntuaciones, barras y acentos, y cuando se me acabaron tuve que sacrificar la X y la W (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 5005-09).

En el continuo juego de simulacros ofrecidos por la novela, la prisión agroturística, entonces, muta en el vacío del disco duro del ordenador del otro Fernández Mallo que el protagonista le roba, descubriendo en este objeto la metonimia de la soledad, una posterior cárcel donde se ve obligado a vivir a un nivel más íntimo, con un cerebro vacío, sin identidad.

De aquí, en la novela el Fernández Mallo literario, se desarrollan nuevas ideas de proyectos postpoéticos, donde televisión, fotografía y escritura se unen en la realización de un conjunto, un nuevo *Proyecto*, la enésima *mise en abyme* del *Proyecto* que lo obsesiona y a su vez del *Proyecto Nocilla* (2013) real.



Tal creación es continuamente desvelada al lector y, en este sentido, la televisión, mirada sin volumen, vuelve a ser el paisaje de la vida del Fernández Mallo literario:

[...] cumplía una función de paisaje, de ventanilla de tren por la que miras y no miras, ese entretenimiento por el que van pasando las horas del viaje hasta que inesperadamente llega a su fin. Esperaba que, de esta manera, este viaje también terminara. [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 5020).

Es por esto por lo que comienza a hacerle fotos, y a modificarlas con el ordenador. Fernández Mallo incluye realmente ocho de estas fotos modificadas (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 5035-40), ejemplos de artificios postpoéticos que en el contexto de la ficción adquieren así una nueva verdad ilusoriamente real.

El hecho de personificar su postpoesía, sin embargo, lleva al Fernández Mallo literario hasta la locura. Bajo nuestro punto de vista, en efecto, en este momento del texto que estamos describiendo él se acerca a los personajes *Kronen* dibujados por Mañas, dado que, obsesionado por las imágenes televisivas, llega a invertir el orden de la visión, y se convierte definitivamente en el objeto representado por las imágenes que ve, como si fuese el personaje de un *reality show*.

Me di cuenta de que en esa última foto yo ya estaba adherido, colado, en ese otro mundo inverso. Y es que, claramente, mi vida estaba siendo televisada. Me pregunté cuántos televidentes me estarían viendo [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 5042).

Convertido en personaje X, en posterior réplica de sí mismo, pierde la memoria, y toma posesión del agroturismo/cárcel. A tal evolución identitaria, Fernández Mallo, el autor real, suma una representación paralela de degradación espacial de la cárcel misma, como si espacio y personaje fuesen parte del mismo organismo viviente. Esta degradación lleva al personaje

mismo a experimentar la violencia, el asesinato, y a matar a su replicante y deshacerse de su cuerpo sin vida cerca de la tapia del huerto.

**[...] Puse la mano sobre su hombro y apreté. Apreté con más fuerza e hice rotar la silla. Sólo cuando nuestros ojos se encontraron pareció reparar en mí. Le hundí el cuchillo en el pecho y me salpicó un primer borbotón. No me detuve hasta que se me hizo insoportable la calidez de su sangre en mi pijama. Arrojé el cuerpo al suelo. Salpicó en abundancia. Lo arrastré por los pies hasta la puerta, sus greñas de fregona dejaron un surco rojo. Tiré aún más para bajar las escaleras, el cráneo botó en cada escalón, pensé en un balón deshinchado. Tiré su cuerpo entre unos juncos que crecían fuera, pegados a la tapia lateral del huerto (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 5159-63).**

Gracias a la violencia y a la muerte de su antagonista, Fernández Mallo reencuentra su unicidad y, en definitiva, su identidad de escritor. Podemos ver entonces cómo él —mediante un acto primitivo como es el homicidio y el contacto con el estadio natural de la vida que es la muerte— alcanza su objetivo, y llega a convertirse en “caso clínico”, en amoral, como la Coca-Cola, un objeto único que no se parece a nadie salvo a sí mismo.

Regresé a la casa. El estado de nerviosismo no tardó en convertirse en tranquilidad, una extraña felicidad ausente de euforia. Por primera vez había cometido un acto primitivo, un acto no publicitario. Por una vez me había dejado llevar por el fascismo de lo natural. En ese momento sentí que en el mundo de la publicidad se abría una grieta que dejaba entrar a la muerte y me sentí bien. Tomé entre mis manos una última Coca-Cola de 2 litros que encontré en la despensa, tras unas latas de judías caducadas, le exprimí 3 limones. Me senté en el sillón de cuero de Agustín y directamente de la botella, agarrándola con la dos manos, paladeé muy lentamente aquella bebida que, como ahora yo, no se parecía a nadie ni a nada conocido, salvo a sí mismo (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 5164-69).

Conquistada simbólicamente su identidad y su escritura, en la *Parte 3, Motor (Fragmentos encontrados)*, Fernández Mallo, el autor, somete a una nueva metamorfosis al cuerpo de la novela. El texto vuelve a ser escrito en formato de diario, dietario o blog con párrafos separados por espacios y sin ningún título o numeración. Vemos también cómo el tiempo cronológico se

rompe definitivamente. La memoria del protagonista y su mujer, por ejemplo, ya no existen más que en las imágenes grabadas que Fernández Mallo propone al lector como si fuese un común espectador:

[...] en esta casa sí que hay cintas de vídeo. Las encontré escondidas tras un lote de bragas usadas que Agustín guardaba en su armario; no paro de encontrarme bragas usadas. Nada más meter la primera cinta en el reproductor he visto algo raro: son grabaciones en las que salimos una mujer y yo. Bueno, no soy exactamente yo, es un tipo que se parece mucho a mí. Parece que viven en una celda de este agroturismo. Lo extraño es que están grabadas desde el suelo, como si lo que separase esa celda de la del piso inmediatamente inferior fuera de un material transparente. No hay sonido. Grabaciones nocturnas y diurnas. Hablando, escribiendo, duchándose. Durmiendo no, porque la cama se interpone entre la cámara y los cuerpos, así que tampoco se sabe si en esa cama tuvieron relaciones sexuales. Algo igualmente extraño es que la cámara se mueve cuando ellos se mueven, como pegada a sus pies. No hay sonido (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 5307-13).

En este punto continúan las reflexiones postpoéticas del personaje, sus experimentaciones que, como en la segunda parte de la novela, se juxtaponen a sus observaciones cotidianas. Su punto de vista es, sin embargo, cada vez más contemplativo y surreal, mientras el cadáver de su réplica, del otro, se convierte en un residuo, una ruina, en el *spam* que Fernández Mallo, el personaje, utiliza para cerciorarse de que está vivo.

**“Residuo”:** del latín “re-sedeo”: lo que no deja avanzar, lo que detiene cierta maquinaria intrínseca a la vida. He pensado si Agustín es o no un residuo (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 5252).

[...] Sé que estoy vivo porque me huelen las axilas. También sé que estoy vivo por comparación: veo cada día el cada ver de Agustín, que claramente es la muerte. Pero todo eso no impide que cuando me siento a la mesa el plato de comida me parezca una circunferencia más viva que yo (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 5322).

En nuestra interpretación, el haber matado al otro, a la réplica, significa ahora, en la tercera parte de la novela, personificar algo distinto, sin sentimientos humanos; significa personificar un artefacto postpoético, como

la novela misma. Un laboratorio que, como la cárcel, ha perdido su contenido, dado que su cerebro, el de Fernández Mallo, **acaba siendo “un cubo de fregar vacío”** (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 5258), que llega a desconocer hasta el *Proyecto; Proyecto* que el mar, en un determinado momento, lo devuelve a trozos, como aquellos mensajes de los pescadores en el ya citado cuento de Vila-Matas.

A veces, sentado en la playa de arroz, sopla el viento y unos folios se me van de las manos. De las manos al mar. Hablan de un tipo que viajó a Cerdeña con una mujer. Los veo volar, estamparse contra una pequeña ola y pienso: «Déjalos ir, sólo son la 1/10 parte de un árbol enano, escuálido y para colmo sin raza» (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 5209-15).

El Fernández Mallo incluido en la novela, entonces, llega a ser una invención, una suerte de mito, y nos refleja el intento del escritor real de expresar mediante su máscara sin alma ni memoria la desaparición del autor en favor de su escritura, y del lector, ya teorizada por Roland Barthes (1968) en *La muerte del Autor*, que veremos además en Fernández Mallo, por ejemplo, en *Nocilla Experience* (cf. cap. 2.3.2).

Revisando los papeles que dejó escritos Agustín, papeles que hablan de un viaje a Cerdeña con una mujer y de un colosal Proyecto, he hecho un sexto hallazgo, más bien una deducción: Agustín Fernández Mallo nunca ha existido, sin embargo muchos le han rendido culto. Puede que incluso bajo el pseudónimo Agustín Fernández Mallo se esconda un colectivo de autores frustrados, o puede que grandes obras de la literatura sean confeccionadas para, sencillamente, homenajearlo. Pero ¿homenajear a quién? ¿A una persona en concreto? ¿A ese colectivo secreto? ¿O ni a una cosa ni a otra sino a un arquetipo universal, del cual Agustín Fernández Mallo es un ficticio representante? He llegado a saber que muchos famosos libros son **meras piezas confeccionadas “a la manera de”** Agustín. En mi biblioteca hallé bastantes, pongo ejemplos: [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 5328)

La desaparición de la autoría se expande mediante el *apropiacionismo* que teorizaba el autor en su *Postpoesía* (2009) y que ahora se materializa en la novela a través de la inclusión en el contexto de la ficción

de fragmentos de textos de autores reales de géneros diferentes, como, por ejemplo, Gabriel García Márquez, *Relato de un Náufrago* (1970); Ludwig Wittgenstein, *Diarios Secretos* (1914); Marguerite Duras, *Escribir* (1993); J. G. Ballard, *La exhibición de atrocidades* (1969); Giorgio Manganelli, *La ciénaga definitiva* (1991), presentados como “**textos filiales**” que parecen escritos irónicamente por Agustín Fernández Mallo (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 5329-53).

Mientras el protagonista pierde sus raíces humanas buscándolas en productos culturales y en textos reales, en la tierra, el espacio donde vive — bajo el plástico del jardín del agroturismo/cárcel— parece rebelarse y querer tomar una nueva vida en la superficie. Algunas raíces vegetales logran hacerse con la casa, devorando lo que encuentran.

Fernández Mallo, el personaje, en el monólogo final (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 5354-77), describe este progresivo avanzar de las raíces que lo encierra en el agroturismo. Un encierro que, sin embargo, implica únicamente a su cuerpo, dado que mientras sus palabras materializan su imposibilidad para escapar, en paralelo, las imágenes grabadas de él junto a una mujer que desconoce continúan apareciendo en la pantalla de su televisión.

En este sentido, entendemos que la analogía causada por el uso del verbo *salir* en el monólogo, del cual insertamos un fragmento a continuación, es la clave para entender cómo el simulacro de realidad del Fernández Mallo personaje está desapareciendo, encerrándose para tomar una nueva vida en la pantalla, donde puede y podrá siempre salir como imagen, pedazo de información, arte incluida en un presente perpetuo y mediático.

[...] las raíces han comido el espacio de la entrada y no puedo salir, en los vídeos también salgo yo, solo, bueno, alguien que se parece a mí pero que no soy yo, pasea de un lado a otro mientras la mujer duerme sentada en un sillón, es de noche, las lámparas están encendidas, en otra de las cintas no hay nadie en la celda, así durante horas, una completa nada, hasta que entra Agustín, siempre maloliente, pareciera que puedo olerlo a través de la pantalla, con sus greñas de Kusturica devaluado, no sé bien qué hace, no

hace nada, se sienta en una silla y mira a través de la ventana, un rectángulo, una ventana, esto se repite durante toda la cinta y durante varios días, me he fijado en que la fecha de grabación es de dentro de 5 años, sale en la parte inferior de la pantalla, sin duda un error en el ajuste horario de la videocámara, pero él está más viejo, y eso me desconcierta, en ese vídeo las raíces aún existen, se ven perfectamente a través de la ventana de la celda, parece que Agustín ha tenido la misma idea que yo y las ha retirado a machetazos para tener vistas, también veo que ha excavado la celda, cuyas paredes son de raíces, se ve perfectamente esa masa oscura y fibrosa de la madera en las esquinas de la pantalla, este vídeo está vacío (porque todo vídeo futuro es necesariamente un vídeo vacío, de eso no me cabe duda) (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 5371-79).

La máscara literaria de Fernández Mallo, además, no se reconoce en las imágenes transmitidas, y podrá conocer su futuro solo gracias a las cintas de vídeo que graban su vida en directo, como si se tratara de un personaje ficticio que logra estar vivo solo cuando aparece en la imagen de una pantalla.

El escritor que vive en el papel parece definitivamente perder su identidad y su autoría, engullido por las raíces de la tierra, y desaparecer como aquella página reveladora del *Mono gramático* de Octavio Paz que hizo partir el “motor de búsquedas” narrativas y, en nuestra opinión, todo el *Proyecto Nocilla* (2013) real.

En la novela, sus palabras se detienen y se paran en el presente, mientras el vídeo se vacía y el texto se convierte en un cómic dibujado por Pere Joan.

Un cómic que puede ser leído como desenlace narrativo de la novela, o de otro modo, como nuevo inicio mutante del *Proyecto*, tal y como plantean las palabras de Ortega en su “Retrovisor (nota final)” a *Proyecto Nocilla* (2013):

[...] El narrador está, así, condenado a documentar su propio relato en el laboratorio de la escritura. Pero la novela siempre recomienza: al final, como historieta dibujada en la que el autor se encuentra con Enrique Vila-Matas, con quien comparte el propósito de desaparecer. Para desaparecer, felizmente, no ha hecho sino reaparecer (Ortega, 2013, pp. 5428-30).

En este sentido, Fernández Mallo, como personaje, se ve obligado a convertirse en un dibujo, reapareciendo y reflejando las características físicas del autor real, para dialogar, irónicamente, en una plataforma petrolífera de Repsol, con la representación gráfica del escritor Enrique Vila-Matas.

Bienvenido mi nombre es Enrique Vila-Matas, ¿El suyo?  
No lo sé (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 5384).

Vila-Matas le cuenta una historia, que es a su vez dibujada por Pere Joan, en el espacio de la novela. La trama es ambigua. Un hombre está obsesionado por el *tic tac* del segundero de su reloj que, a pesar de percibirlo como normal de día, de noche no le permite dormir, ya el volumen sube. Así, decide tirarlo a la basura. Lejos de allí, en un desierto, hay una cárcel donde con celdas sin tejado ni puertas. El preso no puede hacer nada, y su cadena es perpetua. Decide imaginar un reloj hasta que oye algunos martillazos en el muro. Estos, ganando intensidad, hacen aparecer un boquete en el mismo muro, desde donde un obrero lo invita a entrar.

Entre lo estábamos esperando (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 5392).

En este punto acaba el cuento y reaparecen los simulacros gráficos de Fernández Mallo y Vila-Matas, en silencio, los dos sentados, encuadrados desde arriba, de día, y de noche iluminados por una luz a forma de ojo de buey.

El autor juega una vez más con el uso de los verbos, ya que, si antes su personaje no podía *salir* de su celda/agroturismo debido al encierro que le procuraba el avanzar de las raíces, ahora el obrero del cuento de Vila-Matas no invita el preso a salir, sino a entrar, como si, en la novela, no existiera diferencia entre espacios abiertos y cerrados, libertad y reclusión, en un ciclo perpetuo, en continua búsqueda de nuevos inicios.

Podemos, así, interpretar la obsesión por el paso del tiempo del hombre descrito en la simulación del cuento de Vila-Matas como una especie de esclavitud, de reclusión vital, en paralelo al deseo opuesto del preso de tener un tiempo, de poderlo medir, en una celda que guarda similitudes con un cubo de basura, a su vez metáfora del *spam* como nueva vida potencial, donde el hombre libre tira el reloj y reconquista la libertad.

Esta libertad, sin embargo, es interpretada como efímera, ya que no se revela como una verdadera salida, sino una entrada en otro lugar, como la plataforma Repsol, símbolo del consumo, de lo artificial y simulacro de isla natural, que, iluminada por la luz del ojo de buey, hace que los escritores, hasta el final, no logren a desaparecer nunca.

La escritura, sus autores y el laboratorio, entonces, no pueden parar su marcha, en un ciclo creativo sin fin que ve *Nocilla Lab* (2009) como polo magnético inagotable y que, en definitiva, es la génesis del *Proyecto Nocilla* (2013).

### 2.3.2 *Nocilla Experience* (2008)

La definitiva transformación de Agustín Fernández Mallo en personaje, en simulacro de sí mismo, en cómic entre las páginas de *Nocilla Lab* (2009) nos conduce, siguiendo nuestra lectura interpretativa cronológicamente invertida del *Proyecto Nocilla* (2013), **a la primera de las dos “precuelas” del Proyecto**, la novela *Nocilla Experience* (2008), donde el laboratorio literario llega a conocer nuevos horizontes espaciales que desarrollar y metafóricos horizontes narrativos postpoéticos.

La novela se compone de 112 minicapítulos y un epílogo, que entendemos como un texto independiente sin la pretensión de funcionar como un desenlace de la obra.

A la tercera persona gramatical predominante, con algunas incursiones de la primera, Fernández Mallo yuxtapone una mezcla de voces,



sugiriéndonos un intento de revolucionar los códigos narrativos y sintácticos clásicos de la novela, confundiendo los límites discursivos, no marcando diferencias, por ejemplo, entre discurso directo o indirecto, y donde pueden yuxtaponerse también textos procedentes de fuentes y géneros diferentes, reales o ficticios, en un flujo narrativo continuo:

[...] yo pinto los chicles irregulares de colores, para embellecer este cáncer londinense que son los pegotes en las aceras. Esa noche no pude terminarlo porque fui al cine, a sesión de madrugada, por eso me acerqué esta mañana a pintar. Ah, vale, contesta Sandra. Se quedan unos segundos en silencio; ella dice, ¿Y qué peli fuiste a ver? Él responde, Viaje a Italia, de Rossellini, que la reponen en el Royal Box. «Después supe, Marc, que Jota era de una ciudad llamada Ulan Erge, que está en una región rusa llamada Kalmykia. Te mandaré una foto, es muy guapo. La verdad es que me encanta este tío. Cuéntame algo de cómo te va. Por cierto, ¿escuchaste el CD de Sufjan Stevens que te envié? ¿Sigue aún en pie tu caseta? Escríbeme pronto» (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, pp. 1956-61).

Fernández Mallo, a través de su voz narrativa, quiere, al mismo tiempo, dotar de un tono objetivo y documental al conjunto hiperrealista de miradas representadas. Se trata de un narrador que podemos definir como “aséptico”, **que describe ocurrencias** banales, actividades cotidianas, teorías científicas y eventos surreales con la misma precisión, sin hacer distinciones.

Es un narrador testimonial y simbólico que se sirve de una red, la novela misma, en la que los nudos se encienden para conectarse y desconectarse simultánea y consecutivamente según el azar de una vida vista como material poético.

Podemos entender la novela como la réplica metafórica de la pantalla de un ordenador o un *smartphone* donde cada aplicación representa un personaje, el cual, de vez en cuando, en diferentes capítulos, envía una notificación de conexión para tomar la palabra en el texto.

En *Nocilla Experience* (2008) persiste el continuo replicarse, de formas distintas en el texto literario, en referentes reales y comerciales. Estos referentes que Fernández Mallo hace entrar y salir en el mundo de ficción de manera cíclica. Tal intromisión del mundo real en la ficción aumenta el grado

de simulación hiperrealista del texto y destruye, como es usual en Fernández Mallo, los confines clásicos de la novela.

Así, dentro de los límites potencialmente infinitos del *lab* creado en *Nocilla Lab* (2009), tal mezcla de realidad y ficción hace que lo que será el “**dream**” —el sueño de *Nocilla Dream* (2006)— se materialice ahora en “experience”, condicionando activamente la construcción de las identidades personales perpetuamente perplejas de la masa de protagonistas creados por el escritor.

En el texto destaca el tema de la muerte, sea humana o no. Una muerte descrita como necesaria, en forma de reencarnación, de mutación o de nuevo inicio creativo de nueva vida. Este es un tema al que se recurre en toda la novela, durante el camino, virtual o físico, de múltiples protagonistas que se conectan entre ellos para crear, aunque sea por un solo instante, “lugares inhóspitos” **fuentes de creación artística**, mediante la lógica del consumo, de la tecnología, de la soledad, del amor imposible o de la ironía, como ya hemos visto que sucedía en *Nocilla Lab* (2009).

Sus experiencias no se detienen en la superficie, en la luz, en nivel de la piel, sino que descubren ahora la profundidad psicológica y física, siempre en conexión con el tema la muerte, y descubren la oscuridad, que se expresa espacialmente en, por ejemplo, las descripciones de los subterráneos como espacios que se pueden recorrer y en los que se puede, además, vivir.

A tales vidas ficticias Fernández Mallo interpone, como hemos anticipado, noticias reales; estudios de revistas científicas y, sobre todo, como si fuera una metafórica banda sonora, las frecuentes entrevistas realizadas en el mundo real por Pablo Gil (2004) en *El pop después del fin del pop*. Estamos frente a entrevistas realizadas a líderes musicales, voces reales que se conectan emocionalmente con el concepto de creación postpoética de Fernández Mallo en el mundo real y que, insertadas en el cuerpo de la novela, materializan una vez más la idea de autoría compartida investigada por el escritor, dado que incluyen reflexiones sobre la composición del propio arte,

simulando la visión artística del mismo Fernández Mallo en un posible y continuo intercambio.

Nos encontramos, por tanto, ante un *apropiacionismo* que se conecta, además, a la subjetiva interpretación del lector de la misma novela.

[...] Controlar el caos es una buena definición de lo que hago, quizá por el deseo consciente de crear música tridimensional. La mayoría de las grabaciones son muy planas, así que si introduces más elementos en el sonido puedes llevar esa canción pop a un nivel diferente. Y ésta es el área que me atrae, que me excita. Por eso la gente que suele escuchar música pop tradicional puede encontrar mi música caótica o «estropeada», pero fue escrita de ese modo.

Entrevista a Beck, *El pop después del fin del pop*, Pablo Gil, Ediciones Rockdelux, 2004 (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, pp. 3036-39).

La novela, como hemos afirmado, es desarrollada por Fernández Mallo en forma de metafórica red, donde “hay personas que se pierden en **lugares que a nadie importan**” (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p.1826), lugares que parecen hijos de la obra real *Manifiesto del Tercer paisaje*, de Gilles Clément, incluido a su vez en el cuerpo de la ficción. Un manifiesto que define los espacios “indecisos”, desprovistos de función, situados en los **márgenes, olvidados de la cultura, y que “[...] constituyen un territorio de refugio para la biodiversidad. [...] un espacio que no expresa ni poder ni sumisión al poder**” (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2019).

En la red narrativa propuesta por la novela, los nudos espaciales principales son representados por las azoteas de los rascacielos de Madrid y Mallorca, el desierto de Mojave en EE. UU., los oleoductos subterráneos de la frontera entre Ucrania y Kazajistán y la ciudad olvidada de Ulan Erge, donde vivir es casi imposible.

A la vida y la muerte como temas e hilos conductores de la narración, Fernández Mallo, además, liga el “nomadismo estético” y físico de los personajes que se mueven o viven en lugares tan diversos.

Él no aparece en primera persona entre ellos. Su personaje de *Nocilla Lab* (2009) ahora muta de forma, sin desaparecer del todo, uniéndose a

varios personajes que recogen sus ideas y pensamientos expresados en forma de máscara literaria autoficticia en el laboratorio de la trilogía, *Nocilla Lab* (2009), y en la vida real, como escritor y ensayista.

Uno de estos Fernández Mallo “mutantes” es, por ejemplo, Marc, uno de los personajes que aparece con frecuencia en la novela. Lo conocemos mientras estudia con detenimiento la *Guía agrícola Philips 1968*, y mediante sus pensamientos caóticos:

[...] **Antes de volver a entrar se acoda en la barandilla y piensa en el Mundial** que nunca hemos ganado, en que lo más plano que existe sobre la Tierra son las vías de los trenes, en que la música de El acorazado Potemkin, si te fijas, es el «Purple Haze» de Jimi Hendrix versionado (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 1741).

Marc es, en nuestra interpretación de la novela, **uno de los “casos clínicos”** que ya interesaban al Fernández Mallo personaje de *Nocilla Lab* (2009), y representa la personificación de la actitud postpoética teorizada por el escritor. Marc vive aislado, conectado al mundo solo mediante internet, encerrado en la azotea de un palacio mallorquín, dentro de una caseta construida con elementos reciclados —otra manera de simbolizar el *spam*—, de residuos comerciales que llegan a formar una personal y subjetiva geografía del consumo, determinada precisamente por su reciclaje en forma de caseta:

Todo ensamblado de tal modo que las 4 paredes configuran un mosaico de palabras e iconos cuarteados de aceite La Giralda, lubricantes Repsol, Beba Pepsi o sanitarios Roca. A veces los mira, y entre todo ese hermanamiento de marcas comerciales intenta descubrir mapas, recorridos, señales latentes de otros territorios artificiales (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 1735).

Encerrado en su caseta, Marc puede realizar sus proyectos. En concreto, él trabaja a una teoría enmarcada en la **“socio-física teórica”**, con la que pretende demostrar que la soledad es un estado connatural a los seres humanos superiores.

[...] Así, Marc toma como reflejo y patrón esa clasificación para postular la existencia de personas solitarias que, como los fermiones, no soportan la presencia de nadie. Son éstas las únicas que le merecen respeto alguno. Aparte, están las otras, las que como los bosones se arraciman en cuanto pueden bajo asociaciones, grupos y demás apiñamientos a fin de enmascarar en la masa su genética mediocridad. A estos últimos Marc los desprecia, por eso no es extraño que a él no le importe cómo marcha el mundo, ni si hay pobreza o riqueza, ni si sube o baja el precio de la fruta o el pescado, ni las manifestaciones, colectividades, partidos políticos, religiones u ONGs. Por supuesto, tiene por auténticos modelos de vida elevada, de vida esencialmente fermiónica, a Nietzsche, Wittgenstein, Unabomber, Cioran y sobre todo a Henry J. Darger, aquel hombre que jamás salió de su habitación de Chicago. Además, Marc, como todo fermión, hace tiempo que dejó de frecuentar mujeres y amigos. Su única conexión estable con el mundo es la red internauta (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, pp. 1896-901).

Marc, en el capítulo 28, es, además, el primer personaje que encuentra el fantasma nómada y mutante del escritor argentino Julio Cortázar, que, en la novela, es caracterizado como un hombre muy alto, con barba y siempre vestido con un abrigo de *tweed* a pesar del cambio de las estaciones.

Bajo nuestro punto de vista, la máscara literaria del famoso escritor es utilizada por Fernández Mallo para ampliar el discurso sobre la postpoesía y la estética del *spam*, y cargarlos de un sentido surreal cada vez que Cortázar aparece en la novela.

En concreto, la voz autoritaria del escritor argentino en su diálogo con Marc da detalles que parecen verisímiles, cogidos de su vida real —como su juventud de exiliado en París—, y estéticos, relativos a su producción creativa. Por ejemplo, Cortázar habla del día en que, mirando un *collage* de fotos, entradas usadas de cine, recortes de prensa, etc., descubre una línea, un hilo conductor que revelaba una composición. Su creación a partir de tales fragmentos, en este sentido, aparece como una expansión del *Proyecto Nocilla* (2013) mismo, y del concepto de escritura como revelación ya visto en *Nocilla Lab* (2009):

Y esa imagen suma constituyó el hilo conductor de las que después se convertirían en mis 2 grandes obras maestras, *Rayuela A* y *Rayuela B*, o lo que es lo mismo, *Rayuela y mi Teoría de las Bolas Abiertas* (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2047).

El escritor argentino, así, además de la novela real *Rayuela* (1963), gracias a la metamorfosis *Nocilla* se convierte en el autor de un proyecto postpoético, científico y literario: *Rayuela B*. Un proyecto que, no obstante, decide no enseñar a su interlocutor. Sin embargo, el lector podrá verlo, a través de pequeños fragmentos, en los capítulos 34, 49, y 70, introducido por la voz del narrador.

El personaje de Marc, en el capítulo 37, conoce a Josecho, vía internet, que es **“exponente de una extraña literatura”** e inventor de la **narrativa transpoética, “consistente en crear artefactos híbridos entre la ciencia y lo que tradicionalmente llamamos literatura”** (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2141). Se trata de otra clara transposición literaria del Agustín Fernández Mallo que vive en *Nocilla Lab* (2009) y, sobre todo, evidente máscara reveladora del Fernández Mallo real y de su estética postpoética, que, como hemos visto, se fundamenta en el ya citado “nomadismo estético”.

Josecho, como Marc, vive en una caseta, pero construida en una azotea del rascacielos Windsor de Madrid, y comparte con él muchos intereses. En el capítulo 47, firmará, con la editorial New Direction y la firma de moda Chanel, un contrato para el desarrollo de un proyecto transpoético descrito como revolucionario:

Se trataba de concebir una novela, más bien un artefacto, hasta entonces nunca visto: tomando únicamente los inicios, los 3 o 4 primeros párrafos, de novelas ya publicadas, tendría que ir poniéndolos unos detrás de otros, haciéndolos encajar, de manera que el resultado final fuera una nueva novela perfectamente coherente y legible. Así, comenzar con las primeras líneas del Frankenstein de Shelley, y seguir con el arranque de Las partículas elementales de Houellebecq, y a éste, pegarle el primer fragmento de La ciénaga definitiva de Manganelli, y a éste, Atrevida apuesta de Corín Tellado, y a éste, Sobre los acantilados de mármol de Jünger, y a éste, Mi

visión del mundo de Albert Einstein, y recorrer así más de 200 títulos de la literatura universal, La Divina Comedia incluida, para terminar con «en un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme» [...] El segundo paso en la estrategia de Josecho era hacer una campaña de marketing tampoco nunca vista hasta la fecha en la industria editorial. Sugirió a los ejecutivos de New Directions que inundaran el 50% de las vallas publicitarias de una capital occidental, sólo una, por ejemplo Madrid, con el anuncio del libro y una foto de él mismo posando con ropa y estilo típicos de modelo, todo ello esponsorizado por alguna importante marca de moda. La fusión entre narrativa y objeto de pasarela entusiasmó aún más a la editorial: la novedad del fenómeno tendría resonancias planetarias, y las ventas, por efectos puramente mediáticos, estarían más que aseguradas. Consideraron ese montaje como la perfecta obra de arte contemporáneo (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, pp. 2285-96).

Gracias a tal proyecto supuestamente revolucionario, Fernández Mallo, metamorfoseado en la máscara literaria de Josecho, según nuestro punto de vista, ironiza desde el interior de la novela sobre el mundo editorial hispánico, a su decir incapaz de abrirse a la innovación, dado que su personaje decide presentar su obra solo a editoriales norteamericanas. Estas editoriales en la novela son presentadas como entusiastas de la idea, ya que, gracias al marketing del autor, y a su presentación como objeto de consumo, mediatizando su misma imagen en las vallas publicitarias como modelo vestido de Chanel, se convierte él mismo en una obra de arte hecha de narrativa y, al mismo tiempo, objeto de pasarela.

La obra se titula, irónicamente, *Ayudando a los enfermos*, y en ella los enfermos, según nuestra lectura, pueden ser identificados en todos aquellos personajes que, perdidos en la búsqueda de nuevas bellezas frutos del consumo, de nuevas obras de arte y nuevos horizontes, intentan lograr convertir sus vidas en un ciclo infinito e inmortal. Llevar a cabo este hecho les hará encerrarse en una soledad, a su vez sin fin, de “casos clínicos”.

Josecho, a diferencia de Marc, se mueve únicamente mediante la red, y mira el mundo desde una ventana que ha abierto en la parte trasera de su caseta. También pasea por Madrid con su Vespa de un solo asiento, para viajar siempre solo. Sus recorridos madrileños parecen reflejar las andaduras de los protagonistas del *Proyecto Kronen* de José Ángel Mañas, dado que

Fernández Mallo decide que la definición espacial madrileña sea realizada por medio de la denominación, como si la ciudad, espacio del mercado, fuese solo una red de objetos con nombres propios; una red de objetos consumibles.

Era ésta la actividad que más le fascinaba: pasear en Vespa por Madrid pertrechado con una cazadora de plástico Graham Hill, gafas de sol patrulleras, casco con visera forrado de pegatinas y un iPod conectado a los oídos. Por eso, una vez se hubo lanzado el libro, cada día, a eso de la media tarde, cerraba el candado de su caseta en la torre Windsor, bajaba al parking, arrancaba la Vespa, que guardaba de incógnito entre 2 columnas, y salía para ver su rostro en foto presidiendo el día a día de los madrileños. De Orcasitas al Retiro, de San Blas a Chueca, de Moncloa a Carabanchel, de repente, todos los barrios de Madrid se igualaban porque en todos aparecía su cara. Antes de la medianoche regresaba a la caseta, satisfecho, y cenaba un par de lonchas de Pavofrío con pan integral y una lata de Mahou (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, pp. 2417-21).

Así pues, entendemos al personaje de Josecho como el medio utilizado por el autor para mostrarnos un intento de salida de la soledad autoimpuesta, “**clínica**”, precisamente gracias al marketing y a la creación artística. Una alternativa que, explorando nuevos inicios en la novela, sin embargo, puede conducir a la muerte. A este respecto, en su búsqueda irónica y hasta paródica de una nueva poética, Josecho, inspirado por un libro de una escritora norteamericana de nombre Annah —que Fernández Mallo nos presentará como habitante de una micronación en *Nocilla Dream* (2006)— entiende que solo saliendo en las vallas publicitarias puede salir de su encierro, de su “**enfermedad**”.

Quedó impresionado por los versos: la valla publicitaria es otra cosa: no hay / soledad en un mundo ocupado por un solo objeto, y entendió que era ésa una perfecta vía posible para salir de su monacal encierro, [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2436).

Saliendo de la soledad, convirtiéndose en objeto de arte, él encontrará la muerte, y su mutación será definitiva. Josecho acabará siendo su valla y, a causa de un incendio, su rostro de plástico desaparecerá como si fuese obra



del artista y médico real Gunther von Hagens, que conocemos en el capítulo 25 de la novela, mediante una cita de la revista *Zehar*, donde es descrita la exposición *El mundo del cuerpo humano*, constituida por cadáveres humanos convertidos en material artístico a través de la técnica de la plastinación.

Debe de resultar muy extraño ver cómo tu cara se quema en una valla publicitaria al mismo tiempo que también arde la propiamente tuya. [...] De repente, un haz de llamaradas emergente del último piso le alcanzó la cara. En ese momento, enfrente, una de las gigantescas fotos que por todo Madrid anunciaban su libro también era alcanzada. Vio perfectamente cómo a aquel rostro que le sonreía se le quemaba la montura de las gafas mientras sentía que en su piel se derretía el plástico de las suyas (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, pp. 3069-73).

El tema de la desaparición del rostro humano entendido como espacio de muerte, como representación del vacío y de la pérdida de la identidad ya experimentada en *Nocilla Lab* (2009) nos parece conectarse una vez más en *Nocilla Experience* (2008) al ya citado concepto de autoría compartida (cf. cap. 2.2.1), de anonimato, de desaparición del autor en favor del lector.

Se trata de un tema que, en nuestra opinión, conecta el texto —como el artefacto transliterario de Josecho convertido definitivamente en arte por la muerte de su autor— a un posterior nudo narrativo y comunicativo de la novela que es representado por el Señor A, director de cine griego que vive en Norteamérica, y que precisamente mediante la desaparición del rostro humano descubrirá una nueva forma de arte.

De regreso a Europa para encontrar una mirada perdida, “*a buscar 3 cintas de cine muy antiguas, de los también griegos hermanos Manakis, quizá las más antiguas filmaciones europeas que se conocen*” (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2877), regresa a Norteamérica sin encontrarlas. Sin embargo, gracias a un accidente durante el montaje de una película hace un descubrimiento: la literatura del futuro.

[...] **la película se oía perfectamente** pero la parte superior de los fotogramas, más o menos 1/3 de cada imagen, estaba cortada. Así, quienes hablaban

eran unos actores con cuerpo pero sin rostro, decapitados. Entonces el Señor A comprobó que aquello le producía una sensación que nada tenía que ver con el cine, sino con la que se tiene al leer un libro. Aquello ya no era cine sino literatura en estado puro. Entendió entonces que el libro, la lectura del futuro, no era el hipertexto en Internet ni otras derivaciones tecnológicas, sino eso, ver películas decapitadas. Entonces el Señor A comenzó a cortarle el tercio superior a todas las cosas que encontró. Cogió unas tijeras, buscó todas las fotos que halló en su casa y tras ejecutarles esa amputación del tercio superior se hacían mucho más anchas que altas, de repente eran un horizonte, cobraban una amplitud desconocida hasta entonces, un alma de paisaje. [...] Con el tiempo entendió que aquellas 3 cintas perdidas de los hermanos Manakis, aquella mirada primigenia que él no había encontrado en tierras balcánicas, hoy por hoy eran eso precisamente, una mirada sin rostro, la decapitación definitiva, y así, las postuló como el exponente más radical de esa nueva literatura (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, pp. 3152-69).

El descubrimiento hecho por el Señor A, su literatura y lectura del futuro nos acercan a entender la misma *Nocilla Experience* (2008) como una novela que se recrea a través de la lectura, de la interpretación subjetiva del lector. Un lector responsable de la construcción definitiva del texto. Un concepto que Fernández Mallo en *Postpoesía* (2009), por ejemplo, define como intrínseco a la escritura misma y, citando a Roland Barthes (1968) en *La muerte del autor*, declara: “[...] la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo [...] donde acaba por perderse toda identidad, empezando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Fernández Mallo, 2009, p. 1300).

El *apropiacionismo* postpoético de Fernández Mallo permite así hacer morir al autor, o un simulacro de este, como hemos visto en *Nocilla Lab* (2009). En este sentido, la simbólica desaparición del rostro en las imágenes cinematográficas, en *Nocilla Experience* (2008), hace avanzar la imaginación, y confiere importancia a las reconstrucciones del lector/espectador.

Dichas reconstrucciones, en nuestra opinión, determinan en el texto la presencia de una nueva forma espacial abstracta, múltiple y subjetiva, que Fernández Mallo materializa en el concepto de horizonte. Un nuevo horizonte específicamente humano que pueda poseer dimensiones semánticas

alternativas al artefacto poético, y a la novela misma como género. En concreto, el horizonte y su búsqueda se convierten en otro de los núcleos interpretativos de *Nocilla Experience* (2008).

El personaje de Sandra, amiga de Marc, en su primera aparición en la novela, por ejemplo, experimenta la ausencia del horizonte: “[...] en los **aviones no existe horizonte**” (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, 2009, p. 1732). El horizonte, además, vuelve a aparecer en el capítulo 86, donde el narrador nos cuenta cómo su existencia está determinada precisamente por el hombre, y cómo es el resultado de una creación humana, dado que antes era **“atemporal, ingenuo y neutro”**:

El horizonte no existió hasta que una persona se interpuso entre él y el siguiente horizonte; la silueta humana vertical sobre la horizontal definió la primera encrucijada, [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, 2009, p. 2821).

Podemos encontrar, además, un personaje que sueña con cocinar el horizonte, y logrará metafóricamente hacerlo. Se trata de Steve Road, el **dueño del Steve’s Restaurant en Brooklyn y autor del libro *Prontuario de cocina para motor de coche***, que ya hemos visto utilizar al Fernández Mallo protagonista de *Nocilla Lab* (2009) y su pareja sin nombre para cocinar un pollo en el motor de su coche.

El restaurante se configura en la novela como un laboratorio de ideas, metonimia del *Proyecto Nocilla* (2013) mismo, donde un hombre grotesco vestido con unos calzoncillos y un abrigo de astracán pone en marcha la **“cocina teórica”**: obras de arte en directo.

[...] **fotografías polaroid hechas furtivamente** al cliente a través de un agujero practicado en la pared de la cocina, fritas y rebozadas en huevo, de tal manera que al retirar ese huevo aparecen los objetos y los rostros transformados. Otro muy servido son cables eléctricos, de los clásicos 3 colores [positivo, negativo y tierra], sumergidos en aceite con ajo del Líbano. Otro es libro de bolsillo en almíbar, que se presenta enroscado como un tubo dentro de un frasco, sumergido en el almíbar, donde el azúcar se adhiere sólo a la tinta de las letras para después cristalizar en relieves. Y por último,

carpaccio de hojas de obra literaria maceradas a la pimienta, que pueden ser, según lo que Steve encuentre en el mercado de segunda mano: 1) *On the Road* de un tal Kerouac, o 2) la Constitución de los Estados Unidos de América, o 3) *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2696-701).

En concreto, en el capítulo 108, el personaje de Steve, como hemos anticipado, cocina el horizonte:

¡Venid, voy a cocinar el horizonte! Y los montó en un bus que Polly había alquilado, y se pararon en el aparcadero que hay a la entrada del puente de Brooklyn, y él se puso a caminar por la pasarela del lado izquierdo, y todos en fila le siguieron, hasta que se detuvo a mitad del puente y les dijo, Mirad, mirad el horizonte. El sol, a punto de esconderse, ardía sobre aquella horizontal, quemándola. ¡Ahí lo tenéis!, gritó. Todos observaron en total silencio, extasiados por semejante visión, y al final se puso el sol y aplaudieron y brindaron con vino tinto (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 3100).

Steve, además, celebra sus absurdas mutaciones conceptuales junto a Polly, su pareja, en el desguace donde se conocieron, es decir, en lo que entendemos como la enésima representación de la ruina en el cuerpo de la novela: un extrarradio psicogeográfico donde, como es usual en la literatura de Fernández Mallo, pueden justamente empezar a dibujarse nuevos horizontes postpoéticos. Aquí encuentran al fantasma de Julio Cortázar, el cual, en este caso, regresa al espacio *Nocilla* de la novela después de un proceso de mutación que le ha transformado la piel, y las manos en tentáculos.

Julio Cortázar, en versión mutante, les cuenta que acaba de regresar de Armenia, donde se había perdido en medio de su “nomadismo estético”, **mientras “[...] buscaba alguna pared a la que adherirme”** (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 3120).

Sus palabras nos desvelan su mutación genética. Se parece ahora a un percebe, como si fuese el resultado definitivo y surreal de los experimentos de otro personaje de la novela, Antón, el percebero, un hombre solitario que vive en un pueblo aislado cerca de La Coruña.

Él es llamado “Profesor Bacterio”, nombre que Fernández Mallo rescata del mundo de los cómics de Francisco Ibáñez y de la serie *Mortadelo y Filemón*. Antón encadena discos duros de viejos ordenadores con un hilo de pescar y los sumerge en el océano, porque cree que sus informaciones en desuso se pueden convertir en una sustancia llamada “informatina”, **“pura química de información con ADN propio”** (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2638), que sueña con traspasar a los percebes.

Transmutar los ceros y unos de una foto de familia retocada con Photoshop, o de un mal verso esbozado con Word, o de una contabilidad gestionada con Excel, en puro músculo comestible (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2648).

Julio Cortázar, como resultado de este grotesco experimento, se trasmuta, definitivamente, en obra de arte viviente, al límite entre la vida y la muerte; un nuevo horizonte “trans-postpoético” que se suma al Josecho plastificado y que, en nuestra interpretación, se configura como salida alternativa a la muerte. Esta salida no tiene en cuenta la muerte del cuerpo, ya ocurrida en la realidad en 1984, dado que todo el arte de Cortázar, su información poética y su literatura en el mundo real nunca se podrán destruir.

En *Nocilla Experience* (2008), la muerte del cuerpo es simbolizada, además, por la repetición intermitente, a partir del primer capítulo, del hallazgo irónico del cadáver de un dictador que tenía en el estómago un arma de destrucción masiva, y que ahora flota en un lago de Alaska.

El tema de la muerte del cuerpo, mediante la voz fría del narrador, posiciona la novela en el **“centro de tiempos”** metafórico que ya conocemos teorizado por el autor en *Postpoesía* (2009) (cf. cap. 2.2.1).

El tiempo está, por su parte, focalizado en el tiempo presente; un presente contemporáneo al futuro donde la muerte no es más que un nuevo inicio, una regeneración mutante que, como hemos visto, puede conducir felizmente a la creación de monstruos como Cortázar, que viven en zonas de

frontera, medio reales y medio ficticias, ensoñadas: monstruos portadores de arte.

[...]Cuando estamos vivos absorbemos pasado y aire; cuando morimos, química y organismos, procreación, tiempo futuro, aunque ese futuro ya de nada valga [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 1724).

La metamorfosis de la piel y el arte, nos conducen, en la red poética de la novela, al personaje de Jodorkovski, artista conocido como “el Oncólogo”, y que prefiere ser llamado “Jota”. Este personaje pinta y colorea lunares en las aceras de Londres para cubrir los chicles pegados, que, para él, son el cáncer de la piel de la ciudad.

Fernández Mallo hace que Jota, en el texto, emprenda una relación afectiva con Sandra, la ya citada amiga de Marc. En las palabras de Sandra, paleontóloga del Museo de Historia Natural de Londres, podemos conocer que este personaje **vive en busca de “[...] una piel perdida hace millones de años”** (Fernandez Mallo, *Nocilla Experience*, p. 1837), una piel de dinosaurio que pueda dar un sentido científico y poético a la vida de los ser humanos, y **que, “[...] conecte las imágenes acumuladas en aquella bestia llamada T-Rex** con su ordenador portátil, con el logo de Colgate de su nueva corbata, con las tarjetas de embarque de los vuelos Palma-Londres, con su piel de joven extranjera de 23 años” (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 1845).

Esta unión superficial y surreal mediante una piel, entre evolución y arte, ciencia y poesía, es representada en la novela por el amor físico entre Jota y Sandra. Este amor representa, en nuestra opinión, otro de los temas latentes de las novelas, y que, dada la condición de “casos clínicos”, únicos y diferentes de todos los personajes *Nocilla*, se demuestra casi siempre imposible en favor de la soledad, como si el autor quisiera salvaguardar sus estatus de seres especiales.

Sin embargo, interpretamos también el amor entre Jota y Sandra como una evidente mimesis metafórica del estilo postpoético teorizado por

Fernández Mallo. Un estilo donde ciencia y literatura se unen una vez más en la idea del texto como lista, basado en un subyacente *apropiacionismo* de materiales y fragmentos de teorías científicas que, incorporados a contextos literarios o poéticos, una vez convertidos en poesía, no puedan ser falsificados. Así, en la novela:

Jota se mudó pronto al apartamento de Sandra. Sólo una maleta. En aquella época, él le hizo unas cuantas observaciones que le fueron de bastante ayuda para su investigación; no eran datos técnicos, pero sí ideas tangenciales que ella reinterpreto a su propio lenguaje (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2731).

El personaje de Jota es uno de los nudos más activos de la red narrativa de la novela. Él es, por ejemplo, el responsable involuntario de la muerte de Josecho y de su fusión con su obra de arte, por haber provocado el incendio de la torre Windsor en Madrid.

Podemos, entonces, ver a Jota, mediante su arte, además de con la ciencia de Sandra, conectarse con el juego del parchís, del cual fue profesional en su país natal, juego que le permite la **“emersión del azar a lo real”**:

[...] Un mundo complejo, Sandra, para la simplicidad de 4 colores, le decía, Por eso pinté los chicles de la acera de la entrada a tu museo de esos 4 colores, los del parchís, porque el parchís y la evolución de las especies que ahí estudiáis tienen mucho que ver: ambos están basados en 3 o 4 reglas muy simples, y sin embargo son complejos ejercicios de supervivencia [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2008).

El juego del parchís en *Nocilla Experience* (2008) genera una de las ruinas más grandes del entero *Proyecto Nocilla* (2013). Estamos hablando de un palacio dedicado a tal juego y nunca utilizado, edificado en la estepa rusa, entre Ucrania y Kazajistán, en la ciudad de Ulan Erge, la ciudad natal de Jota, en una zona donde la vida humana es imposible y está destruida por las guerras.

El palacio es presentado por el narrador como algo orgánico, revestido con una piel de antenas, donde un obrero años antes dejó una radio

encendida que convirtió al palacio mismo, simbólicamente, en un polo magnético activo en el cuerpo de la novela. Se trata de una ruina absurda que conquista una voz real y ficticia al mismo tiempo, es concreto la voz de *Radio Nacional de España, Radio 5*, que informa sobre los hechos cotidianos que ocurren en el mundo, a los individuos que pasan por allí durante la novela.

Fernández Mallo, en concreto, inserta estas noticias reales y ficticias yuxtaponiéndolas a la repetición intermitente del mismo párrafo introductorio que reaparece igual de capítulo en capítulo.

Dentro sólo se oye el viento que fuera golpea la alabrada. Los libros están en sus estantes, los ordenadores cargados de programas, los platos de las cocinas limpios y perfectamente superpuestos, la carne intacta en las salas frigoríficas, los tableros de colores en las vitrinas y las fichas y cubiletes encubando teóricas partidas. También hay una radio que un obrero se dejó encendida, [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 1965).

El lugar inhóspito por excelencia en la novela es, bajo nuestro punto de vista, precisamente Ulan Erge, ciudad que genera otra gran ruina viviente y orgánica, un hospital donde trabaja el cirujano Mihaly:

[...] **Mihaly** vio un día la foto del hospital en una página web dedicada a ruinas arquitectónicas del siglo 20, junto a otras estampas de fábricas alimentadas por carbón, centrales nucleares desmanteladas e inoperantes altos hornos. Bajo la foto se leía: «Antiguo almacén de carne de vacuno, Ulan Erge, 1907» (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 1858).

Mihaly, en la novela, opera de apendicitis a muchos niños, que comen cápsulas radiactivas, para contrabandearlas desde Ucrania a Kazajstán atravesando oleoductos subterráneos que están en desuso por razones políticas. Estos espacios son presentados por el narrador como geométricos laberintos de acero, plástico y hierro vacíos, que recorren la tierra por debajo de su piel. Son lugares donde no hay luz, pero en los que se intenta crear la vida, como en el interior de un cuerpo humano:



[...] Fingen la noche donde siempre todo es noche, una redundante iteración similar a cuando nosotros soñamos que soñamos; pero de signo justamente contrario (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2314).

Fernández Mallo, a través de los niños, trae de vuelta al texto el tema del horizonte y de su creación mediante el *spam* y sus potenciales poéticos. En este sentido, si los horizontes vitales de los niños resultan perdidos en la oscuridad, en la misma Ulan Erge; en la superficie también el frío llega a hacer desaparecer el horizonte, su rostro, y el contacto con la humanidad.

Así pues, será Jota quien proponga cubrir los edificios con grandes caperuzas de telas de algodón, construidas con sábanas —metáfora irónica del residuo y de la basura informativa— rescatadas de varios hospicios y de antiguos campos de concentración de Siberia, cosidas las unas a las otras.

Las telas protegen del frío e, impidiendo la vista al exterior, amplían la vista interior, creando otros mundos y horizontes imaginarios gracias a la suciedad causada por el tiempo.

La creación artística de Jota refleja de nuevo en novela el *apropiacionismo* autorial, ya que es evidente que se trata de una especie de *remake* que el personaje ficticio realiza del espectáculo al que declara haber asistido en Berlino en 1994. Una exposición real del artista Christo, que cubrió y empaquetó el palacio del Reichstag.

En la novela, el mundo imaginario creado por las sábanas parece más interesante que la realidad, y se convierte en un nuevo punto de partida para la explicación mediante la ficción de la historia de la humanidad.

[...]el hombre mayor pero no viejo del 6º piso, 4ª escalera, bloque P pensó que si la gente se diera cuenta de que una de las moléculas de la piedra que lleva en el riñón perteneció quizá al ojo de algún dinosaurio, o de que ese fragmento de cinco que ahora corre por el torrente sanguíneo de su vecino estuvo en la orina de Alejandro Magno, o de que una partícula del suero de la leche que fermenta ahora en sus estómagos la mamó antes un cordero en las montañas del Sahara, no le quitarían ahora a él su galería de huellas humanas (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2978).

En este punto, cabe volver a mencionar a los personajes que podemos identificar como máscaras, metamorfosis surreales del pensamiento estético autorial en el cuerpo y en la piel metafórica de la novela. Podemos encontrar, además de al resto, a Ernesto, original de Kodiak, en Alaska, y puertorriqueño de familia, que trabaja como gruista del puerto de Downtown en Manhattan y que, después de haber acabado los estudios de arquitectura, se dedica a esta labor por puro placer, mientras interpreta el mundo por medio de imágenes televisivas, repetición y *remake*.

Como al Fernández Mallo personaje de *Nocilla Lab* (2009), vemos cómo a Ernesto le gusta ver la televisión con el volumen a cero, y mirar a las **imágenes mudas, “como en una ventanilla de un tren”** (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2111).

Fernández Mallo, así, hace elegir a su personaje el mismo paisaje de su máscara literaria: el mismo horizonte. En el caso de Ernesto, su estatus de personaje privilegiado contaminado por el arte postpoético es evidenciado, en nuestra percepción, por el hecho de que en las sábanas de su cama su silueta parece reflejar la de un gigante con un abrigo, que ya hemos identificado como la guía del “nomadismo estético” de toda la novela: Julio Cortázar.

[...] **se sienta delante del ordenador y se pone a trabajar** en 2 de los proyectos arquitectónicos que se trae entre manos, remakes de obras ya conocidas, la Torre para Suicidas y el Museo de la Ruina<sup>121</sup>. Antes de acostarse observa las sábanas de la cama. Las cambia a menudo pero, no sabe por qué, constantemente se ensucian, la huella de su cuerpo queda reducida a una difusa silueta grisácea, magnificada, como el abrigo de tweed de un gigante desaparecido (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, pp. 2111-16).

Ernesto, como “caso clínico”, está ligado además a la idea del amor imposible, dado que, como al Fernández Mallo de *Nocilla Lab* (2009),

<sup>121</sup> Las obras son originales, en el mundo real, del artista Isidoro Valcárcel Medina, según aclara el mismo Fernández Mallo (2013, p. 5480) en la sección *Aclaraciones y créditos* de *Proyecto Nocilla* (2013).

acabará su existencia textual solo, perdido en imágenes comerciales. Él, en el texto, conoce a una mujer empeñada a su vez en otro proyecto artístico, la realización de un documental, *remake* de otro documental holandés, sobre un coche de madera alimentado con madera. La mujer es, en realidad, la chica alaskaña que amó de niño y que de pequeña se había perdido con su padre en el estrecho de Bering y se quedó a vivir en la Unión Soviética. Ernesto la deja irse sin confesarle su amor. Su dolor, en la novela, alcanza así una interpretación mediática que trasforma la vida misma en una imagen ilusoria:

[...] **Entonces pensó que la** vida es un anuncio de teletienda al que le han eliminado el producto anunciado. Ése parece ser el paisaje (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 3009).

El tema del amor imposible afecta en el texto a otras figuras como Harold, médico de Boston afincado en Miami, el cual después de haberse divorciado juega sin parar al tenis con una videoconsola Atari del 1979 durante más de tres años, comiendo *corn flakes* cuya fecha de caducidad coincide con el cumpleaños de su mujer, como para expiar el fantasma de ella.

Un día descubre haberse comido todos los *corn flakes* y empieza a correr hacia la libertad. En el recorrido, su cuerpo y su cerebro se encierran en sí mismos como la piel que reacciona ante una herida.

[...] 3057 km recorridos, y ni un solo recuerdo (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 2509).

Harold se convierte en un fenómeno mediático y, después de ocho años, regresa a casa. Su huida se revela inútil, no logra vivir sin el recuerdo de su novia, en un ciclo que, como siempre en el *Proyecto*, parece infinito, encerrado en el presente perpetuo y mediático que caracteriza el tiempo de la novela entera.

[...] Encargó de nuevo todas las existencias de Corn Flakes con aquella fecha de caducidad porque entendió que ya no podía vivir sin aquel recuerdo, sin

aquella huida, sin aquel recuerdo, sin aquella huida. Como quien escuchara el trueno al mismo tiempo que ve su correspondiente relámpago (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 3030).

Sin embargo, en *Nocilla Experience* (2008) podemos ver el tema del amor imposible explicitarse definitivamente en el epílogo. Se trata de un relato en apariencia independiente del resto de la novela, yuxtapuesto por el autor a fragmentos de textos en cursiva sobre la vida y el camino de los samuráis japoneses<sup>122</sup>. En estos fragmentos se expresen conceptos que en nuestra lectura infectan a toda la esencia de la novela, como en el caso del tema de la muerte, descrita una vez más como esencia de vida.

[...] *El samurái nace para morir. La muerte, pues, no es una maldición a evitar, sino el fin natural de toda vida [...]* (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 3208).

En el relato, un hombre, soldado retirado de nombre Chicho y con un gran parecido al cantante real Robert Palmer, contrabandea con lombrices para fabricar cosméticos, desde Cancún hasta Los Ángeles y Pasadena; pero que, en realidad, busca a su hija, María, que desapareció hace años.

Su vida es el contrapunto de la de Jack, animador de un *night club* que vive en una caravana que tiene instalada cerca de un acueducto en el desierto de Mojave. Jack es el viudo de Carol, antigua *stripper* del club donde trabaja, que obtuvo tal puesto bailando, en el usual juego autorial de espejos metafóricos, la canción de Robert Palmer, *Simply irresistible* y que soñaba con convertirse en modelo de teletienda.

Jack vive obsesionado por su recuerdo. Un día se encuentra con Chico por casualidad. Fernández Mallo les hace encontrarse en un espacio apocalíptico, en la frontera del desierto con la ciudad, en un extrarradio olvidado, generador de vida y, consecuentemente, de muerte.

<sup>122</sup> “Los Preceptos del Samurái están extraídos del largometraje *Ghost dog*, dirigido por Jim Jarmush, 1999” (Fernández Mallo, 2013, pp. 5480-87).

Chico le habla de su hija desaparecida y Jack, de su mujer difunta. Carol y María acaban siendo la misma persona. Chico se va, intenta hacerlo, oprimido por el atroz descubrimiento, pero antes de que salga de la novela Fernández Mallo une el cuento, su historia, al resto de la novela; conectando y sustituyendo algunas palabras de Francis Ford Coppola, el director de cine en el mundo real, en lugar de los pensamientos de Chico y, contemporáneamente, de los suyos como narrador. Se trata de palabras que Fernández Mallo ya había citado varias veces en la novela, y que permiten a la voz de Francis Ford Coppola atravesar toda la obra de *Nocilla Experience* (2008) para conectar el texto mismo a la película real *Apocalypse Now* (1979). Esta repetición nos presenta a un Francis Ford Coppola que aparece atrapado con el pensamiento a Saigón, el lugar de realización de la película, lo que interpretamos como símbolo del apocalipsis.

La posibilidad de presenciar el apocalipsis física y mentalmente mediante las palabras de Francis Ford Coppola, en *Nocilla Experience* (2008), está ligada, además, al tema del “nomadismo **estético**” y sus ruinas. Fernández Mallo, en efecto, uniendo tales palabras —con la representación de las coordenadas psicogeográficas de la deriva mental y física de la mutación literaria de Coppola— a la voz de Chico, en otro contexto apocalíptico, al confín entre desierto y ciudad, nos parece apropiarse definitivamente de la idea de la imposibilidad del amor para los “casos clínicos” y, además, de la idea de la imposibilidad de la aceptación de la muerte para los vivos.

[...] Saigón, mierda, aún sigo solo en Saigón. A todas horas creo que me voy a despertar de nuevo en la jungla. Cuando estuve en casa durante mi primer permiso, era peor, me despertaba y no había nada, apenas hablé con mi mujer, salvo para decirle «sí» a su petición de divorcio. Cuando estaba aquí quería estar allí, cuando estaba allí no pensaba más que en volver a la jungla. Llevo aquí una semana, esperando una misión, desmoralizado. Cada minuto que paso en este cuarto me hace ser más débil, y cada minuto que pasa, Charlie, como llamamos al Vietcong, se agazapa en la selva, se hace más fuerte. Al mirar a mi alrededor las paredes se estrechan más. Todos consiguen lo que desean, y yo quería una misión, y por mis pecados me dieron una. Era una misión para elegidos, y cuando se acabara, nunca más querría otra (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, pp. 3452-57).

El epílogo, sin embargo, no concluye la obra, y está posicionado en el texto en lugar del penúltimo capítulo. Será Jota, en el capítulo 112, el personaje encargado por el narrador de pronunciar la última palabra. Es precisamente el narrador quien le pide concluir el texto, invitándolo a decir algo como conclusión.

¡A ver, Jota, di algo para acabar! [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 3459).

Jota cita a Woody Allen —la película *Annie Hall* (1977)— confundiendo una vez más los niveles de ficción de la novela, para hacer sus reflexiones sobre el arte y la vida:

[...] en el arte siempre estamos procurando que las cosas salgan perfectas, porque en la vida real es muy difícil (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 3459).

Tras este momento, recurre a su historia con Sandra, que descubrimos ya acabada, y llega a la idea de que las relaciones personales son absurdas e irracionales, pero necesarias. Al final, hace una pregunta con la que pretende salir metafóricamente de los límites físicos del texto, dirigiéndose, además de a su entrevistador, el narrador, al lector, que es el último depositario de la interpretación, y coautor, según la lógica autorial, del texto. Su cuento, así, termina con este fluctuando en el vacío cíclico y poético del cosmos *Nocilla*, la novela escrita por Fernández Mallo.

¿Hemos terminado? ¿Puedo irme? (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 3473).

### 2.3.3 *Nocilla Dream* (2006)

La lectura interpretativa del *Proyecto Nocilla* (2013) que proponemos en las páginas del presente estudio hace que la novela *Nocilla Dream* (2006)<sup>123</sup> pierda, evidentemente, su carácter de inicio, de puerta de entrada en el apocalíptico cosmos *Nocilla*. Sin embargo, en nuestro análisis, *Nocilla Dream* (2006), al mismo tiempo, no alcanza al rol de conclusión del *Proyecto*, por presentarse como una especie de propagación metafórica de los mismos temas de las otras dos novelas que lo componen y que nos guiarán hasta al *Proyecto Nocilla, la película* (2009).

En este sentido, personajes como Jota, Marc, Ernesto, Josecho, etc. — de *Nocilla Experience* (2008)— y el mismo Fernández Mallo con su máscara literaria en *Nocilla Lab* (2009) ahora mutan en nuevas formas, y adquieren diferentes identidades entre las páginas de esta entrega del laboratorio literario. En la novela, Fernández Mallo hace que continúen apareciendo y repitiéndose citas, testimonios, frases en cursiva, definiciones, reseñas de libros, páginas web y referencias científicas dentro de los confines de un artefacto literario donde la cultura pop cohabita con la ciencia, sus descripciones y sus cálculos.

En *Nocilla Dream* (2006), como ya sucedía en *Nocilla Lab* (2008) y *Nocilla Experience* (2009), la secuencia de los eventos presentados por el autor no nos conduce a un final tradicional, sino a una multitud de conexiones momentáneas que no se suman, sino que se sobreponen sin aportar resultados determinados y confiriendo a la trama un tono cíclico y potencialmente infinito, hecho de continuos inicios. Esta interpretación

<sup>123</sup> “[...] *Nocilla Dream* fue elegida como la novela más destacada en lengua castellana del año 2006 por las revistas *Qué Leer* y *Quimera*. *Quimera* que, también, la consideró la cuarta mejor novela de la década. El diario *El Cultural* la incluyó entre los 10 libros más importantes de 2006 y Sergio Vila-Sanjuán llegó a afirmar en *Culturas* que los dos **grandes acontecimientos literarios del año 2007 fueron “la edición conmemorativa de *Cien años de soledad* y la revolución que significó la publicación de *Nocilla Dream*”**. [...] 7 ediciones, casi 30.000 ejemplares vendidos, traducciones a 7 lenguas [...] una novela que se convertiría en el emblema de un movimiento de renovación literaria —al que algunos críticos llamaron Generación Nocilla— [...]” (Martínez, 2013).

unitaria e invertida cronológicamente del *Proyecto* va en línea con el pensamiento estético de Fernández Mallo, que en Henseler (2011) declara: “No busco finales sino que se me presenten principios” (Henseler, 2011, p. 4933).

El escritor, a través de la novela, continúa acercándonos a historias e identidades construidas por cúmulos de *apropiacionismo*, *nomadismo estético* y físico. Estas identidades, como nuevas mutaciones de la máscara literaria del autor y de sus múltiples metamorfosis en *Nocilla Experience* (2008), descubren posteriores dimensiones en la ficción hiperrealista del texto.

*Nocilla Dream* (2006), como *Nocilla Experience* (2008), en efecto, es concebida por Fernández Mallo como un conjunto de historias que, a lo largo de 113 minicapítulos, atraviesan el mundo narrativo y constituyen una red poética que el autor llega, además, a plasmar gráficamente en el final de la obra.

El autor, de hecho, propone una posterior interpretación múltiple e hipertextual al lector de la novela, incluyendo un mapa, una *cosmopedia* que posiciona en el cosmos *Nocilla* a los personajes, objetos, ideas y ciudades aparecidos en las páginas escritas del texto y que se desarrolla sobre cuatro direcciones axiales. Las cuatro modalidades de interpretación del conjunto informativo/narrativo son mostradas en el mapa mediante símbolos colocados en lugar de los puntos cardinales. El corazón identifica y sugiere una interpretación emocional y subjetiva. El chip, una interpretación basada en los *bits* del mundo digital y electrónico. El pequeño mapa, una interpretación analógica, mecánica. El cerebro, la interpretación racional y objetiva. El mapa general, que en la inscripción es denominado por el escritor: “Cartografía Universo Nocilla; Territorio[1] Nocilla Dream” (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1700) y que está “[basado en el sistema de representación “cosmos:n” de Javier Cañada] (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p.1701), ofrece, bajo nuestro punto de vista, un intento de



representación del universo narrativo mediante el registro gráfico, después del cómic final de *Nocilla Experience* (2008), para que el autor, como postpoeta, pueda crear un espacio narrativo subjetivo siempre dirigido hacia el mundo del lector.

A este respecto, tal representación espacial, que interpretamos como una guía topológica del texto, define la obra como “a narrative mash-up” (Henseler, 2011, p. 5190) *trasmédica* que, como hemos dicho, integra diferentes fuentes multimedia en el cuerpo de la novela.

De este modo, el mapa de *Nocilla Dream* (2006) identifica e interpreta, por extensión, todo el proceso creativo que constituye el entero *Proyecto Nocilla* (2013), y refleja, además, las palabras de José Ángel Mañas (2012), que define la obra de Fernández Mallo como un “holograma ficcional” una “[...] **antinovela con estética de videoclip experimental** [...]” (Mañas, 2012, pp. 5012-18); una obra que trasmite una idea de realidad que imita la ficción, donde ya no es posible una lectura tradicional, lineal, para conferir sentido narrativo al texto literario.

La *Cartografía Universo Nocilla* se encuentra sustentada también en las palabras de su autor real, el cual, en su comentario y análisis, apropiándose de las palabras de Deleuze y Guattari (1988), en *Postpoesía* (2009) define sus intentos postpoéticos como insertados en “[...] **un cosmos plano que carece de arriba y abajo, de interior y exterior, y virtualmente infinito: un mapa**” (Fernández Mallo, 2009, p. 1538).

Este mapa, a su vez, se une al “tipo rizoma” de Deleuze y Guattari, “[...] **aquella planta que sin raíz ni tallo vertical (no existen ni arriba ni abajo)** se desarrolla por una superficie invadiéndolo y conectándolo todo” (Fernández Mallo, 2009, p. 1538), y siguiendo con la metáfora de la planta rizomática:

[...] en un plano bidimensional, sin las clásicas jerarquías y estructuras de poder fundamentadas típicamente en un núcleo [...] **El rizoma**, [...] carente de raíces, flota en el espacio, es un mapa abierto sin principio ni fin, en el

que las jerarquías no existen porque todas las partes, por alejadas que estén, se hallan inmediatamente conectadas, facilitando así la múltiple significación de las partes en juego; [...] (Fernández Mallo, 2009, p. 1745).

Continuando con la visión del propio autor, en *Nocilla Dream* (2006) desaparecen, como ya sucedía en *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009), las distinciones entre sujeto y objeto del texto. Un concepto que encuentra una posterior explicación teórica, de nuevo en palabras de Deleuze y Guattari (1988, pp. 52-56) contaminadas por los comentarios de Fernández Mallo en *Postpoesía* (2009):

[...] Ya no hay una tripartición entre un campo de la realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de la subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a **cada uno de esos órdenes [...]. Un rizoma** ni empieza ni acaba, siempre está en el medio, [territorio híbrido de la postpoética] entre las cosas, inter-ser. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción «y... y... y...» [...] (Fernández Mallo, 2009, p. 1839-40).

La novela *Nocilla Dream* (2006), el *Proyecto Nocilla* (2013) y toda la postpoética de autor, así como el rizoma de Deleuze y Guattari (1988), siempre se paran, en sus narraciones, simbólicamente en el centro, ni al principio ni al final. Estos textos no presentan un clímax, un fin establecido o exterior a ellos mismos como textos, alejándose de la mera mimesis, de la mera copia de lo ya conocido y trazando mapas narrativos que, como la *Cartografía* dibujada por el autor, establecen las coordenadas de un nuevo proyecto poético que añade significados subjetivos a la realidad existente mediante la ficción.

Antes de definir las coordenadas espaciales del cosmos *Nocilla*, Fernández Mallo, en la novela *Nocilla Dream* (2006), yuxtapone a acciones presentes, banales y cotidianas la presentación de la estética y de la filosofía que guía a sus personajes, de modo que parecen no existir distancias temporales entre pensamientos, recuerdos y reflexiones entre pasado y

presente. Todo sigue el mismo tratamiento, y las palabras pueden fluir en las páginas sin pausas narrativas.

La ausencia de un discurso unitario en tal flujo narrativo, con la usual puntuación del autor voluntaria y abiertamente no convencional, lleva a que muchos de los personajes de la novela parezcan apenas esbozados, sin profundidad psicológica: hologramas sin sentimientos humanos movidos por un narrador omnisciente; un “hacedor” absurdo y tal vez frío, encerrado en la tercera persona gramatical, de la red que une las historias que él mismo cuenta al lector.

Los números, escritos siempre con cifras, que el narrador apunta con la máxima precisión en diferentes capítulos, nos parecen dotar de carácter científico o matemático a la novela, dando una dimensión cuantitativa y mensurable a la adición de historias contadas, a su cúmulo en la ficción, entre los límites de una novela supuesta y paradójicamente sin límites. Este hecho parece ligado al deseo autorial de calcular y de dar una dimensión física al sueño experimentado por los protagonistas de la novela, que no se para ni siquiera frente a la muerte y a su análisis; que se configura como tema recurrente de la novela, como ya hemos visto en todo el *Proyecto*.

Podemos destacar, por ejemplo, en el capítulo 28 de la novela, al personaje mexicano Humberto, que cruza la frontera americana de El Paso con una carga de alubias para dirigirse al mercado central de Salt Lake City. Sin saberlo, transporta a un clandestino que durante el viaje muere de asfixia. El narrador, con frialdad matemática, describe la superficie espacial que ocupan aquellas alubias convertidas en metafóricos residuos del cuerpo muerto que, a su vez, acaba siendo un mapa roto, cuyas partículas confundidas en las alubias lo podrán hacer regresar, de otra forma, a México.

[...] Si suponemos que el cuerpo del joven malogrado poseía las medidas del estándar universal, 1,75 metros de altura por 0,5 metros de ancho, tenemos una superficie de 0,875 m<sup>2</sup> de alubias que, dispersa, anda por el mundo llevando saliva, sudor, lágrimas, orina y excrecencias de aquel que sobre ella consiguió pasar la frontera. Un nuevo cuerpo en negativo, un doble

devaluado, repartido en escaparates, fruterías, cestas de la compra, estómagos y ollas. Un mapa roto de 0,875 m<sup>2</sup> del cual quizá algún fragmento haya regresado a casa: hay una tienda de productos solidarios en Salt Lake City que periódicamente envía partidas de legumbres a los lugares más empobrecidos de México (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 395-400).

Fernández Mallo comienza la novela *Nocilla Dream* (2006) incluyendo el fragmento de un ensayo real escrito por Jack Copeland y Diane Proudfoot, que caracteriza a los ordenadores **como “máquinas de triturar números”** (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp.23), ya que, aunque pueden elaborar informaciones muy rápidamente, no pueden reconocer satisfactoriamente rostros o leer material escrito a mano.

[...] De ahí el interés en crear computadoras inspiradas en el cerebro humano (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 27).

La unión entre ordenador y ser humano, entre alma y tecnología es una de las constantes en la poética *Nocilla* del autor, donde las relaciones humanas con la tecnología y sus productos aparecen cíclicamente en **conexiones que, elaboradas por la “falsa ciencia”** poética, dan vida a nuevos significados que la matemática y el cálculo objetivo nunca podrán interpretar por falta de flexibilidad mutante.

En *Nocilla Dream* (2006), a través de la unión entre el hombre y la tecnología, Fernández Mallo nos propone, desde el principio, el concepto de inmortalidad, de huida del concepto tradicional de muerte —la del cuerpo—, inmortalizando la información, el conocimiento mediante la ciencia, como ya hemos testimoniado analizando la mutación genética a la que es sometido el escritor Julio Cortázar para poderse ver elevado a guía narrativa y literaria de la novela *Nocilla Experience* (2008).

La contraposición entre vida y muerte en *Nocilla Dream* (2006) es convertida ahora en la contraposición entre oscuridad y luz. La oscuridad interior del cuerpo humano muta, así, en muerte latente.

[...] dentro de cada cuerpo todo es oscuridad, zonas del Universo a las que la luz jamás tocará, y si lo hace es porque está enfermo o descompuesto. Asusta pensar que existes porque existe en ti esa muerte, esa noche para siempre. Asusta pensar que un PC está más vivo que tú, que adentro es todo luz (Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1302).

En *Nocilla Dream* (2006), como en *Nocilla Experience* (2008), la máscara literaria del autor no aparece, siendo sustituida oficialmente por la voz del narrador. Sin embargo, como hemos anticipado, numerosos personajes se ocupan de realizar sus investigaciones, difundir sus ideas y reflejar su actitud. Se trata de un recorrido narrativo que entendemos tapizado metafóricamente de espejos/personajes que, además de las réplicas mutantes de *Nocilla Experience* (2008), parecen reflejar siempre la misma máscara, la imagen del Fernández Mallo literario que, perdido en la deriva emocional y creativa de *Nocilla Lab* (2009), intenta esconder y hacer desaparecer el rostro real del autor.

Una de estas transposiciones mutantes del autor real, en la búsqueda de postpoesía e inmortalidad artística, es, por ejemplo, Chii-Teen, personaje que se dedica al mismo tiempo a la ciencia ficción y a la detección de neutrinos, siendo director del Museo de Ciencia Ficción de Pekín además de físico profesional.

En concreto, en el capítulo 56, su imaginación poético-científica le hace confundir, durante una investigación, algas con colas de sirenas. En el capítulo 102, Chii-Teen se excita viendo la fotografía de un pintor occidental, probablemente Lucio Fontana, intentando cortar un lienzo blanco con un cúter, realizando rayas verticales.

Chii-Teen, así, piensa en la posibilidad de la existencia de un cuerpo sin mente, centrándose precisamente en el tema de la separación entre materia y cuerpo para alcanzar la inmortalidad, como un *software* que sin necesidad de *hardware* pudiese funcionar para siempre. La contemplación de aquel pintor que le parece un neutrino en lucha contra diferentes fuerzas lo lleva a la certeza de **que “[...] decir «ciencia ficción» es una redundancia**

**porque toda ciencia es ficción” (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1535),** palabras que nos parecen pronunciadas por el autor, Fernández Mallo, en el mundo real.

En el capítulo 7 la muerte inunda la novela. El narrador nos habla de los objetos robados y olvidados en todos los hoteles del mundo y de la creación del surreal Museo de Objetos Encontrados en Los Ángeles y Chicago por la cadena Houses of America, donde se pueden cambiar los objetos hurtados con los olvidados. Aquí, en cursiva, el narrador yuxtapone la muerte de la novela, ocurrida justamente en un hotel:

*Pero, y se fue poniendo el sol en la recepción del hotel. Hasta que la penumbra [sintética repetición de la noche sólo accesible a fenómenos interiores] soldó al vacío del vestíbulo los cuerpos de los que entraban y salían. Al botones lo cogió con la mano extendida. Obtuvo la muerte. De la novela (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 109).*

Esta muerte se une al camino compositivo y creativo que, en el capítulo 35, según el mismo narrador, define la escritura:

*Todo el mundo sabe que escribir es haber muerto. Sólo la muerte pasa la vida a limpio y a esa distancia es capaz de reescribirla. Por eso sólo el escritor es quien narra el mundo de los vivos desde el mundo de los muertos (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 471).*

Esta escritura, según nuestra interpretación, muere por ser la apertura al espacio interior, del alma interna al cuerpo del autor. Una muerte que ocurre al contacto con la luz, y que, sin embargo, no deja de ser sinónimo en el texto, como en todo el *Proyecto*, de mutación, de continua reencarnación, en artefactos poéticos *Nocilla*, precisamente, en este caso, mediante los simbólicos objetos/personajes que hurtados u olvidados renacen en el curso de la novela siguiendo sus proyectos o simplemente moviéndose al azar.

Bajo nuestro punto de vista, Fernández Mallo en *Nocilla Dream* (2006) se centra principalmente en dos imágenes reales, que se convierten en

hilos conductores de la red de historias ficticias que describe: el “árbol de los zapatos”, **que definiremos más** adelante, y el desierto, que ya en *Nocilla Lab* (2009) hemos visto representado como un gran proyecto, un lugar apocalíptico que permite el nacimiento de la creatividad fuera del tiempo cronológico.

[...] y yo contra la oscura ventana de la habitación, que daba al desierto, el Desierto, pensaba, otro gran proyecto, cuando un proyecto es verdaderamente grande, importante, universal, ni triunfa ni fracasa, está fuera del tiempo, inmerso en la pastosidad del Gran Silencio, [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 3965).

El concepto de estar fuera del tiempo cronológico se materializa en el presente cíclico de la novela, como evidencia, por ejemplo, la lectura que hace el personaje de Fernando —personaje que, en nuestra opinión, es, al mismo tiempo, una de las personificaciones humanas del desierto, y uno de los “objetos” que como antenas conectan el desierto mismo al resto del mundo— de un artículo de la revista *Letras libres* que Fernández Mallo incluye en la ficción del texto entre comillas.

«El pasado es lo que recordamos de pasado, y ese recuerdo es una miscelánea de fragmentos que ahora, en el presente, pegamos y atamos. Así, el pasado no existe, sólo existe el presente en el que esa composición emulsiona siguiendo sus propias reglas para hacerse también presente. Pero hay algo más terrible todavía: si ni siquiera existe el pasado, ¿cómo entonces puede existir el futuro? Incluso esa ciencia llamada Futurología habla de lo que nunca existirá, porque si no, por definición, dejaría de llamarse Futurología. En un desierto Presente nos movemos delimitados por esos dos espejismos, el Pasado y el Futuro» (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 1129-35).

El desierto, para el narrador, representa el objeto más estético que existe en la tierra. Un lugar donde se albergan la fantasía y el delirio, donde los “casos clínicos” pueden encontrar sus dimensiones vitales únicas y amorales.

Se trata de un polo magnético espacial capaz de conectar las ciudades y los espacios, como hace internet. Por ejemplo, en el capítulo 76, debido al polvo levantado por las construcciones que se están realizando en Pekín, según el narrador:

[...] Irán cubriendo Pekín diferentes capas hasta que sobresalgan únicamente las puntas de los más altos rascacielos para, finalmente convertirse en un desierto. Y en ese momento en nada se diferenciará de un desierto de España, Marruecos, Mongolia o Norteamérica. Igual que toda el agua y todos los PCs de la Tierra están conectados de alguna u otra manera, también los desiertos son el mismo [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 1079-83).

*Nocilla Dream* (2006) lleva a que el “árbol de los zapatos” y el desierto se encuentren en relación física entre ellos, ya que tanto el árbol como el desierto existen en el mundo real, con sus raíces fijas, si bien en un extrarradio postpoético, en una posición remota, al lado de la carretera US50 que atraviesa el Desierto de Nevada en EE. UU. uniendo las ciudades de Carson City y Ely. Esta carretera es presentada en el texto, por el narrador, como la más solitaria de Norteamérica, donde no hay presencia humana, solo dos prostíbulos en cada extremo.

Conceptualmente hablando, en todo el trayecto sólo una cosa recuerda vagamente a la presencia humana: los cientos de pares de zapatos que cuelgan de las ramas del único álamo que allí crece, el único que encontró agua (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 29).

El árbol, un álamo americano, con una multitud de zapatos inexplicablemente colgados en sus ramas es un objeto/lugar de referencia fundamental en la *cosmopedia* dibujada por Fernández Mallo.

Los zapatos, de hecho, aportan una dimensión humana inesperada a la relación del individuo con el desierto, visto siempre, en la novela, como lugar de la ausencia y de la muerte y como fuente de indefinidas e infinitas posibilidades de renacimiento y conexiones entre seres vivientes.



El desierto, cruzándose con el árbol y sus zapatos, nos conduce a encrucijadas emocionales y racionales en las vidas de los protagonistas que vemos llegar hasta allí. Los zapatos nos comunican historias importantes o amenas, reflexiones sobre la muerte, la vida y hechos personales, definiendo diferentes nudos de entradas y salidas de la red poético-narrativa construida por Fernández Mallo. Historias nómadas que en cada caso necesitan partir de un punto fijo, con raíces; es decir, el árbol mismo, como sugiere el escritor en su diálogo con Henseler (2011):

[...] el árbol es algo con raíces manifiestas, el lugar origen del que todo parte, pero también están los zapatos, que serían la dimensión nómada de la imagen, la red horizontal —no jerarquizada— de la imagen, o el nomadismo estético. En esa unión (árbol o raíz + zapatos o red), está una buena metáfora de lo que quería decir con el libro (Henseler, 2011, pp. 5019-28).

En nuestra opinión, el álamo de los zapatos puede ser también interpretado metafóricamente como la transcreación natural de la parte fija del recurso cinematográfico denominado “efecto Kuleshev”, explicado en la novela mediante la inclusión de una reflexión de Silvestra Mariniello en el capítulo 111. Un experimento de montaje que nos parece contaminar el lenguaje creativo de la novela. Se trata de un efecto cinematográfico que exalta el poder del montaje, y consiste en unir el mismo primer plano de un actor, que en el caso de *Nocilla Dream* (2006) podemos ver en el álamo, a tres imágenes diferentes, que en la novela se convierten en la multitud de personajes e historias que se conectan con el álamo mismo, produciendo en el espectador, ahora el lector de la novela, la sensación de ver una alteración en la expresión del actor, en sus emociones, que, en realidad, como en caso del álamo de Fernández Mallo, nunca muta, aunque por medio de los zapatos sea siempre más colgante.

Sin embargo, en la novela, hay algo que cambia: los zapatos que, con sus diferentes marcas, tipologías y modelos, vemos convertirse en símbolos de diferentes vidas, historias y residuos humanos; zapatos que, mediante la

repetición y las trayectorias trazadas gracias al viento acaban siendo *spam*, errores que en un lugar inhóspito y remoto como el desierto se convierten posteriormente en nuevos inicios, nuevas historias en línea con la estética del error (cf. cap. 2.2) teorizada por el autor en el mundo real.

En efecto, el movimiento de los zapatos que cuelgan del álamo es pendular, como un baile caótico, un simbólico maremoto; y, bajo nuestro punto de vista, es este movimiento el que confiere una nueva vida a los zapatos, más allá del uso comercial para el cual fueron creados.

[...] Este álamo americano que encontró agua se halla a unos 200 km de Carson City y a 218 de Ely; merece la pena llegar hasta él sólo para verlos detenidos y a la espera del movimiento. Zapatos de tacón, italianos, chilenos, deportivas de todas las marcas y colores (incluso unas míticas Adidas Surf), aletas de buceo, botas de esquí, botitas de niño o botines de charol. Cualquier viajero puede coger o dejar los que quiera. El árbol es para los habitantes de las cercanías de la US50 la prueba de que hasta en el lugar más remoto del mundo hay vida más allá, no de la muerte, que ya a nadie importa, sino del cuerpo, y de que los objetos, enajenados, por sí mismos valen para algo más que para lo que fueron creados (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 85-90).

La intromisión del mundo real en el cuerpo del texto, elemento imprescindible en la ficción posrealista de Fernández Mallo, además hace que, a través de tales objetos o espacios realmente existentes, el autor configure la dimensión múltiple de la lectura de la novela, una visión que se basa en una realidad aumentada, citada por Fernández Mallo en el capítulo 12 a través de las palabras de Luis Arroyo:

Realidad Aumentada: mediante la adecuada combinación del mundo físico y virtual, se podrá aportar la información perdida, como sucede cuando se recrea la visión de un aeropuerto que tendría un piloto si no hubiera niebla (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 193).

*Nocilla Dream* (2006) así, como hemos dicho, se detiene en un punto céntrico entre ficción y realidad, en un espacio flotante, ensoñado, perpetuamente fuera de equilibrio; y se desarrolla en una frontera entre realidad y sueño, en un desierto apocalíptico, repetido, metafórico y al mismo

tiempo casi mágico. La sensación chocante de estar en medio de asociaciones que puedan funcionar únicamente leyendo la novela como si se tratara de la pantalla de un ordenador perennemente encendido sobre el *motor automático de búsquedas* que hemos conocido en *Nocilla Lab* (2009), al borde entre arte y monstruosidad literaria, es, en definitiva, el resultado querido por el autor y su usual “nomadismo estético” de ideas.

En este sentido, por ejemplo, en el capítulo 107, la realidad alcanza una nueva dimensión en el contexto de la ficción de la novela. Fernández Mallo llega a presentar una colección de reseñas reales de revistas literarias, económicas, musicales, artísticas, culinarias, etc., que, incluidas en el contexto de *Nocilla Dream* (2006), parecen cumplir con la misma función de los fragmentos de textos de autores famosos que simulaban ecos del estilo del personaje escritor/mito en *Nocilla Lab* (2009). Por otro lado, parecen también referirse a la novela misma, en una especie de *apropiaciónismo* definitivo de la crítica, dado que Fernández Mallo irónicamente entrega al lector una colección de definiciones fuera de su lugar habitual, que definen el objeto de la lectura, la novela, siguiendo un *range* que va desde la tontería hasta el artefacto revolucionario (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 1572-88).

La idea de construcción literaria como simulacro, como holograma que incluye ficción y realidad, literatura, ciencia y crítica sin confines ciertos, es desvelada oficialmente, y se convierte, en algunos pasajes del texto, en una reflexión metaliteraria que se extiende a toda la literatura española.

A este respecto, en el capítulo 98, el autor profundiza en este mecanismo proponiendo una cita de Ignacio Aparicio, sobre el libro *La alta construcción* (2002), que describe algunos métodos contemporáneos de construcción de edificios donde la unión de modernos materiales de características heterogéneas, hecha a través del uso de la silicona, con el tiempo, produjo una serie de excesos que quisieron suplir las deficiencias en la concepción del proyecto original, convirtiendo a la silicona misma “[...] en

**un símbolo de la chapuza constructiva”** (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1391).

El narrador, sin hacerlo patente hasta el final del capítulo, incluye este fragmento de texto real para hacer una crítica a la literatura española contemporánea, que para suplir a la deficiencia y al desconocimiento de diferentes materiales narrativos externos a la literatura pura, según él, trata de encerrarse en una ortodoxia que, mirando a la tradición como mito, al igual que la silicona, acelera el envejecimiento de la literatura en general y de la novela en particular. El autor explicita su crítica en el final del capítulo, donde propone un título alternativo para *La alta construcción* (2002) de Aparicio, mutándolo en *A propósito de la novela* (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1391).

Podemos percibir la idea constructiva del texto literario y también la idea de un autor que no puede perder de vista su rol de hacedor, de director del *Proyecto*, por no verse obligado a recurrir a la metafórica silicona, también en el capítulo 69. En este capítulo, el narrador describe la llegada de un cómic creado en India al sureste de China. Una transcreación del cómic norteamericano *Spiderman*, el superhéroe creado por Stan Lee y Steve Ditko en 1962, y que ahora se desarrolla en Bombay. En China esta mezcla, este “corte y pega”, según el narrador, es constantemente comparado al original que los lectores conocen gracias a las tiendas de *Little America*, un barrio chino paródicamente habitado por norteamericanos. El entretenimiento del lector, así pues, no parece ser determinado por las historias que lee, sino por el hecho de lograr encontrar las diferencias entre original y copia. Un efecto, según el narrador, debido al hecho de que Jeevan J. Kanges, el supuesto arquitecto que tuvo la dirección artística del proyecto, **“en su afán por no perder un quimérico espíritu americano”** (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 987), estropeó la máquina de narrar con tramas que parecen teoremas, que no proliferan en lo fantástico, sino se convierten en sueño, un sueño eterno.

El arquitecto, el constructor indio nos aparece entonces como una de las múltiples máscaras del Fernández Mallo real, en evidente analogía con su *Proyecto* y con la novela *Nocilla Dream* (2006), que el lector está leyendo, ya que a tal reflexión del narrador, a este supuesto estropear la máquina de escribir para plantear teoremas, Fernández Mallo yuxtapone una lectura que el personaje de Jorge Rodolfo Fernández hace repetidamente de un pasaje crítico, escrito en el mundo real por Ernesto Sábato, sobre el escritor Jorge Luis Borges. El fragmento es incluido entre comillas en la novela, y afirma que también los cuentos de Borges están escritos como teoremas, y sus personajes acaban siendo títeres simbólicos que obedecen a leyes matemáticas a las cuales no pueden resistirse (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 995).

A este respecto, es precisamente el personaje de Jorge Rodolfo Fernández el que desata en *Nocilla Dream* (2006) la idea definitiva del escritor como constructor, como laboratorio. Jorge Rodolfo Fernández, en efecto, cree vivir en las ruinas de los mapas trazados por Jorge Luis Borges en *Del Rigor en la ciencia*, obra de la cual Fernández Mallo incluye el fragmento que introducimos a continuación:

[...] En aquel Imperio el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba una ciudad, y el mapa de un imperio, toda una provincia. Con el tiempo, esos mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que el Mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas (Fernández Mallo, *Nocilla Dream* p. 284).

Podemos entonces interpretar la totalidad de la novela, por extensión, como dibujada entre estas ruinas, en derivas psicogeográficas que tratan de dar un tono verosímil a la ficción de Borges incluida en sus páginas, llevando la novela misma a convertirse en un simbólico simulacro expandido de las

imágenes evocadas por el escritor argentino, sumando sin fin, en su cuerpo, ficción sobre ficción.

En concreto, los personajes de *Nocilla Dream* (2006) se mueven física y mentalmente siguiendo huellas y dejándolas, abandonando residuos que tal vez personifican. Huellas y residuos que dan, como los zapatos colgantes del álamo americano, mediante sus movimientos, un nuevo impulso vital a la historia y a los demás personajes/objetos que se pierden en el espacio abierto del desierto narrativo en todas sus configuraciones simbólicas.

Hablamos de un desierto que, como un agujero negro temporal, emite señales a sucesivos hologramas humanos que caminan y transitan cíclicamente el *cosmos Nocilla* esbozado por Fernández Mallo.

Es el caso del exboxeador y soldado Falconetti, que se propone recorrer a pie toda la US50, partiendo desde Carson City. Fascinado por la osadía de Cristóbal Colón, se propone hacer lo mismo, recorrer el mundo, **pero en sentido contrario: “de Oeste a Este”** (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 43). Falconetti, enésima alegoría de *land artist* extremo, como caminante **sabe “redefinir lo absurdo en su beneficio”** (Fernández Mallo, *Nocilla Dream* p. 437). Nos es presentado como el Fernández Mallo de *Nocilla Lab* (2009) y su pareja sin nombre, es decir, ajeno a los acontecimientos de su alrededor, ensimismado en una idea de movimiento circular, a pesar de que el narrador nos informe de que, en su camino, hubo una relación con Jackie, una de los habitantes del hormiguero, extrarradio y desguace humano – definido por medio de referencias cinematográficas que Fernández Mallo espera que su lector comparta—, representado por el aparcamiento de un apartahotel cerca de Las Vegas, en la frontera con los sueños ofrecidos por la ciudad que hemos ya identificado como metonimia simbólica del consumo en todo el *Proyecto* (cf. cap. 2.3.1),

[...] **exactamente en el momento en que miras hacia atrás y, como en *El rayo verde*, ves por el retrovisor el destello del último casino en el horizonte, te**

encuentras de frente con un apartotel de dos pisos de altura de la cadena Budget Suites of America (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 167).

Falconetti lanzará los zapatos de Jackie al álamo. Algunos capítulos después, reflexionará sobre su gesto y sus efectos potenciales en el futuro, ya que se trata de un gesto que, según sus reflexiones, podrá ser visto como residuo del presente. En el capítulo 82 decide parar su vuelta a la tierra sustituyendo su movimiento por el de un mapamundi que tira al mar.

**[...] Pensó en las Nike que había dejado colgando. En qué sería de ellas. En qué pensarían los habitantes de la Tierra cuando las encontraran 2.000 años más tarde; quizá, se dirían, «restos de una civilización anterior», que es lo que él piensa siempre que se sienta en la mesa de una cafetería y aún hay restos del último cliente. Extrajo del macuto un libro, La increíble historia de Cristóbal Colón contada a los niños, que había sustraído en la biblioteca del cuartel de Apple Fork. Allí leyó que para llegar a saber que la Tierra es redonda no hace falta dar la vuelta. Basta con quedarse sentado en un punto fijo y ver cómo son los otros quienes dan vueltas (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 441-47).**

**[...] si él no puede dar la vuelta a la Tierra, por lo menos que la Tierra la dé por él [...]** (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1151).

Bajo nuestro punto de vista, su caminata en la novela se yuxtapone al verdadero viaje/experiencia de Tony Smith descrito en el capítulo 68, y que ya hemos citado en nuestro estudio en el análisis de *Postpoesía* (2009) (cf. cap. 2.2.1) como una de las referencias teóricas principales del autor.

Un fragmento real de la revista *Artforum* de diciembre de 1966 describe la obra, y es incluido en la ficción de novela (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 970-74) de acuerdo con el juego literario ideado por Fernández Mallo para representar fronteras, entradas y salidas continuas de la realidad y de la ficción, proponiendo una constante hibridación narrativa que, además, vemos vivir y explorar, por ejemplo, por el personaje de Peter.

Él habita en Francia, a sur de París, **en el lugar “donde Guy Debord y sus correligionarios situacionistas en 1960 ponían en práctica su Teoría de la Deriva**, ahora hay un gran número de casetas de obra habitadas y dispersas en

aparente azar” (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 929), y donde estudiantes de arquitectura construyen nuevas casetas de obra y las apoyan **sobre plataformas dando vida a “una nueva configuración como de videojuego Tetris”, a un “urbanismo genéticamente modificado”** (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1004).

Se trata de un lugar experimental donde los pies destrozados y sin zapatos de Françoise, amiga de Peter, metamorfosean simbólicamente en una obra de arte, que es precisamente la autopista en construcción de Tony Smith y los recorridos surreales de todos los personajes que componen la novela y el *Proyecto* entero.

La soledad, el desierto y los fragmentos informativos del mapa de Borges, diseminados por las páginas de *Nocilla Dream* (2006), se reproducen en el texto entre Albacete y Almería, en España; donde, en medio de dos desiertos, hay otra carretera solitaria, réplica de aquella norteamericana, donde solo existe la gasolinera en la que trabaja el ya citado Fernando, personaje que se divierte tocando una guitarra *Gibson Les Paul* negra, como el gasolinero que encuentran Fernández Mallo y su mujer sin nombre en *Nocilla Lab* (2009).

Fernando se entretiene tirando bolas de papel de periódico, desperdigando todas aquellas informaciones potenciales, aquellas palabras imprimidas que no llegan a alcanzar o dirigirse a ningún lector. Las bolas, en la novela, como los acordes de su música, rompen el equilibrio desértico, y se propagan en el desierto como, según el narrador, hacen científicamente las propagaciones lentas de las *Teorías de Catástrofes*, que se determinan a través del desplazamiento de objetos respecto a su equilibrio de la mano de un agente externo; causando así una cadena, un dominó de eventos imprevistos. Se trata de un gesto, el lanzamiento, que vemos unirse una vez más al lanzamiento de los zapatos al álamo del desierto de Nevada.

El concepto de catástrofe, de paradoja o de ruptura de equilibrio como generador de vida, fluye, como hemos visto, en todo el *Proyecto*, y es



incluido también por el autor en su *Postpoesía* (2009). Ahora, en *Nocilla Dream* (2006), Fernández Mallo llega a incluir, en dos capítulos, la explicación física del fenómeno, repitiendo las mismas palabras hasta yuxtaponer a tales palabras la descripción del lanzamiento de unos zapatos al árbol americano por parte de un marido enfadado con su mujer o, precisamente, aquella del lanzamiento de las bolas de periódico por parte de Fernando.

Está descrito que la materia, los objetos, todo lo que vemos, son grumos, catástrofes ocurridas en el espacio plano, neutro e isótropo que había en El Principio. Son las llamadas Catástrofes de 1.<sup>a</sup> Especie. Cuando a uno de esos objetos un agente extraño lo saca de su equilibrio, se inclina por algún destino impredecible arrastrando consigo a otros circundantes o muy lejanos, como una fila de fichas de dominó en la que la primera golpea a la siguiente. A esto lo llamamos Catástrofe de 2.<sup>a</sup> Especie. El desierto, por plano e isótropo, es el lugar menos catastrófico. Salvo cuando la quietud se rompe porque un escarabajo arrastra una piedra, o en un pliegue nace una hierba, o un álamo encuentra agua y crece. Después, un marido, por fastidiar a su mujer, le tira los zapatos a la copa de ese árbol al que, como un punto atractor, se le irán sumando otros cientos. Y ésta es, obviamente, también una Catástrofe de 2.<sup>a</sup> Especie (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 360-65).

[...] un gasolinero de una estación de servicio del desierto de Albacete mata el tiempo haciendo bolas de periódico del tamaño de un balón de playa y lanzándolas al llano más allá de la carretera. Piensa que así se parece más al desierto americano, con sus rodantes bolas de espinos. Grumos de papel, información que se desplaza errática y sin receptor dibujando los diversos teoremas que rigen la propagación del viento. Y esto, obviamente, también es una Catástrofe de 2.<sup>a</sup> Especie (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 659).

El personaje de Fernando se encuentra también envuelto, bajo nuestra interpretación, en la ya descrita intención autorial de sobreponer y acumular diferentes niveles de ficción en la novela; y es responsable de llevar la idea de *docuficción* narrativa al extremo, hacia el *mockumentary* género donde, como hemos anticipado, (cf. cap. 2.2), el documental y sus códigos llegan a ser abiertamente parodiados, dado que la realidad de Fernando se convierte definitivamente en una especie de sueño.

En concreto, Fernández Mallo posiciona a Fernando en un contexto supuestamente realista, donde le hace encontrar y dialogar con Michael Knight, con su Pontiac Trans AM de 1982. El protagonista ficticio de la serie televisiva *El coche fantástico* sale, así, de la ficción televisiva para entrar en la de la novela. Él está buscando a quien está tirando las bolas de papel de periódico en el desierto.

Qué, Michael, ¿mucho trabajo?, dice Fernando juntando cejas. Pse, pse, responde, ahora ando buscando a quien está tirando esas bolas de papel de periódico, recorren todo el desierto, hay cientos, asustan a las ovejas. Sí, es una putada, contesta Fernando. Después ya no hablan. Michael paga con un cheque de la Fundación Para la Ley y el Orden, se despiden con un idéntico movimiento de mano sobre la frente, y Fernando le dice, ¡Michael, suerte! El Pontiac sale dibujando una S. Toma la guitarra, clava de nuevo la vista en el fiel del horizonte, y comienza a tantear los acordes de *El coche fantástico* (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 768-73).

En la misma gasolinera que definimos metafóricamente como *transmedia*, Fernando conoce a un grupo de surfistas, que con su furgoneta van a un campeonato internacional de surf. Las chicas le piden la camiseta **con la estampa: “SURFIN’ BICHOS. Ya a la venta su LP El fotógrafo del cielo”** (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 637). Fernando se la regala y, sin camiseta, su pecho acaba siendo beis, haciendo que su imagen, su holograma, se una definitivamente al desierto.

Anteriormente, en el capítulo 21, las mismas chicas viajaban con la misma furgoneta en la US50, siguiendo con la mirada los cables de alta tensión que se repetían y que humanizaban el espacio abierto dibujando las olas de un océano imaginario en la ficción de la novela, pero regresando siempre al desierto.

En el capítulo 35, ellas tendrán un accidente causado por Falconetti, que está sentado en un mantel en mitad de carretera. Kelly, en ese momento, piensa en la muerte. Desea ser consciente de ella, para que la vida no acabe siendo solo un sueño, como la novela y el *Proyecto* en el cual se encuentra involucrada por mano de Fernández Mallo.

**[...] Cuando Kelly pensaba en la muerte lo hacía de la siguiente manera:** quería morir surfеando, atrapada bajo una ola y consciente de que esos 30 o 50 segundos que se pueden aguantar bajo el agua eran los últimos de su vida. Si no eres consciente de que te mueres, si un día te acuestas y te duermes y ya no te despiertas, de qué ha valido la vida, pensaba, habría sido sólo un sueño. Ahora le han diagnosticado un sarcoma en el fémur derecho, ha visto ya en el TAC esa estructura tumoral arborescente en un momento muy avanzado de su desarrollo. Como la visión de los finales nos hace cursis, «es como un alga en un mar de carne y hueso», anota en una libreta (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 475-80).

El personaje de Kelly nos permite acercarnos a otros dos temas, nudos de la red poética del “dream” construido por Fernández Mallo mediante la novela: el surf y, una vez más, la muerte, que como una constante vuelve con intermitencia en el *Proyecto*. El surf, bajo nuestra visión, extiende alegóricamente la acción de navegar en la red digital, en internet, y regresa al rol originario de deporte en el cosmos de *Nocilla dream* (2006), permitiendo a Fernández Mallo desarrollar a sus personajes mediante el arte del *remake*, del *apropiaciónismo*, de la customización debida a la globalización y al mercado que, como hemos analizado (cf. cap. 2.3.1), es uno de los fundamentos de la producción literaria del escritor. De la citada customización hemos ofrecido una prueba tangible en *Nocilla Dream* (2006) con la descripción del Spiderman indio del capítulo 69.

En concreto, en la novela, el narrador hace una reflexión sobre el tema, y afirma que el nuevo capitalismo del siglo XXI no llega a crear estatus gracias al consumo, sino que llega a crear:

**“[...] una auténtica realidad paralela que se erige en única a través de los medios de comunicación. Así que más que nunca la común Realidad imita a lo artificial, al Arte. Ahora bien, ese Arte, que ya es la nueva Realidad, agobia por excesivamente estándar, por eso los chinos hace tiempo que copian todo lo Occidental, introduciendo ciertas transformaciones; lo *customizan* (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1191).**

A este respecto, en la novela, Fernández Mallo nos conduce hasta la provincia de Tsau-Chee en China, donde describe a un conjunto de ejecutivos

estadounidenses prejubilados que dan vida a la comunidad llamada Little America, que ya hemos visto en relación con el citado cómic indio. El surf contamina la comarca y, sobre todo, a los ancianos chinos, los cuales, en la novela, llegarán a convertirse en el punto de referencia a nivel mundial de este deporte.

Los ancianos surfistas de Little America, además, utilizan productos y desarrollan costumbres occidentales customizadas. Se trata de un apropiacionismo que se extiende hasta a los poemas haiku<sup>124</sup>.

Fernández Mallo, de hecho, conectándose posteriormente a su teoría postpoética, llega a incluir en la novela un haiku recitado en inglés por el surfista Chi-Uk y traducido al español con el significado invertido, con una nota irónica del narrador que nos sirve de guía para la interpretación:

Wave is a tree,  
light particles hanging  
x infinity = matter

Y acto seguido traduce al español:

La ola, hay un  
punto, ahí el cuerpo  
x0 = nada

Nota: la correcta interpretación no se obtiene con la lectura del poema o de su traducción, sino con la media aritmética de la lectura de ambos (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 1200-06).

La muerte, el surf y las olas informativas en la novela nos dirigen hacia el personaje de Payne, otra representación de la soledad humana *Nocilla*, autoimpuesta en un extrarradio esta vez de carácter lujoso. Payne es un surfista que se aloja en un hotel de Pekín como terapia de meditación antes de enfrentarse a las olas reales del océano.

<sup>124</sup> El haiku es una “composición poética de origen japonés que consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente” (RAE, 2017).

[...] A Payne les gustaban todos los hoteles por lo que cada piso posee de estrato de soledad; arriba del todo, en el último estrato, la soledad alcanza su punto máximo, pero también lo alcanzan la buena vista y el confort. Una soledad narcótica, acogedora, que jamás te obliga a salir. Uno puede estar temporadas enteras encerrado allí sin hacer nada, como si toda la sociedad se confabulase para organizarte una dulce cámara de nada, de historias inventadas de quienes antes pasaron por allí, de un pelo que encuentras en el lavabo y cosas así [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1164).

Este personaje llega a Pekín desde Londres tarareando la canción *Cemetery Gates* de The Smits, ulterior referente real que Fernández Mallo incluye en la novela entre comillas, esta vez mediante la traducción de un trozo de la letra de la canción (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1160), con el fin de crear una conexión con la vida de Payne que está describiendo al lector y su relativa relación con la muerte.

Payne, como los “casos clínicos” habitantes de las azoteas de *Nocilla Experience* (2008), observa el mundo desde su piso, fascinado por el tren aéreo que se mueve entre los edificios que ve. Él cronometra el tren y nota cómo pasa por encima de un cementerio, el mismo donde se hubiera debido encontrar con Kelly, precisamente en su puerta: un encuentro/*remake* verosímil de la canción que escucha. Sin embargo, ella probablemente está ya muerta y no se presenta. Él, solo en el cementerio, sumergido en el silencio cadencioso del tren que simula las olas del mar, parece encontrar finalmente su dimensión, en un lugar en perfecta armonía con las fuerzas celestes, terrestres y tecnológicas:

[...] allí no sólo iban a parar los muertos, sino también las heces y la alta tecnología de una civilización, quizá también muerta (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1245).

En este sentido, el cementerio como espacio donde encontrar la propia dimensión, la propia soledad en vida, se une a todos los personajes de *Nocilla Dream* (2006) que reflejan identidades que están perpetuamente en búsqueda de confirmación y de autoafirmación. Estas identidades son ontológicamente perplejas, y necesitan, además, encerrarse en espacios

pequeños, olvidados, entre la realidad y el sueño, donde poder realizar sus propios proyectos; a pesar de que mediante estos proyectos no siempre logren entregar algo concreto o consumible, reflejando una especie de esterilidad que ya hemos visto, por ejemplo, en Falconetti.

Este es el caso de Robert, hermano del surfista Payne, que trabaja como bancario de ventanilla y que es el único habitante de Carson City que posee una avioneta. A Robert, en diferentes capítulos, el ayuntamiento de su ciudad le encarga escribir algunas reseñas laudatorias sobre sujetos banales ligados a la vida y a la historia de la ciudad misma y, él, cada vez que esto sucede, se encierra en su avioneta:

3 días y 3 noches, quieto en el silencio metálico del hangar, con las manos sobre los mandos y la vista fijada en el horizonte artificial del panel de control, sin comer y apenas beber, sin admitir visitas y muchos menos sugerencias, [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1503).

Al final de este encierro obsesivo que interpretamos como necesario para despertar la creatividad, Robert entrega a la imprenta varios documentos: una reseña sobre la película de terror *The Texas Chain Saw Massacre* (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1511) —reseña que, como las sucesivas, es incluida en el cuerpo de la novela simulando un artículo de revista—, un artículo de física (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1563), y, en el último caso no escribe nada. En cambio, en este último caso, esta vez hace un comentario surreal al primer cliente del banco donde trabaja, un comentario donde compara la muerte de una esposa a la de una carretera que penetra en un pantano hacia un pueblo sumergido (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1623). A este comentario Fernández Mallo añade la voz del narrador, que subraya la esterilidad humana y la inutilidad de la afirmación del *yo*. Una afirmación que, a nuestro parecer, representa una apuesta del autor real hacia la autoría compartida, hacia el *remake*, donde el autor, como hemos visto, puede llegar hasta a la muerte:

No es que el evento posea certeza alguna o clave de una ley universal, de hecho, es un acontecimiento que nunca saldrá en los libros de historia, es solamente la sensación sin probabilidad de equivocación de que en ese momento el mundo no cambió nada, y que en eso consiste la esterilidad humana (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1623).

El encierro de Robert puede, sin embargo, analizarse de forma más profunda en la novela, ya que dentro de sí existe una relación simbiótica entre el artista, el creador y el espacio, en un flujo que puede transformar al personaje en objeto y viceversa; el objeto en algo orgánico, humano.

Es, por ejemplo, el caso del personaje de Sokolov, un hombre polaco que llegó a Chicago de niño después de que una explosión de gas matara a sus padres, y que ahora, como músico, mediante el “copia y pega” crea obras de arte musicales postpoéticas. Su obsesión, que nos acerca a todas las máscaras principales del autor real implicadas en el *Proyecto*, lo lleva a grabar únicamente las entrañas de las casas. En un momento dado de la novela, Sokolov se instala en un piso del Word Trade Center de Nueva York y vive una experiencia íntima con el edificio que, mediante el sonido, en la novela muta precisamente en algo orgánico, con voz propia. Una voz en la cual reconoce la de sus padres muertos en Polonia:

[...] todo el sonido oculto del edificio sube también hasta sus auriculares; escucha los latidos de lo inerte, vive una experiencia íntima con el edificio, devuelve a la habitación los sonidos que le son suyos. [...] hoy le ha parecido distinguir entre la maraña de ruidos del Word Trade Center las últimas voces de sus padres (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1068).

Según nuestra lectura del texto, los espacios cerrados que poseen un rol fundamental y en los que se vuelca el poder imaginativo en la novela son las micronaciones, espacios que aparecen diseminados en las páginas del *dream* de Fernández Mallo para identificar lugares fuera del tiempo cronológico, exactamente como los desiertos.

Las micronaciones son descritas por el narrador como espacios sociales, físicos y al mismo tiempo mentales, con relativas direcciones

digitales que los identifican, dándoles un sentido global y haciéndolos fluir más allá de las fronteras ficticias del mundo narrativo.

El site Micronations On The Web ([www.reocities.com/capitolhill/senate/5385/index.html](http://www.reocities.com/capitolhill/senate/5385/index.html)) dice que, aparte de las 185 «macronaciones» nucleadas en las Naciones Unidas y los 60 países que no están formalmente reconocidos como tales o no forman parte de la ONU, existen decenas de micronaciones no reconocidas. En la lista de Micronational Links ([www.reuniao.org/chancellery/links.html](http://www.reuniao.org/chancellery/links.html)) se pueden encontrar 95 micronaciones, cada una con su sistema legislativo y financiero, sus símbolos e himnos (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 526-31).

*Isotrope Micronation* es, por ejemplo, una de las entidades espaciales con mayor peso en la narración. Situada en el subsuelo del desierto de Nevada en un antiguo centro de residuos radiactivos, la podemos entender, en la novela, como un lugar inhóspito por excelencia. Sus ciudadanos habitan un cubo sobredimensionado y experimentan cotidianamente el simulacro de la inmortalidad, dado que ninguno de ellos ha encontrado todavía la muerte. La virtual inmortalidad percibida hace que tales ciudadanos apuesten con la muerte.

En esta micronación viven Hannah y Ted. A través de Hannah, Fernández Mallo da vida a una explícita intertextualidad interna al *Proyecto*, dado que la describe como la autora del poemario que despierta la creatividad transpoética de Josecho en *Nocilla Experience* (2008). Se trata de un proyecto postpoético del cual Fernández Mallo, irónicamente, inserta un texto en el cuerpo de la novela, un poema que no se puede leer por ser invisible (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 368).

Gracias al poemario, que incluye una dedicatoria surreal dirigida al lector, que reza: “«A quien lo haya encontrado. Ahora, si quieres, ya puedes tirarlo. Afectuosamente, la autora, Hannah»” (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 890), Ted e Hannah se enamoran.

Su amor se desarrolla en el mismo lugar donde se apuesta a la muerte, lugar que aparece paradójicamente como el único lugar posible; dado



que, en la superficie —como sucede, por ejemplo, en *Nocilla Experience* (2008)— en los espacios abiertos o cerrados de la novela las representaciones del amor fracasan **para salvaguardar la soledad “clínica”**, de los personajes en casi la totalidad de los casos.

Ted e Hannah salen de la micronación y se dirigen hacia Carson City de vacaciones. En el desierto encuentran una maleta llena de “fotografías encontradas” de figuras humanas. La maleta y su contenido se convierten, en sus mentes, simbólicamente, en un ser orgánico, en un espacio lleno de vida y de muerte, en una nación más pequeña de la misma *Isotrope Micronation* donde viven. Ellos, así, la dejan allí, en el desierto, porque sienten miedo. El narrador manifiesta una serie de suposiciones sobre el destino de aquellas caras fotografiadas, ahora residuos, ruinas como el mismo desierto, que acaba siendo a su vez una metafórica fotografía que los coyotes devoraron para luego permanecer atrapados en ella, en sus excrementos derivados de aquella comida, en un vagar continuo, en medio de un espacio que renace por acumulo, en una suerte de presente perpetuo que una vez más caracteriza el tiempo y la forma estructural de *Nocilla Dream* (2006) y de todo el *Proyecto Nocilla* (2013).

La maleta, de hecho, en el texto, es propiedad de otro personaje, Pat Garret, que en dos ocasiones promete amor y una vida mejor a dos prostitutas, Sherry y Samanta, pero luego escapa, huye en búsqueda de nuevos retratos. Las dos mujeres se plantean como símbolos del amor consumible, como metáfora oscura de objetos de usar y tirar, aunque nos parecen, en realidad, tener sentimientos humanos profundos. Ellas buscan el amor romántico, aunque siempre se revele quimérico e imposible debido a su estatus social, como confiesa Sherry, en una surreal entrevista televisiva, para el canal *Nevada TV*, incluida por Fernández Mallo en el capítulo 5 de la novela.

[...] **¿De qué cosa te sientes más orgullosa, Sherry? El amor es un trabajo difícil,** contesta, amar es lo más difícil que he hecho en toda mi vida (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 74-79).

En *Nocilla Dream* (2006), además, podemos ligar el tema del amor imposible y de las fotografías encontradas al uso de recursos cinematográficos como técnicas compositivas y estéticas por parte del autor. Un uso que ya hemos visto con el “efecto Kuleshev”. En la novela, en concreto, aparece otro recurso, la “imagen congelada”, explicado mediante una cita de Daniel Arijon que, en el capítulo 75, describe su uso en el lenguaje fílmico.

La imagen congelada es una técnica mediante la cual el tiempo deja de moverse en la imagen cinematográfica. En este sentido, por extensión, podemos interpretar las fotografías de las caras encontradas como simbólicas imágenes congeladas por Fernández Mallo, como ruinas misteriosas, encerradas en un *frame* temporal. Las caras encontradas, en nuestra lectura, acaban siendo historias todavía por descubrir, por inventar, que, paradas en un tiempo congelado, reflejan metafóricamente todas las reproducciones, o las mutaciones del álamo de los zapatos, que a pesar de estar inmóvil y congelado esconde secretos que van desde su origen hasta precisamente sus proyecciones en todo el cosmos globalizado de la novela.

A este respecto, el personaje de Billy the Kid, que en la novela es hijo de un escalador profesional que vive en Nevada, experimenta este congelamiento de imágenes, de fotografías que llegan a multiplicar en el texto el álamo de los zapatos.

El autor, para explicitar el recurso, en los capítulos 66 y 67 (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 943-48) repite la misma página, como si hubiera habido un error en el montaje de la cadena que constituye el flujo en la novela, un error en el flujo temporal, un ulterior congelamiento.

El chico ve una fotografía de la real explosión nuclear de Hiroshima en el *New York Times digital*. Un hombre, en la foto, sujeta un paraguas abierto y mira al hongo nuclear. El narrador propone, dado que el relato de la

foto se detiene en aquella imagen fija, tres soluciones surreales que solucionan el siguiente enigma: “[...] de que pretendía protegerse ese hombre con aquel paraguas, qué destino creía poder refutar, qué fue de su vida en **adelante**” (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 952). Llega a proponer al lector una cuarta opción que transforma el mundo real, una vez más, en holograma absurdo y el hongo en un árbol de navidad, metamorfosis mutante del álamo de los zapatos.

[...] el japonés nunca existió, ni su soledad ni su paraguas, como tampoco existieron ni la bomba, ni Hiroshima, ni los Estados Unidos de América, ni los insectos, ni los árboles, ni los pechos de la mujer, porque todo cuanto vemos, incluida la raza humana, es un inmenso holograma concebido por alguien que nos observa, un reflejo en una pantalla plana de una especie de cósmico PC. En ese mundo ilusorio el japonés bien puede pensar que el hongo nuclear es el Árbol de la Vida del cual cuelgan cascos y radiaciones como bolas de Navidad. O algo así (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 957-62).

En cambio, otro amor imposible nos abre las puertas a la aparición del álamo en Pekín. Es el amor entre Lee-Kung y el periodista austriaco Heine.

Heine acaba siendo una de las víctimas de un *reality show* donde filman a gente en actividades vergonzosas. Él es filmado mientras hace de verdugo, violando a una chica. La novela, entonces, en nuestra opinión, hace de testigo de cómo, en un mundo de imágenes, la realidad se puede unir a la ficción y los roles invertirse. Las cámaras de televisión condenan al hombre. En la cárcel es condenado a construir, a partir de los excrementos de un árbol milenario, una ofrenda a un dios que le proporcione un horizonte de vida mejor. Un árbol que identificamos como otra réplica del álamo americano.

[...] **Le extraña la costumbre por la cual** los presos van cada día construyendo, como ofrenda a un dios que proporcione un horizonte mejor, una escultura que consiste en colgar del ginkgo-biloba, la clase de árbol milenario que hay en el patio, sus excrementos secos atados con hilos de seda. Una vez le había dicho Lee-Kung, De ese árbol sacamos el ginseng (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 458).

El álamo se materializa, además, en Mozambique; donde los zapatos se transforman en símbolo de muerte, en huesos:

[...] **Al poco tiempo de caminar, los animales se pusieron muy nerviosos y** comenzaron a lanzar el típico chillido de mina a la vista. Tiraron fuerte de las cuerdas y no pararon hasta que llegaron a la base de un árbol y allí, calmadas, se detuvieron y miraron hacia arriba. De las ramas colgaban, atados por una especie de lianas, multitud de huesos de algún animal que nunca identificó (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 323).

Hasta llegar a mutar en forma de apartahotel:

[...] **Todo un ramal de autovías parte de Las Vegas Boulevard, para** desarrollarse por el desierto en busca del horizonte con una estructura arborescente mientras como frutos extraños le van creciendo multitud de lugares mágicos en forma de apartoteles (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 186-90).

O definirse en los sueños, como micronación:

[...] Esta noche (aunque, técnicamente, en Isotope Micronation no puede hablarse de días y noches, pero sí de ciclos) ha soñado con una red de información que hibridaba lo orgánico e inorgánico, a la que, como si fuera un árbol, se le iban colgando las historias de cada habitante de todas las micronaciones del planeta; la HiperRed Micronación (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 713).

La mutación continua del icono principal del texto, su repetición como simulacro globalizado, nos lleva a una ulterior reflexión sobre el rol del consumo, que en *Proyecto Nocilla* (2013) hemos visto ascender a hecho cultural, a motor privilegiado del movimiento de sus protagonistas.

Este consumo es víctima a su vez de la ironía autorial cuando se convierte en esclavitud. En Las Vegas, por ejemplo, espacio distribuidor de sueños y metáfora *Nocilla*, algunos de los protagonistas de *Nocilla Dream* (2006) han llegado para prosperar y en realidad se han convertido en residuos que viven en los márgenes de este espacio luminoso; en su frontera, nutriéndose de sus desechos.

A uno de estos personajes, una chica puertorriqueña, tuvieron que cortársele tres dedos del pie derecho, por congelación; sin embargo, se queja exclusivamente del hecho de que el día anterior se había pintado las uñas con una laca muy cara para las entrevistas de trabajo. La ironía sobre esta forma de esclavitud es extendida por el narrador a nivel global:

[...] Si viviera en Nueva York constituiría el signo de inmensa riqueza propio de las señoras de la 5.<sup>a</sup> Avenida, quienes se mutilan los meñiques de los pies para poder llevar los afiladísimos zapatos de punta de Manolo Blahnik [después meten los dedos resultantes de la mutilación en formol o similar para tenerlos en casa y enseñar a todo aquel al que se le quiera dejar claro el estatus económico y social] (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 171-76).

El consumismo se presenta como fenómeno tan inevitable que afectará hasta al mismo Ernesto Che Guevara, que en la novela nos aparece como una de las múltiples máscaras mutantes de Fernández Mallo.

El revolucionario en el mundo *Nocilla* tiene 78 años, y no le gusta viajar. Lo conocemos, en la novela, hospitalizado en Vietnam, destino de un viaje que nunca quiso hacer, analogía evidente con el autor real y su máscara ficticia en *Nocilla Lab* (2009), donde lo hemos visto describir su proceso compositivo, precisamente de *Nocilla Dream* (2006), hospitalizado en Tailandia, durante un viaje que no hubiera querido hacer.

En su juventud, según el narrador, la versión mutante del Che Guevara viajó a Argentina en moto, hizo la revolución cubana y sobrevivió a tres intentos de asesinato antes de simular su muerte en Bolivia para irse a Las Vegas bajo el nombre ficticio de J. J. Wilson y dedicarse al lujo y al juego.

Este personaje no tiene sentimientos humanos, y nos es descrito como una caricatura del consumo, un simulacro de hombre que, por ejemplo, cansado de su novia, es capaz de cambiarla, como si de un objeto se tratase, por una prostituta vietnamita.

En los mercadillos vietnamitas encuentra su foto, la que entendemos como su simbólica cara congelada y repetida en las camisetas que podemos encontrar en todos los mercadillos del mundo real y que, hasta él, en la

novela, no puede evitar comprar. Asimismo, en la novela, compra objetos/estereotipos de la moda estadounidense, como unas gafas Ray Ban y una camiseta de Play Boy, y se hace fotografiar otra vez. En el mismo momento que cumple su metamorfosis comercial, que congela su rostro en una nueva foto, es atropellado por una moto junto a su acompañante vietnamita.

[...] cruzan la calle del brazo y Ernesto ve cómo ella sale por los aires, después él nota un golpe fortísimo. Desde el suelo, impedido por un intenso dolor en la cabeza y en toda la parte derecha del cuerpo, ve alejarse corriendo, mimetizado entre los faros de los coches, al conductor de la moto, que le pareció un niño (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1272).

Ernesto Che Guevara, así, metafóricamente abatido por el consumo, por su abierta contradicción con los valores que le conferían vida en el mundo real, en vuelo, debido al accidente, acaba siendo, desde un punto de vista físico, nada; oponiéndose al equilibrio gravitatorio, y encuentra la muerte. Hasta su tumba es grotesca:

[...] A Ernesto lo enterraron 11 días más tarde en Las Vegas. Tal como dejó indicado, en la lápida hay una maquinita a la que le echas una moneda y suena una de Sinatra (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1280).

La parodia de la realidad de consumo llevada a cabo por Fernández Mallo conduce nuestro análisis hasta el personaje de la pintora norteamericana surrealista Margaret Marley Modlin, que murió realmente en Madrid en 1998.

Su edificio madrileño —en el cual se encerró en 1972 y del cual, según el narrador, salió solo tres veces— aparece en la novela como una ulterior ruina, una foto encontrada, una imagen congelada de su arte, que en realidad continúa viviendo en su interior, fuera del tiempo histórico.

Margaret, según el narrador, vivió en su apartamento como dentro un no-lugar:

[...] ni un poro de su cerebro se vio condicionado por la cultura española. Para ella decir Madrid era tanto como decir Toronto o Londres o Singapur o nada (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 1371-75).

En la novela, la pintora, en febrero de 1981 mientras escucha el grupo postpunk **Siniestro Total** y la canción **“Ayatolah no me toques la pirola”**, decide pintar la portada del primer disco de este grupo musical; sin embargo, debido a la mala salud, nunca cumple con su encargo.

En sus bocetos, que refiguran el accidente de tráfico del cual deriva, en el mundo real, el nombre del grupo, Siniestro total, este se materializa en un árbol, otra significativa y definitiva metamorfosis del álamo de los zapatos.

Entre los 120 cuadros que ahora se pudren en su piso de Madrid se conservan multitud de bocetos a carbón: un árbol en flor en cuya copa hay un Renault 12 estampado. De dentro del coche también emergen ramas florecidas. El único árbol representado en esos 120 cuadros (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1384).

Aquí, la mezcla de ficción y realidad, base de la totalidad de la novela, se complica y multiplica, dado que, en el mundo real, para la elección del término **“Nocilla”**<sup>125</sup>, *—brand* que identifica una crema alimentaria industrial a base de cacao y avellanas— Fernández Mallo se inspiró realmente en una canción de Siniestro Total, *Nocilla qué merendilla*, y, además, porque el árbol dibujado por Margaret Marley Modlin, en el mundo de la novela, parece deberle la vida. Según el narrador, en efecto, fue ella la que le dio el agua para vivir en medio de aquel lugar inhóspito y desértico norteamericano, y le permitió transformarse en servidor y guía del artefacto poético trazado por

<sup>125</sup> En la sección *Aclaraciones y créditos* de *Proyecto Nocilla* (2013), Fernández Mallo describe la génesis de *Nocilla Dream* (2006) como **“la conjunción de la lectura del artículo «El árbol generoso» (de Charlie LeDuff, The New York Times, 10-06-2004) con el fortuito hallazgo, en un sobre de un azucarillo de un restaurante chino, del verso de Yeats, «Todo ha cambiado, cambió por completo / una belleza terrible ha nacido», y la también fortuita reaudición ese mismo día de la canción «¡Nocilla, qué merendilla!» de Siniestro Total (DRO, Discos Radiactivos Organizados, 1982), [...]”** (Fernández Mallo, 2013, p. 5470).

Fernández Mallo y en portador de historias y sueños, como si fuese una obra de arte:

[...] **Ella lo recordó siempre muy bien, sobre todo cuando se fueron a vivir a Madrid** y miraba por la ventana y veía los árboles de la línea de fuga de la Gran Vía: rodaban por la US50, temían quedarse sin gasolina y Elmer decía esas tonterías que dicen quienes no tienen ni idea de lo que es el proceso creativo, del tipo: El desierto es un poco como tus pinturas, ¿no crees, Margaret? No sé, a veces, respondía ella divertida. Hasta que recortado contra las montañas vieron un árbol, Es un álamo, dijo ella una vez detenidos bajo su sombra. Lo miró con atención, Se está muriendo, concluyó. Abrió el capó de un golpe, giró un tapón situado en la parte de abajo del radiador y llenó un vaso con su agua. Se encaminó hacia la base del árbol y allí la vertió. Fue absorbida al instante y dejó un agujero anal en la tierra (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 914-17).

Si en el texto la réplica definitiva del álamo se inscribe definitivamente en una obra de arte, en la tela de su creadora, Margaret Marley Modlin, en cambio, podemos encuadrar la réplica del desierto, entre una infinidad de no-lugares narrativos. En definitiva, en un espacio cerrado, superficialmente antitético, de signo contrario con respeto a la soledad y al carácter abierto precisamente desértico: el aeropuerto.

El personaje de Kenny, por ejemplo, fugado de la justicia de Canadá, vive en la terminal internacional del aeropuerto de Singapur en una frontera que no pertenece a país alguno. Los dependientes aeroportuarios lo ayudan facilitándole lo que le hace falta para subsistir. Lo ayudan mediante los residuos que produce el aeropuerto. El entretenimiento de Kenny son los cambios de escaparates de *brands* de lujo. Él, aunque está perdido y es un residuo de la sociedad de consumo, continúa actuando como un pacífico parásito consumista. El aeropuerto, para Kenny, es una suerte de divinidad<sup>126</sup>.

<sup>126</sup> El aeropuerto que en la novela acaba siendo una divinidad se relaciona, en **nuestra visión, al concepto de “comunidad fantasma” elaborado por Bauman (2007), que define “comunidades ilusorias, comunidades ad hoc, ambulantes, la clase de comunidades que uno siente que integra por el simple hecho de estar donde hay otras presentes, o por lucir símbolos u otros emblemas de intenciones, estilos o gustos compartidos. Y son comunidades con vencimiento (o al menos, reconocidamente temporarias) de las cuales uno ‘se cae’ ni bien**



Lo que más le sorprende es que la cantidad de razas y culturas que pasan y se cruzan a diario por un aeropuerto no logren modificar en absoluto la fisonomía estética ni humana del propio aeropuerto; ha llegado a compararlo con un ente atemporal e incorpóreo; una divinidad (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1397).

Fernández Mallo hace testimoniar a Kenny en medio de este espacio artificial, medio ensoñado, casi divino, los cuentos de Josep de Barcelona, un hombre que nos parece querer apropiarse de la novela. Sus palabras se exprimen en un flujo continuo que Fernández Mallo utiliza, en nuestra opinión, para transmitir al lector la pasión y el nivel de absurdo de sus historias. El recurso narrativo, de hecho, hace que el punto de vista del autor se desplace casi totalmente hasta Kenny, que en el final del texto se convertirá en un potencial escritor de novelas y consecuentemente en la que entendemos como la máscara definitiva del autor mismo.

Josep es un diseñador surrealista de tapas de alcantarilla; su firma comercial es *J. F. K.* cambiando la C de su apellido, Cardell, por una K. Un intento que nos desvela la clara actitud del texto de destruir, hasta ridiculizar irónicamente, como en el caso de Che Guevara, los iconos pop del siglo XX.

la multitud se dispersa, pero de las cuales también podemos retirarnos antes de lo previsto ni bien nuestro interés comience a mermar. Las comunidades de guardarropa no exigen permiso de entrada o de salida, ni tienen oficinas que puedan extender dichos permisos, y menos aún, están autorizadas a definir criterios de elegibilidad para postularse. La modalidad de **'membresía comunitaria'** es totalmente subjetiva: lo que cuenta es la **'experiencia momentánea de comunidad'**. En una vida de consumo, resentida por la tiranía del momento y medida en tiempo puntillista, la posibilidad de entrar y salir a voluntad ofrece a las comunidades fantasma y ad hoc una clara ventaja frente a la incómodamente sólida, **restrictiva y exigente comunidad 'real'** (Bauman, 2007, p. 152).

En el caso del aeropuerto, este no-lugar confiere la posibilidad al personaje de Kenny, proyección irónica y definitiva de Fernández Mallo en el texto, de adquirir una **identidad, un "soy yo" definido por el consumo. En esta lectura, el aeropuerto como simbólica dinidad no es que una representación más de tales "comunidades fantasmas", una variante del centro comercial, estructura que Bauman ve como símbolo de referencia para la liquidez posmoderna, donde "La identidad que se construye [...] no parte de la pregunta por el ¿quién soy yo?, por lo tanto, la autodefinición y autocomprensión de sí mismo no es una posibilidad en el centro comercial. En este lugar, el deseo está puesto fuera del ciudadano; por tal razón la pregunta sería ¿cómo debería ser yo? La respuesta no está ya dentro del ciudadano, sino que está fuera, es decir, expuesta en las vitrinas. Allí se le muestra al ciudadano cómo debe ser, si desea ser visto y reconocido (Bauman, 2005)" (Ossa, 2018, p. 220).**

Josep quiere llegar, mediante las tapas de alcantarillas y las imágenes congeladas reproducidas en ellas, a hermanar las ciudades, a conectar el mundo. Sus palabras absurdas nos aparecen como desconectadas del mundo supuestamente real del texto, en una mezcla de literatura, televisión y cine. Sin embargo, son palabras que Kenny/Fernández Mallo intenta, en cambio, enderezar hacia un sentido concreto:

[...] ¿sabe? Pero lo de conectar ciudades es fundamental, otros ya lo tuvieron claro, ¿no se acuerda de *De la Tierra a la Luna* de Julio Verne? O *Arriba y abajo*, la serie de televisión (Kenny niega con la cabeza), ¡sí, hombre, aquella! O la de Marco y el mono, *De los Apeninos a los Andes*, ¿no? Era tremendo aquel mono, o la película esa *París, Texas*, sí, es tremendo, Kenny, es tremendo eso de conectar las cosas bajo cuerda. Bueno (dice Kenny), no sé si sabe que «París, Texas» no quiere decir de «París», de Francia, «a Texas, USA, sino «París, Texas», como quien dice «Berlín, Alemania». ¿Comprende? [...] (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1449).

Josep, así, inventa un cuento donde se propone como el responsable de la creación del álamo de los zapatos y se presenta como un personaje casi sobrenatural al cual Fernández Mallo decide conceder la palabra hasta el final, ya que será él quien concluya la novela en el capítulo 113, antes de que esta, como hemos anticipado, se propague en la *Cartografía Universo Nocilla* y, consecuentemente, según nuestra lectura, en la “poética filmada” *Proyecto Nocilla, la película* (2009).

Josep, en el final de la novela, regresa al aeropuerto para contarle una nueva historia a Kenny/Fernández Mallo para que él pueda, a través de un testimonio privilegiado, transformarse en escritor, y desde su punto de vista aislado, encerrado en su personal no-lugar, extrarradio del mundo real, transformarla en arte.

En el cuento de Josep, un hombre es enviado del Gobierno español en León porque, como el ser humano de ahí a un mes, en 1969, habría llegado a la Luna, tal ciudad había sido elegida para que se acometieran pruebas secretas de seguridad nacional. El hombre, como todos los arquitectos, los constructores y los hacedores inventados por Fernández Mallo, se encierra en

una habitación de la única pensión del pueblo para hacer cálculos. El día en que todo el pueblo se reúne en la plaza principal para escuchar por la radio la llegada del hombre a la Luna, el hombre traza un círculo con una tiza en el suelo de la plaza y le pone en el centro una bola de cristal oscuro. Luego, concentra su mirada en la bola, que permanece inmóvil, hasta que la radio anuncia que Armstrong pisa a la Luna. El proyecto está cumplido, el pueblo está seguro, y el hombre misterioso se va del país con su coche, soltando potentes carcajadas (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 1699) y dejando detrás de sí caramelos de marca Sugus para los niños.

El hombre deja León y la novela *Nocilla Dream* (2006) acaba con su huida, sin solucionar el enigma de tal absurda misión y de su real historia, que, como toda la novela misma, como todas las caras encontradas y congeladas en desiertos apocalípticos mutados en un aeropuerto en el final, no tiene una verdadera conclusión, sino lo que interpretamos como múltiples inicios determinados por el azar, incluidos en un ciclo perpetuo, en el cual está involucrado también el lector del *Proyecto Nocilla* (2013).

#### 2.3.4 *Proyecto Nocilla, la película* (2009)

Podemos considerar el *Proyecto Nocilla* (2013), si bien abierto a nuevos e infinitos inicios y ulteriores mutaciones y relecturas —de acuerdo con el espíritu creativo del autor y del *Proyecto* mismo, que entendemos como algo virtualmente vivo y orgánico—, queda momentáneamente completado mediante la creación de otro artefacto postpoético, la “poética filmada” por Fernández Mallo, rodada entre el 2006 y el 2009 y titulada *Proyecto Nocilla, la película*.

Las tres novelas que preceden a la película, como hemos visto, necesitan de un lector activo que sepa unir lógicamente las conexiones digitales o humanas descritas de forma explícita en los textos mediante

definiciones, *links* digitales, metáforas conceptuales, etc.; o silenciadas por el autor, favoreciendo conjeturas libres sobre temáticas y personajes.

En este sentido, vemos cómo la construcción de un producto audiovisual se conecta a las evidentes intenciones *trasmédica* autoriales, y lleva a percibir como fundamental el rol de tal tipología de lector, cuya autoría, como sabemos, para Fernández Mallo es más importante de la del autor, sobre todo ahora que evoluciona, muta en espectador.

En *Postpoesía* (2009) Fernández Mallo, en su discurso sobre el rechazo a la declamación oral<sup>127</sup> de la poesía, a su modo de ver dañina para el texto postpoético, nos advierte que esta tipología textual, con su estilo híbrido debido a la incorporación de elementos “**ajenos a la palabra hablada**” —que ahora mutan en imágenes en movimiento— y a su acercamiento a la ciencias y a su diagramas, tablas, gráficos como material “susceptible de entrar en un **poema**”, “[...] se digiere en solitario porque es en este momento y no en otro **en el que se está creando**” (Fernández Mallo, 2009, pp. 842-46).

Se trata de una lectura que, como hemos visto, se expande en autoría compartida, y que permite a Fernández Mallo, en su ensayo *Postpoesía* (2009), acercar su estética y su creatividad al lenguaje del cine y al puro artificio.

A este respecto, resulta necesaria su salida poética audiovisual como parte integrante de una obra narrativa que el autor mismo entiende como laboratorio literario de experiencias y sueños, como artefacto imposible de recitar, sin necesidad de “**verdad física**”:

[...] la poesía postpoética es a la poesía clásica lo que el cine es al teatro. En el cine, desde un punto de vista contemporáneo, tampoco importa la declamación *per se*, importa más lo que se dice que cómo se dice: la versión

<sup>127</sup> Esta reflexión está también contenida en la película. En la secuencia, el personaje de Fernández Mallo habla a la cámara directamente afirmando que el poeta no es un actor de teatro y que una de las cosas que más daño ha hecho a la literatura en general y a la poesía en particular es justamente la oralidad (Fernández Mallo, *Proyecto Nocilla, la película*, min.: 47:22).

original o los subtítulos en otro idioma, sencillamente, tienen un sentido **superfluo o anecdótico**. [...] **el cine es puro artificio y, como tal, todo vale** en tanto el responsable de la obra así lo decida. Se dobla a un actor de la misma manera manera que se le pone al film una banda sonora procedente de una pieza grabada en un CD; [...] El cine es un corta y pega de elementos de naturalezas disímiles, un arte bastardo. La postpoética también [...] (Fernández Mallo, 2009, pp. 852-57).

En realidad, la película que Fernández Mallo realiza no es cinematográfica, sino un simulacro de esta. Un artefacto poético conscientemente *amateur*, realizado mediante videocámaras no profesionales y de baja resolución, montado mediante un simple programa de montaje accesible a cualquier usuario de ordenador. La película, incluida en el blog personal del autor, *El hombre que salió de la tarta*, y en la plataforma web Vimeo, está evidentemente pensada para la web, que gracias a sus archivos nos permite una visión de la película continua y simbólicamente literaria, fragmentada, reiterada y cíclica, sin respetar las lógicas comerciales del cine y sus síntesis temporales, que reducen la fruición de la obra al tiempo de la visión en la sala cinematográfica.

Bajo nuestra interpretación, la obra se fundamenta en el intento de Fernández Mallo de elevar al extremo la docuficción *Nocilla*, expandiéndola —como ya ocurría en las páginas de las novelas que integra— hacia una suerte de *mockumentary* paródico y al mismo tiempo extremadamente subjetivo.

*Proyecto Nocilla, la película* (2009) no es, en nuestra opinión, una adaptación visual del texto escrito, sino una ideal propagación de este, un posterior aumento de las derivas emocionales y físicas experimentadas por los personajes de las tres novelas, mediante un *collage* de imágenes yuxtapuestas y entrevistas a personajes reales.

El artefacto, entonces, se nos presenta como una nueva interpretación del *Proyecto*, un intento por desvelar significados escondidos y proponerse, tal y como reza la descripción que aparece en la página web Vimeo, como **“Poética filmada del los orígenes, desarrollo y extrarradios del Proyecto Nocilla”**.

En líneas generales, los encuadres son breves y presentan pequeños movimientos mediante el uso del *zoom*. La calidad de la grabación es ínfima, el sonido está distorsionado y disturbado, por ejemplo, por los agentes atmosféricos; los mismos encuadres son movidos y frecuentemente desenfocados.

La construcción narrativa, siguiendo ese “antiestilo” cinematográfico, reproduce las mismas atmósferas borrosas de los minicapítulos novelescos, con sus páginas-pantallas donde el flujo narrativo no encontraba —y no encuentra ahora en el vídeo— una puntuación convencional entre el *pastiche* de elementos pop, literarios y científicos, entre otros, que las componen.

Podemos entonces afirmar que, si las novelas *Nocilla* veían como unidad narrativa el fragmento, que el autor entiende como base poética, bien sea breve o extremadamente largo como en el caso de la primera parte de *Nocilla Lab* (2009), el fragmento sigue siendo la unidad discursiva que conecta las imágenes que se materializan en la pantalla del ordenador.

Interpretamos el artefacto visual propuesto por Fernández Mallo como una *recreación* (Tudoras, 2004), una síntesis del texto escrito del cual conserva su espíritu, aunque en una obra concebida como distinta, que coloca en el espacio ilusoriamente real de la pantalla y transforma en materia, en vida presente y perpetua, las palabras escritas, abandonando inevitablemente la secuencialidad literaria.

El tiempo cronológico aparece una vez más roto, unido por metáforas, por imágenes sobrepuestas, por la voz del narrador Fernández Mallo y sus movimientos como personaje recurrente y autoficticio. Esta dimensión narrativa, esta focalización omnisciente de hacedor, constructor que une el caos, lleva a que Fernández Mallo se configure en nuestra visión explícitamente como voz literaria, poética detrás de la obra que ahora adopta matices reales y ambiguamente autobiográficos en la pantalla.

Metafóricamente, la poética filmada nos transmite la sensación de estar frente a todo el contenido caótico encerrado en la funda Gibson Les Paul

que el personaje de Fernández Mallo y su pareja sin nombre llevaban consigo en *Nocilla Lab* (2009).

Los hilos conductores de la filmación aparecen virtualmente desconectados por el ruido de fondo y por la multitud de imágenes distorsionadas y virtualmente fuera de posición lógica, que dan vida al collage “monstruoso” de las páginas *Nocilla*. Estas páginas, además, ganan un nuevo espacio, apareciendo físicamente en la pantalla, como para desvelar el proceso compositivo, mediante encuadres de frases, folios impresos, borradores, apuntes sueltos de trozos de texto que el espectador ha conocido en formato de libro. Los principales hilos conductores están representados principalmente por el álamo de los zapatos, el camino y el correr en la pantalla de Fernández Mallo, simulacro, por ejemplo, de la imagen del personaje de Harold en *Nocilla Experience* (2008) o de Falconetti en *Nocilla Dream* (2006), y, sobre todo, por la voz autorial, en campo, como personaje, o fuera de campo, en calidad de narrador.

La voz autorial se une a las reflexiones del músico Antonio Luque, del videoartista Luis Macías, del dibujante Pere Joan y de los escritores, ensayistas y críticos Vicente Luis Mora y Eloy Fernández Porta, entrevistados en un común documental que pretende adherir la obra, mediante sus imágenes, a la realidad.

Como muestra, la primera secuencia de la película empieza con un ruido electrónico sobre una imagen negra. Luego, un escrito es tecleado en directo, en la pantalla:

[y al séptimo día no descansó. Vio su obra en Súper 8 y añadió la nostalgia al **Paraíso]**” (Fernández Mallo, *Proyecto Nocilla, la película*, min.: 00:29).

A partir de este punto, una música es combinada con imágenes de películas, *cartoon*, grabaciones *amateur*, lugares de carácter oriental y referencias científicas, mientras destaca un dibujo donde en el cuerpo de Superman se plasma la cara del filósofo Wittgenstein.

Fernández Mallo, el autor real, en el *collage* aparece como personaje, bebiendo champán y, en otro *frame*, corriendo, por vez primera en la película, en el desierto. De repente el escenario cambia. En un espacio cerrado, Fernández Mallo habla al espectador, a la cámara, fumando un cigarrillo. Según sus palabras, una idea se repite en su cabeza. Construir una obra literaria compartida, donde cada autor envuelto en el proyecto desconoce lo que están componiendo los demás autores en el mismo momento. Al final, uniendo todas las creaciones en un conjunto, se podrá desvelar el hilo conductor poético. Podemos, así, ver materializarse en la pantalla el *apropiacionismo*, la autoría compartida; conceptos que se añaden a la precedente referencia distorsionada de la Biblia tecleada en la pantalla, al Superman-Wittgenstein y a la lectura sucesiva, hecha por Fernández Mallo, en calidad de narrador, que acompaña un segundo *collage* de imágenes, de un fragmento de *Nocilla Dream* (2006), donde el narrador afirma que no es aconsejable que la cara de la Sábana Santa sea finalmente la de Jesucristo, porque el fanatismo religioso mezclado al estético-cirujano haría que muchas personas quisieran operarse para tener esa misma cara. Entonces, según el narrador, es mejor que, citando unas líneas de la primera novela del autor *Nocilla Dream* (2006):

[...] permanezca como un rostro que cambia dentro de cada uno de nuestros rostros y que al mismo tiempo es el mismo rostro. Como un fractal que, en definitiva, se reinventa en la complejidad humana (Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, pp. 1567-71).

Esta desaparición del rostro, sea, por ejemplo, de Superman, del escritor en un proyecto compartido o de Jesucristo, es amplificada gracias al hecho de que Fernández Mallo, volviendo a ocupar la pantalla, explique que el proyecto literario que tiene en la mente debería ser presentado por los escritores con las caras ocultas tras de unos pasamontañas, como si fuesen terroristas literarios.



El autor, cuya imagen empieza otra vez a ser sustituida por *cartoons*, dibujos, etc., sigue afirmando que este proyecto es en realidad casi imposible. No se puede realizar porque los escritores, en general, incluyéndose en el grupo utilizando la **primera persona plural, son gente odiosa, vanidosa: “ególatras”**. Así, concluye la secuencia afirmando estar enfrente del espectador para hablar del *Proyecto Nocilla* (Fernández Mallo, *Proyecto Nocilla, la película*, min.: 06:35).

La esencia de la película es en este momento desvelada. El autor, convertido en personaje y narrador, nos plantea su actitud, su gusto por el *remake*, por el “corta y pega” metafórico y voluntariamente monstruoso, donde las imágenes ahora curiosamente aparecen casi como ruido de fondo, como disturbio a la palabra y viceversa en un ciclo continuo de uniones surreales.

Fernández Mallo, mientras afirma la imposibilidad de un proyecto narrativo compartido, nos presenta el suyo, su *Proyecto*, con lo que, según nuestra lectura, se contradice, dado que, mezclando las voces y las imágenes que ya han empezado a tomar vida en la pantalla, nos entrega una forma alternativa, una dimensión coral a la “poética **filmada**” *Nocilla*.

Interpretamos esta contradicción como necesaria, para que el *Proyecto* pueda huir de los límites impuestos de los cánones, de la tradición, del narcisismo clásico, condensando en sí una crítica implícita al mundo de la crítica literaria española. Una crítica que, además, será explicitada varias veces en el vídeo, por ejemplo, mediante la reproducción de las canciones de los Golpes Bajos, que en el vídeo tocan en un concierto realmente transmitido por TVE2, **haciendo hincapié en la frase “malos tiempos para la lírica”** (Fernández Mallo, *Proyecto Nocilla, la película*, min.:26:51), que nos parece unirse al pensamiento de otros personajes ficticios del mundo *Nocilla*, como Marc y Josecho de *Nocilla Experience* (2008) y al pensamiento del autor real en su ensayo *Postpoesía* (2009).

Los artistas y estudiosos reales que intervienen en el vídeo, además de insertarse en las imágenes para conferir un sentido de realidad a la estética documental, proponen un ulterior análisis, desde diferentes puntos de vista, sobre el proyecto literario de Fernández Mallo.

Las entrevistas se conectan y se entrelazan entre ellas en el vídeo, siguiendo una suerte de azar aparente y conceptual. Las palabras de Vicente Luis Mora, por ejemplo —que ya hemos conocido en nuestro estudio como teorizador de la literatura pangeica (cf. cap. 2.1)—, y sus intentos de explicar, sin caer en la ficción, algunos elementos fundamentales del *Proyecto* —como el rol de los personajes que en el universo dibujado por Fernández Mallo son representados mediante máscaras— se suman a las palabras de otros personajes, como Pere Joan, el autor del cómic incluido en *Nocilla Experience* (2008), y de *Nocilla Experience. La novela gráfica* (2011).

Estas palabras, focalizadas en la visión no lineal de la narración de Fernández Mallo, acercan el lenguaje autorial a la vida. Estos conceptos se unen, además, entre otros, a los expresados por Fernández Porta, que, en el mundo real, como hemos visto, es autor del ensayo *Afterpop* (2007) y que representa a una de las voces que en la película mezclan ficción y realidad: documental y *docuficción*. En la película, hablando del *Proyecto Nocilla* y de su autor; Fernández Porta, en efecto, establece un paralelismo con el escritor polaco Jerzy Kosinski, y su *Steps* (1968), otra novela basada, según sus palabras, en derivas, en microcuentos. Como el autor polaco llegó a ser sospechoso de ser una espía, Fernández Mallo para Fernández Porta acaba siendo un agente secreto, y una suerte de “Profesor Bacterio” cuyas obras se pueden explicar solo mediante las historias contenidas en los cómics de Ibáñez. Abandonado la ironía y la ficción, Fernández Porta analiza asimismo el *Proyecto Nocilla* como un proyecto *afterpop*, ya que presupone la tradición **pop, para derivar “[...] hacia elementos más puramente emocionales”** (Fernández Mallo, *Proyecto Nocilla, la película*, min.:18:19).

La voz de Fernández Mallo como narrador, además, frecuentemente hace de contrapunto a las imágenes transmitidas, que, en este sentido, nos parecen reflejar sus palabras hasta casi contradecirlas, confundirlas, para guiar al espectador hacia reflexiones muy variadas, precisamente mientras fluyen en la pantalla fotografías, publicidades, viejas películas en blanco y negro, imágenes de, por ejemplo, *El coche fantástico*, *Baywatch*, revistas, piernas que caminan sin encuadrar el resto del cuerpo y hasta rumores de película que explicitan la grabación misma.

Las reflexiones autoriales, entonces, pueden focalizarse desde la mística y su surreal analogía con el agua mineral con gas, a la casualidad que genera la muerte, percibiendo por ejemplo aspectos de *Nocilla Lab* (2009), pasando por la explicación de sus referencias teóricas en el camino compositivo del *Proyecto* en el mundo real.

En paralelo a la voz del narrador, el correr de Fernández Mallo en calidad de personaje toma diferentes direcciones en la “poética filmada” y recorre espacios abiertos a velocidades variadas, hasta en algunos momentos hacer, a su vez, de contrapunto a la voz autorial: como cuando, por ejemplo, tal figura de Fernández Mallo se une a la música y a las imágenes de la película *Rocky* (1976), protagonizada y escrita por Sylvester Stallone en el mundo real.

La unión entre voz e imágenes crea lo que interpretamos como una suerte de ulterior experimento postpoético interno a la película. Mientras el narrador explica la influencia del concepto de deriva propuesto por Guy Debord en 1958, para su estética *Nocilla*, Fernández Mallo, como simulacro de Rocky Balboa, de héroe cinematográfico, corre hasta que la imagen del actor logra subir las escaleras de Filadelfia, en la famosa escena de la película. En el momento preciso en el que el narrador termina su discurso, Fernández Mallo desaparece momentáneamente de la pantalla: él, experimentando la deriva, se ha unido definitivamente a Rocky mientras en la pantalla se

transmiten fotografías reales de Guy Debord y de otras personalidades culturales ligadas a él.

El personaje de Fernández Mallo reaparece sucesivamente en Los Ángeles, corriendo por debajo de la estatua del actor James Dean con las letras de Hollywood en el fondo y, después de un largo *collage* caótico de imágenes, nos guía hasta la secuencia final, recorriendo andenes ferroviarios en un escenario desértico, rocoso e involucrado en el ruido ambiental, mientras la cámara lo sigue, en panorámica, hasta que él le da la espalda y sale de la pantalla, mientras el sol está en el ocaso.

Tras el cierre, Fernández Mallo reaparece y sus dimensiones crecen, ocupando una posición privilegiada con respecto al paisaje. En este momento, encuentra el álamo de los zapatos, se desata sus zapatos rojos, anuda los cordones y los lanza en órbita. Los zapatos, en vuelo, se apropian de la pantalla y un rumor electrónico probablemente cogido de las películas de ciencia ficción le acompaña como si simulasen el accionamiento de un misil.

Los zapatos, sin embargo, no alcanzan las ramas del álamo, y se paran en un *loop* que se repite cuatro veces: el mismo movimiento, el mismo rumor ficticio y sintético que le acompaña hasta que desaparecen en el cielo.

La película acaba en esta imagen, y el espectador no puede saber con certeza si los zapatos del personaje de Fernández Mallo se colgarán efectivamente del árbol, si se someterán a las reglas ondulatorias de sus cordones, reglas determinadas, por ejemplo, por el viento; o se perderán en el cielo como residuos ensoñados, en un ciclo infinito que elevamos a símbolo del *Proyecto Nocilla* (2013), es decir, un mundo de continuos inicios, puntos ciegos interpretativos y lecturas subjetivas operadas por un lector/espectador que activamente colabora en la composición de una trama que se alarga a la vida real aunque siempre en los confines ficticios de una novela *transmedia*: escrita, dibujada y grabada en una película.



### 3. Historias y puntos ciegos, Javier Cercas



### 3.1 Il ritorno della Storia

La fine del XX secolo, come abbiamo avuto modo di analizzare nel corso dei primi due capitoli del presente studio, sembra rappresentare per la critica e **per il mercato editoriale spagnolo l'inizio e la fine della letteratura "giovane"**, la letteratura della cosiddetta *Generación X* che abbiamo visto denominare anche *Generación Kronen* (Mancha, 2006) per via del successo editoriale di un autore come José Ángel Mañas e del suo, secondo la nostra interpretazione, *Proyecto Kronen*.

**Con l'arrivo del nuovo millennio, il gusto del pubblico sembra dunque soffermarsi su un rinnovato interesse, su un ritorno alla storia, su un recupero della propria identità nazionale attraverso la *memoria histórica*<sup>128</sup> figlia di quella stessa storia<sup>129</sup> dalla quale gli autori cosiddetti *X* si erano allontanati per focalizzarsi in un presente perpetuo, ciclico, tecnologico, mediatico.**

<sup>128</sup> Colmeiro (2005) distingue tra "memoria colectiva" e "memoria histórica". La prima rappresenta il "conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos" che conferiscono "un sentido de identidad al grupo, a la comunidad, a la nación" (Colmeiro, 2005, p.17) — un concetto, quello di memoria collettiva che fu coniato da Halbwachs nel 1925 partendo dall'idea che la memoria umana possa funzionare solo in contesti collettivi. Tale memoria è sempre selettiva e relazionata a uno specifico contesto dato che differenti gruppi sociali posseggono differenti memorie collettive, diverse immagini mentali collettive per costruire socialmente la propria memoria e ricostruire il loro passato; memorie collettive che a loro volta danno origine a diverse attitudini, diversi comportamenti, diverse costruzioni della realtà (Halbwachs, 1992) —, la seconda, la "memoria histórica", secondo Colmeiro (2005), come riporta (Nichols, 2006, p. 99) "analiza críticamente los recuerdos compartidos, indagando su sentido, su instrumentalización y su 'necesidad como testimonio histórico' (Colmeiro, 2005, p. 18)".

<sup>129</sup> Nonostante l'epoca postmoderna sia stata spesso accusata di aver perso il senso della storia (Jameson, 1991), al suo interno, a livello globale e non solo spagnolo, dopo la fine della guerra fredda, la caduta del muro di Berlino, il crollo dell'Unione Sovietica e l'avvento della globalizzazione si sviluppa una sorta di ossessione nei confronti del passato che corrisponde alla paura dell'oblio dell'individuo postmoderno, la paura della perdita della memoria. Il passato come dimensione del presente è, a esempio, come vedremo nel corso del capitolo, una delle tematiche principali elaborate nella narrativa di Javier Cercas.

L'ossessione verso il passato come interpretazione del presente dominante contemporaneo, difatti, sembra, in accordo con Huyssen (2002), rispondere alla paura di perdere, a causa dell'amnesia, il futuro, questo perché se la "alta modernidad occidental" estuvo impulsada por la categoría de futuro, la cultura posmoderna, fundamentalmente desde 1980, pareció invertir el postulado al colocar el pasado y la memoria como preocupación central de las sociedades occidentales" (Rawicz, 2002, p. 215). Huyssen (2002) identifica tra le cause di questo cambiamento i postulati tipici della postmodernità che fanno appello alla fine delle ideologie, delle metanarrative moderne (Lyotard, 1979) e quindi, ancora, della



In realtà, la fine di tale movimento non si può definire in maniera così netta, già che, lasciati da parte intenti di denuncia sociale e rappresentazioni generazionali, le sfide letterarie degli autori demograficamente X, che abbiamo potuto verificare rivivere nelle metamorfosi *Nocilla* degli artefatti letterari di Fernández Mallo e della letteratura *afterpop* dei cosiddetti, valga un nome per tutti, scrittori *mutantes*, possono contaminare in maniera latente **gli intenti di rinnovamento all'interno del genere romanzo di autori**

**storia stessa, con, per esempio “el uso del Holocausto como metáfora o tropos universal del trauma histórico” provocando, “una proliferación e intensificación de los discursos acerca de la memoria” (Rawicz, 2002, p. 216).**

La tecnologia e il restringimento spaziotemporale causato dalla globalizzazione, focalizzato sul dominio del presente e della sua interpretazione, porta dunque a quello che Huyssen (2002) identifica come un paradosso capace di destabilizzare l'identità dell'individuo che “cuanto más prevalece el presente del capitalismo consumista avanzado por sobre el pasado y el futuro, cuanto más absorbe el tiempo pretérito y el porvenir en un espacio sincrónico en expansión, tanto más débil es el asidero del presente en sí mismo, tanto más frágil la estabilidad e identidad que ofrece a los sujetos contemporáneos” (Huyssen, 2002, p. 32), **andando a infondere l'identità stessa dell'individuo postmoderno di quella flessibilità — liquidità per Bauman (2008) — che, in ogni caso, come abbiamo già avuto modo di evidenziare nel nostro studio, non è da considerarsi necessariamente qualcosa di negativo, se si pensa alla *postpoética* di Fernández Mallo, a partire, a esempio, da concetti come frammentarietà, *nomadismo estético* e *apropiacionismo* e che invece nei romanzi di Cercas vedremo materializzarsi nel ricorso, **all'interno del percorso compositivo, all'ironia postmoderna che, come la parodia analizzata da Hutcheon “may indeed be complicitous with the values it inscribes as well as subverts, but the subversion is still there” (Hutcheon, 1989, p. 106).****

Storia e memoria sono, dunque, nell'era postmoderna, influenzate dai media, dalla tecnologia che le trasmette per combattere l'amnesia generale. Il rapporto tra i media e quella che è la percezione temporale reale dell'individuo pone difatti come problema il “como recordar y como manejar las representaciones del pasado recordado” (Huyssen, 2002, p. 86), **in un'era dove la simulazione della realtà, come abbiamo già avuto modo di interpretare nei primi due capitoli del presente studio, elabora “discursos mediáticos [que] se superponen cada vez más sobre el presente real, llegando a hacer desaparecer, en el caso más extremo, la realidad misma” (Huyssen, 2002, p. 122).** In questo senso, come riporta Rawicz, (2002), proprio Huyssen (2002) ci mette in guardia riguardo al fatto **che “a) no hay un único modo lícito y adecuado de representar el pasado; ‘nunca existe una única forma verdadera del recuerdo’. Por lo tanto, la garantía de una esfera pública de la memoria se encuentra precisamente en la presencia de una multiplicidad de discursos (artísticos, museográficos, periodísticos, autobiográficos, científicos), por más fragmentarios que éstos sean; b) la estructura misma de la memoria (y no sólo su contenido) es fuertemente contingente respecto de la formación social que la genera” (Rawicz, 2002, p. 217).** Secondo Huyssen (2002), quindi **“la memoria, sobre todo en la era de la globalización, tiene un carácter prismático y heterogéneo más que holístico y universal. No sólo los distintos medios imponen restricciones y posibilidades a las formas de memoria, sino también las diferentes mediaciones históricas e ideológicas” (Rawicz, 2002, p. 217).**

lontani nello stile come Javier Cercas<sup>130</sup>, il quale viene spesso identificato come uno degli esponenti principali della cosiddetta *nueva novela histórica*<sup>131</sup> sebbene, a nostro modo di vedere, tale etichetta gli si addica solo in parte.

L'autore difatti si posiziona in maniera critica nei confronti di tale tipologia di romanzi, di tale movimento culturale, politico e letterario che si identifica sotto appunto l'egida del recupero della *memoria histórica*. La storia, nella sua personale estetica, si trasforma solo in un pretesto, nella scintilla creativa atta a **trasformare i propri romanzi in un'avventura letteraria, ora autoreferenziale, ora aperta al lettore: l'avventura, come vedremo nel dettaglio, di scrivere romanzi.**

Ad ogni modo, sebbene nel corso del capitolo cercheremo di **svincolare** l'opera di Javier Cercas da inquadrature storiche sommarie per incentrarla sulla ricerca di una verità poetica, è comunque opportuno sottolineare ulteriormente come la scrittura di tale autore si inserisca cronologicamente in un contesto politico e culturale che vede come base una rinnovata consapevolezza della propria condizione di “nietos de la Guerra Civil”<sup>132 133</sup>, un percorso che benché nel campo letterario cominci a darsi in

<sup>130</sup> Javier Cercas (Ibahernando, 1962), romanziere e saggista, è professore di **letteratura spagnola presso l'Università di Girona in Spagna. Ha pubblicato i seguenti romanzi:** *El móvil* (1987), *El inquilino* (1989), *El vientre de la ballena* (1997), *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005), *Anatomía de un instante* (2009), *Las Leyes de la frontera* (2012), *El impostor* (2014), *El monarca de las sombras* (2017). Il saggio *El punto ciego* (2016) può essere interpretato come il manifesto della sua estetica narrativa.

<sup>131</sup> La *nueva novela histórica*, **rappresenta un genere di romanzo che** “riflette le istanze del discorso memorialistico attivando una *mise en abyme* che mira alla ricostruzione del passato, in cui il processo del ricordo attiva il dialogo generazionale fra vincitori e vinti [della *Guerra Civil*]. Una prassi necessaria poiché permette alla memoria e al ricordo **d'imporsi sull'oblio**” (Cogotti, 2012, p. 2).

Secondo Everly (2010) e Urioste (2009), si possono includere in questa corrente letteraria che appunto vede nel recupero della storia attraverso il romanzo il proprio focus narrativo, romanzi scritti da autori come Carme Riera, Dulce Chacón, Ignacio Martínez de Pisón, Alberto Méndez, Fernando Sánchez Dragó e Almudena Grandes.

<sup>132</sup> **La “Guerra Civil española” (1936-1939), può essere definita come “un conflicto bélico entre el bando republicano y el bando nacional dirigido por el general Francisco Franco. [...] comenzó cuando una parte del ejército español asentado en Marruecos, con algunos de los generales más influyentes del Ejército español, dirigido por el general Francisco Franco, se levantó contra el gobierno republicano democráticamente elegido, presidido por Manuel Azaña. [...] las filas de la izquierda (también conocida como [...] el**

maniera contemporanea alla produzione identificata come  $X^{134}$ , conosce il proprio **successo mediatico solo con l'arrivo** della prima decade del XXI secolo.

La vitalidad del revisionismo histórico ha teñido flancos neofranquistas o camufladamente nostálgicos en la última década larga, pero ha sido mucho más significativo todo lo contrario: el empeño en círculos universitarios, entre novelistas y cineastas, entre periodistas e historiadores, por entender mejor —de forma más ecuánime— la historia reciente, por comprender las mutaciones que propició una larguísima dictadura, por encajar nuestro presente en la secuencia histórica a la que pertenece y no hacerlo resultado mágico ni fruto de sortilegio alguno. Nuestra democracia ha sido hija de un pasado, por decirlo así, demasiado duradero y en ella han estado presentes tanto la guerra como el mismo franquismo, en las obras literarias, en el cine y en el ensayo, pero también (y sobre todo) entre los ciudadanos, en las

bando Republicano) estaban compuestas [...] por el gobierno español y grupos armados de socialistas, comunistas y anarquistas. La derecha (también conocida como el bando Nacionalista), tenía el apoyo de las facciones rebeldes del ejército, la oligarquía industrial, los terratenientes, la burguesía y la Iglesia Católica. [...] los republicanos recibieron el apoyo de la Unión Soviética y las democracias europeas, mientras que los nacionalistas estaban armados y equipados por los gobiernos fascistas de Alemania e Italia. [...] los nacionalistas fueron el bando triunfante. La victoria del general Franco marcó el comienzo de una dictadura de cuarenta años en España (de 1939 a 1975). Bajo el régimen de Franco España sufrió el aislamiento internacional aunque en diferentes grados. En 1955, el país fue aceptado como miembro de las Naciones Unidas, y en 1970 el general Franco nombró al príncipe Juan Carlos como su sucesor y futuro rey de España, con lo que el restablecimiento de la monarquía se hizo efectivo. Tras la muerte del dictador en 1975 el Rey Juan Carlos I fue coronado, y se volvió a instaurar la democracia en España” (“**Guerra civil en España**”, n.d.).

<sup>133</sup> In relazione al ruolo della memoria e al concetto di *nietos de la Guerra Civil*, Urioste (2009) afferma che “[...] **se pueden establecer tres tipos de memoria en la sociedad española** en relación a la Guerra Civil: la memoria de los protagonistas o la memoria oficial del franquismo y su contrapartida, la memoria del exilio (1939-75); la memoria de los hijos de la guerra o la memoria acelerada (1975-92); y la memoria de los nietos de la guerra o la memoria recuperada (a partir del 1992). Las dos primeras categorías corresponden a fracturas del Estado y de la memoria en su devenir temporal mientras que la tercera supone una maduración o progresión de la memoria dentro de la democracia y del estado de derecho” (Urioste, 2009).

<sup>134</sup> Il recupero della storia come soggetto e tema nel romanzo non si può realmente **intendere come successivo all'ultima decade del XX secolo, ma bensì contemporaneo, se si** considera, a esempio, tra gli altri, in accordo con Everly (2010), il lavoro di Carme Riera che vince il *Premio Nacional de Literatura* con il romanzo storico *Dins el darrer blau* nel 1995.

Ad ogni modo è già a partire dalla rinascita della democrazia politica del paese, negli anni ottanta del XX secolo, che la Spagna recupera lentamente il proprio passato recente da un punto di vista storico e civile, come, a esempio, sottolineano le parole di Masoliver Ródenas (2004): “**La llegada de la democracia a España avivó el interés por nuestra historia contemporánea**, suscitando no sólo la necesidad de interpretar nuestro pasado, sino también de entender el presente como parte de la historia, una historia in progress de la que **somos testigos y protagonistas**”.

familias, en las memorias individuales y domésticas (Gracia e Ródenas de Moya, 2009, p. 14)

Concretamente, il governo spagnolo nel 2007 vara la *Ley de la Memoria Histórica de España*. Il tentativo politico iniziato con la fine del ventesimo secolo attraverso il lavoro, tra le altre, de la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*<sup>135</sup> di risolvere in via definitiva il problema dei vinti della *Guerra Civil*, ossia il riconoscimento e il conseguente risarcimento per chi fu vittima, in quanto facente capo al fronte repubblicano, di discriminazioni e violenza durante la guerra e la successiva dittatura franchista<sup>136</sup>.

Una *memoria histórica* che dunque si vede spinta, in accordo con Labanyi (2006, p. 89) “[...] desde la sociedad civil, los agentes intelectuales y los **medios de comunicación**”, **ma non rappresenta concretamente** “[...] una realidad, sino un programa político cuyo objetivo es la reconciliación nacional a través del reconocimiento de los crímenes que se cometieron en la guerra y **la posguerra**” (Urioste, 2009, p. 201).

<sup>135</sup> Secondo il sito web ufficiale dell'associazione, ([memoriahistorica.org.es](http://memoriahistorica.org.es)), la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* “surgió a raíz de la exhumación de una fosa común en la que se encontraban los restos de 13 republicanos civiles asesinados por un grupo de pistoleros falangistas el 16 de octubre de 1936. Ocurrió en la localidad leonesa de Priaranza del Bierzo, en el mes de octubre del año 2000. Numerosas personas acudieron al lugar de la excavación para pedir ayuda en la búsqueda de desaparecidos. Y un grupo de personas decidimos crear la Asociación para prestarles esa ayuda. Desde entonces, [...] trabajamos para dignificar nuestro pasado, pedir justicia a los que la merecieron y no la **tuvieron, y profundizar nuestra democracia**”. **Nello stesso sito web viene stabilito un decalogo per la memoria histórica. Il punto 1 recita “Velar por el cumplimiento del marco jurídico nacional e internacional para la búsqueda de desaparecidos, tanto del periodo de guerra civil como de la posguerra, promoviendo oficialmente las investigaciones, exhumaciones e identificaciones de acuerdo con los protocolos internacionales elaborados por arqueólogos, antropólogos y forenses. Es una tarea básica que nos debemos en el campo de los derechos humanos”.**

<sup>136</sup> La *memoria histórica* possiede un importante significato politico, sebbene nel testo della legge del 2007 si sottolinei come non sia compito del legislatore impiantare una determinata memoria collettiva, ma piuttosto, mirando a riconoscere la violenza e le violazioni dei diritti umani commessi in Spagna durante trentasei anni, dal 1939 al 1975, una memoria personale delle vittime e delle loro famiglie che vada a creare una nuova coscienza identitaria spagnola (Everly, 2010, p. 183).

Siamo dunque di fronte al tentativo ufficiale di superamento del cosiddetto *pacto de olvido* che favorì e rese celere il processo di democratizzazione del paese dopo la morte del dittatore Francisco Franco. Durante tale processo, la *transición democrática*<sup>137</sup>, il passato, i traumi della *Guerra Civil* vengono difatti occultati in funzione democratica<sup>138</sup>, per raggiungere una modernità

<sup>137</sup> Con questo termine si definisce il periodo storico e il processo politico che si attiva in Spagna dopo la morte del dittatore Francisco Franco avvenuta il 20 novembre 1975 e che si può vedere racchiuso tra la *Ley de Reforma política* del 18 novembre 1976 e il 6 dicembre 1978, data del referendum di ratifica della Costituzione, sebbene la fine del **processo possa essere allargato all'ascesa al potere del PSOE nelle elezioni dell'ottobre del 1982** e alle riforme che portarono alla creazione dello Stato delle Autonomie, nel 1983.

Un processo di democratizzazione del paese che si vede accelerato tramite il cosiddetto *pacto de olvido*, il silenzio sul passato, dato che, con Botti (2007), si può affermare che **“la transizione avvenne in un clima di consenso e di oblio della storia precedente (guerra civile e franchismo), in parte considerando rimarginate, in parte mettendo tra parentesi, le ferite e lacerazioni del passato”**. **Un processo che restituì la sovranità agli spagnoli, sebbene “[...] gli sconfitti del 1939 non ebbero né la dignità calpestata, né il riconoscimento delle loro ragioni. [...] Di qui l'emergere attorno al 2000 di un forte movimento civico orientato a ottenere il varo di una legge capace di risolvere questo problema lasciato aperto dalla transizione” (Botti, 2007)**. Teresa Vilarós (1998), come riporta Bernecker (2003), analizza criticamente la *transición*, interpretando il rapporto intrattenuto tra la Spagna franchista e quella europea in quegli anni come **“fenómenos de respuesta a un síndrome de abstinencia” (Vilarós, 1998, p. 25)**. La studiosa introduce **“la idea de ‘adicción’ como metáfora para la utopía (más o menos) marxista de la cual la izquierda española había sido dependiente desde el final de la Guerra Civil. Esa utopía fue, [...] la droga de las generaciones que vivieron bajo el franquismo. Pero la muerte del dictador trajo consigo el final de esa utopía y la aparición de un síndrome de abstinencia [...] que se manifestó, por un lado, en ese denominado ‘desencanto’, esto es, en el amplio desinterés hacia la política por parte de la ciudadanía; y, por otro lado, en formas de comportamiento que podrían ser caracterizadas como un anómico ‘culto al exceso’”**. Tale situazione di **“desencanto político” condusse alla Movida (cf. cap. 1.1.2), il cui “‘vive y disfruta’, ha sido interpretado como una reacción ante la comprensión de que los principales deseos de cambio no recibirían realización política alguna en el futuro inmediato. La casi estática difusión de la movida serviría, así, de contrapeso a la resaca política, fruto de la repentina ausencia de metas utópicas” (Bernecker, 2003, p.72)**.

<sup>138</sup> Resina (2014) è molto critico nei confronti della *transición democrática* che secondo le sue parole **“no fue la reinvencción democrática del Estado sino un traspaso de las instituciones, calculado para dejarlas en las mismas manos o cuando menos asegurar la continuidad de sus funciones. (Resina, 2014, p.18)**; lo studioso è inoltre fortemente critico nei riguardi della collettività spagnola proprio in relazione al cosiddetto *“pacto de olvido”* che interpreta come mera **“domesticación de la memoria histórica”**. Per Resina (2014), mediante il **“pacto”**, si realizzò **“la transfiguración de un régimen que autosobrevivió gracias a su capacidad de adaptación, pero también a la pasividad y el apoyo implícito de una población interna y externamente sujeta. Sería un error confundir pasividad con impotencia; mientras que esta es indicio de unas circunstancias aplastantes, la primera apenas se distingue de la complicidad” (Resina, 2014, p. 18)**. Per Vinyes (2013) invece, in questo caso, **“El silencio no era olvido, más bien era el resultado de una privatización inducida de la memoria, un escenario que no sólo rompe todos los vínculos entre individuo e historia, sino también entre responsabilidad y política, lo que resulta más grave porque reduce los ciudadanos a clientes**

culturale corrispondente alla conquista di **un'identità europea dimenticando** però, come la modernità culturale si fonda proprio nella “[...] **relación** del presente con el pasado a través de la memoria. [...] la modernidad cultural tiende a la recuperación y a la aceptación crítica de ese mismo pasado desde el **punto de vista del presente**” (Urioste, 2009, p. 200).

La legge del 2007 mirò dunque a risolvere le ingiustizie della *Guerra* silenziate dalla *transición* attraverso un gesto simbolico che, amplificato dai media, supererà gli effetti concreti della legge stessa.

Il romanzo figlio della *memoria histórica*, partendo da tali basi ideologiche e sociali legittime, è rafforzato da una forte campagna di marketing che talvolta ne distorce i fini, arrivando a creare una moda contro la quale, a esempio, come anticipato, esplicherà la propria personale critica proprio Javier Cercas, mediante la maschera letteraria omonima inserita dentro al romanzo *El impostor* (2014).

(¿electores?)” (Vinyes, 2013, pp. 1041-42). Una opinione, quella di Vines (2013), condivisa e citata da Martínez Rubio (2017): **“De hecho gran parte de la crítica al relato oficial de la Transición se centra en el concepto de “consenso” realizado a través de “élites políticas”** (Martínez, 2012), que pretendían representar (o que representaban) a un país muy heterogéneo, en una coyuntura histórica violenta y con una tradición democrática republicana cercenada por cuarenta años de dictadura fascista. Así pues, el debate político y cultural sobre la Transición despliega una retórica lastrada por tópicos que confunden en lugar de explicar. **‘Pacto de silencio’ o ‘pacto de olvido’ serían reducciones de un concepto más complejo como el de ‘privatización inducida de la memoria’ o el de ‘impunidad’.** La emergencia de representaciones alternativas sobre este periodo pondrá en valor tales **conceptos**” (Martínez Rubio, 2017, p. 235).

Per Rubio (2017) dunque, bisognerebbe allargare la visione dell'esito della *transición* e **“poner en valor la construcción democrática de la Transición en manos de las clases populares”** (Martínez Rubio, 2017, p. 240) oltre alle riflessioni sulla classe media e al suo “desencanto”. In questo senso **“conceptualizar la Transición unilateralmente como una impostura o como un engaño o como una falsa democracia, olvidando esta otra Transición en los barrios obreros, se enmarca dentro de la postura en cierto modo snob que se corresponde con ese imaginario liberal forjado en el franquismo de una aspirante a clase media”** (Martínez Rubio, 2017, p. 240). In questo senso, **“[...] convendría hacer emerger [...] memorias alternativas capaces de desplazar el debate sobre la Transición fuera del marco cognitivo en que se ha venido desarrollando. El marco cognitivo en el que se elabora tanto el relato oficial como la crítica oficial de la Transición es igual de estadocéntrico y diluye del mismo modo responsabilidades (impunidades, silencios, olvidos y desencantos) entre instituciones, élites y ciudadanía. Se trata, en mi opinión, de una impostura más. O de la última impostura de los discursos críticos de la Transición”** (Martínez Rubio, 2017, p. 244).

Tale tipologia testuale, **in accordo con Urioste (2009) “[...] se sitúa en la transformación de la memoria individual en memoria colectiva”**, e le sue **molteplici versioni narrative** “[...] deberían ser interpretadas como textos reivindicativos que se alzan contra la desmemoria social y que demandan para los hechos allí evocados un lugar en la historia social y cultural de España, conduciendo a la **sociedad a la modernidad**” (Urioste, 2009, pp. 200-01).

Gli autori, appartenenti alla generazione de *los nietos de la guerra civil*, che intendono risvegliare la memoria identitaria mediante la letteratura, dunque concepiscono un discorso letterario che mette in discussione la storiografia ufficiale e, sulla scorta di Cogotti (2012), si può affermare come attraverso la loro produzione, romanzi e *Guerra Civil* si trovino a ricoprire un ruolo da *lieux de mémoire*, mediante la testimonianza diretta viziata proprio dalle incertezze, dai vuoti della memoria (Cogotti, 2012, p. 2).

Il romanzo, di conseguenza, diventa, tralasciando eventuali intenti di marketing, esso stesso fonte di *memoria histórica*; un concetto che, come abbiamo visto, include il tentativo e il diritto di una società come quella **spagnola di recuperare e ricostruire il proprio passato partendo dall’analisi** del presente, il quale, agendo sul passato, lo modifica, lo reinterpreta.

Il romanzo come documento, come testimone storico del passato guadagna una nuova importanza nel momento in cui il paese si trova davanti a una riconciliazione politica e storica di tali proporzioni (Everly, 2010, p.184) **e si converte in un’occasione di rilettura della storia e in una sfida al suo ruolo nella cultura presente, attuale, nella costruzione dell’identità nazionale**. Un intento sociale mirato a risvegliare la memoria attraverso il ricordo, partendo da punti di vista soggettivi, storie particolari che riflettono **l’animo del** conflitto sociale, politico e trasformano la storia in evento narrativo e trauma personale.

### 3.2 Tra *memoria histórica* e insubordinazione letteraria, il romanzo per Javier Cercas

Alla luce del contesto storico nel quale si sviluppa, il romanzo di un autore come Javier Cercas, a partire dalla pubblicazione di *Soldados de Salamina* (2001), – opera **che possiamo interpretare come l'ingresso ufficiale di Cercas, dal punto di vista mediatico, nella "letteratura della memoria"**, sebbene, come anticipato, in queste pagine rifuggiremo **dall'omologare la narrativa dell'autore** in maniera statica o totale sotto tale etichetta, per evitare, come per tutti gli autori analizzati nel nostro percorso di ricerca, analisi settarie – si **inserisce in un'idea di letteratura da interpretare come investimento creativo, una ricerca che si eleva ad atto culturale, dato che, con tale romanzo, come sottolinea Masoliver Ródenas (2012) "El escritor narra unos acontecimientos que pertenecen a la historia, pero [...] la ficción absorbe un dato histórico y le da una nueva y más dinámica dimensión"**.

**Ci troviamo di fronte a un'idea di romanzo dove il passato rivive come dimensione del presente e dove, a ogni modo, in comunanza con altri romanzi della cosiddetta *memoria histórica*, il racconto della storia mira a una sorta di riconciliazione con la propria biografia nazionale, con la propria identità personale attraverso la visione del testo letterario stesso come spazio, contenitore, luogo di ricerca **della relazione dell'individuo con il presente. Uno spazio narrativo capace di determinare il peso dell'influenza della storia nella sua concezione e formazione, mediante la relativizzazione della verità e dell'esperienza individuale.****

La letteratura in generale e il romanzo in particolare, per Javier Cercas **diventano quindi una chiave per l'interpretazione del passato, offrendo visioni storiche alternative connesse allo sguardo soggettivo, alla memoria di un istante e, quindi, al punto di vista **soggettivo immerso nell'epoca in cui si scrive.****



**L'equilibrio tra verità, realtà, storia, fiction** sembra rompersi definitivamente a favore di un **romanzo che, in cerca dell'autenticità espressiva e letteraria,** forza i propri limiti come genere letterario.

La storia diventa espressione artistica e la verità diventa passibile di **essere riscritta, immaginata più e più volte mediante l'ambiguità** della ricerca storica dentro lo spazio iperreale e fittizio di una tipologia testuale nel quale tale ricostruzione storica si trova in costante conflitto con la necessità di costruire una propria identità culturale mediante la scrittura creativa.

La continuità tra gli autori cosiddetti *X* e quindi *mutantes, afterpop* o *Nocilla* e un autore come Javier Cercas è rappresentata principalmente proprio da tale ricerca di uno spazio letterario alternativo che sfidi i limiti testuali del romanzo **“classico”** (Mañas, 2012), (cf. cap. 1.2).

Una **“novela”, un romanzo** che si avvicini alla vita mediante la *fiction*, dove non si offra una semplice descrizione realista e oggettiva della realtà o un semplice racconto della storia spagnola. Con Cercas infatti, non ci troviamo di fronte a quadri di costume o rappresentazioni storiche propriamente dette. Il realismo lascia spazio alla verità poetica.

Il cammino creativo di Javier Cercas precedente a *Soldados de Salamina* (2001), pare fondarsi su basi astoriche, ludiche, postmoderne e lo porterà, lungo il proprio percorso evolutivo, a pubblicare tre romanzi: *El móvil* (1987)<sup>139</sup>, *El inquilino* (1989), *El vientre de la ballena* (1997).

Es tentador afirmar que hay dos Javier Cercas, el anterior a *Soldados de Salamina* (2001) y el que nace en esa novela. El primero experimentó con los géneros, con la novela de fantasmas, con la de misterio, con la novela de campus, con la metaficción, con el cuento en sus diversas modalidades. De esas probaturas salieron nouvelles como *El inquilino* (1989) o *El móvil* — uno de los cinco relatos del volumen homónimo con que debutó en 1987 — y una inteligente *El vientre de la ballena* (1997) que ficcionalizaba la encrucijada en la que vivía el autor desde los años ochenta entre la vocación literaria y la profesión académica (Ródenas de Moya, 2013).

<sup>139</sup> Nel 2017, a partire da *El móvil* (1987), il regista Manuel Martín Cuenca ha realizzato il film *El autor*.

Come dichiara lo stesso Javier Cercas, in *L'avventura di scrivere romanzi* (2013)<sup>140</sup>, dunque:

**[...] ho cominciato come uno scrittore postmoderno, con una visione ludica** della letteratura, perfino metaletteraria. Ero uno scrittore iperintellettuale, di quelli che non scendono mai per strada, fra la gente. Mi alimentavo soprattutto di Borges, Kafka, Poe, Calvino... Da giovane, insomma volevo essere uno scrittore nordamericano, e poi ho scoperto che mi dovevo rassegnare a essere uno scrittore spagnolo. A me la storia, la politica interessavano molto come lettore, ma non avevano alcun ruolo nei miei libri (Arpaia e Cercas, 2013, p. 19).

Una visione creativa postmoderna che, come Cercas riaffermerà nel suo successivo saggio *El punto ciego* (2016), il quale, come approfondiremo nel prossimo paragrafo, rappresenta una sorta di manifesto, di guida **interpretativa all'estetica racchiusa nella narrativa dell'autore stesso**, almeno in partenza doveva essere necessariamente:

**[...] antirealista, antisolenne, antisentimentale, ironica, metaletteraria, irriverente, perfino cinica; e, inoltre, che doveva concepire sé stessa come un gioco, anche se, siccome continuavo ad avvertire che la letteratura era una cosa assolutamente seria, il gioco doveva essere un gioco in cui ci si giocava tutto; soprattutto [...], doveva essere una letteratura pura, libera da adesioni politiche e concessioni ideologiche** (Cercas, 2016, p. 1149).

L'esperienza come giornalista per *El País*, come autore di articoli a metà tra racconto e reportage, lo costringe, da un punto di vista creativo, ad **avvicinarsi per così dire "alla strada"**, alla realtà e a far comparire la politica e la storia nei suoi testi.

<sup>140</sup> *L'avventura di scrivere romanzi* (2013) è un testo in forma di conversazione/intervista tra gli scrittori Bruno Arpaia e Javier Cercas, basato sui testi estratti dal volume *Dedica a Javier Cercas* (2013). Attraverso *L'avventura di scrivere romanzi* (2013), Javier Cercas descrive la propria produzione letteraria ed espone la propria estetica creativa anticipando alcuni temi che, come vedremo, rappresenteranno il focus del successivo saggio *El punto ciego* (2016).

[...] dal punto di vista stilistico, il giornalismo obbliga a una concisione brutale, a cercare di raccontare le cose più complesse con il massimo di brevità e chiarezza. Ed è stato così che ho scoperto due cose fondamentali: la prima è che il passato è una dimensione del presente, che il passato come dice Faulkner, non finisce mai di passare, che è impossibile capire il presente senza capire il passato. Il passato è qui, ora; il presente inoltre ci costringe a reinterpretare continuamente il passato. [...] il collettivo è una dimensione del personale; senza il collettivo, non si capisce nemmeno il personale (Arpaia e Cercas, 2013, p. 20).

Un'esperienza che lo porterà dunque a pubblicare, nel 2000, la raccolta intitolata *Relatos reales*<sup>141</sup>. **L'autore con la scelta di tale titolo conia** così la locuzione "racconto reale"<sup>142</sup>, *relato real*, appunto, in lingua spagnola, e la estenderà alla propria produzione legata alla *fiction* per riferirsi a una **tipologia di narrativa che si pone l'obiettivo di aderire alla realtà dei fatti come in un reportage.**

All'interno di questo passaggio creativo, di questo avvicinamento alla realtà, la concezione temporale, il trattamento del tempo nel contesto del romanzo diventa quindi fondamentale per Javier Cercas e, mentre altri autori,

<sup>141</sup> Ródenas de Moya (2013), definisce la raccolta *Relatos Reales* (2000) con queste parole: "Unas crónicas publicadas en el diario El País que hundían sus raíces en lo cotidiano real para fructificar como pura literatura definieron un cauce de evolución nuevo".

<sup>142</sup> Una locuzione che è volutamente e dichiaratamente ambigua. Javier Cercas la definisce esplicitamente come un ossimoro: "[...] l'espressione «racconto reale» è equivoca, deliberatamente equivoca, perché è un ossimoro, visto che ogni racconto, lo voglia o no, implica un certo grado di invenzione. È impossibile, infatti trascrivere verbalmente la realtà senza tradirla: non appena iniziamo a raccontare, stiamo già alterando la realtà, stiamo già inventando. È questo che il narratore di *Soldati di Salamina* capisce alla fine del libro" (Arpaia e Cercas, 2013, p. 34).

Il concetto di "relato real" elaborato da Cercas si lega dunque alla cosiddetta "nonfiction novel", una tipologia di romanzo dove la realtà cerca ambiguamente di appropriarsi della letteratura, spingendo al limite il confine tra autenticità e rielaborazione creativa, letteraria e portando il lettore "a chiedersi se la fiction a volte possa risultare insufficiente a trasmettere la realtà, se perfino la finzione letteraria, con la millenaria tradizione che ha alle spalle, a volte non riesca a raggiungere un livello di credibilità ed emozione che solo una storia vera si dimostrerebbe in grado di trasmettere" (Bolzonella, 2015). In questo senso, per chiarire ulteriormente il legame tra "relato real" e la *nonfiction*, l'*Encyclopædia Britannica*, definisce "nonfiction novel" con le seguenti parole: "story of actual people and actual events told with the dramatic techniques of a novel. The American writer Truman Capote claimed to have invented this genre with his book *In Cold Blood* (1965). [...] Critics pointed out earlier precedents for this type of journalistic novel, such as John Hersey's *Hiroshima* (1946) [...]. Norman Mailer's *The Executioner's Song* (1979) is another notable example of the genre" (Britannica, n.d.).

come abbiamo visto, decideranno di crearsi spazi alternativi posizionandosi fuori dalla storia, egli decide di recuperare il passato, farlo proprio, considerarlo una dimensione del presente, utilizzando la potenza del ricordo ridisegnato dalla memoria. La sua produzione creativa non si trasformerà però, ripetiamo, in una letteratura realista, bensì, come **l'autore** dichiara nella sua conversazione con Bruno Arpaia in “[...] **una letteratura che ha a che fare con la realtà**” (Arpaia e Cercas, 2013, p. 21). La scoperta della potenza del ricordo lo porterà ad avvicinarsi a una forma di romanzo con il compito, la missione di rileggere la storia e di portare alla luce i lati più nascosti, più **crudeli dell'animo umano, per rendere più comprensibile la propria identità e** allo stesso tempo il mondo contemporaneo, dato che, come sottolinea Ródenas de Moya (2017) **“Como novelista, a Cercas le interesa solo el tiempo presente. Su interés por el pasado es vicario de su interés por el presente: aquel ilumina el proceso que ha conducido al mundo actual”**.

Un approccio che mira a rendere perpetua, permanente, la reinterpretazione della storia per, in qualche modo, migliorarla creativamente. Un approccio personale costruito su una moltitudine di domande morali, la cui prima materializzazione narrativa sarà dunque, proprio *Soldados de Salamina* (2001) dove il focus letterario si vede spostato con forza sul fronte della *metafiction*, distaccandosi dalla mera rievocazione storica, utilizzando, per esempio, come vedremo dettagliatamente, la *Guerra Civil española* come sfondo, pretesto, scintilla che mediante la *fiction* arrivi a scuotere gli intenti letterari della propria maschera letteraria che protagonizza l'opera. Una *metafiction* che sfocia letteralmente nella *autofiction*<sup>143</sup> dato che

<sup>143</sup> Come suggerisce Ródenas de Moya (2017), Cercas amplia il discorso autoriflessivo del proprio romanzo, nel caso, a esempio, di *Soldados de Salamina* (2001) ed *El impostor* (2014) proprio mediante “el recurso autoficcional de conferirle al protagonista-narrador su propio nombre y prestarle una porción de rasgos suyos mezclados con muchos otros inventados”.

Nel caso delle due opere citate, la tecnica adottata dall'autore pare rispondere all'esigenza di voler rendere ancora più vivida la descrizione del passato partendo dal presente, esigenza che Musitano (2016) identifica, in linea generale, proprio come una delle

il protagonista del romanzo, oltre a essere uno potenziale scrittore che descrive, narra il proprio procedimento creativo al lettore, possiede il nome

caratteristiche dei romanzi di *autofiction*: **“El sujeto autoficcional tiene que inventarse rostros y poner en juego la indeterminación porque el pasado nunca pasó [...]”**.

Il romanzo di Javier Cercas a partire da *Soldados de Salamina* (2001), come vedremo, si serve a più riprese di tale ricorso letterario, seguendo la scia del successo di testi narrativi che nella Spagna dell’inizio del XXI secolo si vedono caratterizzati precisamente dalla **“[...] escritura del Yo que se diversifica y ocupa nuevos espacios”** (Sobogal 2008). Un successo che possiamo legare in qualche maniera alla concomitante riscoperta della già citata *memoria histórica* per mano di scrittori e pubblico, sebbene tale esigenza di realtà, come dimostra la nostra analisi dell’opera di Mañas e Fernández Mallo non rappresenti in nessun modo un’esclusiva di utilizzo della *autofiction* stessa, per allargarsi invece verso la più generale ricerca di uno spazio letterario nel quale esprimere la propria individualità, la propria voce autentica, come scrittore.

**In questo senso, tali romanzi “autoficcional” che “[...] No son autobiografías, no son diarios, no son memorias, no son actas notariales, no son biografías, no son ensayos novelados, no son novelas puras donde todo es imaginación [...]”** (Sobogal, 2008), hanno portato gli autori a esprimere il desiderio di riscrivere la propria vita; autori che, proprio mediante la *autofiction*, come sostiene Jordi Gracia in Sobogal (2008), estendono e moltiplicano la poetica narrativa piuttosto che creare un vero e proprio nuovo genere letterario. **Un tentativo che porta a “[...] la ruptura del pudor que antes hizo que el novelista protegiese su identidad detrás de un narrador con atribución de nombre y rasgos ajenos a él mismo y hoy en cambio el juego consiste en lo contrario: la aproximación del narrador y protagonista a los rasgos del autor fáctico, aunque esa identidad sea móvil o difusa” e che ha spinto il focus del romanzo a spostarsi, sempre secondo Gracia in Sobogal (2008), “desde la imaginación hacia la veracidad de lo contado antes que a otros elementos del universo literario como el estilo, la capacidad de fabulación, la construcción de mundos y dramas o conflictos colectivos. No se cuenta tanto el mundo de afuera como el de dentro de la conciencia”. Secondo Caballé (2017), invece, sebbene l’*autofiction* “[...] dio oxígeno a la novela, que se ve asediada por el cine y por las series de televisión”, per l’autrice di “¿Cansados del yo?” si è poi trasformata in un “[...] un logotipo cansino. Al novelista le basta con recrearse a sí mismo”** (Caballé, 2017).

Una valutazione che trascende i limiti del nostro studio e che si poggia su parametri economici relativi al mercato editoriale e alle mode da questo create. Secondo la nostra visione, tale strategia narrativa rappresenta, in ogni caso, una possibilità in più per potenziare il genere romanzo e il suo rapporto di scambio empatico e continuo con il lettore, cosicché la *autofiction* di Javier Cercas, a esempio, che nel nostro studio vediamo confrontarsi con quella di romanzi e autori esteticamente e filosoficamente differenti, ci fa pensare a un efficace tentativo dell’autore per poter esprimere al meglio il proprio punto di vista, il proprio presente mediante la *fiction* di una prima persona narrativa che sia il riflesso della propria personale coscienza, mentre indaga il passato individuale e collettivo precisamente trovando il proprio spazio privilegiato in una sorta di, come la definirebbe Vila-Matas, **“autobiografía bajo sospecha”** (Sobogal, 2008). Nei romanzi di Javier Cercas che analizzeremo nel corso del capitolo, difatti, come in altri autori **“quien narra su vida la transforma en novela y cruza la frontera hacia los dominios de la fabulación”** (Vila-Matas, in Sobogal, 2008).

L’*autofiction*, dunque, all’interno del nostro percorso di ricerca, non ci sembra riflettere estensioni narcisistiche dell’identità dello scrittore, allontanandosi dal rischio di una sorta di **“hipertrofia del Yo”**, come la chiama Antonio Muñoz Molina in Sobogal (2008), bensì aprendosi a nuove indagini sul concetto di verità di cui solo il genere romanzo ci pare potersi fare carico.

dello stesso autore reale con il quale condivide caratteristiche verosimili, realistiche, giustapposte ad altre immaginate, fittizie.

Una strategia da intendersi come “[...] **explicitación de un proceso fenomenológico de aprehensión de la realidad**” (Martínez Rubio, 2015, p. 129) **e che trasforma la scrittura dell’autore, secondo** Ródenas de Moya (2013), **in una sorta di “pasadizo que conduce al cuarto de máquinas de la realidad”.**

**Lo stratagemma narrativo, l’autofiction,** pone dunque in linea di **continuità l’opera di Cercas con quella di autori come Mañas e come** Fernández Mallo, i quali, come abbiamo dimostrato nel corso dei precedenti capitoli della presente ricerca, hanno deciso **di riflettere e svelare dall’interno** delle proprie opere il proprio percorso creativo e che, nello stesso istante, in parallelo, accomuna il lavoro di Javier Cercas, in accordo con Cogotti (2012), ad altri romanzi appartenenti al filone storico e della memoria dato che:

[...] **arricchisce** la prospettiva narrativa scandagliando la realtà e aprendosi a tutta una serie di generi – il diario, il testo giornalistico, il romanzo poliziesco, il romanzo storico fra gli altri – che fanno del genere un ibrido. I dettagli diventano parte rilevante **dell’intreccio, la vita personale dei personaggi costituisce la trama dei racconti e realtà e finzione s’incontrano** nei cosiddetti *relatos reales* [...]” (Cogotti, 2012, p. 2).

**Una autofiction che non si deve confondere con l’autobiografia, dato** che i romanzi di Javier Cercas sebbene, ambigualmente, come vedremo, aspirino a esserlo,

[...]no son novelas autobiográficas, sino que aprovechan de otra forma ese recurso técnico: la novela nace de la construcción de un punto de vista que es rigurosamente novelesco, propio de ese territorio de artificio y cálculo, aunque tome tantas cosas prestadas de la experiencia real del autor, [...] Pero nada más (Gracia, 2005).

Come sottolinea Masoliver Ródenas (2012), difatti:

En el caso de Cercas, su investigación siempre tiene algo de subjetivo y de titubeante precisamente porque parte de experiencias vividas por él, sin que

se trate de una autobiografía, y de su concepción del bien y el mal, una preocupación central en su obra.

Masoliver Ródenas (2012) che, in ogni caso, in precedenza, nello stesso articolo, avvisa che:

[...] a estas alturas de nuestra forma de leer ya nadie pretende que la novela tenga que ser invención pura, aunque sí es bueno que lo parezca. La clasificación por géneros es muy útil para los pedagogos pero absolutamente inútil y engañosa para la realidad literaria. Y añadimos otra confusión: la de creer que en una novela histórica lo que importa es su fidelidad a la Historia, cuando lo que importa es precisamente lo que la investigación pura no puede ofrecer, que es la dimensión humana (siempre tan difícil de **definir, siempre tan “ficticia” (Masoliver Ródenas, 2012).**

Il romanzo con Javier Cercas continua dunque principalmente a essere **contenitore di “iperrealidad”**, utilizzando ancora una volta il termine secondo il significato proposto da Baudrillard (1981), dal momento che **l’immaginazione e l’invenzione colorano di *fiction*** le rappresentazioni dei fatti che nella pagina letteraria non si riferiscono più, o non solamente, a referenti reali, a legami fattuali dimostrabili. Un testo letterario che secondo Martínez Rubio (2015) può essere quindi identificato come **“novela de investigación de escritor”<sup>144</sup>**, una definizione che sebbene possa apparire complementare a

<sup>144</sup> In questa tipologia di romanzi, il passato viene descritto attraverso una voce **individuale che si trasforma in simbolo dell’esperienza collettiva dato che “[...] Si bien los hechos investigados pertenecen al patrimonio de una comunidad [...] estos se integrarán dentro de un relato en primera persona” (Martínez Rubio, 2015, p. 314).** Il passato, il ricordo vengono riscattati attraverso la *fiction*, attraverso una **“investigación regresiva”** che parte da una ricerca già conclusa la cui finalità pare essere quella di essere messa per iscritto per potere raggiungere la conoscenza. La storia raccontata per mano di uno scrittore, dunque, porta alla luce la verità perduta nella e dalla storia stessa.

Martínez Rubio (2015) inoltre, **in accordo con Miglierina (2015) vede “[...] la novela de investigación de escritor** come una nuova forma alternativa a la novela histórica tradicional. En ésta se lleva a cabo una investigación al igual que en el policial, ya no de un crimen sino de un hecho que debe ser contado, y se intenta llegar a una verdad a partir de técnicas propias de ciertas formas de la no-ficción, apelando a recursos como documentación, **entrevistas, contrastes de fuentes, consulta de documentos para poder plasmar un “relato real”, pero** —como característica diferencial— **narrado en primera persona”.**

**In questo senso non ci troviamo di fronte a un romanzo da analizzare come “un género [autónomo] o un subgénero de la novela negra o de la novela de no ficción, sino como un procedimiento narrativo y pragmático sobre la representación del pasado y del presente,**

quella di *nueva novela histórica*, ci sembra spostare in maniera efficace il focus del romanzo sulla ricerca del proprio protagonista, lasciando sullo sfondo la rievocazione storica in sé.

**All'interno della *novela de investigación de escritor* “se persigue, se busca y se asedia la verdad (se investiga, en definitiva)” immersi in un contesto postmoderno dove “la ‘verdad’ parece todavía posible, aunque fundamentalmente a través de un individuo, tan responsable de ella como falible” (Martínez Rubio, 2014, p. 31).** Ci troviamo di fronte dunque a un **“cierto procedimiento de investigación llevado a cabo por un escritor, el cual descubre una historia de manera fortuita y acaba narrándola tras recomponer, con todas sus limitaciones, la verdad de los acontecimientos”** (Martínez Rubio, 2015, p. 11).

**L'idea di Javier Cercas**, in linea generale, infatti, è quella di ampliare i confini del romanzo, **un percorso che soddisfi l'ambizione quasi irrazionale e, per l'autore stesso, quasi insensata** del romanziere **di “[...] condurre il romanzo in un luogo che, prima di lui, il genere non conosceva, dotandolo di una forma nuova, diversa [...]” (Cercas, 2016, p. 397).**

Una ricerca che pertanto non si lega meramente, o solo, alla storia e alla sua reinterpretazione mediante la *fiction*, ma si focalizza e si allarga piuttosto alla riflessione sul romanzo stesso come genere letterario, il quale, per Cercas, **sente il bisogno, l'imperativo di evolversi**. Il romanzo difatti, oltre **che strumento d'intrattenimento**, è, nella visione autoriale, strumento di conoscenza e, attraverso la propria forma, la propria struttura – forma e struttura mai perfette –, deve obbligatoriamente mutare, innovarsi. **É in questo senso che l'innovazione formale diventa dunque una necessità**, uno stratagemma creativo che aiuta il romanzo a collegarsi con il mondo del

con una estética realista posmoderna y que se fundamenta sobre un pacto ambiguo de referencialidad, donde lo ficticio y lo auténtico se entremezclan en un terreno ambivalente y **verosímil” (Martínez Rubio, 2015, p. 111).**



lettore, alla sua realtà, per influire sulla sua percezione del mondo, cercando, attraverso la *fiction*, di renderla più significativa.

Cercas confida nel genere romanzo e in generale nella *fiction* come strumenti per arrivare a una sorta di insubordinazione contro la realtà. La *fiction* del romanzo, nella sua visione, diventa una sorta di realtà alternativa che mette in discussione il mondo reale stesso:

[...] nel cuore di ogni romanzo in grado di costruire un mondo persuasivo quanto quello reale batte sempre un gesto di insubordinazione contro il potere costituito e, nella misura in cui postula una realtà diversa dal reale – una realtà immaginaria – anche una ribellione contro la realtà stessa, contro le sue offese, le sue miserie, **le sue deficienze**” (Arpaia e Cercas, 2013, p. 32).

Per fare un esempio concreto di tale insubordinazione, nel suo dialogo con David Trueba, *Diálogos de Salamina* (2003)<sup>145</sup>, **l'autore si rivolge** a grandi personaggi della letteratura quali Don Chisciotte e Madame Bovary<sup>146</sup>, i quali, nei romanzi di cui sono protagonisti, mirano a portare i sogni dentro al mondo reale, a personificarli. Essi non confondono i due mondi, non confondono realtà e sogni: li realizzano.

[...] la enfermedad de estos dos valientes es en el fondo la misma: no consiste, como suele creerse, en que uno y otra sean incapaces de percibir la realidad con exactitud, en que confundan sus sueños con la vida objetiva, sino en que los dos intentan *realizar* esos sueños, es decir, llevarlos a la realidad. Y por eso el Quijote y Madame Bovary, como casi todos los protagonistas de las grandes novelas, son, de hecho, incitaciones a la aventura más peligrosa, que es la de fabricarnos una vida a la medida de nuestros deseos (Cercas e Trueba, 2003, p. 196).

<sup>145</sup> *Diálogos de Salamina* (2003), a cura di Luis Alegre, è un testo che raccoglie le riflessioni culturali, letterarie e cinematografiche in forma di conversazione tra Javier Cercas e David Trueba, **il regista dell'omonima trasposizione cinematografica del romanzo *Soldados de Salamina*** (2001).

<sup>146</sup> Don Chisciotte è il protagonista del romanzo *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, scritto da Miguel de Cervantes e pubblicato per la prima volta nel 1605. Emma Bovary è la protagonista del romanzo *Madame Bovary* scritto da Gustave Flaubert e pubblicato nel 1856.

Cercas, in definitiva, non vede novità **nella sperimentazione, nell'ibridazione di generi all'interno dello spazio del romanzo** evidenziatasi a partire dalla fine del XX secolo; ibridazione che, come vedremo nel dettaglio nei prossimi paragrafi, coinvolgerà la sua produzione narrativa in maniera totale.

Egli la interpreta piuttosto come una caratteristica antecedente al XX secolo, una caratteristica intrinseca, propria del genere narrativo, che, storicamente, possiamo definire come “genere di generi”. Un **“genere degenerato”** (Arpaia e Cercas, 2013, p. 27), versatile in perenne lotta contro i propri limiti per ampliarsi verso il nuovo, verso la continua sperimentazione.

Una riflessione estetica che ci permette di accomunare la visione di Javier Cercas alla lettura che abbiamo visto dare al genere romanzo da parte di José Ángel Mañas nel suo *La Literatura explicada a los asnos* (2012), (cf. cap. 1.2). Per Javier Cercas, **all'interno del romanzo spariscono le regole, la libertà deve quindi essere assoluta. È l'opera stessa a determinare** quali principi seguire, **legandosi a un altro fattore fondamentale: l'ironia.**

**Un'ironia che, come strumento di conoscenza, incontra il proprio regno proprio all'interno del romanzo, dove spariscono le verità assolute,** monolitiche per far posto a concetti contraddittori che, mediante il percorso antifrastico, possano dimostrarsi, **allo stesso tempo, veri. In quest'ironia, in questa ambiguità risiede l'anima, il nucleo del romanzo per Javier Cercas** (Arpaia e Cercas, 2013, pp. 77-78). Ironia e contraddizioni che, quindi, **all'interno del genere romanzo paiono all'autore ben più importanti della verità, ma, paradossalmente, parti della verità stessa.** Nella visione di Cercas inoltre, persino la memoria, che, come detto, si eleva a una delle principali **fonti creative dell'autore, necessita dell'oblio, della contraddizione, per esistere:**

[...] **mi piacerebbe scrivere un libro che si intitolasse *Libro delle Contraddizioni*** perché credo che proprio nelle contraddizioni ci sia la verità. [...] Due cose possono essere vere e contraddittorie allo stesso tempo. Per esempio, [...] la memoria: abbiamo bisogno della memoria, senza memoria non si può vivere. Noi scrittori **lavoriamo con la memoria, l'umanità non**

potrebbe nemmeno camminare o parlare senza la memoria, ma allo stesso **tempo abbiamo bisogno dell'oblio**, perché se avessimo una memoria perfetta non potremmo pensare. [...] Quando una verità si impone in maniera assoluta, non è un bene, perché come dico nelle *Leggi della Frontiera*, una **virtù condotta all'estremo** diventa un vizio. È una cosa molto difficile da capire, e in realtà non si capisce mai fino in fondo. Perché aspiriamo all'assoluto. [...] La complessità è complicata, perché devi adottare in continuazione prospettive diverse. Che è ciò che il romanzo come genere ci abitua a fare (Arpaia e Cercas, 2013, pp. 76-77).

**L'origine** del romanzo a cui si rivolge Javier Cercas, pertanto, fortificata da libertà, ironia e contraddizioni è in qualche modo plebea, ma virtuosa, lontana dalla canonizzazione di teatro, lirica e poesia, generi classici e nobili **per eccellenza; un'origine plebea che**, affermandosi proprio come impura, dai tempi di Cervantes trasforma il romanzo **in un'entità** malleabile, capace di assimilare generi in qualche modo contigui, per evolversi da puro intrattenimento a genere letterario.

Il suo statuto è proprio quello di nascere plebeo, di non avere uno statuto, e questo non è un difetto, ma la caratteristica essenziale di un genere che si definisce per il suo carattere quasi infinitamente proteiforme, per la sua capacità quasi infinita di assimilare tutto ciò che può assimilare, fagocitando di volta in volta la poesia, la filosofia, il giornalismo, il **saggio, la storia...** [...] (Arpaia e Cercas, 2013, pp. 27-28).

In questo senso, data la sua gioventù, nella visione di Cercas non ci troviamo di fronte a un genere prossimo alla morte. Come afferma **nell'articolo** *Hugh Grant y el porvenir de la novela*,

[...] La verdad: no sé cuál es el porvenir de la novela, ni siquiera creo que nadie pueda estar del todo seguro de que tenga un porvenir; yo más bien diría que sí lo tiene, que en definitiva depende de los novelistas: si son soberbios, perezosos y cobardones, morirá; si no lo son, vivirá muchos años, tantos que quizá acabe demostrando que, lejos de estar medio muerta, está en pañales: al fin y al cabo es un género que, como tal, tiene apenas siglo y medio de vida y es por tanto, y de lejos, el más joven de los grandes géneros literarios [...] (Cercas, 2012, p. 8).

Dal punto di vista storico, Javier Cercas identifica quindi in Cervantes il fondatore del romanzo moderno, arrivando a forzare i limiti del genere e rendendolo allo stesso tempo praticamente inesauribile con la pubblicazione di *Don Chisciotte de la Mancha*, opera che per Cercas racchiude: “[...] **tutti i generi letterari della sua epoca, dalla poesia alla prosa, dal discorso giudiziario a quello storico o politico, dal romanzo pastorale a quello sentimentale, picaresco o bizantino**”(Cercas, 2016, pp. 168-72).

In linea con la divisione storica del romanzo moderno in due tempi, – definizione che Cercas (2016) riprende da Milan Kundera, dove per “primo tempo” si intende il periodo storico che parte proprio da Cervantes e arriva alla fine del XVIII secolo e per “secondo tempo”, il periodo storico circoscritto al XIX secolo – **Cercas interpreta il “primo tempo”** come quel periodo che vede il genere costituirsi attorno al mescolarsi di generi: narrazione e digressione nello stesso spazio, nello stesso momento e, di conseguenza, il “secondo tempo” come il periodo che si lega al filone realista, in netta opposizione al testo come genere ibrido. **Un’opposizione che secondo l’autore nasconde il desiderio di aumentare il lignaggio di un genere visto all’epoca solo come mero intrattenimento, sebbene si continui a sfruttarne la libertà offerta dalle strutture potenzialmente infinite tracciate dal cosiddetto “primo tempo”**.

Per Cercas, la vittoria nella lotta tra i due tempi è andata nettamente al genere del romanzo realista che dal XIX secolo **“disprezza o ignora”** l’eredità di Cervantes. Il romanzo del “primo tempo”, pertanto, nella visione autoriale, oltre a eclissarsi, si ritrova spesso represso o dimenticato dal lettore comune. Cercas dunque, mediante la propria riflessione estetica, propone **un’alternativa, un’ulteriore tipologia di testo, di romanzo che sia la sintesi tra i “due tempi” per inquadrare “libri senza genere”, una terza via, una terza verità:**

[...] **una sintesi che non pretende**, [...] di riabilitare *tout court* i principi del romanzo del primo tempo né di rifiutare quelli del romanzo del secondo,

bensì di ridefinire e ampliare la nozione stessa di romanzo, di opporsi alla **riduzione intrapresa dall'estetica romanzesca** del XIX secolo e di fornire così al romanzo che ne risulta una base che comprenda tutta l'esperienza storica del romanzo (Cercas, 2016, p. 218).

Un romanzo del “terzo tempo” **che sembra coincidere** in qualche modo con la cosiddetta narrativa postmoderna della quale Javier Cercas non può non essere considerato un esponente; narrativa postmoderna che vede nella visione autoriale ancora una volta in Cervantes e quindi in Borges i propri maestri.

Un romanzo che, percorrendo strade diverse dal *posrealismo* di Mañas (cf. cap. 1.2), **e dall'amoralità poetica, cibernetica e transmedia** di Fernández Mallo (cf. cap. 2), mette in ogni caso al centro il testo letterario.

Tale visione del genere narrativo come **fondato sull'ibridazione** di generi differenti porta difatti Javier Cercas a intendere come la reale differenza tra modernità e postmodernità si basi precisamente sul fatto che la **prima, la modernità, metta al centro dell'attenzione la realtà, mentre la seconda, la postmodernità si focalizzi sul testo, sulla “[...] realtà attraverso la rappresentazione della realtà”** (Cercas, 2016, p. 274).

Cercas attraverso l'ibridazione e il “terzo tempo” posmoderno arriva a definire il romanzo come un qualcosa di organico, un contenitore unitario dove la divisione in capitoli si rende necessaria quasi solo per facilitare la lettura e dove la creazione del testo sembra riflettere, come abbiamo visto in **Fernández Mallo, un'idea di costruzione, ossia l'edificazione di un** metaforico edificio letterario dove ogni elemento concorre alla composizione del significato; come un mattone che, qualora venisse spostato, porterebbe la struttura, il romanzo, al crollo (Cercas e Trueba, 2003, p. 83).

**Da qui, in linea generale,** l'autore identifica come ideali quei romanzi che siano difficili da capire, ma facili da **leggere, dove l'ordine formale costituitosi sulla variazione, sull'ironia,** rende idealmente la struttura narrativa, la forma, la più complessa possibile dal punto di vista interpretativo, senza che lo scrittore però sveli tale complessità, ma piuttosto

la occulti per facilitare il compito del lettore, rendendolo in qualche modo partecipe e complice nel viaggio interpretativo **interno all'opera** (Cercas e Trueba, 2003, p. 83).

Precisamente el artificio de sus novelas, la sensación de que todo está medido con simetrías escrupulosas y reiteraciones calculadas, está **concebido para procurar la ilusión de sentido... cuando ese sentido ni es unívoco ni está predeterminado ni se acoge a una solución taxativa** porque el sentido del armazón novelesco es interrogativo. Y aún más, es una ilusión de sentido irónica, porque tiende a postular con énfasis soluciones o respuestas que sin embargo son falsas, o sólo provisionalmente ciertas para el lector, en el curso mismo de la lectura, pero no el sentido de la novela (Gracia, 2005).

**Il ruolo dell'autore, il suo genio creativo sta dunque nel concepire la corretta forma per la storia che vuole raccontare, dargli un tono artistico, poetico. L'autore deve dotare di significato la novità letteraria, benché per Cercas questa rappresenti solo un mito della modernità, fondato sull'oblio;** una visione che, come vedremo, si lega **all'idea che il passato sia solo una dimensione del presente.**

[...] el arte es forma. Una buena historia bien contada es una buena historia, pero una buena historia mal contada es una mala historia. [...] los eruditos saben muy bien que muchas veces no hacía más que saquear viejas crónicas, contar de otra forma —de una forma muchísimo más rica, con un sentido completamente distinto— viejas historias que ya se habían contado mil veces. Ahí está el genio: en dotar de un sentido nuevo a lo viejo. La novedad no existe en literatura: en literatura nada se crea ni se destruye, sólo se transforma. De manera que la novedad —que es uno de los mitos más idiotas de la modernidad— en realidad es sólo olvido (Cercas e Trueba, 2003, p. 133).

Come sottolinea Jordi Gracia (2005) dunque:

Las fábulas de Cercas tienen naturaleza matemática para alumbrar la inasible comprensión última de las cosas vistas con valentía y sin coartadas autojustificativas. Sus novelas son paradojas fundamentalmente irónicas que desprecian la amplificatio como recurso narrativo y que en cambio explotan las situaciones narrativas como mecanismos metafóricos sin

desarrollo ulterior. Su sentido y función en el álgebra moral de la novela está ya en esa velocidad sintética (que lo caracteriza y que no es por cierto la del guionista cinematográfico sino la de un tipo de narración moderna, la de Borges, la de Kafka, la de Bioy Casares).

Lo fundamental está por tanto en el control de una voz narrativa que ha de ser la personalidad mayor del libro, en los suyos siempre lo es, y cuya progresión suscita constantes conjeturas parciales hasta llegar a las páginas finales, donde no hay misterio que se rebele, pero sí se consolida una fisonomía moral, [...] (Gracia, 2005).

**Nonostante la forma risulti essere prioritaria e l'idea costruttiva** latente alla composizione, la creatività di Cercas concretamente si dimostra paradossalmente **figlia dell'incertezza**, senza piani dettagliati prestabiliti. È proprio lo scrittore, infatti, a sottolineare come la sua scrittura sia spesso un processo di riscrittura che lo porta a non concludere i libri, bensì ad abbandonarli, quando sente di non potere più intervenire su di loro. Inoltre, per Cercas,

[...] lo que tiene interés no es escribir lo que ya sabes de antemano, sino lo que descubres a medida que escribes. No escribes acerca de lo que sabes, sino de lo que desconoces; si no, no tendría sentido escribir. Yo siempre empiezo a escribir sin saber exactamente adonde voy y, a medida que escribo, voy descubriendo cuál va a ser la forma, el tono, etc. Y, cuando acabo, tengo que volver a empezar. Y así, una y otra vez, hasta que la cosa hace ¡clic! —si es que lo hace— **y me digo: “¡Esto era!”**. [...] **Por eso** lo más difícil para mí, de lejísimos, es el principio. [...] (Cercas e Trueba, 2003, p. 143).

**Il cammino creativo ed estetico dell'autore parte dunque dall'ignoto**, da ciò che non si conosce, cosicché la parola scritta **potenziata dall'ironia**, diventi percorso di conoscenza e, ancora una volta, insubordinazione contro la realtà.

Una crescita continua verso nuovi significati morali, un percorso che agli occhi dello stesso autore dota di senso **l'atto di scrivere in sé, all'interno** della sua idea di romanzo dai confini inesauribili, racchiusi simbolicamente nella sua proposta di un “terzo tempo” **postmoderno** che diventa e si fonde, ironicamente, **in un “punto cieco illuminante”** il quale, come vedremo nel dettaglio nel prossimo **paragrafo, darà vita a un'ulteriore riflessione estetica**

che, nelle pagine del nostro studio, identificherà in maniera unitaria la **produzione letteraria dell'autore.**

### 3.2.1 La visione ironica del punto cieco

Il romanzo, per Javier Cercas, in quanto **regno dell'ironia, diventa il genere delle domande per antonomasia. Per l'autore, letteratura e arte, in generale, come abbiamo visto, dovrebbero trasformare la nostra percezione della realtà fisica, morale e politica in una continua sensazione di stupore, di ribaltamento dell'abitudine: letteratura e arte, in questo senso, dovrebbero proporci una realtà nuda:**

come se la vedessimo la prima volta, con tutti i suoi contorni, in tutta la sua meravigliosa pienezza e tutto il suo orrore, strappandole la maschera **automatizzata dell'abitudine.** [...] La letteratura, pertanto, rappresenta una messa a nudo della realtà, ma anche una sua confutazione, e lo scrittore è, per la società, una «coscienza inquieta», per dirla come Sartre [...] (Cercas, 2016, p. 1227).

Javier Cercas vede la letteratura in generale e il romanzo in particolare allontanarsi dal proporre soluzioni, certezze e fondamentarsi, al **contrario, nel dubbio, nell'enigma, nelle domande irrisolte figlie legittime dell'ironia, delle verità contraddittorie** che offre: le sue verità letterarie.

[...] L'autentica letteratura non tranquillizza: inquieta; non semplifica la realtà: la complica. Le verità della letteratura in generale, e del romanzo in particolare, non sono chiare, tassative e inequivocabili, bensì ambigue, contraddittorie, poliedriche, essenzialmente ironiche. È molto probabile che l'ironia distruttiva, quella che si confonde con il sarcasmo e perfino con il cinismo, conduca a un **nichilismo spietato e sterile; ma l'ironia cervantina, quella che mostra che [...] esistono verità contraddittorie, è uno strumento insuperabile di conoscenza. Quell'ironia non è il contrario della serietà, ma forse la sua massima espressione; senza di essa non c'è quasi narrativa degna di tale nome, o almeno romanzo** (Cercas, 2016, pp. 1252-61).

Tale presa di posizione fa diventare lo scrittore fondamentalmente e **definitamente un ribelle. Ritorna quindi quell'idea di insubordinazione** che



abbiamo visto nel paragrafo precedente, di confutazione dei valori cardine della realtà attraverso la narrativa.

Una posizione, **un'attitudine affine a quell'idea di letteratura** e dello scrittore stesso che **Vargas Llosa definisce con le seguenti parole** “[...] la letteratura continua a essere fuoco, e lo scrittore un **guastafeste**” (Cercas, 2016, p. 1233).

In questo senso, Javier Cercas sviluppa la propria teoria letteraria del “punto cieco” mediante la pubblicazione del saggio omonimo, *El punto ciego* (2016)<sup>147</sup>, del quale abbiamo già incluso alcune citazioni testuali, un saggio basato sulle conferenze che, durante il 2015, Cercas tenne in qualità di titolare della “Cattedra Weindenfeld di Letteratura Europea Comparata” presso l'Università di Oxford in Inghilterra. **Tale teoria letteraria parte dall'anatomia dell'occhio umano, il quale possiede, nella retina, un luogo di difficile individuazione da cui non si vede nulla, il punto cieco appunto.**

Il punto cieco genera una cecità alla quale suppliamo tramite le informazioni elaborate dal nostro cervello e grazie al fatto che gli occhi, essendo due, riescono a colmare reciprocamente le lacune visive del proprio omologo, essendo i loro rispettivi punti ciechi non coincidenti.

**Il romanzo che risveglia l'interesse estetico e compositivo di Javier Cercas** presenta necessariamente la stessa caratteristica: un luogo interno, un punto attraverso il quale la vista è negata al lettore. Un punto dotato di una natura paradossale. Dentro e mediante tale punto cieco, si riesce a leggere, a vedere, a scoprire la verità letteraria; difatti è proprio “[...] **attraverso**

<sup>147</sup> Il saggio può essere letto come il tentativo di costruzione di una propria **genealogia, di autolegittimarsi, di ricerca di una tradizione nei “romanzi del punto cieco”** che da sempre interessano Javier Cercas come autore e scrittore. Oppure, in via inversa, tali romanzi potrebbero aver influenzato Javier Cercas a tal punto che gli sia diventato naturale **scrivere, strutturare i propri romanzi nella medesima maniera, attorno all'ambiguità, all'oscurità che illumina del punto cieco** da lui stesso teorizzato, facendo in modo che tale saggio abbia solo dato un nome arbitrario a un personale processo di scrittura al quale egli, come scrittore, ha avuto accesso per contagio. Tra le due ipotesi di lettura, formulate dallo stesso Javier Cercas, questi propende per la seconda (Cercas, 2016, pp. 1435-45).

**quell'oscurità che questi romanzi illuminano; è proprio attraverso quel silenzio che questi romanzi sono diventati eloquenti”** (Cercas, 2016, p. 102).

Il romanzo di Javier Cercas, in generale, dunque, parla attraverso il silenzio, vede da un punto cieco nel quale teoricamente la vista si ferma per **lasciare posto all'immaginazione, alla sensibilità e alle informazioni** incomplete in mano al lettore, il quale si fa carico di riempire tale vuoto interpretativo, dare una risposta agli spazi vuoti lasciati dal testo.

Un lettore che, in questa **visione, crea il libro insieme all'autore**. Lo spazio per attuare tale collaborazione ha bisogno di un luogo metaforico dove **insediarsi nell'opera** che è precisamente il punto cieco.

[...] l'autore deve aprirgli **una crepa, una sottile porta d'ingresso all'entrata** del suo mondo fittizio: quella crepa è il punto cieco. [...] il lettore deve infiltrarsi per addentrarsi a fondo senza paura, come uno speleologo, in territori che soltanto il romanzo o il racconto possono esplorare, vietati a qualunque altra forma di conoscenza (Cercas, 2016, pp. 725-34).

La ricerca della “verità letteraria” lungo il percorso narrativo diventa più importante della verità stessa e la domanda centrale attorno alla quale il romanzo si sviluppa, come “genere delle domande”, diventa essa stessa la **risposta**, “[...] la ricerca stessa di una risposta, la domanda stessa, il libro stesso: una risposta essenzialmente ironica, equivoca, ambigua e **contraddittoria**, l'unico tipo di risposta che possa permettersi un romanzo [...]” (Cercas, 2016, p. 6).

È una risposta la cui ambiguità, il cui carattere equivoco e ironico allontanano dal sembrare tale, e che, in ogni caso, come abbiamo visto con le *Historias* plurali di Mañas e in maniera ancora maggiore con le continue mutazioni prive di una fine certa del *Proyecto Nocilla* (2013) di Fernández Mallo, appartiene al lettore. Lettore che, per Cercas, si comporta come il cervello, il quale, come già menzionato, **colma l'informazione mancante** nel campo visivo per via della presenza del punto cieco **anatomico dell'occhio** umano.

Il lettore dunque colma il punto cieco del romanzo arrivando alla conoscenza, andando oltre la mera verità dei fatti, illuminandosi di senso letterario. Nel “romanzo del punto cieco” quindi, le risposte non univoche, non chiare, le **risposte con natura di “non risposta”, sono per Cercas le uniche davvero necessarie**. Le uniche risposte che i testi narrativi devono farsi carico di consegnare al lettore; le uniche risposte che possano definirsi letterarie (Cercas, 2016, p. 107).

**Nella visione dell’autore**, la natura del romanzo, inscrivendosi in quel “terzo tempo” postmoderno che abbiamo analizzato nel precedente paragrafo, ora muta, si fonda nelle verità del punto cieco, si struttura in una domanda complessa, un enigma che arriva a essere irrisolvibile. Il punto cieco diventa un sinonimo di **quell’enigma** e, per via del suo carattere ambiguo, ossimorico e paradossale, arriva a essere un silenzio eloquente (Cercas, 2016, p. 563).

**Proprio il silenzio e sua simbolica eloquenza ci forniscono un’ulteriore** chiave per poter interpretare la stessa produzione narrativa di Cercas, la quale mira, in maniera ossessiva e ribelle, come vedremo, a svilupparsi attorno a **tale paradosso, a tale verità contraddittoria, attorno a un’angosciante ricerca di risposte per arrivare a un’implosione**, alla risposta che non esista una risposta a quelle domande, a quel fiume che si origina dalla stessa domanda iniziale su cui si vertebrata la narrazione. Domande che il romanzo, come testo, **come genere ha l’obbligo**, secondo lo scrittore, di porre nella maniera più complessa possibile (Cercas, 2016, p. 481).

Cercas con *El punto ciego* (2016), inoltre, come anticipato, identifica in Cervantes una fonte di ispirazione necessaria, difatti, **per l’autore**, è proprio Cervantes a creare **il “mondo radicalmente ironico”** (Cercas, 2016, p. 503) su cui si fonda lo sviluppo di gran parte del romanzo attuale, quello che non ha dimenticato il romanzo del “primo tempo” e che di conseguenza si è evoluto seguendo un simbolico “terzo tempo”, ossia il territorio creativo dei “romanzi

del punto cieco”<sup>148</sup>. Una tipologia di romanzi che da Cervantes ereditano, per via diretta:

[...] l’antidogmatismo, lo scetticismo e la tolleranza che implica, e perciò risulta altrettanto essenziale o più essenziale dello sviluppo della scienza per il trionfo della modernità; questa tradizione eredita anche, [...] lo strumento appropriato per collocare l’ironia al centro stesso del romanzo: il punto cieco (Cercas, 2016, p. 506).

Al loro interno, la rivelazione, o l’imminenza di rivelazione che diventa il libro stesso, quella verità letteraria che svela il punto cieco, in ogni caso si allontana dal concetto di indefinizione, di caos. La rottura **dell’equilibrio causato dall’enigma** narrativo, dalla stessa forma scelta da un sorta di autore/regista/architetto, **il suo percorrere la strada dell’ambiguità** per coinvolgere il lettore nella costruzione del senso, caricandosi lungo il cammino del linguaggio **del paradosso e dell’ironia**, significa amplificare il percorso interpretativo di un testo, non renderlo indefinito, perché nelle parole di Cercas: “[...] l’indefinizione blocca il significato, o lo diluisce, mentre l’ambiguità lo fa andare alle stelle, moltiplicando le interpretazioni di un testo” (Cercas, 2016, p. 760).

I dubbi sulla pazzia di Don Chisciotte, che abbiamo già avuto modo di citare come uno dei **personaggi ribelli che personificano l’insubordinazione** letteraria ricercata da Javier Cercas mediante la narrativa, a esempio, corroborano, danno forza alla teoria letteraria del punto cieco.

Don Chisciotte è infatti inequivocabilmente pazzo riguardo alla cavalleria, ma non su altre questioni, dove, al contrario risulta lucido:

<sup>148</sup> Per Javier Cercas il punto cieco non è semplice da trovare all’interno dei romanzi di tradizione realista, i romanzi del “secondo tempo”, come se gli autori di tali testi lottassero per garantire una soluzione esplicita ai loro enigmi, alle loro domande: “La ragione, forse, è che quella tradizione di romanzo, così come si solidifica nel XIX secolo, incoraggia **soprattutto l’ambizione impossibile** di creare un artefatto verbale simile a un mondo chiuso, ermetico, una replica o un duplicato di quello reale, mentre in un romanzo, il punto cieco è [...] un minuscolo punto di fuga di significato che è allo stesso tempo la fonte principale di significato” (Cercas, 2016, p. 646).

[...] **Don Chisciotte** è pazzo e non è pazzo allo stesso tempo: questa contraddizione, questa ironia, questa ambiguità essenziale, irriducibile, costituisce il punto cieco del *Chisciotte*. Ma è proprio grazie a questo punto cieco che il romanzo di Cervantes dice la cosa più importante che ha da dire. [...] che la realtà – specie la realtà umana, che è quella che davvero gli interessa – **è essenzialmente ambigua, ironica e contraddittoria [...]** (Cercas, 2016, p. 494).

Una duplicità che si contagia da tale protagonista agli altri personaggi del romanzo fino al libro stesso, al *Don Chisciotte della Mancha* che il lettore si ritrova tra le mani, che per Cercas diventa ambigualmente una vera e propria “[...] **invettiva contro i libri di cavalleria, [...] ma [...] anche un omaggio ai libri di cavalleria [...]**” (Cercas, 2016, p. 501).

Un personaggio, Don Chisciotte, che, come fosse uno dei poli magnetici narrativi identificati nella riflessione *postpoética* di Fernández Mallo (cf. cap. 2.2), come vedremo nel dettaglio, diventerà uno dei cardini su cui **Javier Cercas, la sua maschera letteraria “autofitticia”, baserà, a esempio,** la ricerca di un reale significato dietro alla vita costellata di *fiction* di Enric Marco, il protagonista del romanzo *El impostor* (2014).

Una tradizione, quella della “letteratura del punto cieco”<sup>149</sup>, che secondo Javier Cercas si palesa anche in altri grandi classici della letteratura internazionale, come, a esempio, *Moby Dick* di Melville dove la balena protagonista, Moby Dick, è sia simbolo del bene che del male, un punto cieco **quindi, un’ironia** da cui scaturisce il significato del libro.

La mancanza di un punto **cieco all’interno di un romanzo** può arrivare a essere, per Cercas, un errore narrativo. Nella sua visione, eliminare le possibilità di dubbio, fa perdere valore al romanzo in maniera direttamente

<sup>149</sup> Cercas, all’interno del proprio saggio *El punto ciego* (2016), approfondisce la propria teoria letteraria identificando concretamente due tipologie di punto cieco. Esso può essere **“concettuale” o “narrativo”**. **Al primo caso** appartiene proprio *Don Chisciotte* con il suo essere ironia, enigma vivente. Al secondo, valga un esempio per tutti, un romanzo come *Il Processo di Kafka* dove il punto cieco si forma **“dalla sottrazione di un dato essenziale”** (Cercas, 2016, p. 595) dato che il protagonista muore senza riuscire a scoprire il motivo per il quale era stato arrestato e messo a giudizio. **Il libro vive nell’ambiguità della sua innocenza: un punto cieco “narrativo”**.

proporzionale al grado di perdita di ambiguità causato, facendo perdere a sua volta terreno alla fondamentale interpretazione del lettore.

Il romanzo per Javier Cercas difatti, riteniamo opportuno sottolinearlo ulteriormente, mira a coinvolgere il lettore in un percorso tortuoso fatto di svariate riletture per tentare di sciogliere gli enigmi nascosti, i dilemmi morali occultati sotto una forma implicitamente complessa che aiuti **a sviscerare l'ambiguità.**

**Un'ambiguità che, come abbiamo visto, non conosce** o non dovrebbe volere conoscere risposte nette, definitive. La risposta è sempre dentro la domanda, in un ciclo perpetuo, essa **è l'enigma proposto, il libro** stesso.

Un percorso intrinsecamente postmoderno, ironico che si rivolge alla scrittura come processo di scoperta di verità fuori equilibrio, contraddittorie, come già, a esempio, Cercas sottolineava nella sua conversazione con Bruno Arpaia (Arpaia e Cercas, 2013, p. 95). In questa visione, scrivere romanzi, così come leggerli, **sembra dunque dare un'interpretazione alla realtà vista a sua** volta come racconto, un racconto che conferisce un ordine narrativo, un senso alla vita. La realtà diventa a tutti gli effetti una costruzione narrativa a cui il romanzo consegna nuove forme.

Cercas quindi, svelando teoricamente il punto cieco “narrativo” e “concettuale” **dei suoi romanzi** include la propria produzione narrativa in una sorta di letteratura impegnata, morale che va oltre il mero gioco, il mero intrattenimento e che, in qualche modo, aspira, come già affermato, a cambiare la percezione del mondo del lettore.

[...] Javier Cercas es, desde *El inquilino*, su primera novela, pero también desde los relatos largos que incluyó en *El móvil*, un poco antes, un fabulador moderno de la vida moral, a la manera que inventó Kafka, es decir, cuando la fábula no es asertiva sino interrogativa, cuando la fábula no ilumina la respuesta sino la ausencia de sentido absoluto o pleno, aun cuando la trama narrativa aspire a buscar ese efecto con todos los cabos atados y sin nada dejado al azar o el capricho (Gracia, 2005).

Una letteratura impegnata che diventa la sola possibile, la sola autentica rappresentazione della voce autoriale; una letteratura che insieme a un lettore elevatosi a **comproprietario dell'opera** e del suo senso, si avvale di ironia e *humor* per rivelare la realtà e allo stesso tempo impugnarla, smascherarla per ottenere nuove verità.

Le passioni ideologiche, il pensiero autoriale, in questa cornice narrativa non vengono semplicemente mostrati, meramente illustrati, bensì diventano il fulcro del romanzo stesso, verso il punto cieco, verso il senso enigmatico, venendo rielaborati, confutati dal mondo del lettore/coautore immerso a sua volta nella complessità contraddittoria della struttura narrativa di cui sono il principale carburante (Cercas, 2016, p. 1268-73).

### 3.3 *Soldados de Salamina* (2001) <sup>150</sup>

Javier Cercas no hubiese podido soñar —o sólo podía haber soñado— escribir *Soldados de Salamina*, pero la ha escrito. No es una historia ficticia, ni un ejercicio de fabulación sobre lo real: lo que es lo dice el libro. [...] Es una historia de supervivientes y es una fábula moral para desahuciados ideológicos; es un pedazo de biografía perfecta para un personaje menguado, retador e irresponsable, y es una novela sin charcas de vacío porque está escrita en estado de gracia con la hondura de lo ajeno, de lo extranjero, de aquella que sólo se espera de quienes han muerto ya, o tienen nombres extravagantes y escriben en otras lenguas, y sin duda mejor que los vivos [...] (Gracia, 2001).

<sup>150</sup> Nel 2017, Domingo Ródenas de Moya cura una nuova edizione del romanzo (Ediciones Cátedra) che corrisponde a uno studio dettagliato dell'opera narrativa di Javier Cercas, avvicinandosi a *Soldados de Salamina* (2001) come "*obra maestra*", capolavoro che dà vita alla "narrativa del punto cieco" dell'autore. Un romanzo che diventa una sorta di fenomeno di sociologia letteraria. In questa edizione del romanzo, oltre alla bibliografia dell'autore, in appendice, sono inclusi, tra gli altri, l'epilogo al romanzo scritto dallo stesso Cercas nell'edizione del 2015, l'articolo scritto per *El País* da Mario Vargas Llosa il 3 settembre 2001, *El sueño de los héroes* e alcuni testi di Eugenio Montes, Jorge Luis Borges e Thomas Hardy oltre all'ironico *Decálogo apócrifo del escritor de éxito* scritto da Cercas. In relazione a tale edizione del testo, Gracia (2018) fa notare come *Soldados de Salamina* (2001), si possa inoltre definire come "una suerte de laboratorio donde es a menudo el lector quien se retrata y delata en su lectura. La novela creció más allá de sí misma casi desde el primer momento, como si llevase un extraño mecanismo de redención de los lectores con respecto a su ignorancia culpable del pasado de guerra, posguerra e ingratitud democrática con los derrotados y exiliados" (Gracia, 2018).

Nel marzo 2001 viene pubblicato in Spagna *Soldados de Salamina*<sup>151</sup>. Il romanzo, il quarto scritto da Javier Cercas, diventa un *best seller* che supera il **milione di copie vendute**. **L'autore, appartenente a quella generazione di scrittori spagnoli nati negli anni sessanta del XX secolo che abbiamo definito "nietos de la Guerra Civil" e che secondo Germán Gullón (2006) "comienzan a publicar cuando la historia literaria ha dejado de escribirse"**, grazie a tale opera riesce a sconfiggere la supposta fine della storia letteraria, introducendo la propria voce autoriale nel panorama non solo spagnolo, ma bensì internazionale. Con *Soldados de Salamina* (2001), Javier Cercas apre una breccia nel proprio percorso creativo che vede, come abbiamo analizzato nei precedenti paragrafi, il romanzo come il "genere delle domande", come lo strumento per sollevare, discutere questioni morali, poetiche, eroiche che divampano laddove la storia reale si ferma, risolvendo i propri enigmi in forma letteraria.

Attraverso *Soldados de Salamina* (2001), la questione morale, la ricerca di una figura eroica dietro i contorni sfumati da un passato che, scoperchiato mediante il ricordo, mediante la memoria, contamina il presente, diventa dunque uno dei cardini del cammino creativo di Javier Cercas e della sua produzione narrativa successiva. Produzione che parte proprio dalla coscienza che attraverso i punti ciechi della storia e le alterazioni della memoria che reinventano la realtà si possa costruire un universo narrativo, il quale, attraverso tali lacune, tali vuoti, possa illuminarsi di senso, dotarsi di nuovi significati.

<sup>151</sup> Nel 2001, Javier Cercas è ancora un *outsider all'interno del mondo letterario* spagnolo. Nella sua conversazione con Bruno Arpaia, *L'avventura di scrivere romanzi* (2013) **l'autore difende proprio tale posizione, tale essere un outsider** dal punto di vista letterario, come fondamentale per aver potuto sviluppare la propria creatività, anche se, per sua ammissione, inizialmente soffrì la mancanza di fama, resa evidente dalla sua assenza, a **esempio, come autore, all'interno della raccolta *Paginas Amarillas* (1997) edita da *Lengua de Trapo***, che, come abbiamo visto nei precedenti capitoli, includeva le opere della maggior parte degli scrittori spagnoli appartenenti alla stessa generazione biografica di Javier Cercas.



Analizzeremo dunque il romanzo *Soldados de Salamina* (2001), non come un romanzo storico o un **“romanzo della memoria”**, inquadrandolo invece come cardine della cosiddetta “letteratura del punto cieco” che abbiamo visto teorizzare proprio da Cercas (2016) nel paragrafo precedente.

*Soldados de Salamina* (2001), inoltre, nel suo percorso ibrido costituito da una struttura tripartita, *Los amigos del bosque*, *Soldados de Salamina* e *Cita en Stockton*, **non è un’opera facilmente definibile seguendo canoni statici, fissi.**

Il testo, a esempio, si trova a metà strada tra romanzo documento dal carattere testimoniale, tra reportage e narrativa. Allo stesso tempo, simula il romanzo storico sottomettendo la **storia all’artificio**, facendola diventare una verità possibile, potenziale, ironica, mentre sfocia in romanzo della memoria che, attraverso tale ricostruzione **storica, esige un ritorno all’individuo**, al dialogo da questi instaurato con la propria identità come scrittore e come spagnolo figlio di un passato del quale non si è mai interessato a fondo, quel passato collettivo che pare una ferita immortale, senza rendersi conto del suo essere intrinsecamente inizio del presente. **L’opera** si trasforma quindi in metaromanzo, seguendo un ulteriore percorso duale, dato che il protagonista, nella sua indagine del passato, scrive ossessivamente un vero e proprio romanzo dal titolo omonimo che costituisce un illusorio *relato real*, la seconda delle tre parti che compongono il romanzo primo, ossia quello che il lettore si trova tra le mani, e che rappresenta, in ultima istanza, **un’indagine sul rapporto tra autore e scrittura**, dando vita a un testo che si genera e si elabora di fronte allo stesso lettore, il quale, come esplicitamente voluto da Javier Cercas, acquisisce definitivamente un ruolo primario nel ricostruirne il senso enigmatico, interpretandone e, in qualche modo, ricomponendone la forma.

**L’autore**, in accordo con la propria personale visione organica del genere romanzo, non riesce inoltre a considerare, da un punto di vista strutturale, *Soldados de Salamina* (2001) come diviso in tre capitoli, ma,

**piuttosto, come un’opera** unica, figlia di tentativi creativi che al principio non poteva sapere dove lo avrebbero condotto.

En cuanto a la estructura de mi novela, yo siempre he escrito con un plan previo, pero un plan muy vago. Cuando empecé a escribir, yo no sabía muy bien hacia dónde iba. Sin duda tenía la anécdota inicial, la imagen de esos dos hombres frente a frente, y la de alguien que busca el significado de una mirada, la del miliciano que perdona la vida. Pero no tenía mucho más. A esa imagen le di vueltas y más vueltas y empecé a escribir, pero cuando acabé la primera parte, como me suele ocurrir, me desanimé, pensé que aquello era una porquería y quise dejarlo. [...] Luego, a medida que fui avanzando, tuve cada vez más claro adónde iba, hasta que al final lo tuve clarísimo, y la última parte, o más bien el último tramo de la última parte, salió con una facilidad tremenda (Cercas e Trueba, 2003, pp. 84-85).

L’attenzione autoriale per la forma, per la struttura dell’**opera riflette propriamente** l’ambizione teorica di occultare la complessità del romanzo, facendolo apparire in superficie, dunque, come tripartito e lineare anche dal punto di vista tematico, dandogli “[...] l’aspetto di una falsa cronaca o di un falso **saggio storico**” **provando a “ingannare il lettore, come è obbligo per ogni romanziere”** (Arpaia e Cercas, 2013, p. 55).

[...] la novela parece completamente lineal y en realidad no lo es, aunque el lector no tiene por qué notarlo, quizá precisamente mi trabajo consistía en tratar de que no lo notara. Alguien puede leer la novela como una novela de reconciliación o como un homenaje a los republicanos a los que aún nadie ha dado las gracias por defender un régimen legítimo. Me parece bien, pero yo [...] lo que quería, en el fondo, era resolver una ecuación formal, como si fuera un matemático. Ése era mi único objetivo. No había otra intención, entre otras cosas porque a mí me parece que las intenciones son nefastas en literatura (Cercas e Trueba, 2003, pp. 199-202).

Javier Cercas, attraverso *Soldados de Salamina* (2001), cerca di costruire un realismo – una forma di realtà paradossalmente fittizia – intrinsecamente letterario. Difatti, con Vargas Llosa (2001) possiamo affermare che:

[...] aunque las historias que nos cuenta su libro, deban más a la invención y a la magia verbal de que está hecha la buena literatura que a un rastreo de testimonios y datos verdaderos, *Soldados de Salamina* tiene sus raíces muy hundidas en una realidad histórica sin la cual esta hermosa ficción no hubiera sido posible.

Un mondo che ha le caratteristiche del mondo reale, ma dove il lettore possa vivere esperienze che superano, per intensità, la realtà mediante la *fiction*. Di conseguenza, la rappresentazione del reale nelle sue caratteristiche essenziali, **all'interno del romanzo**, si vede caratterizzata da **un'ambiguità** latente, strutturale che varca il limite della realtà stessa.

È a partire dal titolo, *Soldados de Salamina*, **che l'autore** fa partire una serie di interpretazioni enigmatiche che si **trasferiscono all'intero** romanzo. Come dichiara lo stesso Javier Cercas difatti, tale scelta si inserisce **nel proprio percorso creativo in perenne ricerca di verità letterarie**: “[...] En general, yo nunca sé cuál va a ser el título de un libro hasta el último momento. [...] Por otra parte, a mí me gustan mucho los títulos ambiguos, poco definidos, cuyos significados se multiplican en muchas direcciones, que **incluso despistan**” (Cerca e Trueba, 2003, p. 144).

Apprendo i libri della storia reale, del mondo esterno al romanzo e alla sua *fiction*, scopriamo come attraverso la “Battaglia di Salamina”<sup>152</sup> i Greci in maniera stoica salvarono la loro civiltà, cambiando la loro storia. Una battaglia antica, sepolta e nascosta in tali libri di storia, in maniera analoga, nel momento storico in cui Javier Cercas compone il romanzo, a quanto accade con la *Guerra Civil española* **che per la generazione dei “nietos” è un** qualcosa di ugualmente remoto, passato, antico. Sarà proprio il romanzo a colmare tale distanza temporale e, nel percorso verso la propria personale

<sup>152</sup> La reale “Battaglia di Salamina” si svolse nel 480 a.C. tra Atene e l'isola di Salamina e vide contrapposte la forza navale greca guidata dall'ateniese Temistocle e la flotta persiana dell'impero di Serse I. La flotta greca, nonostante l'inferiorità numerica, riuscì a infliggere una dura sconfitta ai Persiani obbligandoli alla ritirata, impedendogli di ampliare l'impero verso l'Europa e di distruggere la civiltà occidentale (“Batalla de Salamina”, n.d.).

conoscenza storica, il narratore si avvicinerà alla *Guerra Civil* rileggendola come parte, dimensione del presente.

Lo storico conflitto navale dove i greci di Temistocle riuscirono a salvare la propria nazione nei **confronti dell'Impero** Persiano, inoltre, rappresentava **quasi un'ossessione, nel mondo reale, per uno dei protagonisti** del testo letterario, il poeta e scrittore, nonché teorico e ministro falangista Rafael Sánchez Mazas, il quale era solito citarlo durante i consigli dei ministri franchisti.

[...] en la batalla de Salamina un puñado de atenienses “salva a la civilización”; [...] Esto, en la novela, se relaciona en principio con esa frase de Spengler que le gustaba tanto repetir a José Antonio Primo de Rivera, según la cual “a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado a la civilización”. Sánchez Mazas cree que esos soldados son los falangistas, la vanguardia revolucionaria, [...] (Cercas e Trueba, 2003, pp. 144-45).

*Soldados de Salamina* è a sua volta, come anticipato, il titolo del romanzo scritto dal Javier Cercas letterario, come vedremo, il protagonista della storia.

Il romanzo che, all'interno dell'opera, avrebbe voluto scrivere anche la maschera letteraria di Sánchez Mazas e che viene percepito dal narratore come monco, incompleto, ancora figlio del *pacto del olvido* implicito nella *transición* democratica. Un testo privo dell'eroe letterario che finalmente incontrerà, come avremo modo di analizzare, nel personaggio di Miralles e che lo aiuterà a scrivere mentalmente il vero romanzo, quello che il lettore tiene tra le proprie mani e che, ancora una volta, e in via definitiva, si intitolerà *Soldados de Salamina*.

[...] En realidad, el libro que, según les dijo a los Figueras y a Angelats, pensaba escribir Sánchez Mazas se iba a titular *Los amigos del bosque*. [...] En realidad, lo que hace Cercas al final de la novela —cuando escribe mentalmente *Soldados...* en el tren de vuelta a Girona— es escribir el libro que no escribió Sánchez Mazas, pero sobre todo completarlo con la historia de Miralles, es decir, con la historia de los republicanos. Porque, si el libro se titula *Los amigos del bosque*, ¿dónde metemos a Miralles? En todo caso, es

evidente que el título del libro que al final escribe Cercas tenía que ser el mismo que el que planeaba escribir Sánchez Mazas y que el que finalmente lee el lector (Cercas e Trueba, 2003, p. 145).

Con *Soldados de Salamina* (2001), Javier Cercas scava dunque nel passato recente, nella ferita per certi versi immortale lasciata aperta dalla *Guerra Civil*, per incontrare delle spiegazioni nuove, valide per il presente, per il XXI secolo, per la contemporaneità spagnola. La rilettura del passato diventa quindi una sfida, un invito a progredire attraverso la conoscenza **storica attiva, diventa quel “challenge for the future” identificato da Everly (2010, p. 7) che, attraverso il romanzo, mostri una società “[...] finally able to express disquieting ‘facts’ and ghosts of the past” (Everly, 2010, p. 8)**<sup>153</sup>.

Cercas, a un livello più profondo, con *Soldados de Salamina* (2001), offre una particolare lettura di fatti storici realmente accaduti, come contesto, corollario alla costruzione del suo romanzo in qualità di autore/personaggio incluso nella trama. Attraverso il suo forte investimento nella *metafiction* che, come anticipato, si trasforma in *autofiction* e che abbiamo individuato come un vero e proprio “gioco di maschere” **che coinvolge l’intero romanzo e che analizzeremo nel dettaglio nel prossimo paragrafo, dove la storia e le sue verità si mescolano al linguaggio della *fiction* e la ricostruzione della realtà può arrivare a servirsi di versioni multiple, immaginarie, indizi non provati, supposizioni.**

La struttura, la cornice da *novela histórica*, in Cercas funge da **espediente utile all’indagine sul ruolo della** creatività dietro alla costruzione del romanzo contemporaneo. Un focus più letterario che storico che si

<sup>153</sup> Secondo la visione della studiosa, il percorso intrapreso dall’autore nella sua fusione tra letteratura e storia sembra arrivare a riflettere echi nietzschiani dato che, proprio come sosteneva il filosofo tedesco, la storia, la sua analisi, la conoscenza del passato **diventano utili al mondo contemporaneo aprendosi alla creatività, all’arte (Everly, 2010, p.17-18)**. In accordo con Everly, si evidenzia altresì, nel romanzo di Cercas, come anche in altre opere di autori che si avvicinano al tema storico, un senso di impossibilità della totale **comprensione della storia stessa: “The novels grounded in history actually convey a sense that history cannot be known, let alone understood in any comprehensive sense” (Everly, 2010, p. 187)**.

avvicina alla *Guerra Civil* liberandosi dalle ideologie, fatto salvo, a esempio, per alcune critiche esplicite a Francisco Franco e alla sua inettitudine per bocca del protagonista.

[...] es verdad que las guerras se hacen por dinero, que es poder, pero los jóvenes parten al frente y matan y se hacen matar por palabras, que son poesía, y por eso son los poetas los que siempre ganan las guerras, y por eso Sánchez Mazas, que estuvo siempre al lado de José Antonio y desde ese lugar de privilegio supo urdir una violenta poesía patriótica de sacrificio y yugos y flechas y gritos de rigor que inflamó la imaginación de centenares de miles de jóvenes y acabó mandándolos al matadero, es más responsable de la victoria de las armas franquistas que todas las ineptas maniobras militares de aquel general decimonónico que fue Francisco Franco (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 49).

**La maschera letteraria omonima dell'autore**, Javier Cercas, scrittore depresso, di scarso successo, costretto suo malgrado al ruolo di giornalista e che ha da poco subito la separazione dalla moglie e la perdita del padre, compie una ricerca giornalistica con il fine di scrivere, non un romanzo, ma quello che definisce un *relato real*.

Un testo che giustappone la *fiction* alla realtà storica, una realtà rappresentata da documenti storici e personaggi reali, come, tra gli altri, il già nominato Sánchez Mazas, suo figlio, lo scrittore Sánchez Ferlosio e lo scrittore cileno Roberto Bolaño, i quali convivono con personaggi senza alcuna identità reale, come Conchi, la veggente televisiva che accompagnerà il protagonista, in qualità di fidanzata, nella ricerca della propria verità.

Il processo di scrittura del Cercas letterario avviene nel presente, in un periodo storico **identificato nell'arco concreto** di sei anni, dal 1994 al 2000, e si immerge in una commistione di *fiction* e realtà fondata nel passato, facendo sì che tale ruolo autoriale acquisisca importanza nella ricostruzione sia del *collage* storico reale che di quello letterario.

Il tempo del romanzo si trova dunque trasformato in qualcosa di soggettivo, una dimensione personale, psicologica che si diparte tra il presente della ricerca storica e il racconto della storia stessa; una storia figlia,

oltre che dei fatti e dei documenti, dei vuoti, dei punti ciechi della memoria; una storia che si ricostruisce **precisamente attraverso l'esperienza personale**, il ricordo sfumato nella ripetizione, come esemplifica il seguente frammento di testo dove il protagonista si chiede quale tipologia di racconto gli offriranno *Los amigos del bosque*, testimoni storici reali che nel contesto della *fiction* daranno anche il nome, come visto, alla prima parte del romanzo:

Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaran haber contado otras veces (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 60).

Il punto di partenza di *Soldados de Salamina* (2001) è un fatto semisconosciuto, una storia personale, un aneddoto orale dai contorni melodrammatici che non si può ergere in nessun modo a punto focale della *Guerra Civil*. Eppure è la sorgente privilegiata da cui poter scatenare **l'immaginazione autoriale e quella**, di riflesso, della sua maschera letteraria.

Come dichiara l'autore difatti, **“È a partire da quello sguardo tra il miliziano e Sánchez Mazas, da quel vuoto creato dall'impossibilità di rispondere alla domanda sul perché il miliziano salvi la vita al falangista, da quel «punto cieco», che può partire il suo percorso immaginativo”** (Arpaia e Cercas, 2013, p. 55).

Un concreto evento della *Guerra Civil* spagnola, la fucilazione di un gruppo di ufficiali franchisti per mano dei repubblicani avvenuto il 30 gennaio 1939 in Catalogna, a Santa María del Colell, e il misterioso **salvataggio dell'intellettuale falangista Raphael Sánchez Mazas** rappresentano dunque il risveglio della *memoria histórica* per la composizione del metaromanzo del Javier Cercas letterario.

Una storia che evoca un passato figlio di una guerra e che è sempre stato raccontato dal punto di vista dei vincitori e non dei vinti.

Come sottolinea Javier Cercas, lo scrittore reale: “[...] Quei pochi attimi si **sono trasformati nell’ossessione** che costituisce il combustibile indispensabile **alla scrittura**” (Arpaia e Cercas, 2013, p. 21-22) **di uno scrittore “fracasado”** e senza ispirazione come il Javier Cercas protagonista, che può quindi trovare la propria voce letteraria. **Un’idea condivisa da Vargas Llosa** (2001):

[...] Siento mucho tener que afirmar que esta otra historia —la de las oscuras frustraciones, ambiciones y empeños de un joven escritor que, escribiendo estas páginas, luchaba a muerte contra la amenaza del fracaso de su vocación— es más rica y conmovedora que la del polígrafo falangista y sus desventuras en la guerra civil, y la que ha contagiado a esta última su vitalidad y poderío. Sin esta intrusión exhibicionista del propio narrador, relatando la desesperada apuesta que hace con este libro para resucitar una vocación que hasta ahora siente frustrada, los percances que hace sesenta años padeció Sánchez Mazas en el santuario del Collell y la comarca circundante tendrían escaso interés, no mayor que el de los miles y miles de episodios que atosigan las bibliotecas, ilustrando el caos, la crueldad, la estupidez, y a veces también la generosidad y el heroísmo —todo mezclado— que caracterizan todas las guerras. Lo que les imprime un carácter singular y apasionante es la obsesión que ellos inspiran al narrador y su voluntad de investigarlos y contarlos hasta su último resquicio, con un encarnizamiento de fanático. En verdad, lo que sin proponérselo nos cuenta Soldados de Salamina es la naturaleza de la vocación de un escritor, y cómo nace, deshaciendo y rehaciendo la realidad de lo vivido, la buena literatura (Vargas Llosa, 2001).

Il personale percorso di conoscenza storica del protagonista risveglia la sua vena creativa, gli permette **di ritornare a scrivere con l’obiettivo di scoprire chi fosse realmente l’uomo Sánchez Mazas**, fino a capire di dover **spostare l’attenzione** su quel soldato che non sparò, che salvò la vita a tale falangista e quindi scoprire la motivazione nascosta dietro a tale scelta.

Dunque, la visione del Javier Cercas letterario, in prima persona, racconta, scopre, guida la narrazione. La sua ambigua umiltà, la sua mancanza di fiducia nei confronti delle proprie abilità narrative va a cozzare con la storia che vuole raccontare e che sente meritevole di convertirsi in *relato real* attraverso una documentazione storica che sfuma e contorna di verità il testo, dando voce, come detto, al dimenticato, al silenziato.



Tale ambiguità, relativa alla propria considerazione personale come scrittore, **si aggiunge all'ambiguità dei fatti storici che ricostruisce attraverso indizi reali** e supposizioni personali che danno una connotazione enigmatica e misteriosa alla verità che egli stesso ossessivamente ricerca, sperando possa dimostrarsi essere effettivamente realtà.

La sua interpretazione dei fatti storici, le sue domande senza risposta, incluso, come vedremo, nel finale del romanzo, conferiscono valore personale e creativo al passato e **svelano in qualche modo l'impossibilità di giungere** realmente a scoprire la verità storica come abbiamo già visto con Everly (2010, p. 187). Il valore del romanzo, il romanzo travestito da *relato real* che Cercas come "autor implicado" compone, si evidenzia quindi, nella nostra lettura, sul ruolo della scrittura stessa, sul ruolo della parola scritta, "Writing is used as a tool against forgetting even when the memory produced is less **than accurate**" (Everly 2010, p. 91).

Una forma letteraria che, mediante la memoria, giustappone la finzione alla storia; una storia fondata su una sorta di gigantesco **"puede ser"**, **sull'incertezza dei ricordi vuoti, svuotati dal tempo e riempiti quindi dall'invenzione. In questo senso, ci vengono incontro le** parole di David Richter (2005, p. 287) citate in Everly (2010, p. 92): "*Soldados de Salamina* disintegrates the Aristotelian distinction between fiction and history in favor of the mediation of memory, a sort of factual subjectivity that is based in a third space: what may have happened".

La memoria e la sua incertezza intrinseca diventano dunque una nuova prospettiva per dare nuove risposte sul passato. Un cammino che, non **incontrando la propria soluzione, lasciando insoluto l'enigma, si iscrive in un'esigenza di rifiuto, di negazione di risposte univoche, per lasciare spazio all'ambiguità, per arricchire di complessità il significato del testo e permettere** più livelli di lettura, in perfetta linea con la teoria letteraria del punto cieco di Cercas (2016). Concretamente, nella prima parte del romanzo, è la maschera letteraria di Rafael Sánchez Ferlosio, scrittore e figlio di Sánchez Mazas nel

**mondo reale, a riferire l'aneddoto** che il padre ripeté svariate volte nel corso della propria vita al di fuori del romanzo; **è lui a consegnare la “chispa”**, la scintilla narrativa al Javier Cercas letterario.

Desde allí, refugiado en un agujero, oía los ladridos de los perros y los disparos y las voces de los milicianos, que lo buscaban sabiendo que no podían perder mucho tiempo buscándolo, porque los franquistas les pisaban los talones. En algún momento mi padre oyó un ruido de ramas a su espalda, se dio la vuelta y vio a un miliciano que le miraba. Entonces se oyó un grito: «¿Está por ahí?». Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó, ¡Por aquí no hay nadie!», dio media vuelta y se fue (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 18).

Il narratore, quindi, dopo **essere venuto a conoscenza dell'aneddoto**, include, (Cercas, *Soldados de Salamina*, pp. 22-24), nel corpo della *fiction*, ritenendolo essenziale per il prosieguo del proprio racconto, un proprio articolo giornalistico intitolato *Un secreto esencial*<sup>154</sup> scritto e pubblicato per il giornale per il quale lavora.

Questo documento con una vita reale, è il primo *relato real* scritto dal Cercas letterario, la prima fonte documentale esterna al testo che si rivela **fondamentale per l'evolversi della trama dell'intero romanzo**.

**All'interno dell'articolo, scritto in occasione del sessantesimo anniversario della morte del poeta Antonio Machado**, si descrive il viaggio che condurrà il poeta alla morte, con sua madre, in Francia. Tale narrazione è **l'occasione per formulare ipotesi, supporre la probabile fedeltà al bando repubblicano del fratello Manuel, anch'egli poeta**, qualora si fosse trovato a

<sup>154</sup> *Un secreto esencial* è il titolo dell'articolo apparso nell'edizione de *El País* dell'11 marzo del 1999 in cui Javier Cercas, nel mondo reale, omaggia il poeta Antonio Machado nel sessantesimo anno della sua morte. Vi si narra la triste fine del poeta, deceduto in Francia pochi giorni **dopo l'esilio, e, in parallelo, il racconto della fucilazione di Rafael Sánchez Mazas. Fondamentale per l'evolversi dell'intreccio del romanzo *Soldados de Salamina* (2001), l'articolo è incluso anche nelle prime scene dell'omonimo film (Trueba, 2003), (cf. cap. 3.3.2)**, tratto da questo, quando Lola Cercas, la protagonista cinematografica, leggerà il testo al proprio padre, mentre sullo schermo sono mostrate le immagini reali dei convogli di repubblicani in viaggio verso la frontiera francese, giustapposte ad altre immagini di repertorio del periodo.

Madrid durante lo scoppio della *Guerra Civil*. Inoltre Antonio, nel testo, in tale gioco di simmetrie, avrebbe a sua volta potuto modificare o sfumare i suoi ideali a Burgos, dove invece si trovava Manuel e dove la ribellione alla *República* fu più forte.

**L'articolo rappresenta quindi, per il narratore, l'occasione per** descrivere la fuga e la conseguente salvezza di Sánchez Mazas. La possibile e probabile oscillazione ideologica dei fratelli Machado e la drammatizzazione di quel viaggio in Francia sono difatti concretamente giustapposte a quei secondi, a quegli istanti dove la divisione tra franchisti e repubblicani scomparve, facendo in modo che il bene e il male dipendessero da una decisione istantanea **figlia dell'istinto della virtù**.

*Un secreto esencial* si conclude con un quesito, senza risposta, riguardante il fatto se davvero la storia del paese, della Spagna, termini male o meno e, allo stesso tempo, lasciando intendere come la storia collettiva e il suo segreto possano **risiedere nell'analisi di un istante, di un'esperienza** circoscritta allo sguardo tra due uomini, prima che soldati.

Il testo, incluso nella *fiction* del romanzo, in questo modo prova ad **amplificare l'obiettività reale della storia e rappresenta, insieme all'aneddoto** raccontato per bocca di Rafael Sánchez Ferlosio, la vera motrice della **costruzione dell'ambiguo relato real** che il Cercas letterario decide di scrivere avvicinandosi alla storia della propria nazione, **sebbene l'episodio di Sánchez Mazas** risulti solo ipotetico, personale e dipinto, come detto, con forti tonalità melodrammatiche.

**In questo contesto, nel romanzo, l'incontro con lo storico Miquel Aguirre – il quale proprio dopo aver letto l'articolo *El secreto esencial*** comunica al protagonista la possibilità di contattare alcuni dei sopravvissuti, testimoni o parenti dei testimoni di quel fatto misterioso quanto melodrammatico, ossia coloro che nei dintorni di Santa María del Colell aiutarono la fuga nel bosco di Sánchez Mazas e da questi ribattezzati appunto

*Los amigos del bosque*<sup>155</sup> – completa l’avvio della creazione narrativa, dando una vita concreta al mistero storico del *relato real* in evoluzione e portando una volta per tutte in primo piano il processo compositivo **come un’ossessione** che si materializza attraverso quella che, come abbiamo visto, Vargas Llosa (2001) ha chiamato “**intrusión exhibicionista del propio narrador**”.

Un’intrusione che rende la storia, la guerra, i suoi aneddoti romanzeschi, a partire dall’episodio di Sánchez Mazas, dalla sua giustapposizione alla morte di Antonio Machado, fonti di ispirazione letteraria da perseguire con disperazione, fanatismo, per scoprire il segreto essenziale della *Guerra Civil* e allo stesso tempo sé stessi, per evitare il proprio personale fallimento e riuscire, attraverso gli enigmi del reale, a creare, come un processo naturale, il proprio romanzo. **L’evento storico** presentato nelle pagine reali appare dunque come incompleto senza la costruzione del *relato real* che costruisce, pagina dopo pagina, il Cercas personaggio.

<sup>155</sup> Nel romanzo, sarà Jaime Figueras, figlio di uno de *Los amigos del bosque* a **consegnare nelle mani del Javier Cercas letterario l’altro documento che, nella prima parte** del romanzo serve a creare una cornice reale, un contesto di verità alla trama. Si tratta del frammento di diario scritto da Sánchez Mazas in quel tragico periodo, in quei giorni travagliati, un frammento fotografato, trascritto e incluso nelle pagine del romanzo reale (Cercas, *Soldados de Salamina* pp. 55-58). **L’aneddoto, che il gerarca franchista ripeté in** varie occasioni durante la sua vita in forma orale, si trasforma, grazie a quel documento, in qualcosa di reale, scritto, in parole che conferiscono esattezza storica alla memoria. Un testo che **Sánchez Mazas probabilmente scrisse per non fare cadere quei giorni nell’oblio, per** registrare un momento reale e che, nella struttura del romanzo di Javier Cercas diventa importante per il semplice fatto di esistere, indipendentemente da ciò che esprime attraverso quella scrittura mossa, agitata dalla storia, ma che allo stesso tempo non trasmette tratti personali. Si tratta di semplici annotazioni di fatti consecutivi che Sánchez Mazas, nelle vesti di fuggitivo, scrive senza preoccuparsi di interpretare ciò che vive, che gli sta accadendo, semplici annotazioni che scrive per confermare a sé stesso di essere vivo, per registrare la propria esistenza:

“«... **instalado casa bosque** - Comida - Dormir pajar - Paso soldados.

3- Casa bosque - Conversación viejo - No se atreve a tenerme en casa - Bosque - Fabricación refugio.

4- Caída de Gerona - [...]” (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 55).

Il documento ci sembra inoltre confermare la filosofia che guida il progetto narrativo del Javier Cercas scrittore reale, un progetto che, non offrendo una prospettiva univoca e, di conseguenza, non difendendo o rifiutando gli eventi della guerra, suggerisce come la registrazione di ogni prospettiva meriti interesse, diventando fondamentale per la comprensione contemporanea della storia e dei suoi effetti sul presente (Everly 2010, p. 92).

In *Soldados de Salamina* (2001) il processo creativo è dunque evidente. Il **narratore si porta dietro un forte sentimento di rivalsa, un'ossessione** verso la scrittura stessa che gradualmente si trasforma in una ricerca sul processo e **sull'arte di scrivere un romanzo sull'avventura** di scrivere un romanzo (Arpaia e Cercas, 2013) e che ci permette, in accordo con David Trueba (2003), di affermare, in via definitiva, che *Soldados de Salamina* (2001) non possa essere interpretato come un romanzo storico sulla *Guerra Civil*:

[...] *Soldados de Salamina* no trata de la Guerra Civil. La Guerra Civil, dicho así, como suceso histórico no es material para una novela ni para una película. Las historias las construyen buenos personajes. Ni buenas intenciones, ni biografías renombradas, ni acontecimientos históricos. Personajes. Y ahí es donde entra el escritor, en la creación de esos personajes y de su peripecia. Y si de la peripecia novelesca o peliculara de esos personajes se obtiene una declaración sobre la guerra o sobre cualquier gran tema, se debe a que la metáfora funciona, a que está bien elegida. Por eso, para mí, el suceso principal de *Soldados de Salamina* es la escritura de esa novela por parte del personaje Cercas (Cercas e Trueba, 2003, p. 26).

La doppia ricerca della maschera letteraria che vive con ossessione la lotta tra la forma narrativa frutto della creatività e la ricerca di eroi reali che possano meritare di apparire in essa come personaggi letterari, si esemplifica concretamente, come anticipato, nel secondo capitolo del libro reale, intitolato *Soldados de Salamina*. Un testo, un *relato real* incompleto. In esso, infatti, **“falta una pieza”**, manca un pezzo; il Javier Cercas letterario scopre **ufficialmente di aver bisogno di un eroe, di dover conoscere l'identità del** giovane repubblicano **coinvolto nell'aneddoto raccontato da** Sánchez Mazas, ma non per una mera ricostruzione storica, bensì, per raggiungere la verità, la scoperta di un *secreto esencial* poetico, letterario:

Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía; el libro seguía estando cojo (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 142).

Sarà la maschera letteraria dello scrittore cileno Roberto Bolaño<sup>156</sup>, nella terza parte del romanzo, ad aiutare il Cercas letterario nella ricerca di un eroe. Nel testo, lo scrittore cileno racconta al protagonista di quando, anni addietro, conobbe un ex soldato, un cliente del campeggio dove lo stesso Bolaño **all'epoca lavorava. Quel soldato, di nome Miralles**, diventa per il Cercas letterario la soluzione alla sua disperata ricerca narrativa. La storia reale quindi si connette a questo nome come fosse un suo polo magnetico, un nome che si materializza in un uomo anziano costretto in una casa di riposo francese, precisamente a Digione, nell'agognato climax/enigma finale. È lui, per Javier Cercas, il soldato che salvò Sánchez Mazas.

Attraverso Miralles, nel romanzo, la storia sembra quindi apparentemente incontrare la verità, il suo eroe<sup>157</sup>. In realtà, tale verità storica non è altro che il frutto delle speculazioni del Cercas letterario.

La parte finale del romanzo, dunque, già dal titolo, *Cita en Stockton*, si concentra su tale figura, su Miralles, il quale, secondo i racconti di Bolaño, era solito scherzare proponendogli un appuntamento a Stockton, come fossero i protagonisti del film reale *Fat City*, diretto da John Huston nel 1972 e ambientato proprio nella città di Stockton, per una reale rimpatriata.

<sup>156</sup> Un episodio tratto dalla biografia del Bolaño letterario, incluso nel romanzo, anticipa, a sua volta, il cammino del libro che Javier Cercas sta scrivendo. Temendo di morire per una pancreatite, lo scrittore cileno sente una tristezza infinita, ma non per la paura della morte, ma per via di tutti i libri che aveva progettato di scrivere e non avrebbe mai scritto, per tutti i suoi amici morti, per i latino-americani della sua generazione morti per guerre che Cercas definisce perse in anticipo; per tutte quelle persone insomma: “[...] **a los que siempre había soñado resucitar en sus novelas y que ya permanecerían muertos para siempre, igual que él, como si no hubieran existido nunca, [...]**” (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 150).

<sup>157</sup> **Miralles, per Ródenas de Moya (2017) è protagonista di una sorta di “heroísmo de la traición” che si materializzerà, come vedremo, anche nei romanzi successivi di Cercas;** il tratto eroico dello sguardo di Miralles è evidente in quanto: “[...] **no es un símbolo absolutorio** de la culpa de los fascistas, no es un gesto de perdón de quienes se alzaron contra un régimen legítimo y establecieron una dictadura interminable, sino que es una sublimación literaria de los valores ilustrados, un ejercicio moral que responde al imperativo categórico y, en cierto sentido, un instante de heroísmo: lo fácil, según dictaba el deber, hubiera sido disparar; no hacerlo, cuando ya nada iba a cambiar el curso de una guerra perdida, podía acarrear graves consecuencias. Miralles opta por lo menos fácil, por traicionar su obligación como soldado sin más objetivo superior que el de ahorrarle una muerte más a la matanza general. El suyo es el heroísmo de la traición o el desacato sobre el que **volverá Cercas en novelas posteriores**” (Ródenas de Moya, 2017).

Dal momento che questo incontro tra Bolaño e Miralles non avverrà mai, il viaggio del Cercas letterario verso il suo eroe lo sostituisce metaforicamente per dare senso al romanzo e alla storia. Un incontro, quello tra Cercas e Miralles, che si allontana dalla storia per trasformarsi esplicitamente in una **riflessione sulla guerra, la morte e l'eroismo.**

**La verità perde importanza a favore dell'immaginazione e, nello** stesso momento, Miralles nega di essere stato il soldato che salvo Sánchez Mazas. E qui, nella nostra interpretazione, il Cercas letterario si evolve e crea il suo finale, il suo finale romanzesco. Egli immagina, inventa il proprio eroe, **le circostanze verosimili, il “puede ser” storico, per salvarlo in qualche modo dall'oblio, per salvare Miralles e quelli come lui dal baratro del silenzio, per dagli un'identità che corrisponda alla dignità delle loro vite eroiche,** mentre, improvvisamente quello che accadde realmente nel Santuario del Colell quel gennaio del 1939 diventa ufficialmente mero contesto alla creazione del romanzo.

La storia appare quindi come perduta, i fatti, i protagonisti non **coincidono e la realtà è definitivamente trasformata dall'autore reale in un'entità sfuggente,** cangiante, fluida; qualcosa che potrebbe essere accaduto, **che sconfina nell'incertezza. Il narratore offre al lettore una versione della** storia inventata dove non esistono risposte univoche:

[...] la única respuesta es que no había respuesta [...] (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 205).

È lui, dunque, secondo la nostra lettura, in quanto maschera letteraria, in quanto scrittore, come vedremo nel dettaglio nel prossimo paragrafo, a trasformarsi in eroe, riuscendo a scrivere il proprio romanzo, sebbene lontano dalla perfezione ricercata, lontano da una perfezione storica, ma poetizzato e nobilitato dalla *fiction*. Un punto di vista che condividiamo con Everly (2010): **“Cercas is in fact our hero. [...] The hero has recognized his**

inability to conquer the historical truth and accepts that the invention is the **answer**” (Everly, 2010, p. 100).

Cercas, il personaggio letterario, diventa un eroe che trasforma il romanzo in un “[...] mayúsculo encomio de la ficción novelesca o de la imaginación literaria”, dato che “[...]este «Cercas» descubre lo que Cercas ya sabe: que hay verdades que solo se revelan a través de la imaginación” (Ródenas de Moya, 2017).

### 3.3.1 Tra *fiction* e realtà, un “gioco di maschere”

Nel precedente paragrafo, abbiamo avuto modo di analizzare come con *Soldados de Salamina* (2001), il romanzo di Javier Cercas si trasformi in un contenitore ibrido dove convivono differenti linguaggi. Le parole di Bruno Arpaia (Arpaia e Cercas, 2013, p. 26) ci aiutano a sintetizzare il percorso **intrapreso dall'autore: “Il libro è un felicissimo intreccio tra romanzo e reportage, tra storie del passato e del presente, è una miscela di generi, è il racconto di avvenimenti reali, ma anche quello del processo di formazione di un romanzo, del modo in cui si costruisce la scrittura [...]”**.

Parole che si sommano a quelle di Ródenas de Moya (2013), che descrivono la scrittura di Javier Cercas come:

[...] una escritura porosa entre la Historia y la ficción, que hibrida lo verdadero con lo imaginario, que adopta las libertades del ensayo y las argucias de la novela, que acude con desenvoltura al periodismo y a la biografía con el equipaje técnico del artífice literario. Cercas fue un pionero en la exploración de ese territorio que no es tanto intergenérico como post-genérico, un ámbito en el que las diferencias entre géneros se han disuelto y las complejidades de la realidad son recreadas y escudriñadas en construcciones literarias tan sutiles como herederas de sus grandes maestros, desde Cervantes o Stendhal a Conrad, Nabokov, Borges, Bioy Casares o Vargas Llosa.

Javier Cercas, con *Soldados de Salamina* (2001), riesce a oltrepassare la separazione tra letteratura di *fiction*, saggistica e giornalismo fondendone i



codici, facendoli interferire l'uno con l'altro, mantenendo il carattere testimoniale del giornalismo per avvicinare il passato storico al presente del lettore e del **narratore/personaggio "implicado"**, per aumentarne quindi le possibilità narrative, arrivando a trasformare la realtà in un mondo verosimile, fittizio, aperto, ambiguo; in ultima istanza, letterario.

É proprio tale ambiguità ad avere generato dibattiti interpretativi, dato che, come sottolinea Luis Alegre, curatore **dell'edizione del già citato *Diálogos de Salamina* (2003): "No es muy normal que la vida de un escritor se vea tan confundida con su propia creación y que en esta creación convivan, en una ambigüedad arrebatadora, el ensayo y la investigación periodística, el pasado y el presente o la realidad y la ficción"** (Cercas e Trueba, 2013, p. 9).

Ambiguità tipiche, come già affermato nel corso del nostro studio, della cosiddetta *autofiction* (cf. cap. 3.2), **della scrittura del "yo"**, come sottolineano le parole di Musitano (2016):

Todas las escrituras del yo están inmersas en un fondo de indiscernibilidad entre realidad y ficción. La autobiografía rechaza esta indecisión, se construye reactivamente para situarse del lado de la conciencia, de la memoria como síntesis y pulsión sistematizadora. La autoficción, en cambio, la afirma y permite que se evidencie en la escritura la temporalidad del recuerdo porque [...] el modo en el que el recuerdo ocurre neutraliza en acto la oposición [...].

Una tipologia di romanzo dove è importante ricordare, ancora una volta, che:

[...] pretender develar lo que tiene de verdad la autoficción es no sólo no haber comprendido el estatuto ambiguo del género, sino tampoco tolerar la incertidumbre, que siempre es un valor estimable tratándose de este tipo de literatura. La autoficción es irreductiblemente ambigua; no es posible, [...] inclinar la balanza hacia uno u otro pacto porque es precisamente allí donde se afirma la suspensión de la posibilidad de decidir y donde reside su mayor potencia literaria (Musitano, 2016).

*L'autofiction* e la *metafiction* che conducono *Soldados de Salamina* (2001), come sappiamo, nel territorio della **"novela de investigación de escritor"** (Martínez Rubio, 2015), si fondono, nella nostra visione, sotto la

guida della “teoria letteraria del punto cieco” ideata da Cercas (2016), andando inoltre a delineare quello che abbiamo battezzato, come un simbolico “gioco di maschere” interno al romanzo.

Prendendo in prestito, ancora una volta, le parole di Bruno Arpaia (2013), il modo di raccontare di Javier Cercas pare difatti simulare un *trompe-l'oeil*<sup>158</sup>, proprio attraverso la scelta di un narratore con una biografia<sup>159</sup> simile a quella propria, reale, che va a confondere vita e *fiction*, realtà e romanzo.

Il livello di ambiguità che si è venuto a creare a partire da un simile investimento nella *fiction* autobiografica ha condotto il romanzo verso un perpetuo movimento **tra lo svelarsi e l'occultarsi**, verso un instabile equilibrio tra la verità e la menzogna, un “gioco di maschere” appunto, che rappresenta, secondo la nostra interpretazione, **uno dei cardini interpretativi dell'opera**.

**Prima di addentrarci nell'analisi** dettagliata di tale gioco narrativo, proponiamo **ulteriormente le parole dell'autore, parole che il Javier Cercas reale utilizza per spiegare la scelta di inserire nell'opera il suo “Io poetico”, letterario, creando la maschera letteraria del proprio “Io autobiografico”**.

El Javier Cercas de la novela no soy yo, ya lo he dicho. Pero ahora tengo que añadir que sí soy yo. Quiero decir que soy yo elevado a la enésima potencia, ese tipo es Jugo o esencia de Javier Cercas, es una máscara que se ha puesto el Javier Cercas real para decir lo que quiere decir, porque escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un yo que soy yo y no soy yo,

<sup>158</sup> Termine francese che identifica un “Genere di pittura volto a rappresentare la realtà materiale in modo tale da suscitare l'illusione della tridimensionalità e, quindi, della consistenza delle immagini rappresentate: [...] se ne hanno esempi nell'arte romana, nel Rinascimento, nell'arte barocca e, in qualche misura, nell'arte contemporanea, [...]” (Treccani, n.d.).

<sup>159</sup> Javier Cercas, in realtà, non identifica l'utilizzo di tale risorsa creativa, la *fiction* autobiografica, l'*autofiction*, come un elemento innovativo del proprio romanzo, vedendola piuttosto come una strategia narrativa utile a far sviluppare nella maniera, nella forma più efficace possibile, la propria storia, il romanzo stesso: “[...] la poesia lirica lo ha utilizzato quasi da sempre: l'Io che parla in una poesia di Villon, di Garcilaso o di Whitman non è mai l'Io reale del poeta, ma uno strumento di cui si serve per dire ciò che vuol dire [...], in ogni romanzo, questo Io viene usato per ragioni diverse e con diverse finalità, ma sempre obbedendo alla logica che il libro impone. [...] il romanzo doveva avere l'apparenza di un reportage o di un libro di storia; [...]” (Arpaia e Cercas, 2013, p. 41).

igual que una máscara: pero, cuidado, porque máscara es lo que significa persona en latín, y la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela. De manera que ese Javier Cercas me oculta, sí, pero sobre todo me revela. Es exactamente el yo poético [...]. Al principio, Cercas es un escritor frustrado, incapaz de escribir, literalmente enfermo porque no escribe, y al final de la novela se encuentra a sí mismo como escritor y, naturalmente, escribe *Soldados de Salamina*, el libro que estamos leyendo. Y, al principio, Cercas ha perdido a su padre, y al final lo encuentra: quiero decir que encuentra a Miralles [...], que es una especie de padre simbólico o histórico, no sé, el caso es que encuentra a Miralles, y por eso, porque es el padre que perdió y ahora recupera, se abraza a él. Estas simetrías son fruto de la manipulación de la realidad, de la mentira, pero, gracias a ellas, la novela deja de hablar de cosas concretas, deja de hablar de la España del año 1939 o de la Gerona del 2000 y pasa a hablar de lo que en realidad habla, y me importa. Porque la novela no habla, fundamentalmente, de la Guerra Civil, aunque sea uno de sus temas y constituya un marco esencial (Cercas e Trueba, 2003, pp. 19-21).

Una caratteristica autobiografica che, sulla scorta del pensiero di Ródenas de Moya (2017), possiamo inoltre vedere e interpretare, in via definitiva, come vera e propria ispirazione **creativa dell'intero e successivo cammino creativo dell'autore e della sua** "letteratura del punto cieco", dato che:

[...] los reflejos de su propia biografía son permanentes y crecientes aunque siempre enmascarados con artificios diversos, y no es el menor el de fingir que el narrador de sus libros, a veces con su propio nombre, es él mismo. Utilizarse a sí mismo como disfraz es un buen disfraz. Como Descartes, también Cercas podría hacer suyo el *motto* «larvatus prode» [...]. Pero la astucia de la ocultación no concierne solo a su figura sino también al corazón de sus novelas, el centro motor invisible que bombea sentido a todo el libro y del que emana la fuerza de su significación: una indeterminación, una ambigüedad o contradicción que puede formularse como una pregunta irresoluble (por lo menos en la misma novela) y que es lo que ha llamado «punto ciego». A las novelas de punto ciego pertenecen todas las suyas.

Javier Cercas, dunque, **all'interno degli ampi confini, delle libertà** concessagli dal romanzo come genere, in *Soldados de Salamina* (2001) crea un altro Javier Cercas, un falso Cercas autobiografico per avvicinarsi a una verità che, rispondendo a ideali morali e poetici, subordina i fatti alla realtà letteraria. **Siamo di fronte a un'apertura all'universale**, non al particolare

come fa la storia, perché lo scrittore possa affidarsi alla menzogna per raggiungere appunto la verità letteraria, una verità, per Cercas, in ogni caso, superiore (Arpaia e Cercas, 2013, p. 33).

[...] el oficio del escritor (o por lo menos del novelista) consiste en mentir. Pero no se miente porque sí, sino para, a través de la mentira, llegar a una verdad superior, a una verdad que no es la verdad de los hechos, la verdad histórica o periodística, sino una verdad universal, una verdad moral o poética. Vargas Llosa tiene un libro que se titula La verdad de las mentiras. Bueno, pues ésa es la aspiración de toda literatura —y, por cierto, también del cine, creo—: llegar a la verdad esencial mediante la manipulación de las verdades accidentales, mediante la mentira. [...] eso es Aristóteles puro. Él dice en la Poética que la poesía es superior a la historia, porque, mientras la historia se ocupa de lo particular y concreto, [...] la literatura se ocupa de lo general, es decir, de aquello que atañe a todos los hombres y mujeres, en cualquier época o circunstancia (Cercas e Trueba, 2003, p. 18).

Per Cercas, inoltre, tutti i romanzi sono in qualche modo autobiografici, perlomeno “[...] **nella misura in cui il romanziere vi rielabora la propria esperienza personale** – ciò che ha vissuto ma anche ciò che non ha vissuto: i suoi sogni, le sue letture, le sue ossessioni – per dotarla di un **significato universale**” (Cercas, 2016, p. 867). Tale scelta narrativa si lega in maniera coerente alla riflessione estetica che abbiamo visto compiere **all’autore** sulla figura dello scrittore in generale e del romanziere in particolare (cf. cap. 3.2; cf. cap. 3.2.1). Una riflessione che parte dal presupposto che la scrittura, per il romanziere, possa arrivare a diventare in qualche modo imprescindibile, parte della propria vita, una sorta di linfa vitale, un esperimento, una chiave di volta autobiografica dalla funzione spesso catartica sia per la sua figura, ma anche, in ultima istanza, per il lettore.

[...] tutti i romanzi sono (o possono essere, o perfino devono essere) catartici: il loro autore li scrive per salvarsi; se, oltre a salvare se stesso, l’autore riesce a salvare qualche lettore (vale a dire: riesce a cambiare la percezione del mondo di **qualche lettore, che è l’unico modo** in cui un vero romanzo può cambiare il mondo), allora può essere sicuro di avere scritto un grande romanzo (Arpaia e Cercas, 2013, p. 44).

**L'esperienza personale** che compie lo scrittore nel costruire un romanzo come fosse autobiografico quindi si trasforma in quello che Vargas Llosa in *Lettere a un aspirante romanziere* (1996) definisce uno *striptease* al contrario, dove il romanziere, nel concepire la propria opera, parte dalla nudità, il punto di partenza della *fiction*, per vestirla di capi multicolore, elaborati dalla propria immaginazione.

Il romanziere [...] parte dalla propria esperienza bruta, dalla nuda esperienza personale, e poi, mediante la manipolazione di questi dati primari con le tecniche del romanziere – l'organizzazione di una struttura, la costruzione di un narratore, di un tempo, di uno spazio, dei personaggi –, finisce per mascherare, fino a renderla irriconoscibile perfino a se stesso, la realtà esperienziale da cui era partito. Viste così le cose, nessun romanzo può *non* essere autobiografico; neppure il mio (Arpaia e Cercas, 2013, p. 44).

Vargas Llosa che, nel già citato *El Sueño de los Héroes* (2001), ci invita proprio a superare la divisione tra *fiction* e realtà interne a *Soldados de Salamina* (2001) e a focalizzarci sulla forma del testo:

La fantasía de un escritor no se vuelca siempre en lo anecdótico; a veces, como en este caso, se centra en la disposición de los materiales que constituyen el relato, en la manera de organizar el tiempo, el espacio, la revelación y la ocultación de los datos, las entradas y las salidas de los personajes. Aun cuando todo lo que *Soldados de Salamina* cuenta fuera verdad, y los protagonistas que en la historia aparecen hubieran sido en la realidad tal como allí se los describe, el libro no sería menos novelesco, fantaseoso y creativo, debido a la astuta manera como está edificado, al sutil artificio de su construcción. Y, también, claro, a la fuerza persuasiva de su palabra, a la eficacia de su estilo, una realidad más consistente e imperecedera que la realidad histórica que finge evocar (Vargas Llosa, 2001).

*Soldados de Salamina* (2001) è dunque un “gioco di maschere” intimo, personale, letterario che Ródenas de Moya (2017) inquadra in una sorta di “**galería de espejos metaliterarios**” che, come vedremo, **investirà il**

**cammino estetico dell'autore anche nei romanzi successivi**<sup>160</sup>. Un gioco su più livelli che coinvolge personaggi ed eventi narrati; un gioco che, eccedendo i limiti del reale, eccede i limiti della **definizione dell'identità dietro** la maschera stessa, con personaggi che diventano realmente altri, anche se solo per un istante, dimenticando il proprio ruolo, la propria divisa, la propria professione, **per acquisire un'umanità vestita di eroismo**.

La prima maschera coinvolta è, alla luce della nostra riflessione, **proprio quella del protagonista, Javier Cercas, versione letteraria, “autor y personaje implicado”, dell'autore reale**.

Javier Cercas, il suo “Io poetico”, si nasconde dunque dietro la maschera del giornalista fallito, dello scrittore che ha smarrito **l'immaginazione e, finita la scorta di ricordi, non può più scrivere romanzi, ma solo *relatos reales***.

—¡Chucha Javier! —exclamó Bolaño—. Ahí tienes una novela cojonuda. Ya sabía yo que estabas escribiendo.  
—No estoy escribiendo. —Contradictoriamente añadí—: Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real.  
—Da lo mismo —replicó Bolaño—. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es lo único que cuenta [...] (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 164).

Il Javier Cercas letterario in realtà, come visto, rivela un animo ossessivo nei confronti della scrittura intesa ancora una volta come vera e propria ragione di vita, condizione che pare intrecciarsi, come abbiamo affermato, **con la reale estetica e la reale biografia dell'autore che, nel mondo reale, arriva a dichiarare: “[...] Para mí escribir es una necesidad vital: a lo mejor, si pudiera, no escribiría; pero tengo la sensación de que cuando no escribo me convierto en un monstruo”** (Cercas e Trueba, 2003, p. 216).

<sup>160</sup> Tale “galería de espejos metaliterarios” per Rodenas de Moya (2017) infatti, a partire da *Soldados de Salamina* (2001), porta Cercas a una “[...] creciente conexión referencial entre novela y mundo exterior [que] alcanza de lleno a la voz narrativa, que irá evolucionando hacia una identificación también plena con la del autor, rayana en lo autobiográfico, que culmina en *El impostor* (2014) [...]”.

Una condizione problematica, quella della maschera letteraria, la quale si lamenta del fatto che nessuno possa credere che un giornalista scriva per davvero. È il Cercas letterario, in realtà, il primo a tessere questa differenza, colui che si trova intrappolato nel suo ruolo da giornalista che, mentendo, sostiene di non avere immaginazione. Ed è in tale ambiguità, in tale **opposizione giornalismo/scrittura creativa, che Cercas fa vivere l'antagonismo** ossimorico racchiuso nelle parole *relato real*. Possiamo rilevare questo concetto in un altro dialogo con Roberto Bolaño, lo scrittore cileno, la sua rappresentazione, la sua maschera letteraria, la vera guida del protagonista nella stesura del romanzo:

- ¿Qué te hace pensar que yo soy un escritor de verdad?
- Escribiste dos libros de verdad.
- Juvenalia.
- ¿El periódico no cuenta?
- Cuenta. Pero ahí no escribo por placer: sólo para ganarme la vida. Además, no es lo mismo un periodista que un escritor.
- En eso tienes razón —concedió—. Un buen periodista es siempre un buen escritor, pero un buen escritor casi nunca es un buen periodista.
- Me refí.
- Brillante, pero falso —dije (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 149).

Javier Cercas, nel corso del romanzo, sembra addirittura arrivare a capire definitivamente di non essere uno scrittore, un romanziere:

[...] es que me importaba mucho menos terminar el libro que poder hablar con Miralles; [...] contra lo que Bolaño había creído hasta entonces (contra lo que yo había creído cuando escribí mi primer libro), yo no era un escritor de verdad, porque de haberlo sido me hubiera importado mucho menos poder hablar con Miralles que terminar el libro (Cercas, *Soldados de Salamina*, pp. 167-168).

In realtà, secondo il nostro punto di vista, **all'interno della propria** ambiguità, il Javier Cercas letterario di *Soldados de Salamina* (2001), per arrivare a essere uno scrittore, deve necessariamente credere di essere “solo” un giornalista; difatti, se i giornalisti non sono scrittori reali, egli,

indossandone la maschera, può dedicarsi a scrivere senza la pressione della propria mente ossessionata dalla scrittura creativa. Da qui parte la sua ricerca di fonti e verità, la ricerca della propria salvezza personale, della propria scrittura attraverso la storia. Quella storia a cui può afferrarsi in quanto, come detto, carente di immaginazione. Uno status personale che, Conchi<sup>161</sup>, la sua fidanzata, la sua nemesi apparentemente volgare, sembra confermare:

[...] —: Espero que no sea una novela.  
—No —dije, muy seguro—. Es un relato real.  
—¿Y eso qué es?  
Se lo expliqué; creo que lo entendió.  
—Será como una novela —resumí—. Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad.  
—Mejor que no sea una novela.  
—¿Por qué?  
—Por nada —contestó—. Es sólo que, en fin, querido, me parece que la imaginación no es tu fuerte (Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 66).

Le spiegazioni che il Javier Cercas letterario immagina di potere trovare attraverso un particolare evento storico, si materializzano attraverso la stesura di quel *relato real* incentrato su Sánchez Mazas scritto dal giornalista che ha deciso di essere, ma che sappiamo risultare incompleto; un testo privo di un vero eroe, oltre a *Los amigos del bosque*.

In questo senso, per poter interpretare al meglio il complesso intreccio su cui si basa il mondo del romanzo e la sua conseguente ricerca di un eroe o perlomeno di un suo simulacro, possiamo notare, uscendo momentaneamente dalla *fiction del testo*, come la genesi dell'opera stessa, nel mondo reale, si dimostri travagliata e figlia di ambiguità che sembrano ancora

<sup>161</sup> **Il personaggio di Conchi, la sua maschera da veggente, al confine con l'apparire** come una sorta di contrappunto comico del protagonista, rappresenta una delle guide letterarie di questi e ha il compito di attualizzare e rendere paradossalmente maggiormente verosimile il processo compositivo del romanzo, includendosi in esso e includendo di riflesso il lettore mediante un linguaggio colloquiale che veste di realtà il testo e, appunto, il contesto in cui si genera.

“—¡Que nos va a salir un libro que te cagas!” (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 166).



una volta simulare la *fiction* interna a essa e, in maniera speculare, conferire sfumature reali al “gioco di maschere” autoriale.

Nel 1999, a esempio, Javier Cercas, nel mondo reale, abbandona la stesura di un romanzo sulla *Guerra Civil*, perché, come la sua maschera letteraria in *Soldados de Salamina* (2001), non si riteneva soddisfatto della propria opera:

[...] Tenía escrita 150 páginas. No estaba mal, pero no logré encontrar un punto de vista que me gustara, así que la abandoné, lo cual tampoco es nada raro, porque yo he abandonado muchas novelas. [...] En todo caso, de ese fracaso aprendí muchas cosas que luego me sirvieron para escribir *Soldados...* [...] (Cercas e Trueba, 2003, p. 14).

Sappiamo infatti che il percorso creato dal “gioco di maschere” di cui stiamo cercando di cogliere il filo interpretativo risulta fondato proprio sulla ricerca di una verità essenziale e poetica, un cammino morale e storico costellato di *fiction* che lancia continui segnali al lettore riguardo al reale **“pacto implícito de olvido de la transición”** che l'ondata della cosiddetta *memoria histórica* abbiamo visto cercare di superare. Questo è uno dei temi che in ogni caso fanno da sottofondo al romanzo, un tema quasi subliminale **per il suo autore, ma di importanza capitale:** “[...] en cuanto a mi libro, espero que haya contribuido con su granito de arena a afrontar la verdad, porque mi aspiración ha sido mentir en lo anecdótico, en lo particular, para poder decir **la verdad en lo esencial**” (Cercas e Trueba, 2003, p.130).

Da qui si evince il tentativo di non volere scrivere, nella realtà e di conseguenza nella *fiction* del testo, un libro qualunque sulla *Guerra Civil*, lasciando momentaneamente da parte il fatto che tale guerra possa e debba considerarsi come meramente contestuale agli eventi di un romanzo da intendersi, lo sottolineiamo ancora, principalmente come percorso di ricerca della propria identità autoriale **attraverso l'eroismo spogliato dalla patina dell'oblio storico in cui è, suo malgrado, precipitato.**

[...] dopo la morte di Franco, la transizione spagnola si è basata su un patto d'oblio: facciamo finta di nulla. Oggi possiamo riconoscere che quel patto è stato un male minore, un tacito accordo che ha permesso alla Spagna di entrare in Europa e di diventare un Paese Democratico, ma il prezzo altissimo che abbiamo pagato è la nebbia di mezze verità e di bugie che regna su quel periodo. Abbiamo dimenticato uomini di destra come Sánchez Mazas, sì, ma soprattutto tantissimi Miralles, di cui nessuno si ricorda, perché sono scomodi. Raccontare le loro storie è un modo per non farli morire, per non dimenticare. (Arpaia e Cercas, 2013, p. 23).

Tornando dentro ai confini del testo letterario, *Soldados de Salamina* (2001), nel suo continuo giocare sulla frontiera labile tra verità poetica e storica, nel suo occultare e svelare i volti, gli sguardi dietro le maschere coinvolte nel complesso gioco autoriale, ci fa capire come allo sguardo del soldato che decide di non vedere Sánchez Mazas si sovrapponga in via **primaria l'importanza della visione della maschera del giornalista Javier Cercas**, il quale, per scelta autoriale, parte da una prospettiva ingenua riguardo alla *Guerra Civil* per compiere un percorso di conoscenza storica **durante il quale evolve e matura. Un'evoluzione accompagnata** dal pubblico, dallo sguardo del lettore che, come il protagonista, sovrapponendosi alla sua **visione celata dalla maschera, durante il percorso capisce l'importanza morale** di tale evento storico, drammatico e dei suoi risultati nel mondo contemporaneo.

Tale sovrapposizione di visioni porta a una nuova lettura della storia, la quale, come abbiamo più volte affermato, compie un balzo temporale e diventa inizio del presente, di modo che anche una generazione che fino a quel momento aveva considerato la *Guerra Civil* “[...] **como un coñazo asqueroso con el que le han dado la barrila sus padres o sus abuelos**” (Cercas e Trueba, 2003, p. 22), comincia a considerarla meritevole di attenzione, **un'attenzione che condiziona la costruzione attiva di un'identità personale e nazionale contemporanea** che smetta di cancellare il proprio passato.

L'iniziale verginità morale dello sguardo dietro la maschera del protagonista, permette al Javier Cercas reale di strutturare la storia abbandonando qualunque tipo di polarizzazione ideologica, scegliendo di

**partire dall'inversione del risultato finale della storia della *Guerra Civil***, trasformando i boia in vittime, ossia presentandoci come punto di partenza storico e letterario una crudele fucilazione di soldati falangisti per mano dei soldati repubblicani. Ecco dunque che fino alla terza parte del romanzo, il protagonista, apparentemente, risulti essere Sánchez Mazas e quindi la sua maschera, la sua fuga disperata per i boschi della provincia di Girona racchiusi in un *relato real*:

[...] a veces se hace una crítica muy politizada, pero es normal. En Italia, por ejemplo, lo leen en términos fascistas. Y en Alemania han escrito artículos donde me reprochan que me atreva a tratar con ironía una cosa tan seria. Lo cierto es que, aunque la Falange sea nuestra forma del fascismo, no es lo mismo lo que ocurrió en España que lo que ocurrió en Italia o en Alemania. [...] O sea que es verdad que para alguna gente, en Europa, el personaje y el entorno de Sánchez Mazas, y todo lo que significa, es lo único importante de la novela (Cercas e Trueba, 2003, p. 151).

**Un'attenta lettura del romanzo però**, non ci rivela alcuna presunzione di revisionismo storico o alcuna apologia del franchismo, bensì un tentativo di **avvicinarsi all'orrore della guerra attraverso la letteratura**, attraverso un punto di vista sfumato in maschere multiple **che, per l'appunto, si sofferma sulla questione morale, su un gesto individuale, eroico, “[...] un gesto infinitamente hermoso, infinitamente misterioso también: el de un hombre que, cuando todo le llevaba a matar a otro hombre, decide salvarle la vida”** (Cercas e Trueba, 2003, p. 27-28).

*Soldados de Salamina* (2001), palese manipolazione del mondo **autobiografico dell'autore**, di alcuni accadimenti reali che ne condizionarono la composizione, trova dunque, ancora una volta, anche nel contesto esterno alla *fiction*, nella realtà, in Roberto Bolaño la guida letteraria nella composizione del testo. Fu lui, lo scrittore cileno, come nella *fiction*, a raccontare la storia del miliziano comunista di nome Miralles a Javier Cercas. Un miliziano realmente esistito: la soluzione letteraria del romanzo.

[...]Me acuerdo de que estábamos tomando un té con su mujer, Carolina, y entonces, no sé muy bien a cuento de qué, nos contó la historia de Miralles, el antiguo luchador comunista al que Bolaño conoció en un cámping, ya viejo pero todavía lleno de ganas de vivir. [...] Había algo en ese personaje que me fascinó enormemente, y al instante: [...] Bolaño, además de contarme la historia de Miralles, se convirtió en algo así como en mi entrenador literario. [...] Y, un día, cuando tenía la novela a medias, pensé que el miliciano que salva la vida a Sánchez Mazas podía haber tenido una biografía como la de Miralles (Cercas e Trueba, 2003, pp. 116-17).

In questo modo, il “gioco di maschere” del testo può continuare e il protagonista letterario trovare il proprio eroe nella maschera di un vecchio soldato repubblicano quasi abbattuto dalla vita, residuo di un passato da dimenticare, un uomo colpevolmente dimenticato, come sappiamo, in una residenza per anziani di Digione, in Francia.

Miralles, nel romanzo, acquisisce una connotazione reale, quasi tridimensionale. Per esempio, odora di medicine, di vecchio,

[...] y supe que ése era el olor desdichado de los héroes (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 202).

La sua maschera ambigualmente reale, nella visione di Javier Cercas, l'autore, difatti appartiene alla categoria degli eroi, dei cosiddetti uomini giusti che grazie al loro istinto sanno scegliere tra il bene e il male quando **gliene viene data l'opportunità** dalla vita.

[...] Este tío tiene algo a lo que yo llamo el instinto de la virtud. Es instintivamente bueno: cuando se le da a elegir entre el bien y el mal, elige increíblemente el bien, y lo hace sin razonar, por instinto, porque huele dónde está el bien y lo hace. Pero hay muy poca gente que sea así. [...] Lo que hay entonces en la novela [...], para mí, es un canto a esta pureza moral, milagrosa, de determinadas y excepcionadísimas personas. Pero no hay —o por lo menos no hay en principio, o no de manera tan relevante— ideología. Lo que hay es esa celebración del instinto, del instinto de la virtud. Nada más (Cercas e Trueba, 2003, pp. 202-04).

Una visione eroica condivisa da Vargas Llosa (2001):

El gran personaje del libro de Cercas, el más novelesco y el más logrado, no es el inteligente y culto Sánchez Mazas; es el pobre Miralles, guerrero de las buenas causas por pura casualidad, héroe sin quererlo ni saberlo, que, desfigurado por una mina después de pasarse media vida batallando, sobrevive como un discreto, invisible desgraciado, sin parientes, sin amigos, recluido en una residencia de ancianos de mala muerte, a donde va a sacudirlo de su inercia y su aburrida espera del fin, un novelista empeñado en ver épicas grandezas, gestos caballerescos -pura literatura- donde el viejo guerrero sólo recuerda rutina, hambre, inseguridad, y la imbecil vecindad de la muerte (Vargas Llosa, 2001).

È la maschera di Miralles dunque, la soluzione letteraria del romanzo e del “gioco di maschere” che inizia e finisce con il narratore Javier Cercas, ma allo stesso tempo, come per non perdere simbolicamente una goccia dell’**essenza del** proprio eroismo, è lui stesso a decidere di non sciogliere **l’enigma, a non svelarci la sua vera identità** eroica, bensì a negarla **apertamente, fino a quella frase che non arriva all’orecchio del narratore e si** perde nel vuoto, in un punto cieco che coinvolge il lettore, il quale terminerà la propria lettura del romanzo senza conoscere la verità.

Un punto cieco che aprirà quella che abbiamo definito come una breccia illuminante nella futura produzione creativa di Cercas e che, in **quell’istante, nel testo, rende l’immagine, la maschera di Miralles, che al** narratore già appare come un ricordo, un frammento di memoria, maggiormente ancorata al volto di un eroe, se non reale, vero.

—No le he contado una cosa —le dije a Miralles—. Sánchez Mazas conocía al soldado que le salvó. Una vez le vio bailando un pasodoble en el jardín del Collell. Solo. El pasodoble era *Suspiros de España*. —Miralles bajó de la acera y se arrimó al taxi, apoyó una mano grande en el cristal bajado. Yo estaba seguro de cuál iba a ser la respuesta porque creía que Miralles no podía negarme la verdad. Casi como un ruego pregunté—: Era usted, ¿no? Tras un instante de vacilación, Miralles sonrió ampliamente, afectuosamente, mostrando apenas su doble hilera de dientes desvencijados. Su respuesta fue:  
—No.

Apartò la mano de la ventanilla y le ordenó al taxista que arrancara. Luego, bruscamente, dijo algo, que no entendí (tal vez fue un nombre, pero no estoy seguro), porque el taxi había echado a andar y, aunque saqué la cabeza por la ventanilla y le pregunté qué había dicho, ya era demasiado tarde para que me oyera o pudiera contestarme, le vi levantar el bastón a modo de saludo

último y luego, a través del cristal trasero del taxi, caminar de vuelta hacia la residencia, lento, desposeído, medio tuerto y dichoso, con su camisa gris y sus pantalones raídos y sus zapatillas de fieltro, achicándose poco a poco contra el verde pálido de la fachada, la cabeza orgullosa, el perfil duro, el cuerpo balanceante, voluminoso, y destartado, apoyando su paso inestable en el bastón, y cuando abrió la puerta del jardín sentí una especie de nostalgia anticipada, como si, en vez de ver a Miralles, ya le estuviera recordando, quizá porque en aquel momento pensé que no iba a volver a verle, que iba a recordarle así para siempre. (Cercas, *Soldados de Salamina*, pp. 202-03).

La maschera di Miralles inoltre contiene in sé sfumature tanto eroiche quanto paterne per il protagonista. Risvegliare il ricordo della sua figura eroica ormai costretta in un ospizio, sembra al Javier Cercas letterario un dovere morale anche nei confronti del proprio padre, la cui morte appare, **nella nostra interpretazione dell'opera**, come una sorta di detonatore occulto **che si inserisce tra gli altri impulsi storici che risvegliano l'ansia di ricerca**, il flusso della memoria storica. Il padre del narratore, in questo senso, non sarà mai davvero morto fino a quando il figlio lo ricorderà.

Nelle parole di Miralles, nel vuoto causato dal non poterle ascoltare, decifrare, la maschera letteraria di Javier Cercas sappiamo scoprire il segreto, “el secreto esencial” **che cercava. Egli trova un eroe, ma anche una potenziale famiglia**. La maschera eroica di Miralles dunque, in quanto padre simbolico **del protagonista, aumenta i piani interpretativi dell'opera e, oltre a** trasfondere di un ulteriore alone di realismo la *fiction* del romanzo – che lo porterà, oltre che per il Javier Cercas reale, a trasformarsi in una sorta di **simbolo, ossia nell'eroe di guerra per antonomasia per i lettori del testo letterario – consegna la libertà, ossia una vera e propria nuova vita reale al Cercas letterario, una vita dove possa distruggere la propria maschera fittizia da giornalista:**

[...]Lo que instintivamente aprende Cercas es que la vida hay que vivirla, que es algo fantástico, aunque esté llena de horrores y aunque el primer horror seamos nosotros. Lo que ocurre es que, como está enfermo, él

entiende que la única alegría para él, el único modo de vivir, es escribir (Cercas e Trueba, 2003, pp. 215-16)<sup>162</sup>.

La maschera di **Javier Cercas trova la voglia, l'allegria di vivere grazie** al romanzo che, dalla sua mente, trasferisce al lettore, con lo sguardo rivolto in avanti, verso la libertà, il futuro attraverso il passato letto come dimensione del presente. Un romanzo che, come nelle intenzioni del suo autore reale, diventa quindi esso stesso qualcosa di vivo, superando il confine della *fiction* fine a sé stessa.

[...] En fin: eso es lo bueno de que mucha gente lea una novela: que sigue viva. Porque yo soy de los que creen que una novela sólo es un montón de letra impresa, por no decir de letra muerta, y es solo cuando un lector la abre y se adentra en sus páginas cuando todo aquello cobra vida, una vida nueva y distinta en cada caso, porque cada lector le su propia novela: una novela no es más que una partitura, y es el lector quien la interpreta (Cercas e Trueba, 2003, p. 45).

Sánchez Mazas, la sua maschera letteraria, in definitiva, rappresenta **dunque per Cercas solo l'occasione, l'esca storica per arrivare all'eroe** letterario: Miralles. Il romanzo intero diventa un pretesto, rimane subordinato a tale figura che, proprio attraverso il testo guadagna, insieme **all'evoluzione** della maschera del giornalista in romanziere/eroe, una vita reale, nel presente, una vita amplificata dalla *fiction*. Il tono sentimentale **della scena finale, che si va ad aggiungere all'aneddoto melodrammatico che** coinvolge Sánchez Mazas, conferisce inoltre un tono più intimo alla visione

<sup>162</sup> Un tema che si collega in maniera esplicita alla citazione di Esiodo tratta da *Le opere e i giorni*: **“Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres”** che apre il libro in qualità di epigrafe. Una citazione che il Javier Cercas scrittore reale sceglie proprio per **l'ambiguità che racchiude al suo interno: “[...] Miralles nos oculta por qué “hizo vivir” a Sánchez Mazas, qué cosa extraña le hizo salvarle, y por eso no dice si fue él o no quien lo hizo. Puede ser, pero para mí se trata sobre todo de algo distinto. [...] Lo que los dioses nos ocultan es la alegría de estar vivo. [...] En realidad, hay que hacer un esfuerzo intelectual muy grande para darse cuenta de ese privilegio. [...] Vivimos de manera automática, porque, como dice [...] Montaigne, la costumbre nos borra el verdadero rostro de las cosas: estamos acostumbrados a vivir y ya no le damos importancia, tenemos automatizada la realidad y para verla de nuevo hay que desautomatizarla. Pues bien, esa alegría de estar vivo equivale a una adhesión sin resquicios a la realidad”** (Cercas e Trueba, 2003, p. 215).

della storia, mostrando come l'emozione e i sentimenti siano fondamentali nella letteratura di Javier Cercas:

[...] Usar los sentimientos es indispensable en literatura, forman parte de nuestra vida, y el cine y la literatura están mutilados sin ellos. [...] usarlos equivale a correr un riesgo tremendo, pero un escritor que no corre todos los riesgos no es un escritor, en mi opinión. Es como los cineastas y los novelistas que quieren prescindir de los argumentos, insinuando que los argumentos son para tontos. Pero, [...] Es algo fundamental. [...] del mismo modo, los sentimientos son fundamentales. O, si se prefiere, la emoción. La mejor definición que conozco de cómo se escribe una novela la dio Faulkner, cuyas novelas hierven de sentimientos, pero están vacías por completo de sentimentalismo: **se trata, dice Faulkner, de “elegir las palabras más emocionantes para producir la mayor emoción posible”** (Cercas e Trueba, 2003, p. 193).

Il “gioco di maschere” nel finale, come un simbolico *boomerang*, **torna sull'immagine di Javier Cercas, il quale si vede riflesso** nel finestrino del treno-hotel che lo riporta a casa. La sua euforia si riflette nel tono elegiaco scelto dell'**autore per descrivere quel momento**, immettendo nel testo il flusso dei pensieri di tale maschera letteraria, senza sosta, come per trasferire il senso di *trance* compositiva che la investe, nel lettore.

Digione, come abbiamo accennato nel precedente paragrafo, in quei pensieri diventa la Stockton che Bolaño e Miralles non sono mai riusciti a ricreare nel mondo reale, mentre tutte le frasi del testo sono ora collegate dalla congiunzione “y”, “e” in italiano, e la narrazione procede per accumulo, un accumulo che simula il movimento di quelle immagini sovrapposte, di quel treno che riporta a casa Javier Cercas, mentre il romanzo si compone nella sua mente:

Y allí, sentado en la mullida butaca de color calabaza del vagón restaurante, acunado por el traqueteo del tren y el torbellino de palabras que giraba sin pausa en mi cabeza, con el bullicio de los comensales cenando a mi alrededor y con mi whisky casi vacío delante, y en el ventanal, a mi lado, la imagen ajena de un hombre entristecido que no podía ser yo pero era yo, allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final, desde la primera hasta la última línea, allí supe que, aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de



ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo [...] y por supuesto de los hermanos Figueras y de Angelats y de Maria Ferré, y también de mi padre y hasta de los jóvenes latinoamericanos de Bolaño, pero sobre todo de Sánchez Mazas y de ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización y en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles, de esos momentos inconcebibles en que toda la civilización pende de un solo hombre y de ese hombre y la paga que la civilización reserva a ese hombre. Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya solo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio [...] (Cercas, *Soldados de Salamina*, pp. 206-07).

I suoi pensieri sfumano, si poggiano sulle prime parole del libro, parole che il lettore ha già avuto modo di leggere e ora citate di nuovo, tra parentesi:

(«Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí por **primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas»)**” (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 207),

e si spostano **ancora una volta verso** l'immagine del protagonista riflessa nel treno, immagine dalla quale ora Javier Cercas si distanzia, **mediante l'utilizzo di una terza persona** dal sapore spettatoriale, per conquistare **l'eroismo**, l'istinto della virtù di Miralles che non sbagliò **nell'unico momento** in cui era importante non sbagliare. Miralles che, grazie al romanzo, resusciterà una volta morto, mentre, Javier Cercas, la propria maschera letteraria, immagina di diventare come lui, come Miralles, come un eroe:

[...] y entonces el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente militares minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 207).

Attraverso la maschera di Miralles e alla sua probabile condizione di eroe della storia, il Javier Cercas letterario vince la propria battaglia, dismette la **maschera del giornalista e, immaginando l'intero romanzo ordinato, concluso**, senza più alcun pezzo mancante, si trasforma in soldato, in uno "scrittore soldato" che riesce a concludere la propria opera senza trovare, a suo modo di **vedere, la scorciatoia dell'invenzione, di un Miralles immaginato, fittizio, che** avrebbe tradito la sua idea di *relato real*.

Uno "scrittore soldato" che, facendo un passo indietro nel testo, non ubbidisce ai consigli di Bolaño, il quale, dietro la propria maschera di guida letteraria, come abbiamo visto, gli consiglia proprio di inventarsi un suo Miralles, un Miralles migliore di quello reale, dato che:

[...] La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real. [...] (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 168).

Nel gioco di maschere letterario che stiamo descrivendo, nel quale, lo sottolineiamo ancora, ogni personaggio sembra capace di trasformarsi in **qualcos'altro, di** maturare mediante la propria ricerca di senso, in uno scambio continuo tra identità letterarie, personaggi reali, storici, franchisti e repubblicani, il Javier Cercas letterario, dunque, conosce la propria definitiva **evoluzione. In quanto soldato letterario, si rialza e diventa quell'eroe che** cercava nelle pagine non scritte della storia reale, nelle parole, ancora una volta, della maschera letteraria di Bolaño:

—¿Y qué es un héroe?

[...]

—No lo sé —dijo—. Alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede no ser un héroe. O quien entiende, como Allende, que el héroe no es el que mata, sino el que no mata o se deja matar. No lo sé. ¿Qué es un héroe para tí? (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 146).

E, inoltre, in quelle della maschera del vecchio Miralles:

—¡Hay que joderse con los escritores! —Se rió abiertamente—. Así que lo que andaba buscando era un héroe. Y ese héroe soy yo, ¿no? ¡Hay que joderse! ¿Pero no habíamos quedado en que era usted pacifista? ¿Pues sabe una cosa? En la paz no hay héroes, salvo quizás aquel indio bajito que siempre andaba por ahí medio en pelotas... Y ni siquiera él era un héroe, o sólo lo fue cuando lo mataron. Los héroes sólo son héroes cuando se mueren o los matan. Y Los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos. Muertos, muertos, **muertos [...]** (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 197).

Il “soldato” Javier Cercas, scrivendo il suo romanzo, diventa invece un vero scrittore e smentisce Miralles, il vero eroe di tale romanzo. In *Soldados de Salamina* (2001) gli eroi non muoiono per sempre e, attraverso le pagine della *fiction*, la storia, i morti riescono a guadagnare una nuova vita.

I dimenticati, come già *Los amigos del bosque*, rivivono attraverso il ricordo, la memoria. A morire è la maschera da scrittore fallito, da giornalista senza immaginazione di Javier Cercas, **nell’eco di quelle parole di Bolaño**, “un buen periodista es siempre un buen escritor, pero un buen escritor casi nunca **es un buen periodista**” (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 149), mentre, attraverso la rievocazione su più piani temporali, tra passato e presente, delle note tristissime del *pasodoble Suspiros de España*, – ballato dal giovane soldato, probabile Miralles, nei racconti di Sánchez Mazas – mascherato da metaforica colonna sonora del romanzo, Javier Cercas arriva alla consapevolezza di poter concludere la propria storia letteraria nonostante la mancanza di certezze giornalistiche, storiche.

Il “gioco di maschere”, di conseguenza, svela il percorso morale ricercato da Javier Cercas, il quale, mediante il romanzo, a sua volta lascia **implicita, non svelata l’interpretazione ideologica della storia reale, ma apre** una finestra al cercare di capire, attraverso la storia particolare di un individuo, il senso universale del passato come parte del presente, senza creare demoni e senza occultare tale passato, per quanto tragico, rifiutandosi di dimenticare.

*Soldados de Salamina* (2001) evidenzia la fiducia che Javier Cercas, l'autore reale, ripone nel genere romanzo e in generale nella *fiction*, una *fiction* che, proprio in questo senso, come abbiamo avuto modo di analizzare (cf. cap. 3.2), può arrivare a essere insubordinazione contro la realtà. Una visione attraverso la quale, la letteratura, oltre che ancora di salvezza, diventa simbolicamente una droga necessaria alla propria sopravvivenza come uomo e come scrittore:

[...] yo sostengo que la literatura es la droga más dura, que habría que prohibir cuantos antes, no sea que nos dé por dejar de ser unos esclavos y por pelear para ser hombres libres. [...] yo creo que en el corazón de toda novela late siempre un gesto de insubordinación contra lo establecido y, en la medida en que la novela postula una realidad distinta de la real —una realidad posible o imaginaria—, también una rebelión contra la realidad misma, contra toda su porquería, su aburrimiento y su insuficiencia. (Cercas e Trueba, 2003, p. 196).

### 3.3.2 Dalla carta allo schermo

**Il compito del lettore nell'interpretazione di *Soldados de Salamina* (2001)** diventa più complesso o perlomeno più ambiguo quando, due anni dopo la pubblicazione del romanzo, nel 2003, David Trueba, scrittore, sceneggiatore e **regista, decide di rendere pubblica la sua lettura dell'opera, rispettandone lo spirito**, ma offrendo nuove opportunità interpretative, espandendo la parola scritta attraverso le potenzialità delle immagini in movimento, portandola sul grande schermo, amplificando così il “gioco di maschere” iniziato dal suo autore letterario.

Il cinema, in generale, crea storie e **l'adattamento cinematografico** altera, trasforma in immagini, storie fino a quel momento costituite da sole parole. Nel adattare un romanzo, il cinema si serve, dunque, come abbiamo visto nei precedenti capitoli, principalmente della sintesi. Il tempo dello spettatore si stringe alla durata della fruizione del film e il regista deve cercare di colmare i vuoti interpretativi che un testo scritto può permettersi,

volontariamente, di dimenticare. Di colpo quello che era solo interiore, interno alle riflessioni, alla vita del personaggio, diventa immagine.

Nel linguaggio cinematografico possiamo inoltre percepire tale immagine, tale oggetto filmato, in maniera globale, come una sintesi immediata di ciò che il romanzo ha dovuto elencare in maniera frammentaria, dove ogni elemento si materializza in forma autonoma, in quella che **Scorpioni Coggiola chiama “sintesi differita”** (Scorpioni Coggiola, 1995, p. 44); una visione globale che arricchisce il tono drammatico del romanzo.

David Trueba, per evitare di rimanere intrappolato nei giochi di identità del protagonista che hanno trasformato il romanzo in un vero e proprio contenitore di iperrealità (Baudrillard, 1981), decide di sfilare la **maschera letteraria a Javier Cercas e di appropriarsi dell’opera** trasformando il protagonista in una donna. **Lola Cercas, interpretata dall’attrice Ariadna Gil**, è quindi la protagonista del film. Il suo sguardo ossessivo e angosciato diventa simbolicamente **l’opera stessa, il film passa per i suoi occhi da ragazza intellettuale, solitaria, con un’aria depressa**, che vive al di sotto delle proprie possibilità.

Lo sguardo di Trueba, attraverso la maschera di Lola Cercas, si fonde a quello di Javier Cercas e del suo protagonista, a quello sguardo interrogativo dietro la maschera che, attraverso emozioni, esperienze caratterizza tutto il **cammino dell’opera e** conferisce significato alla storia diventando più importante delle risposte che può questa può dare con i suoi legami reali, fattuali.

[...] A mí *Soldados de Salamina* me pareció cinematográfica porque su cenit es una mirada. Ni un pensamiento, ni una reflexión, ni una frase, ni una atmósfera, ni una descripción prolija. No, una mirada. Y no hay nada más cinematográfico que una mirada. [...] la mirada del miliciano. Y esa mirada

persiste a lo largo de toda la historia. Y se queda congelada (Cercas e Trueba, 2003, p. 199)<sup>163</sup>.

Uno sguardo che sfida il reale e che rende, a nostro modo di vedere, **più rischioso l'adattamento di Trueba, il quale si è dovuto misurare con le** trappole della storia, dato che, nonostante il romanzo, come abbiamo dimostrato, non parli realmente della *Guerra Civil*, esso si fonda su una realtà precisa e racchiude significati morali.

Un adattamento che il regista ha cercato di riprodurre nella maniera più fedele possibile, in una sorta di ossessione per la realtà evidenziata nella scelta di scenari reali e di testimoni reali come Joaquim e Jaume Figueras, Daniel Angelats e Chicho Sánchez Ferlosio, testimoni che accompagnano il **cammino degli attori professionisti, cercando di non sconvolgere l'equilibrio** tra *fiction* e realtà creato dal romanzo e dal suo trattamento del tempo, ossia del passato visto come dimensione del presente.

Per il regista inoltre, il cambio di sesso del protagonista amplifica ulteriormente le possibilità espressive del film riguardo a temi come appunto la *Guerra Civile*, inoltre, la ricerca del padre e la relazione padre-figlia.

Concretamente, **il personaggio di Lola, docente dell'Università di** Girona, secondo la nostra interpretazione, carica in maniera ulteriormente traumatica il cammino tormentato **che guida la composizione dell'opera** anche rispetto al romanzo stesso. Ci troviamo di fronte a una donna distratta, insicura, a cui cadono in continuazione gli oggetti dalle mani; Lola è introversa, angosciata da una maternità non arrivata, da una solitudine autoimposta, travolta da una crisi creativa che viene esplicitata sin dalle prime immagini del film, le quali la presentano allo spettatore nel suo appartamento, attraverso i suoi dischi, i suoi libri, il suo sguardo perso di

<sup>163</sup> Quando non esplicitamente evidenziato, le citazioni testuali tratte dal già menzionato *Diálogos de Salamina* (2003), nel corso del presente paragrafo si riferiscono alla voce di David Trueba.

fronte a uno schermo del computer dove non riesce a scrivere altro che la lettera “A” in maniera ossessiva.

[...] Suponía hacer el viaje a una nueva primera persona, a un nuevo yo para contar la historia. [...] El cine sólo avanza, como la vida, en función de un conflicto y una tensión. Cada secuencia engloba un conflicto y una resolución a ese conflicto y una tensión sostenida hasta la resolución final. Para mí, el hecho de que Cercas fuera una mujer disparaba la tensión en cada situación. De pronto, tenía más valor una mujer sola por el bosque que un hombre solo. Visual, gráfica y emocionalmente tenía más valor esa mujer sola recorriendo el Collel, [...]. La relación padre-hija me parecía menos evidente que la relación padre-hijo, menos trabajada, menos vista. Y la relación mujer-guerra civil también. En la novela, la relación del personaje con Miralles estaba planteada como una relación padre-hijo. En la película podría estar planteada como padre-hija. En la novela se llega a decir que ha perdido una hija. Y, en el caso de la última secuencia, el abrazo final podía multiplicarse también como una pequeña despedida sexual de un hombre al que le han gustado mucho las mujeres [...] (Cercas e Trueba, 2003, pp. 92-94).

Il lavoro di Trueba parte dunque dal tentativo di interiorizzare la maschera del Cercas letterario, di appropriarsi di tale sguardo e trasferirlo, nascondendolo dietro la maschera di una professoressa, giornalista, scrittrice frustrata. Un cambiamento che lo stesso Javier Cercas identifica come un tradimento **necessario che l’adattamento cinematografico**, paradossalmente, ha dovuto compiere per rimanere fedele allo spirito del romanzo:

[...] un director tiene que tener una libertad absoluta, y que lo importante es que haga una buena película, no que sea absolutamente fiel a la novela en que se basa. Es más: si es absolutamente fiel, seguro que la película es mala, por la sencilla razón de que el cine y la literatura son lenguajes distintos. O sea que una película sólo puede ser fiel a una novela si la traiciona. Con todos los cambios que hay, yo siento que tu película es muy fiel, no a la letra de la novela —que en gran medida también—, pero sí a su espíritu. [...] (Cercas e Trueba, 2003, p. 102).

Un “tradimento **fedele**” che Cogotti (2012) definisce così:

[...] Il tradimento fedele è il paradosso che racchiude il segreto dell’adattamento: il suo risultato è una storia specchio dell’originale, seppur

rappresenti solo una delle molteplici letture che di essa se ne possono offrire. [...] **Il tradimento necessario** è garante del mantenimento **dell'essenza dell'io protagonista. Lola, da principio ingenua, passa per un** graduale processo di crescita personale e di scoperta e recupero della memoria storica della guerra civile, confrontandosi e scontrandosi con tutta una serie di personaggi e situazioni che la porteranno alla piena coscienza di sé. **L'evoluzione è la stessa del Cercas narratore (Cogotti, 2012, pp. 6-8).**

Il fatto che sia la protagonista che il regista del film siano lontani dal punto di vista generazionale rispetto ai fatti raccontati nel romanzo è comune ai due Javier Cercas (reale e letterario) e la relazione tra il presente e il passato segue la medesima prospettiva di riscoperta della propria identità contemporanea attraverso la storia, partendo da un aneddoto personale, da una guerra fatta di negazione di valori umani, di fango, di emozioni e sangue vissuti in prima persona senza rappresentazioni ideologiche, cercando di recuperare il piacere di vivere, il quale rappresenta uno dei temi sottintesi dal romanzo stesso.

Un piacere dimenticato che Trueba decide di includere già dalle prime **battute del film attraverso la frase “Nadie sabe lo que le hace vivir”** pronunciata da Lola durante una lezione, frase che nel contesto filmico appare come una personale e desolante inclusione della stessa protagonista, come personaggio, nel mondo letterario che sta spiegando ai propri studenti e che pare, a sua volta, espandersi alla sua realtà quotidiana dato che, come dice Lola, i personaggi dei romanzi sono come le persone normali, sono vivi, però non sanno cosa li faccia vivere. La scena rappresenta una sorta di parafrasi della citazione di Esiodo che, come abbiamo visto, apre il romanzo di Cercas: **“Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres”.**

Un recupero della felicità di sentirsi vivi che si materializzerà più avanti nel film attraverso Miralles, il quale, nella residenza di Digione, guardando dei bambini passare davanti ai suoi occhi, sottolinea tale valore occultato dagli dei; le sue parole fanno eco a quelle che pronuncia nelle pagine del romanzo:



—Siempre parecen felices.  
—No se ha fijado bien —me corrigió Miralles—. Nunca lo parecen. Pero lo son. Igual que nosotros. Lo que pasa es que ni nosotros ni ellos nos damos cuenta.  
—¿Qué quiere decir?  
Miralles sonrió por primera vez.  
—Estamos vivos, ¿no? [...] (Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 187).

La soggettività dello sguardo di Lola Cercas carica e filtra di umanità ora uno spazio filmico che aumenta le dimensioni dello spazio nominato nel romanzo – uno spazio costituito da Girona, le sue strade, i suoi locali come il *Nuria*, il *Bistrot*, i suoi dintorni eco della *Guerra Civil* e quindi Madrid, la Biblioteca Nazionale, Digione e la *Résidence de Nimphéas* – ora un tempo che, in bilico tra passato e presente, si serve dei continui richiami della storia, come le testimonianze dirette, le già citate voci di alcuni dei sopravvissuti o dei loro figli e di documenti storici scritti e audiovisivi per strutturare e organizzare il proprio romanzo nel film, seguendo la via della verosimiglianza, di un *relato real* impossibile in partenza, ma comunque vero. Trueba mantiene la natura ibrida del romanzo fondendo insieme differenti linguaggi, come, a esempio, quello del documentario che sfuma nella *docufiction*, caratteristica che si esemplifica concretamente in tutte le scene dove Sánchez **Mazas, interpretato dall'attore Ramón Fontseré, compare** in avvenimenti storici reali; dove, a filmati di repertorio, cinegiornali, interviste, si giustappone la *fiction* del cinema.

Trueba opta per una struttura senza riferimenti temporali, racchiusa in una sorta di presente, che nel romanzo, come sappiamo, è definito lungo sei anni, dal 1994 al 2000. Un presente su cui inserire dei *flashback* che drammatizzano e dinamizzano allo stesso tempo il passato storico; il tutto senza eccedere con la figura di Sanchez Mázas, evitando di aggiungere dettagli **non necessari, arrivando a eliminare l'intervista a testimoni reali come Maria Ferrè** e altri particolari raccontati nel romanzo da *Los amigos del bosque*, per **arrivare all'essenza narrativa senza tradire lo spirito, la “mirada” del romanzo.**

[...] La gran revelación fue comprender que Sánchez Mazas es sólo una metáfora de esta historia. Una historia que tiene un protagonista absoluto que es Cercas, el personaje Cercas, y ese encuentro del personaje Cercas con el personaje Miralles. Es decir, tampoco Miralles es el protagonista de este libro. Es la mirada de Cercas y cómo Cercas renace tras ese encuentro. Cuando me doy cuenta de eso, abandono la pretensión de intentar hacer una película que cuente de Cercas, que cuente de Miralles, que cuente de la Guerra Civil, que cuente de Sánchez Mazas. [...] (Cercas e Trueba, 2003, p. 44).

**Trueba svela, come detto, un'ossessione per un realismo di fondo** mirato a rimanere fedele alla sensazione di *relato real* che il Javier Cercas letterario vuole trasmettere, un impegno stilistico che si riflette in un'estetica che il regista stesso chiama "estilo de guerrilla", basata nel cercare di girare il film con una *troupe* ridotta, per non influire troppo, dal punto di vista strutturale, sul lavoro psicologico con i testimoni reali presenti nel film e per poter registrare le proprie scene a Girona o nei boschi senza troppi ostacoli.

[...] Fue duro porque rodábamos en el bosque, bajo la lluvia, con personajes reales que no siguen un guión y con los que había que trabajar a un nivel personal y esperar para rodarlos a que se encontrasen en el estado de ánimo óptimo para volver a contar una historia que, ya en ese momento, habían contado muchas veces. [...] Ese estilo de guerrilla era muy bueno para la película. Yo quería transmitir que las cosas estaban sucediendo sobre la marcha, que no era una película de una planificación y de una estética de rodaje demasiado elaborada. Quería transmitir un cierto tono de *cinéma vérité* [...] (Cercas e Trueba, 2003, p. 179-80).

Uno stile che lo porta a voler visionare i luoghi della storia reale insieme a Javier Cercas e a conoscere personalmente *Los amigos del bosque*, così come lo storico Miquel Aguirre, **con l'intento di includerli nel film**, arrivando persino a provare quella stessa sensazione che già il protagonista letterario sembrava sentire, provare nei loro confronti. I superstiti, così come i loro discendenti, difatti, trasmettono al regista una sorta di dovere morale nel raccontare la loro vicenda, il dovere di **scoperchiare dall'oblio le lacune della storia**: "[...] Las caras de la gente que ha vivido las cosas que cuenta, eso es irrepetible. Y para mí, fundamental a la hora de contar esta película. Me da la

sensación de que Jaume, como Miquel Aguirre pelea por que tú escribas este libro” (Cercas e Trueba, 2003, p. 53).

**Secondo l'estetica del regista, il cinema, in generale, ha il compito di spogliare l'essenza narrativa del romanzo e, andando oltre la parola scritta, deve cercare ciò che la rende viva, traducibile in immagini.** In questo senso, sullo schermo, tutti i fatti che non contribuiscono al fatto principale appaiono a Trueba come gratuiti, perdono significato.

La struttura in tre parti di *Soldados de Salamina* (2001) gli pone dunque numerosi interrogativi per la realizzazione della propria opera filmica.

Sebbene i tre capitoli del romanzo siano estremamente correlati tra loro, è bene ricordare, **ancora una volta, che fino all'apparizione del** personaggio di Bolaño **e alla conseguente rivelazione dell'esistenza di un eroe** potenziale come Miralles, ossia nel terzo e ultimo capitolo intitolato *Cita en Stockton*, il protagonista compie un percorso storico incentrato esclusivamente su Sánchez Mazas, la cui figura biografica e storica nonché poetica monopolizza il testo e la sua creazione intitolata *Soldados de Salamina*, il secondo capitolo, il *relato real* che abbiamo visto non soddisfare il suo autore. Un percorso che si rivela erroneo e che necessita di intraprendere altre direzioni per tramutarsi in romanzo e restituire la vita al Javier Cercas letterario e agli eroi dimenticati.

Il cambio di punto di vista, da Sánchez Mazas a Miralles, spegne la fiamma della frustrazione di Javier Cercas, una frustrazione che Trueba non voleva si trasferisse nello spettatore.

[...] En el caso de tu novela, la estructura era muy curiosa, [...]. Hay un personaje central, el investigador, que va acumulando pistas en una determinada dirección. Pero cuando llega al final de ese camino se da cuenta de que la dirección es fallida, que ha fracasado, que ha errado el tiro, que ha estado buscando por el camino equivocado. En el enfrentamiento entre Sánchez Mazas y el miliciano, ha optado por Sánchez Mazas pero, luego, da un giro de 180° y se da cuenta de que quien le interesa es el que está enfrente, el miliciano. Y ahí comienza la pesquisa de la última parte. [...] Entonces, eso, en la película, causa una disfunción estructural. En los primeros veinte minutos cuentas el planteamiento, las primeras pruebas y el

encuentro del protagonista con gente que le impulsa a ir en una determinada dirección. Luego, esta persona emprende durante otros treinta minutos un camino, pero sabes que ese camino es errado. Tú estás guiando al espectador por ese camino, le estás dando información útil, porque el protagonista variará su objetivo algo después. El problema entonces es cómo conseguir que esa frustración del personaje no se transforme en una frustración del espectador, que puede pensar que para qué me han dado toda esa información si no es la que de verdad importa. Esa segunda parte de la novela [...] en la película había que sujetarla con unas riendas muy firmes para no provocar esa frustración. Es algo que, aunque no lo parezca, **tiene una importancia capital. En esa historia están los sucesos de “los amigos del bosque”.** Hasta que no nos dimos cuenta de eso, narrativamente la película no funcionaba (Cercas e Trueba, 2003, pp. 85-87).

La voce interiore della protagonista e alcuni temi sottintesi nel romanzo devono ora, dunque, per forza di cose esplicitarsi graficamente; è il caso, a esempio, del tema del padre, della sua perdita e conseguente ricerca.

La morte del padre del Javier Cercas letterario diventa quindi visibile nel contesto del film. Il padre di Lola infatti appare prima ricoverato in una casa di cura e, quindi, ci viene annunciato come effettivamente morto, attraverso la raccolta dei suoi effetti personali compiuta dalla stessa figlia; effetti personali tra cui troverà anche una foto ricordo della *Guerra Civile*.

In questo modo, quello che lo stesso Javier Cercas definisce un *leit-motiv* che si lega ad altri nel romanzo per sfociare nella riflessione sulla morte, sul potere del ricordo, nella ricerca di una figura paterna che troverà in Miralles, diventa tangibile, illusoriamente reale per lo spettatore e non necessita di ulteriori spiegazioni che giustificano il comportamento della protagonista cinematografica. Una componente grafica che esplicita anche temi secondari come la maternità mancata, paternità nel testo, attraverso continui riferimenti concreti, come un sonaglio per bambini dentro la macchina di una collega di Lola o i bambini che giocano sulle altalene che lo sguardo desolato della protagonista cattura mentre aspetta inutilmente Figueras al *Nuria*, un locale di Girona.

David Trueba, nella sua ricerca di verosimiglianza, si avvale della **potenza espressiva dell'immagine attraverso l'uso marcato dei primi piani, dei**

giochi di luce che, come sottolinea Cogotti (2012), danno un tono realista e allo stesso tempo personale, soggettivo allo spazio rappresentato soprattutto in relazione alla frustrazione psicologica di Lola o alla figura di Sánchez Mazas. In una lunga sequenza del film, a esempio, la fuga di Sánchez Mazas nel bosco attorno al Santuario del Collell, attraverso il montaggio alternato<sup>164</sup> arriva a giustapporsi a quella di Lola che corre, nel presente, nel medesimo bosco, visualizzando tale fuga, unendo presente e passato, lo stesso malessere, la stessa frustrazione.

Lo sguardo della protagonista guida la narrazione della sequenza, la interiorizza. Alla fuga di Sánchez Mazas si fonde la fuga di Lola e il rumore dei cani e degli spari continua anche nel presente, difatti la donna rischia di venire colpita dal proiettile di un cacciatore e si ferisce una mano scivolando tra gli arbusti. Ormai a casa, Lola si rilassa facendosi un bagno, mentre Sánchez Mazas, nel bosco, piange. Quindi Lola prova a scrivere quello che ha provato, quello che ha immaginato provare Sánchez Mazas, ma, mentre scrive, si sente male, accusa un attacco di panico, prende un farmaco, quindi **si accascia sul pavimento. L'ossessione per la scrittura diventa materiale, fisica, ma anche l'unica cura possibile.**

[...] Lola interiorizza la sofferenza di Sánchez Mazas, ancora una volta, trasformandola poi in malessere psico-fisico: **l'ossessione di quello sguardo** e della scrittura mostra come, accasciandosi al suolo nella sua abitazione, fra primi piani e dettagli sui medicinali, stia dolorosamente risorgendo da se stessa (Cogotti, 2012. p. 10).

<sup>164</sup> Il “montaggio alternato” nel cinema, secondo Rondolino e Tomasi (2003) può essere definito come un “sintagma [che] alterna inquadrature di due o più eventi che si svolgono in luoghi diversi ma, di solito, simultaneamente e che sono destinati a convergere in uno stesso spazio” (Rondolino e Tomasi, 2003, p. 155). Nel caso della sequenza di *Soldados de Salamina* (2003) proposta nella nostra analisi, dal momento che i due protagonisti sullo schermo fanno riferimento a piani temporali distinti, possiamo inoltre intendere il montaggio voluto da Trueba, in maniera complementare, come una sorta di “montaggio connotativo”, “il cui tratto dominante è la costruzione del significato, [...]” (Rondolino e Tomasi, 2003, p. 178).

Un cammino verso la guarigione attraverso la letteratura, accompagnato dalla pioggia, una pioggia che si abbatte su Girona, sul Santuario del Collell, sulla tomba di Machado, sulle vicende di Sánchez Mazas e che abbandona la protagonista simbolicamente solo a Digione, quando incontra Miralles (Cogotti, 2012).

Trueba, il quale, come abbiamo visto, vuole ritrarre il tempo, il suo passaggio nei volti dei protagonisti per dare un volto reale al passato come inizio del presente attraverso le persone che realmente hanno vissuto quei momenti, decide però di togliere la maschera letteraria allo scrittore Bolaño e di farlo scomparire dal film.

Lo stesso Roberto Bolaño che, nella terza parte del romanzo, *Cita en Stockton*, **abbiamo visto assumere le sfumature dell'eroe letterario fino all'introduzione di Miralles** e che permetteva al Javier Cercas letterario di trovare la strada per la conclusione del proprio romanzo.

La scomparsa di Bolaño dal film porta alla creazione di un personaggio fittizio *ex novo*, **Gastón, interpretato dall'attore Diego Luna**, il quale benché compia la medesima funzione dello scrittore cileno, non è uno scrittore, ma uno studente di Lola, un ragazzo messicano nipote di esiliati, **interessato al recupero della propria memoria familiare, un'altra faccia, un'altra** "scoria" lasciata della *Guerra Civil*. É lui che introduce Miralles, l'eroe del romanzo, l'eroe del film. **Il cambiamento risponde all'esigenza di cercare di superare la già menzionata "disfunción estructural" del romanzo** in chiave cinematografica; con Bolaño spariscono infatti i riferimenti a Stockton, il parallelo con la città protagonista del film *Fat City* e la Digione in cui è **confinato il vecchio Miralles e il parallelo tra l'incontro mancato tra Bolaño e Miralles** che Javier Cercas sente di personificare nel suo viaggio di ritorno in treno.

In questo senso, la figura di Gastón appare in qualche modo depotenziata rispetto a quella del Bolaño letterario di Javier Cercas. Egli **rappresenta un'ulteriore sguardo, un testimone del ricordo di Miralles che si**

materializza nel filmato che mostra a Lola, girato mentre lavorava come vigilante al camping *Estrella de Mar*, dove Miralles balla il *pasodoble Suspiros de España* con la prostituta Luz. Lo stesso *pasodoble* che ballò, secondo Sánchez Mazas, con il suo fucile, al Santuario del Collell, il soldato che gli salvò la vita.

Se il ruolo di Gastón appare in questo senso depotenziato, offre al regista due ulteriori possibilità espressive rispetto al romanzo, ossia strutturare in maniera maggiormente dettagliata il ruolo da aiutante letterario dello storico Aguirre, il quale sprona a più riprese Lola nella composizione del proprio romanzo e, in seconda battuta, aprire una sorta di breccia, di tensione sessuale tra Lola e lo stesso Gastón che si evidenzierà sin dal primo sguardo di questi nei confronti della donna, uno sguardo nascosto e insistito immediatamente dopo il primo incontro fortuito tra i due, che culminerà, più avanti nel racconto filmico, **in un bacio all'università**.

Una tensione sessuale che si esplicita, inoltre, nel film, attraverso il **personaggio di Conchi, interpretata dall'attrice María Botto**, che è ora fortemente attratta da Lola, nonostante questa la respinga e le si porga con spiccata superiorità intellettuale. La relazione tra Lola e Conchi, la veggente e fidanzata del Javier Cercas letterario, che, come nel romanzo, indovina il futuro mentre Lola investiga sul passato, va, secondo il nostro punto di vista, oltre la mera necessità di un contrappunto comico per la protagonista, come lascerebbe pensare il modo di essere, parlare e agire in maniera spontanea di Conchi. Questa relazione dà vita invece a un rapporto di dipendenza di Lola da tale modo di essere, di dipendenza dalla sicurezza che Conchi emana, dal suo includersi nella composizione del romanzo, dal suo includersi senza remore nella sua vita.

[...] me pareció que mantener el personaje de Conchi como mujer creaba una nueva tensión. Intensificaba el conflicto de Lola, su sensación de derrota, de frustración y de represión. Suponía abrirle una nueva puerta a la duda y a la tensión. Existía el riesgo de que todo eso distrajera la atención sobre la historia central. Pero yo creía que, si se llevaba con una cierta velocidad, a

costa de trazos intensos, podría ser divertido e interesante. Hay una secuencia entre Lola y Conchi que no está en la novela. Es ésta en la que Lola llama al programa de Conchi de la televisión y, fingiendo otra personalidad, le pide perdón y que prolonguen su amistad. Era una manera de declarar la necesidad de Lola de obtener la amistad de Conchi (Cercas e Trueba, 2003, p. 102).

La dipendenza di Lola da Conchi è potenziata da Trueba in maniera inversamente proporzionale a quella da Gastón/Bolaño. Lola farà leggere il proprio romanzo, il *Soldados de Salamina* che costituisce il secondo capitolo del libro, proprio a Conchi e sarà lei a farle una prima critica negativa, a consigliarle di inserirsi nel romanzo, di simbolicamente denudarsi, di raccontare le proprie emozioni nel testo. Lola reagisce male, le lancerà addosso una serie di libri per lei geniali, libri che non riuscirà mai a eguagliare, ma, una volta recuperata la ragione, giungerà alla stessa conclusione. Come nel *relato real* di Javier Cercas, “*falta una pieza*”, un eroe.

La televisione accesa da Conchi, nella stessa sequenza ambientata nell'appartamento di Lola, narra uno degli aneddoti esposti da Bolaño nel romanzo, uno degli aneddoti da cui è spogliato Gastón; il telegiornale racconta difatti la notizia di un ragazzo che decide di immolare la propria vita per salvare delle persone intrappolate in un edificio in fiamme. Ora è dunque la televisione a dare lo spunto a Lola per cercare il proprio eroe, un eroe come **quel ragazzo. Perché come dice la giornalista nel corso del telegiornale: “A los Heroes sólo los premia el recuerdo de los demás”**.

Gastón, in ogni caso, come già detto, risulterà comunque fondamentale, sarà la sua voce a introdurre nel film la figura eroica di Miralles. Trueba, **capendo l'importanza straordinaria della scelta del volto di** tale personaggio eroico, fa coincidere la sua comparsa sullo schermo con il momento in cui questi incontra Lola nella residenza per anziani di Digione.

Fino a quel momento, il volto di Miralles è celato dietro immagini **d'archivio e la sua maschera reale si trova universalizzata in mezzo a quei** soldati, di modo che tutti possano sembrare Miralles e allo stesso tempo essere Miralles.



Una scelta che risponde alla già citata ansia di fedeltà al romanzo così come di fedeltà alla realtà, oltre al fascino che tale figura, nel mondo reale, dopo il successo del romanzo, si porta dietro. Difatti, nonostante il regista fosse **consapevole che l'importanza di Miralles risiedesse nelle sue parole, nelle sensazioni che trasmettono unite a quello sguardo immaginato, arriva a percepire il volto di Miralles come il vero grande problema dell'adattamento, in quanto figura mitica del testo letterario.**

El gran problema de esta adaptación era Miralles. Siempre he pensado que las películas que recorren un camino hasta llegar a un personaje mítico plantean muchos problemas. Es muy difícil que un arte tan realista como el cine logre esa altura mítica. [...] Tenía un pánico tremendo a la aparición de Miralles. El instante mítico de la novela. Tenía que ser alguien que fuera capaz de recoger todo lo que se ha sembrado. Se trataba de que, cuando el espectador viera a Miralles, cristalizara de golpe toda la emoción que se **había ido acumulando. Y que dijera: “¡Ah, es Él, es Él!”. Nunca sabré si se ha logrado, pero incluso en el fracaso, la empresa merecía la pena** (Cercas e Trueba, 2003, p. 131).

**Miralles, nel film, acquisisce la maschera reale dell'attore Joan Dalmau, trovando un volto al suo mito universale da eroe dimenticato, volto che mette d'accordo anche Javier Cercas:**

[...] Yo ya tengo a Miralles muy hecho en la cabeza, ya tengo a mi Miralles y me es muy difícil cambiarlo. Pero ahora, después de ver la película, cada vez que pienso en Miralles, inevitablemente pienso también en Dalmau. [...] Lo cual para mí significa que Dalmau es Miralles (Cercas e Trueba, 2003, p. 131).

Il “gioco di maschere” iniziato nel romanzo, di conseguenza, si materializza inevitabilmente nel film ancora una volta nella figura della protagonista, Lola, la quale, a Digione, congedandosi da Miralles/Dalmau si toglie la maschera **dell'apatia, vince la propria frustrazione.**

Il turbinio di pensieri successivo **all'incontro tra Javier Cercas e Miralles** che porta il protagonista letterario a immaginare il proprio romanzo e a tramutarsi in scrittore ed “eroe soldato” allo stesso tempo, che abbiamo

visto occupare con “enfasis elegiaco” le ultime quattro pagine del romanzo (Cercas, *Soldados de Salamina*, pp. 203-207), è concretamente riassunto nella frase che la protagonista cinematografica pronuncia tre volte nel taxi che **si allontana da Miralles quel “No me olvidaré de usted” che precede un perentorio** “No dejaré que se olviden de usted” e che la spingerà a sconfiggere la propria crisi creativa e a dare vita, attraverso il romanzo, agli eroi dimenticati.

[...] Recuerdo que rodamos ese plano de Ariadna alejándose en el taxi y en la **quinta toma me acerco a ella y le digo: “¿Sabes qué? Vamos a añadir una frase al final, después de lo de “no me olvidaré de usted”. Repítelo varias veces y luego di, como final: “No dejaré que se olviden de usted”. Una cosa tan tonta, pero de pronto me pareció que resumía la vuelta a la escritura del personaje central, su razón para abandonar la crisis, su misión como escritora.** [...] (Cercas e Trueba, 2003, p. 212).

Lola, sulla via del ritorno a Girona, guarisce il suo male interiore, **riprende a scrivere, cessa di essere una scrittrice “frustrada” e, guardando dal finestrino dell’autobus che sostituisce il treno**-hotel del romanzo, immagina Miralles, giovane soldato, ballare sotto la pioggia, abbracciato al fucile, il *pasodoble Suspiros de España*.

Attraverso la scrittura, si fonde a quel Javier Cercas che vede la sua immagine sdoppiarsi, riflettersi nei vetri del treno-hotel che lo condurrà a Girona, immaginando di diventare un eroe, il soldato che, andando sempre **“hacia delante”**, sempre avanti, scoprirà il segreto essenziale della propria storia e di quella di milioni di spagnoli mediante il ricordo attivo; riflettendo, a sua volta, la maschera, il volto di David Trueba, il quale nonostante il taglio personale, il tradimento soggettivo, ma necessario, dato alla propria trasposizione, come in uno specchio riesce a rimanere fedele al romanzo evocandone la stessa ossessione, la stessa voglia di evoluzione in chiave **moderna e non revisionista dell’identità spagnola attraverso il linguaggio dell’arte, la sua verità poetica, i suoi punti ciechi colmi di domande senza risposta** che si aprono al mondo dello spettatore. Uno specchio che riflette, in

definitiva, un ulteriore “gioco di maschere”, intercambiabili e complementari, tra il regista e Javier Cercas.

### 3.4 Verso *El impostor* (2014)

Javier Cercas, come romanziere, matura una visione creativa che, come abbiamo visto, a partire da *Soldados de Salamina* (2001) si struttura **mediante l'enigma**, quel punto cieco concettuale e narrativo che, fortificato da **un'ironia “cervantina”, da intendersi** come postmoderna, ma allo stesso tempo lontana dal sarcasmo sterile e talvolta nichilista, diventa esso stesso strumento di ricerca di comprensione della natura umana, senza cercare di fornire giustificazioni agli eventuali abomini a essa associabili.

Una visione che nei romanzi successivi di Javier Cercas si esplicita in un dialogo aperto e simbolico proprio con *Soldados de Salamina* (2001), dato che, come dichiara lo stesso scrittore “[...] tutti i miei romanzi sono allo stesso **tempo la continuazione e la confutazione dei romanzi precedenti**” (Arpaia e Cercas, 2013, p. 38).

La scrittura, il romanzo di Javier Cercas dunque manifesta delle costanti che gli danno una dimensione unitaria, organica:

Cada nueva novela de Javier Cercas [...] exige, para no caer en esquemáticos juicios, situarla dentro del conjunto de toda su producción: es una forma de ahondar en la complejidad de una evolución —de lo autobiográfico a lo documental— que tiene, sin embargo, unas constantes (Masoliver Ródenas, 2012).

Javier Cercas, nel 2005, prosegue concretamente il proprio cammino estetico attraverso il romanzo mettendo ancora una volta in luce, come metaforica “esca” narrativa, **l'effetto** della guerra sulla memoria, sia essa individuale o collettiva, mediante la pubblicazione di *La Velocidad de la luz*.

La storia viene rappresentata nel contesto della *fiction* letteraria ancora una volta come malleabile, come inizio del presente, in una ricerca che

porta il suo racconto, la versione ufficiale storiografica, a confrontarsi con nuove versioni che rimangono prive di una reale conclusione, aperte, enigmatiche, profondamente umane, punti ciechi passibili di continue riletture.

Nel testo persistono legami autobiografici tra il protagonista e la figura reale **dell'autore, così come sono presenti** evidenti riferimenti a *Soldados de Salamina* (2001). Il Vietnam rimane sullo sfondo, come la *Guerra Civil* del romanzo precedente, una guerra che costringe il narratore a porsi, di nuovo, **secondo Arpaia “[...] problemi di ordine morale da cui parte la riflessione metaletteraria...”** (Arpaia e Cercas, 2013, p.38).

Il cammino di comprensione iniziato attraverso la figura di Sánchez Mazas ora volge verso una persona comune, una persona apparentemente **“normale” che** la storia riconsegna come mostro dopo averlo presentato come eroe; quel mostro che, per natura, risiede in ciascun essere umano.

La voce del narratore è quella di uno scrittore che cerca la maniera migliore per raccontare la storia di un sopravvissuto, la sua memoria, per arrivare a trovare, nello stesso tempo, la personale tranquillità che ha perduto dopo il successo del primo romanzo sulla *Guerra Civil*, replica fittizia di *Soldados de Salamina* (2001). Una tranquillità che possa restituire verità a una vita che ha finito per diventare priva di senso.

Il declino mentale **del personaggio di Rodney, l'eroe convertitosi in mostro, riflette l'isolamento sociale che la fama ha causato al narratore**, allontanandolo dalla realtà e dalla letteratura, isolamento che si completa con la perdita della propria famiglia.

Cercas convirtió su éxito y las consecuencias perniciosas del mismo en el núcleo originario de *La velocidad de la luz* (2005), a la vez que anudaba hilos procedentes de su obra anterior: la novela de campus en Illinois, la metaficción, los ademanes autobiográficos, la utilización del motivo del doble por cuenta de un excombatiente en Vietnam, Rodney Falk... Esa maniobra le permitió realizar un ejercicio de autocrítica cuyo objetivo solapado era el de conjurar el efecto paralizante del éxito y la catástrofe que puede acompañarlo: la soberbia, la vanidad monstruosa, la egolatría, la

pulsión autodestructiva, la enajenación del entorno familiar, amistoso y profesional o, sencillamente, la maldad [...] (Ródenas de Moya, 2017).

Inoltre, in accordo con Gracia (2005),

*La velocidad de la luz* retoma la anatomía interior de un escritor como vía de acceso a la comprensión del mal sin redención posible, sin final feliz, en la sombría seguridad de que el mal cometido no se cura (como dice uno de los lemas de la novela) (Gracia, 2005).

Il romanzo si sviluppa dunque seguendo un percorso duale, dove il presente del narratore coincide tragicamente con il passato del protagonista e la morte appare come la paradossale scossa che dà vita a un cammino di purificazione mediante la catarsi intrinseca alla scrittura di un romanzo, quello che il lettore sta leggendo nel presente, nel mondo reale, sulla storia di Rodney, veterano della guerra in Vietnam, per avere la possibilità di distruggere la sua maschera, i suoi enigmi da eroe possibile che, in realtà, la guerra ha trasformato in un mostro capace di commettere atrocità tali che lo porteranno a suicidarsi, non incontrando alcuna possibilità di redenzione.

Se Rodney trova la propria salvezza nel suicidio, ecco che la letteratura gli offre una nuova possibilità, un romanzo che gli conferirà una nuova vita, per lui e per il suo autore; una letteratura che, come in *Soldados de Salamina* (2001), si propone come **l'unico strumento possibile per arrivare alla verità, quella letteraria appunto, l'unica** capace di conferire significato alla realtà. La scrittura parte da un atto eroico, sebbene tragico, quello che Rodney realizza suicidandosi, dando al narratore la possibilità di creare una storia, una verità, benché letteraria, capace di redimerli entrambi (Everly, 2010, p.108).

Con tale romanzo, il ruolo degli eroi, dei Miralles dimenticati dalla storia viene quindi messo in discussione; ora la storia restituisce falsi miti, mostri. In questo senso, ci vengono incontro le parole di Everly (2010):

[...] **Through the eyes of the narrator, the reader sees the fabrication and falsification of identity in the kind of monumental history posited by Nietzsche, which is the glorification of events and victories.** [...] If *Soldados* proclaims that only the dead are heroes, then in *Velocidad* the very nature of heroics comes into question. The text strips the individual of historical importance and points to the narrative construction of hero (Everly, 2010, pp. 103-04).

**L'attenzione di Javier Cercas si sposta sulla costruzione narrativa dell'eroe, sull'errata interpretazione della realtà che porta alla falsa storia eroica di un soldato che al contrario di Miralles non rappresenta il bene, la vittoria sul lato oscuro dell'animo umano, ma una vittima di quest'ultimo.**

La storia di Rodney, diventando romanzo, traduce la storia in *fiction* e non consegna al lettore delle verità univoche, ma solo nuovi e molteplici punti ciechi interpretativi, **delle verità alternative, figlie dell'immaginazione.** Una versione della storia che sconvolge la concezione eroica del soldato che combatte in nome della sua nazione e si trasforma, pertanto, nella **rappresentazione di un assassino “[...] through the retelling of history”** (Everly, 2010, p. 106).

Nel 2009, con la pubblicazione di *Anatomia de un instante*, Javier Cercas decide di destabilizzare ulteriormente **l'equilibrio tra realtà e fiction creando un ulteriore “racconto cucito alla realtà”** (Cercas, 2016, p. 357), un ipotetico *relato real* con un narratore che torna a essere intriso di *fiction* autobiografica e che ora si veste ambiguamente da storico, da cronista. Javier Cercas, in accordo con Ródenas de Moya (2017), complica i:

[...] lazos entre la novela y la realidad empírica, entre la invención (o la ficción) y la constatación. Se trata de una dimensión compleja y de galerías múltiples en la que, por un lado, las alusiones desde texto a la realidad empiezan a reclamar un estatuto referencial cada vez más próximo al periodístico o histórico, esto es, cada vez más despojado de datos inventados. Este despojamiento aún es incipiente en *Soldados de Salamina*, que mantiene su condición de novela, pero será completo en *Anatomía de un instante* (2009), un libro que pone en solfa los límites del género.

L'autore, con questo libro, porta dunque **all'estremo la natura ibrida** del romanzo, creando un testo che si caratterizza per una forte commistione di generi, interrogandosi su quali siano i limiti del romanzo stesso, la sua funzione nel XXI secolo. Un testo che, come in tutto il cammino estetico autoriale si avvicina ancora una volta alla realtà da un punto di vista essenzialmente ironico, ambiguo.

Javier Cercas con *Anatomia de un instante* (2009) cerca dunque di “[...] **espandere**, o semplicemente di colonizzare in maniera completa, il territorio **cartografato dal Chisciotte**” (Arpaia e Cercas, 2013, p. 56) entrando a tutti gli effetti nel campo della *nonfiction novel* in linea, a esempio, con *A sangue Freddo* di Truman Capote (1966) e, in generale, con gli autori che, **con intenti e stili diversi, svuotano “di invenzione i loro romanzi”** (Cercas, 2016, p. 377). Egli investe, ancora una volta, nella forma del testo per dare vita al suo romanzo:

[...] **la mia preoccupazione principale mentre scrivevo il libro era la forma, e uno scrittore in generale – e un romanziere in particolare – è prima di tutto qualcuno [...] che sente** che la forma è contenuto e perciò pensa che soltanto attraverso la forma – attraverso la riscrittura della rielaborazione virtualmente indeterminabili delle frasi e della struttura di un libro – sia possibile accedere a una verità che altrimenti risulterebbe inaccessibile (Cercas, 2016, pp. 297-302).

Inizialmente, mancando la *fiction*, **Cercas non presenta** l'opera come un romanzo, **per non suscitare nel lettore l'idea** che gli elementi narrati fossero *fiction* o un mix di *fiction* e realtà.

[...] *Anatomia* sembra un libro di storia; sembra anche una cronaca, o un reportage giornalistico; sembra anche un saggio; a tratti, sembra un vortice di biografie contrapposte in un crocevia della storia; a tratti sembra perfino un romanzo, forse un romanzo storico. (Arpaia e Cercas, 2013, pp. 46-48)

In realtà, il testo è tutti gli effetti un romanzo, dove però le ipotesi storiche, le domande perseguono una sorta di “terza verità” oltre a quella

storica e a quella letteraria, una verità formata da entrambe, congetturale, fondata dunque in un vero e proprio “punto cieco” (Cercas, 2016, p. 448).

**L’occasione storica viene offerta all’autore dal colpo di stato del 23** febbraio 1981 attuato e fallito dal colonnello Antonio Tejero presso le *Cortes* madrilene durante la **discussione delle dimissioni dell’allora** presidente spagnolo Adolfo Suárez. Un evento filmato dalle telecamere che gli spagnoli, nel mondo reale, ricordano di avere vissuto in diretta. Un ricordo errato, una falsità collettiva, dato che tali immagini furono trasmesse solo a *golpe* concluso, fallito.

La televisione, con le sue immagini, cambia dunque la percezione **dell’evento, il quale diventa quasi una finzione, un racconto di fantasia** che nella realtà, invece, decise il destino di una nazione. In questo senso, il testo **cerca la verità fattuale di quell’evento storico**, ma anche, e soprattutto, **una verità morale, quella degli “eroi del tradimento” che al momento opportuno si** ribellano al proprio passato per fedeltà a un presente democratico, libero, per il quale rischiano la propria vita, opponendosi al *golpe*.

De la tela de araña que teje el cronista de *Anatomía de un instante* escapa la «verdad», entendida esta como el desciframiento radical de todos los enigmas, pero quedan atrapadas distintas versiones de la verdad, distintos planes golpistas que difuminan, al superponerse, la recta interpretación de lo ocurrido y que demuestran que la verdad es escurridiza, aunque no inextricable ni inaccesible ni incesantemente diferida, como pretendía cierto pensamiento posmoderno. De hecho, Cercas está menos interesado en la determinación de la verdad histórica, como sería propio de un historiador, cuyo propósito consiste en elucidar el pasado, que en la exploración de una verdad moral, la de los «héroes de la traición», gracias a la cual se allanó el camino hacia el presente (Ródenas de Moya, 2017).

In accordo con **Javier Cercas quindi, data l’improbabilità** che un libro di storia o un saggio si chiedano il motivo per il quale Adolfo Suárez non si **alzò dal suo posto durante quell’attentato, la domanda su cui si struttura il** testo letterario diventa una domanda morale al pari di quella che ci si pone di fronte al mancato omicidio di Sánchez Mazas in *Soldados de Salamina* (2001). Una domanda che diventa il motore del romanzo e che, ancora una



volta, rimarrà senza risposta e si materializzerà nel libro stesso, in un testo **che pare “[...] proteggere le domande dalle risposte [...] chiare, tassative e inequivocabili”** (Cercas, 2016, p. 318) inserendosi a pieno titolo tra i “romanzi del punto cieco”.

Dopo *Anatomia de un instante* (2009), **l’indagine sul passato** prosegue, tornando entro i confini della *fiction* interna al romanzo a partire **da un’esperienza reale dell’autore, il quale, dopo aver assistito alla mostra *Quinquis de los 80*<sup>165</sup>** organizzata a Barcellona nel 2009, si vede riflesso in quei ragazzi, in quei volti spenti dalla morte, volti appartenenti alla sua stessa generazione. La voglia di ridare colore a quelle foto in bianco e nero apre le porte al romanzo intitolato *Las leyes de le Frontera* (2012), ambientato in una Girona popolare, una Girona di baracche e quartieri malfamati, bande di *quinquis*, ossia delinquenti giovanili, che diventavano star mediatiche.

Il protagonista è Antonio Gamallo, conosciuto come **“el Zarco”<sup>166</sup>**, nella cui banda, per amore di Tere, entra un ragazzo di famiglia piccolo borghese, Ignacio Cañas detto **“el Gafitas”**. Il romanzo indaga sul potere dei media, sulla loro forza brutale, una potenza in grado di creare veri e propri falsi miti. Cercas, mediante il testo, cerca proprio **di smitizzare l’immagine mediatica del delinquente giovanile “come una figura romantica alla ricerca della libertà”**; **“el Zarco”** è dunque, secondo le parole dello stesso autore, nella sua conversazione con Bruno Arpaia:

<sup>165</sup> La mostra, **“Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle”** tenutasi presso il CCCB di Barcellona tra il 25 maggio e 6 settembre 2009, fu commissionata da Amanda Cuesta e Mery Cuesta e realizzata, secondo la descrizione presente sul sito ufficiale del CCCB, per offrire uno **sguardo “sobre el cine quinqu, que vivió su apogeo entre 1978 y 1985, centrándose en su relación de retroalimentación con la prensa de la época. La exposición actúa, además, como reflejo fiel de las transformaciones urbanísticas, sociales, políticas y económicas que azotaron el país en aquel período”**.

<sup>166</sup> Personaggio in apparenza fittizio, ma che, come suggerisce Masoliver Ródenas (2012): **“[...] responde casi literalmente a la figura de Juan José Moreno Cuenca, el Vaquilla, el legendario quinqu del barrio de La Mina, que unas veces aparece como un héroe y otras como un pobre desgraciado, víctima de la realidad social y política de finales del franquismo y de los años de la Transición”**.

Un mito di cartapesta che obbedisce a determinati interessi. La democrazia ha bisogno dei miti, e quello dello Zarco, nella seconda parte del romanzo, crolla completamente. È un «mediopatico», ha bisogno dei mezzi di comunicazione, i quali gli creano una maschera di cui finisce per essere vittima. [...] (Arpaia e Cercas, p. 73).

Nel romanzo, la frontiera tra il quartiere della piccola borghesia e la baraccopoli è allo stesso tempo fisica **ed etica. Il ruolo dell'etica** e della verità è difatti peculiare nel testo. Ancora una volta la realtà della vicenda diventa quasi inafferrabile, mettendo in discussione il concetto stesso di verità.

Il testo, attraverso il personaggio di Cañas, avvisa il lettore del come la verità perseguita in maniera ossessiva cessa di essere virtù per sfociare nel vizio. Il romanzo quindi non arriva a sciogliere i suoi enigmi e diventa quello **che Cercas definisce un “antithriller” (Cercas, 2016 p. 460)** o, di nuovo, nella nostra lettura, un “romanzo del punto cieco”, dove non esiste una risposta finale, una conclusione che **sciogla con univoca certezza l'interrogativo** che ha **messo in moto la vicenda. Un libro velato dall'indeterminazione fattuale**, terreno fertile per la ricerca di una verità poetica, letteraria.

Dopo *Las leyes de la Frontera* (2012), **l'analisi** morale di Cercas sui miti e gli eroi consegnati dalla storia alla postmodernità e al XXI secolo, il suo personale sguardo critico nei confronti della “mediopatia” latente causata **dall'onnipresenza mediatica, lo portano** ad ampliare la propria riflessione estetica e ad appropriarsi ulteriormente del territorio della *non-fiction*, creando nuove ipotesi di *relato real*. *El impostor*, romanzo pubblicato nel **2014, rappresenta un'ulteriore** risposta letteraria a tale appropriazione.

È importante notare che, sebbene nel presente studio analizzeremo nel dettaglio proprio tale romanzo, *El impostor* (2014), (cf. cap. 3.5), non rappresenta **l'ultima** opera, in ordine cronologico, concepita dall'**autore**.

Nel 2017 infatti, Javier Cercas scrive *El monarca de las sombras*. Un testo ancora una volta scomodo, dove la *Guerra Civil* diventa territorio familiare, questione privata. Una guerra che sembra infinita, o perlomeno la sua eco, dato che,

La convalecencia de una guerra no dura cuatro días, sino cien años. 'El monarca de las sombras', de Javier Cercas, habla de los muertos cuando todavía están vivos en la memoria sentimental. Es, por tanto, una apología de la memoria histórica (Gracia, 2017).

Un romanzo dove:

Los fantasmas vivos del pasado y del presente han vuelto a **despertar [...]**. Mañaneras voces se han puesto en guardia para recelar o combatir sus posiciones, mientras otros hemos vuelto a leer lo que dice la novela por si esta vez Cercas se había metido en un berenjenal indecoroso. Pero es fácil saber la verdad: el berenjenal es su lugar natural porque es el hábitat de la literatura que quiera ser algo más que entretenimiento, sin dejar de ser entretenimiento y emoción, narración y aventura (Gracia, 2017).

*El monarca de las sombras* (2017) **ripropone l'idea del presente figlio** legittimo del passato che sappiamo essere una costante in Cercas.

**Il protagonista della storia è Manuel Mena, prozio dell'autore**, il quale **nel 1936 si unì all'esercito** di Francisco Franco non appena scoppiò la *Guerra Civil*; Mena morì nella battaglia dell'Ebro, nel 1938, diventando un eroe, **perlomeno per la sua famiglia. L'indagine sulla sua storia dà vita a un** romanzo che ancora una volta si trasforma in una ricerca di senso, di verità dietro **la maschera dell'eroe rappresentato**, unendosi alla difficoltà di farsi carico di risposte spiacevoli, potenzialmente impossibili da accettare.

Un percorso che si sovrappone esplicitamente a *Soldados de Salamina* (2001) dato che **“ambas novelas se iluminan mutuamente”** e visto che **“Sánchez Mazas, como ideólogo de Falange, fue responsable indirecto de la muerte de Mena”** (Ródenas de Moya, 2017b) nel mondo reale. Il romanzo inoltre, come scrive lo stesso Cercas, si propone come **“el verdadero final de la trama de Soldados de Salamina: un recuerdo que revive y se va configurando como fábula moral. Se escribe para saber más, entender, no juzgar..., porque ‘las novelas son como sueños o pesadillas que no se acaban nunca’”** (Mainer, 2017).

Un dialogo letterario che Javier Cercas spinge idealmente e simbolicamente **fino all'epica omerica dalla quale** *El Monarca de las sombras* (2017) prende il titolo. Un “romanzo del punto cieco” dove Mena,

pasa de encarnar el heroísmo del Aquiles de la Iliada (todo él épico arrojo irreflexivo **orientado hacia una 'kalos tanatos'**, una muerte hermosa) a representar el **Aquiles muerto de la Odisea** (el “**monarca de las sombras**” que preferiría ser siervo de un campesino que habitar entre los muertos) (Ródenas de Moya, 2017b),

**e dove l'autore ancora una volta si sdoppia, dato che:**

Para evitar la novelería propia del literato que es, Cercas se prohíbe fantasear, ateniéndose a los datos que va reuniendo y que vierte en el relato del pasado. En ese relato él es un figurante, mientras que en las pesquisas en presente es el motor de la acción y **el narrador**” (Ródenas de Moya, 2017b).

Un romanzo la cui stura è data ancora una volta da una domanda **morale e dunque letteraria: “¿Por qué Manuel Mena se convirtió el héroe de mi familia?”**; un eroe che al contrario di *Soldados de Salamina* (2001) è però, **come l'Enric Marco protagonista del** *El impostor* (2014), **falso**, “un adolescente borracho del lenguaje falangista que muere en la batalla del Ebro **a los 19 años**” (Ródenas de Moya, 2017b).

*El monarca de las sombras* (2017), come di consueto in Cercas, raggiungerà però solo risposte ambigue, contraddittorie, diventando persino, per lo stesso autore, **“el contrapunto del impostor, es la busca de la verdad**, de esa herencia de la que no se habla **pero nos da forma y nos afecta**” (Fresneda, 2018).

Un romanzo che scatena reazioni contrastanti, soprattutto tra i difensori della **“memoria histórica”**, **accusati**, a loro modo di vedere, dal punto di vista di un narratore che, **come in tutti i “romanzi sull'avventura di scrivere romanzi” di Cercas**, **si sdoppia tra fiction e realtà**, tra autore reale e personaggio. In realtà,

El monarca de las sombras está escrito contra el peso de las leyendas familiares, sentimentales y consoladoras; está escrito contra la cobardía que prefiere no saber y mantener la paz en casa. Todo él nace del coraje que por fin ha tenido Cercas para contarle a su madre —a todas las madres— la verdad de la historia de su familia y su héroe privado, y no perpetuar el consuelo legendario de la memoria familiar. Por eso no es un ataque a la memoria histórica sino una defensa radical de la memoria histórica: es una apología de la verdad del pasado sin la intoxicación interesada de la memoria sentimental de los nuestros. Las leyendas familiares mienten y fabulan porque son nuestras y no están ni contrastadas ni objetivadas, viven de generación en generación como una especie de milagroso ritual de pertenencia a la tribu que constituye cada familia, dispuesta a perseverar en el relato urdido de una sola vez e inmaculadamente incólume, sin que nadie o casi nadie decida explorar la veracidad efectiva de ese relato heredado porque hacerlo podría poner en duda su fiabilidad y romper la cadena de transmisión de padres a hijos y nietos (Gracia, 2017).

*El monarca de las sombras* (2017) è quindi questione morale, **letteraria. Un'indagine sul ruolo della menzogna, della fiction**, della sua legittimità nel campo del romanzo. Una vera e propria lotta contro tale **menzogna, combattuta dall'interno, da dentro quella che Mario Vargas Llosa definisce "la era de la impostura" (Fresneda, 2018), un'era dove "la mentira",** secondo Javier Cercas **"ha adquirido un poder aterrador. Hoy por hoy, una mentira tiene una capacidad mayor de difusión que nunca, gracias a las redes sociales, que las hemos convertido en basura..." (Fresneda, 2018).**

In questo senso, il testo si trasforma in un tentativo letterario "contra la desmemoria" (Ródenas de Moya, 2017b), raccontando una storia reale e il suo concepimento, la sua verifica mediante i documenti, le tracce della storia; un romanzo **che, dunque, come "novela sin ficción", come ennesima ipotesi di relato real**, svela verità indesiderate nel mondo reale ma, come sempre, in **ogni caso ambiguo, dato che "No será ya la verdad de la leyenda o de la memoria sino la verdad de una historia que incluye la verdad de la leyenda: la novela corrige con la historia a la leyenda, sin renunciar a ella" (Gracia, 2017).**

In definitiva, possiamo affermare che *El monarca de las sombras* (2017), con i suoi punti ciechi interpretativi, i suoi enigmi identitari e morali, racchiuda il:

noble sacrificio moral de arriesgar la propia seguridad para salvar el futuro de otros, la necesidad de romper la amnesia histórica y recordar cómo hemos llegado a ser lo que somos y gracias a -o por culpa de- quiénes, pero también la capacidad de la literatura para formular las preguntas más turbadoras y profundas que el lector deberá tratar de responder (Ródenas de Moya, 2017b).

### 3.5 *El impostor* (2014)

Il romanzo *El impostor*, pubblicato nel 2014, rappresenta una sorta di compendio della ricerca estetica<sup>167</sup> di Javier Cercas come romanziere, un testo **dove il “gioco di maschere” iniziato con *Soldados de Salamina* (2001) si moltiplica per tramutarsi in un vortice identitario che ancora una volta mette in discussione il rapporto, l'intreccio tra la *fiction* e la realtà.**

En *El impostor* (2014) convergen [...] la reflexividad sobre la propia carrera literaria, que aquí adquiere una dureza sin indulgencia, la presencia del narrador autoficcional, la consideración sobre los confines y la legitimidad de la verdad y la mentira, la habilísima incrustación de los géneros no inventivos, como el reportaje, la entrevista, el ensayo, de nuevo el sabio racionamiento de las informaciones que van revelando al personaje y el sentido de la obra (Ródenas de Moya, 2017).

Il romanzo si struttura in quattro parti: *La piel de la cebolla*, composta da tredici capitoli, *El novelista de sí mismo*, composta da dodici capitoli, *El vuelo de Ícaro*, composto da nove capitoli e si conclude quindi con un epilogo intitolato, in anticipo di due anni rispetto al saggio omonimo, *El punto ciego*, suddiviso a sua volta in sei capitoli.

<sup>167</sup> Secondo Ródenas de Moya (2017), **la ricerca estetica dell'autore si definisce lungo una serie di simboliche “variaciones”, variazioni attraverso le quali Javier Cercas “[...] no deja de hacerse preguntas, fuera y dentro de sus libros, sobre su pasión y profesión literaria. Muchas de esas preguntas tienen que ver con el funcionamiento del texto, con la relación de este con la coyuntura histórica en que se produce y con el grado de implicación (o explicitud) del autor; otras, que suelen ser las que irradian el magnetismo que unifica el sentido de la novela, poseen un denso carácter moral y apuntan a problemas éticos de profundo calado. La combinación de sus inquisiciones formales en el territorio de la novela y de los conflictos morales que plantea permite ver la trayectoria de Cercas como una serie de variaciones sobre una matriz esencial que se despliega en subtemas, confluencias y desarrollos diversos”.**

**Una ripartizione che riflette l’iniziale tentativo autoriale e, di conseguenza,** della propria maschera letteraria omonima ancora una volta “autofitticia”, di sbucciare metaforicamente la cipolla della *fiction* **che riveste l’identità del** protagonista Enric Marco<sup>168</sup>.

Un percorso che si esplicita nel tentativo di definire le qualità narcisistiche di Enric Marco, qualità che gli faranno costruire la propria vita proprio come un romanzo, in parallelo alla descrizione della sua grande impostura, ossia il suo trasformarsi in un simbolico Icaro che, spingendo il proprio volo troppo in alto, si brucerà fino a cadere e, metaforicamente, morire. Il testo arriva quindi a un epilogo narrativo che in realtà non scioglierà i dubbi iniziali, ricollegandosi, come in un circolo vizioso e infinito, alle domande che scorrono come fiumi lungo il suo svolgimento, senza ottenere risposte certe, ancorate e cucite alla realtà. In questo senso, Enric Marco, *el impostor*, e il romanzo omonimo che impersona ambiguamente, diventano, nella nostra visione, essi stessi un punto cieco senza uscita, un enigma che attraverso la *fiction* **si illumina di verità**, l’ennesima e ironica verità letteraria proposta da Javier Cercas mediante un testo la cui forza **risiede proprio** “[...] en cómo la ficción acaba por cobrar la fuerza de la realidad [...]” (Masoliver Ródenas, 2014).

<sup>168</sup> Enric Marco, (Barcellona, 1921), è il “grande impostore”, il protagonista del *relato real* **che si propone di scrivere il narratore Javier Cercas; l’uomo che, nel mondo reale,** dopo aver partecipato alla *Guerra Civil* spagnola sul fronte repubblicano e libertario a Barcellona, durante gli anni settanta del ventesimo secolo diventa leader sindacale costruendosi un glorioso e fittizio passato da lottatore antifranchista e clandestino. Quindi, **negli anni novanta, Marco è leader dell’associazione civile catalana FACAP,** mentre, nei primi anni duemila, forte del *boom* della cosiddetta *memoria histórica*, costruisce il personaggio, da lui stesso impersonato, del deportato nazista presso il campo tedesco di Flossenbürg, **posizione che gli fa presiedere l’associazione, impegnata nel sostegno degli ex deportati, AMICAL de Mauthausen,** trasformandolo in una star mediatica, un eroe civile decorato con l’onoreficenza catalana *Creu de Sant Jordi* e nell’uomo che, **il 27 gennaio 2005, commosse con il proprio discorso i parlamentari del congresso dei deputati spagnolo durante l’omaggio ai repubblicani spagnoli deportati del nazismo. L’uomo al quale, alcuni mesi dopo tale interpretazione, solo l’essere stato smascherato dallo storico Benito Bermejo, diventando ufficialmente per tutti “il grande impostore”, impedì che si esibisse in un’altra pantomima,** proprio presso il campo di Mauthausen, di fronte al presidente spagnolo Zapatero, per la commemorazione dei sessant’anni dalla fine del delirio nazista.

**All'interno del romanzo** persiste, come di consueto in Cercas, uno sguardo ambiguo che si trasforma nella guida interpretativa della storia narrata, così come **l'utilizzo di personaggi reali quali strumenti per l'indagine** sul ruolo della verità storica nel XXI secolo, sul suo potersi subordinare alla forza della *fiction*, **all'intrusione dei media**, sui suoi falsi miti, i suoi falsi eroi malati di "mediopatia", **sul suo farsi forza** attraverso una nuova lettura, nel presente, dei documenti reali del passato.

La forma del romanzo si complica ulteriormente rispetto a opere come *Soldados de Salamina* (2001). *El impostor* (2014) difatti, in qualità di simbolico contenitore narrativo di iperrealità che riflettono il mondo reale, rafforza la critica sociale, la quale **sfozia nell'autocritica** da parte dello stesso autore, **un'autocritica ironica e condotta in prima persona da dentro la fiction**, nei confronti dello sfruttamento commerciale della *memoria histórica* spagnola convertitasi, a suo modo di vedere, in vera e propria moda durante la prima decade del XXI secolo.

A questi temi, nel testo, si sommano il rapporto padre-figlio – come vedremo, sia tra Javier Cercas e suo figlio Raül e quindi, ironicamente, tra Javier Cercas ed Enric Marco –, il tentativo di **risvegliare dall'oblio gli eroi dimenticati**, il bisogno di cercare una propria personale salvezza attraverso la *fiction* e la letteratura. Temi che, come più volte affermato nel corso del nostro studio, rappresentano le costanti **morali che, come un'ossessione**, l'autore decide di includere nella propria produzione narrativa.

**L'investimento, la fiducia nel genere romanzo** è, ancora una volta, totale. Le domande si sommano, le ipotesi si annodano alle menzogne, alle verità del racconto di Enric Marco, uomo reale e personaggio di *fiction*, al **cercare per l'ennesima volta di riprodurre un relato real**, ma a doversi ripiegare alla sua natura ossimorica, al suo non potersi concretizzare, cosicché la *non-fiction novel* dichiarata **dall'autore** "implicado y autoficticio", ossia dal **personaggio che indossa la maschera dell'autore reale, non è che un'ulteriore velata menzogna**, dato che "[...] por mucho que insista en su objetividad hay



una ambigüedad en su búsqueda de la verdad que se esconde tras las mentiras y de encontrar lo que de bueno o auténtico hay en seres aparentemente **turbios**” (Masoliver Ródenas, 2014).

*El impostor* (2014) pertanto, grazie alla propria ambiguità, va a inserirsi a pieno titolo nel mondo della *fiction*, nel genere romanzo; il testo rappresenta un’ironica *docufiction* letteraria che si avvicina alla realtà per tentare di consegnare al lettore un mondo migliore, un presente verosimile, poetico e quindi maggiormente comprensibile. Una *docufiction* che non sfocerà nel *mockumentary* come abbiamo visto in Fernández Mallo (cf. cap. 2.2), ma che, come in altri romanzi che con Martínez Rubio (2015) abbiamo definito “**novelas de investigación de escritor**”, “**nace desde una distorsión de lo real, desde una manipulación deliberada y consciente de lo real a través de la ficción, pero tal manipulación [...] es consciente tanto desde el punto de vista del autor como desde el punto de vista del lector**” (Martínez Rubio, 2015, p. 121).

Javier Cercas perciò, come anticipato, torna a indossare la propria maschera letteraria omonima, ricorrendo alla *autofiction*; una maschera che, rispetto a *Soldados de Salamina* (2001), sembra ora maggiormente coincidere con la sua reale figura di autore.

Una maschera letteraria che però, più che occultare, rivela, scopre un processo creativo che si inserisce in maniera esplicita nel testo, svelandosi al lettore durante la creazione del romanzo e che, spesso, per larghi tratti del testo, **simula la produzione saggistico/giornalistica propria dell’autore nel mondo reale**, il quale narra, racconta, costruisce la storia narrata utilizzando lo stesso registro didattico, divulgativo che gli abbiamo visto utilizzare in testi come, tra gli altri, *L’avventura di scrivere romanzi* (2013) ed *El punto ciego* (2016).

Un rivelare, quello della maschera, che però arriva a mostrare **un’ambiguità implicita che confonde il Cercas letterario con l’anima del falso**

eroe Enric Marco, mettendo in dubbio la propria integrità proprio come scrittore, diventando a sua volta, in qualche modo, un impostore<sup>169</sup>.

Concretamente, per fare un esempio che chiarisca fin da subito l'ibridazione di generi, registri, **l'interazione** con il mondo esterno al romanzo e che ci aiuti ulteriormente a interpretare *El impostor* (2014) come una sorta di summa estetico-creativa dell'autore reale, **nel primo capitolo dell'Epílogo, la voce narrante "autoficticia" decide di includere una sua risposta reale a un'inchiesta effettuata dal** giornale francese *Le Monde*, nella primavera 2012, che chiedeva di definire la propria letteratura ad autori internazionali, come appunto Javier Cercas, mediante una sola parola; questi scelse **la parola "No"**:

Inmediatamente elegí mi palabra: No. Inmediatamente escribí lo que sigue: «¿Qué es un hombre rebelde? —se preguntó Albert Camus—. Un hombre que dice No.» Si Camus tiene razón, la mayoría de mis libros trata de hombres rebeldes, porque trata de hombres que dicen No (o que lo intentan y fracasan) (Cercas, *El impostor*, p. 5226).

**Per il narratore inoltre, nello stesso passaggio del testo, la frase "colui che fece... il gran rifiuto", tratta dall'*Inferno, La Divina Commedia*, di Dante, ed epigrafe ad *Anatomía de un instante* (2009), potrebbe quindi estendersi,**

<sup>169</sup> Il Javier Cercas reale entra nel corpo della *fiction* e, nonostante si trovi a essere solo un doppio del protagonista dichiarato del romanzo, un doppio di Enric Marco, da vita a un romanzo dove, come in altri testi appartenenti alla *autofiction* "[...] **todo se construye alrededor del "yo" narrador: la aventura** gira en torno a él, la realidad se transforma a partir del discurso de él y el sentido ideológico de la novela se desprende de la experiencia narrada por él" (Miglierina, 2015). **Nel romanzo, la condizione di "impostor", secondo Martínez Rubio (2017), inoltre, "se aplica a tres esferas bien distintas a lo largo de la obra. Unas veces se aplica a Enric Marco, el verdadero impostor (por mentiroso) de la memoria traumática: [...] Otras veces, la condición de 'impostor' se aplica al propio narrador autoficticio por mezclar en un ejercicio de docuficción elementos, técnicas y estrategias (Schilschke y Schmelzer, 2010) tanto de la ficción como de la no ficción: no por casualidad el narrador vehicula con su investigación y con su discurso regresivo la historia del propio Enric Marco, de modo que no es la vida de Marco lo que se nos cuenta, sino al narrador autoficticio intentando comprender y contar la vida de Marco, lo que da pie a interpretaciones o 'propuestas de sentido' (Martínez Rubio, 2015) en base a hechos contrastados. Y por último, la figura del impostor se extiende por todo el periodo de la Transición, haciendo aparecer a todos los protagonistas como mentirosos de su propia historia y de su propio pasado" (Martínez Rubio, 2017, p. 240).**

proprio in qualità di epigrafe, alla maggioranza della propria produzione letteraria.

La letteratura di Javier Cercas, di conseguenza, si definisce o meglio si autodefinisce **dall'**interno della *fiction* e, tale inclusione, nutrita dal passaggio **di un testo reale, si somma all'**elevato numero di fonti che costellano il testo e che impongono al lettore il dimenticarsi quali siano i confini tra i mondi rappresentati, facendo perdere di importanza eventuali domande su cosa possa essere considerato reale o meno.

**Il “gran rifiuto” si rivela dunque di importanza capitale per capire il** cammino letterario del Cercas reale e la sua conseguente ossessione nei confronti della figura di Enric Marco. Le sue parole, sia nel contesto reale, sia nella *fiction* rivelano come la sua sia a tutti gli effetti una letteratura di uomini ribelli, uomini che, a torto o a ragione, si ribellano anche solo per un istante al loro modo di essere, alla loro divisa, come nel caso di *Soldados de Salamina* (2001) o al loro passato politico, come nel caso di *Anatomía de un instante* (2009) e che, invece, nel caso di Marco si ribellano alla verità per scegliere la vita, una vita basata esclusivamente sui propri personali desideri.

Una vita di *fiction* a cui il Cercas narratore dedica il *relato real* che il lettore si ritrova tra le mani e che, afferrandosi alla realtà mediante un miscuglio di verità e menzogne, si trasforma, come detto, secondo la nostra interpretazione, in un vero e proprio romanzo.

Le parole di Javier Cercas, autore e narratore, riguardo la propria letteratura, si focalizzano pertanto sul tema della ricerca di uomini meritevoli di essere considerati eroi nella storia reale attraverso la letteratura.

Il caso di Enric Marco però, presenta caratteristiche peculiari; essendo stato, come vedremo, tutta la vita dentro la maggioranza, questi non si è realmente opposto, non ha pronunciato **il proprio “no!” come gli eroi** del mondo reale. Marco, nel corso del *El impostor* (2014), apparirà dunque come un uomo che non saprà mai chi è, un “punto cieco”, un enigma che Javier Cercas consegnerà, in via definitiva, ancora una volta, al lettore.

### 3.5.1 La realtà uccide, la *fiction* salva

“**Yo no quería escribir este libro**” (Cercas, *El impostor*, p.21) è la frase che apre il romanzo. Alcune più righe più avanti, nel testo, il narratore aggiunge: “**O quizás era este libro el que a su modo me escribía a mí**” (Cercas, *El impostor*, p. 21). Frasi che svelano sin dal principio le remore che frenano il narratore dallo scrivere il romanzo e che, allo stesso tempo, ci avvisano, ambiguamente, ha appena scritto, concluso.

Un processo lungo sette anni che il Javier Cercas letterario spiegherà a ritroso, intercalando la propria vita, le proprie digressioni che abbiamo già definito dal forte sapore didattico e saggistico, il proprio romanzo nella vita di Enric Marco come in una sorta di simbolico montaggio alternato cinematografico volontariamente imperfetto, dal momento che, nonostante la assoluta precisione diaristica che scandisce la descrizione degli episodi che caratterizzano la stesura del testo, tali episodi **non rispettano l'ordine cronologico lineare della storia, sottolineando il ruolo registico del proprio autore nell'appropriarsi del tempo del racconto.**

La storia di Marco si propaga nelle pagine del romanzo attraverso una voce narrante espressa secondo differenti angolazioni, con una maggiore presenza della terza persona quando si occupa di documentare la vita reale del protagonista. Una narrazione che lascia posto a commenti ironici o esplicativi in prima persona o, talvolta, in prima persona plurale da parte del narratore Javier Cercas. La voce di Marco, in ogni caso, metaforicamente lotta con il narratore per avere un ruolo attivo nel racconto della propria storia attraverso il discorso indiretto libero che confonde ulteriormente narratore e personaggio; Marco che, inoltre, si riferisce a sé stesso scegliendo differenti persone grammaticali, in un flusso continuo di identità cangianti, dando forza **all'ambiguità latente del romanzo intero. Un flusso che il narratore Cercas, a esempio, definisce “autobombo”, un'autocelebrazione mirata a definirsi come uomo esemplare. Un uomo esemplare che cerca di sedurre il narratore stesso, come nel primo incontro tra i due:**

[...] Marco descargó sobre Santi y sobre mí una tormenta de autobombo sin pudor y de justificaciones imposibles (en la que, según advertí con asombro, de vez en cuando Marco pasaba de la primera a la tercera persona, igual que si no hablase de sí mismo): [...]. La gente por ejemplo se empeñaba en considerarlo un héroe, siempre había sido así, era una verdadera manía; él sin embargo lo odiaba, intentaba evitarlo por todos los medios, no le gustaba que lo enalteciesen, que magnificasen su figura, siempre fue un hombre modesto, sin pretensiones. Pero los alumnos y los profesores de las escuelas en las que daba charlas cuando era presidente de la Amical de Mauthausen le decían un día sí y otro también: «A pesar de que usted diga que no es un héroe, usted es un héroe; es un héroe precisamente porque dice que no es un héroe». Y él se enfadaba y les replicaba: «Enric Marco no es un héroe, de ninguna manera. Es una persona distinta, eso sí, lo admito, pero no excepcional. Verdaderamente, lo único que ha hecho a lo largo de toda su vida es luchar, sin descanso y con todas sus fuerzas y con total desprecio del peligro y de sus intereses personales, por la paz, por la solidaridad, por la libertad, por la justicia social, por los derechos humanos, por la difusión de la cultura y la memoria. Eso es todo». Así les replicaba. Y era verdad [...] (Cercas, *El impostor*, pp. 311-34).

Javier Cercas ci guida nel mondo di **Marco con l'aiuto di documenti** reali di vario genere inseriti nel testo. Una moltitudine di frammenti **d'archivio, foto, articoli, citazioni, brani tratti da analisi storiografiche**, biografie, frammenti di lettere inviate ai direttori di varie testate giornalistiche dallo stesso Enric Marco – descritto nel romanzo come oratore e grafomane ossessivo –, immagini televisive, filmati di *You Tube* e, come già in *Soldados de Salamina* (2001), articoli pubblicati nel mondo reale da Javier Cercas in quotidiani spagnoli e internazionali, come il già citato articolo tratto da *Le Monde* che, fondendosi al mondo della *fiction*, fungono da metaforici detonatori sparsi nel testo per far progredire il narratore nella stesura del romanzo sulla vita di Enric Marco.

Il narratore Cercas, in prima persona, in parallelo, descrive la costruzione del romanzo in maniera dettagliata, includendo dettagli della propria vita privata; una costruzione basata su registrazioni di interviste a Enric Marco tra il proprio studio a Barcellona, la casa di Marco a Sant Cugat e altri incontri con questi in bar, ristoranti oltre che in svariati luoghi della vita reale dello stesso Marco tra la Spagna e la Germania. Incontri, interviste **descritte con precisione, con un'ansia di realismo che svela l'enfasi per la**

verosimiglianza dell'autore, non tralasciando nemmeno l'uso del "name dropping" (Porta 2010), (cf. cap. 1.3.1), il gusto per l'antonomasia nel nominare gli oggetti di consumo. Una *metafiction* che sfocia in una simulazione di realismo "autofitticia" che si vedrà rafforzata inoltre dall'inserimento della vera famiglia di Javier Cercas nel testo, soprattutto mediante il personaggio del figlio Raül, il quale collaborerà alle riprese audiovisive delle interviste che il Javier Cercas letterario realizzerà, come detto, in chiave documentale, a Enric Marco. Un rapporto padre-figlio che ci pare riflettere, in più occasioni, l'ambiguità che si viene a creare tra le maschere fittizie di Cercas e Marco, a esempio, sin dal secondo incontro tra i due:

Creo que fue la primera vez que me trató de tú, y durante un segundo muy incomodo sentí que Marco me había hablado como yo le hablaba a mi hijo (Cercas, *El impostor*, p. 679).

Volgendo di nuovo lo sguardo della nostra analisi alle remore autoriali esplicitate del narratore e riguardanti la stesura del romanzo che il lettore si trova tra le mani, è utile segnalare che proprio la condizione psicologica di questi, del narratore, nel momento in cui incontra per la prima volta Enric Marco, quattro anni dopo lo scandalo reale che investe *el impostor* nel 2005, riflette lo stesso animo depresso, "frustrado" del Javier Cercas di *Soldados de Salamina* (2001), sebbene, come abbiamo affermato, ora la maschera autoriale penda maggiormente verso l'autobiografia. Il Javier Cercas rappresentato come depresso, "frustrado" è ora uno scrittore di successo che prende vita nella *fiction* palesando caratteristiche che auspicano a essere interpretate come reali, come se il romanzo non fosse altro che una registrazione in chiave di cronaca di fatti realmente accaduti.

La sua tristezza, nello specifico, in quanto romanziere, pare dipendere dall'aver abbandonato la *fiction* per addentrarsi nel territorio della realtà con la pubblicazione di *Anatomía de un instante* (2009):

El caso es que, no sé cómo, un día llegué a la conclusión de que la culpa de mi tristeza la tenía mi libro recién publicado: no porque me hubiera dejado exhausto física y mentalmente (o no sólo); también (o sobre todo) porque era un libro raro, una extraña novela sin ficción, un relato rigurosamente real, desprovisto del más mínimo alivio de invención o fantasía. Pensaba que eso era lo que me había matado. A todas horas me repetía, como una consigna: «La realidad mata, la ficción salva». [...] Decidí que la solución era escribir otro libro (Cercas, *El impostor*, p. 36-41).

“La realidad mata, la ficción salva” è il punto di partenza da cui decolla il romanzo, un concetto ripetuto come un mantra lungo tutto il testo, concetto che si lega al timore di sentirsi lui stesso, il personaggio Javier Cercas, in quanto scrittore, un impostore:

[...] mi vida era una farsa y yo un farsante, que había elegido la literatura para llevar una existencia libre, feliz y auténtica y llevaba una existencia falsa, esclava e infeliz, que yo era un tipo que iba de novelista y daba el pego y engañaba al personal, pero en realidad no era más que un impostor (Cercas, *El impostor*, p. 56).

Questa sua probabile impostura porta la maschera letteraria omonima dell'autore a interessarsi della storia di Enric Marco a più riprese, ben prima di riuscire ad avvicinarsi alla stesura del romanzo vero e proprio, perché forse, parafrasando proprio le parole del narratore, solo un impostore può raccontare la storia di un suo simile, di un altro impostore. Un'etichetta da impostore che si porta dietro, nel testo, da una cena a casa dello scrittore Vargas Llosa a Madrid, etichetta affibbiatagli con ironia da un altro scrittore reale, Ignacio Martínez de Pisón e quindi, da un articolo, incluso nella *fiction* del testo, di Silvia Barroso, giornalista del giornale *El Punt*, intitolato *Mentiras*, dove l'autrice afferma, riguardo al caso Enric Marco:

[...] en él decía la autora que el caso Marco la había sorprendido leyendo el final de una novela mía en el que el narrador anuncia su decisión de «mentir en todo, sólo para contar mejor la verdad». Añadía que yo solía explorar en mis libros los límites entre la verdad y la mentira y que en alguna ocasión me había oído decir que, a veces, «para llegar a la verdad, hay que mentir». ¿Me identificaba Barroso con Marco? ¿Insinuaba que yo también era un embustero, un impostor? No, por fortuna, porque a continuación añadía:

«La diferencia entre Cercas y Marco es que el novelista tiene licencia para mentir» (Cercas, *El impostor*, pp. 134-43).

Ci troviamo di fronte a un interesse magnetico alimentato dalla consueta voglia di comprensione, di conoscenza attiva delle maschere letterarie autoriali di Javier Cercas e che ora sembra essere allo stesso tempo frenato dai consigli dei propri amici, accademici **dell'Università di Girona** – in particolare, la storica Anna Maria Garcia –, i quali lo mettono in guardia sui rischi di cascare, mediante il romanzo, in un processo di rivendicazione della figura di un mostro mediatico, meritevole, invece, dell'oblio.

Un interesse frenato, inoltre, da alcune letture personali, come quella di Primo Levi, il quale, in *Se questo è un uomo* (1947), definisce il cammino di comprensione dell'**abominio umano come un sorta di giustificazione** (Cercas, *El impostor*, p.108) e, ancora, bloccato dalla paura di avvicinarsi troppo alla realtà: quella realtà che **uccide l'animo** di un romanziere. Il narratore, di conseguenza, si trova stretto in quel timore di non poter scrivere un romanzo di *fiction* e di rimanere intrappolato nei limiti del *relato real* per colpa di un protagonista come Enric Marco che, simbolicamente, come il *golpe* del febbraio 1981 protagonista di *Anatomía de un instante* (2009), ha vissuto una vita di fantasia, una fantasia diventata collettiva e che, secondo tale lettura, non necessita della *fiction* per vedere raccontata la propria storia:

Me dije que Marco había contado ya suficientes mentiras y que por lo tanto ya no podía llegarse a su verdad a través de la ficción sino sólo a través de la verdad, a través de una novela sin ficción o un relato real, exento de invención y de fantasía, y que intentar construir un relato así con la historia **de Marco era una tarea abocada al fracaso [...]** (Cercas, *El impostor*, pp. 150).

[...] mi relato de la historia de Marco sólo podía ser un relato real, porque Marco ya había contado suficientes ficciones sobre su vida y añadir ficción a esas ficciones era redundante, literariamente irrelevante; [...] (Cercas, *El impostor*, p. 223).



Nel mezzo delle remore autoriali, oltre allo stesso Enric Marco, alla sua natura **farsesca probabilmente meritevole dell'oblio, uno degli eventi che** si presenta nel testo come ostacolo e contemporaneamente spinta alla realizzazione stessa del romanzo è il documentario, sempre reale, realizzato dai registi Santiago Fillol e Lucas Vermal, dal titolo *Ich bin Enric Marco* (2009).

La scoperta di tale **documentario causa al narratore un'iniziale** delusione, ma persino una sorta di sollievo. Riconoscendo il dominio **dell'immagine** nei confronti della parola scritta nella società contemporanea, egli pare credere ufficialmente che non ci sia più bisogno di un romanzo, di un testo che parli della vita di Marco. Dunque, fermo sul suo pensiero che la realtà possa creativamente ucciderlo, descrive alla maschera letteraria di Santiago Fillol il suo bisogno di *fiction*, per vedersi però, nel testo, quasi deriso dal regista. Difatti, Fillol, convertendosi in una sorta di guida letteraria del narratore, sebbene in misura minore rispetto al Roberto Bolaño di *Soldados de Salamina* (2001), lo avvisa di trovarsi di fronte a un personaggio di *fiction* vero e proprio, un Don Chisciotte contemporaneo:

[...] Ahora necesito un poco de ficción.

Santi soltó una carcajada.

—¡Pues con Enric te vas a hartar de ella! —explicó—. Enric es pura ficción. ¿No te das cuenta? Todo él es una ficción enorme, una ficción, además, incrustada en la realidad, encarnada en ella. Enric es igual que don Quijote: no se conformó con vivir una vida mediocre y quiso vivir una vida a lo grande; y, como no la tenía a su alcance, se la inventó.

—Hablas de Marco como si fuera un héroe —le hice notar.

—Es que lo es: un héroe y un villano, todo a la vez; o un héroe y un villano y además un pícaro. Así de complicada es la cosa; y así de interesante. No sé si tus otras ficciones pueden esperar, pero ésta no: Enric tiene ochenta y ocho años. Cualquiera día se morirá, y su historia se quedará sin contarse. En fin —concluyó—, haz lo que quieras. Espero que te guste la película (Cercas, *El impostor*, p. 263).

Il riferimento a Don Chisciotte, nel passaggio appena citato, non è casuale; Marco diventa un eroe e un villano allo stesso tempo e, per la prima volta nel romanzo, diventa **una versione contemporanea dell'eroe** creato da Cervantes, che si convertirà, come vedremo, in un tema ricorrente nel testo;

un tema che **si lega all'estetica** autoriale che, come abbiamo avuto modo di analizzare, vede proprio in Cervantes uno dei padri fondatori del romanzo moderno.

Il documentario *Ich bin Enric Marco* (2009) pertanto si intromette nel corso di un romanzo che, a sua volta, come detto, si struttura come una metaforica *docufiction*, ma risulta incompleto. Come nel *relato real Soldados de Salamina* **incluso nel corpo del romanzo omonimo “falta una pieza”**. In esso manca la risposta alla domanda: **“¿quién era de verdad Enric Marco?”** (Cercas, *El impostor*, p. 278).

Il personaggio di Cercas quindi, come il Cercas reale, scrive, il 27 dicembre 2009 su *El País*, un articolo che si intitola *Yo soy Enric Marco*.

**L'articolo, fondamentale per l'evoluzione del pensiero del protagonista e per l'evoluzione del romanzo stesso, dà il primo vero input al “gioco di maschere” tra Cercas e Marco, sconfinando ora nella fiction.**

**Nell'incipit: “El 11 de mayo de 2005 se descubrió la verdad: Enric Marco era un impostor”** (Cercas, *El impostor*, p. 396) si racchiude la presa di posizione del Cercas reale ormai mutato in personaggio.

**L'articolo, inoltre, si struttura come una riflessione sul documentario** di Fillol e Vernal, film che non sembra volere estrarre la complessità dal personaggio di Marco, sebbene, allo stesso tempo, riesca a condurlo alla bugia, alla menzogna attraverso le verità che racconta. Un documentario che, in ogni caso, rappresenta il primo tentativo pubblico di comprensione del personaggio Marco e del perché la sua impostura possa avere avuto tanto successo.

In *Yo soy Enric Marco*, Cercas cita le parole che lo scrittore Vargas Llosa sceglie come titolo di un **altro articolo reale dedicato all'impostore Enric Marco: “Espantoso y genial”**. Cercas non nasconde di condividere i due aggettivi:

Un genio o casi un genio. Porque lo cierto es que es difícil resistirse a pensar que determinadas flaquezas colectivas habilitaron el triunfo de la farsa de Marco (Cercas, *El impostor*, p. 407-12).

È qui che si manifesta **la prima vera apertura dell'autore** alla stesura del romanzo, in quanto le implicazioni di un simile caso mediatico non sono solo politiche o storiche, ma, come in tutti i “romanzi del punto cieco” di Cercas, sono morali.

Marco, concretamente, esagera e perverte la necessità umana di mentire, entrando perciò, per la seconda volta nel romanzo, nel mondo della *fiction* di Don Chisciotte e allargandosi ora a quello di Madame Bovary, i quali, nel mondo reale, secondo la riflessione estetica di Cercas (cf. cap. 3.2), **sono visti come simboli dell'insubordinazione dell'eroe letterario alla banalità del mondo reale** in favore appunto della *fiction* e dei sogni che essa racchiude.

En este sentido se parece a don Quijote o Emma Bovary, otros dos grandes mentirosos que, como Marco, no se conformaron con la grisura de su vida real y se inventaron y vivieron una heroica vida ficticia; en este sentido hay algo en el destino de Marco, como en el del Quijote o la Bovary, que profundamente nos atañe a todos: todos representamos un papel; todos somos quienes no somos; todos, de algún modo, somos Enric Marco (Cercas, *El impostor*, pp. 422-27).

**L'articolo, come motore della narrazione, come avvicinamento dell'autore al proprio romanzo, si collega idealmente, nel corso dell'opera, lungo il percorso di comprensione dell'impostura di Enric Marco, ad altri due articoli pubblicati nel medesimo quotidiano spagnolo, *El País*, da parte del Cercas reale. Due testi che servono all'autore per avvalersi di ulteriori fonti reali, documenti testuali che allarghino l'obiettivo verso l'altra parte in causa, il pubblico, sul perché abbia deciso di credere a Enric Marco, sul perché abbia deciso di credere a una menzogna così mostruosa.**

Le domande proposte sono sempre di natura morale e ambigualmente si appropriano del contesto della *fiction*, del romanzo, distaccandosi **dall'indagine storica, dall'indagine giornalistica** che un *relato real* in quanto

tale pretenderebbe. **Un'inclusione** che ci pare rispondere alla logica e **all'ambizione** di Javier Cercas di **strutturare una critica morale dall'interno** della *fiction*, come personaggio, al mondo contemporaneo, alle sue interpretazioni della storia reale. A esempio, prende forza nel testo il tema del cosiddetto "ricatto del testimone", a partire dal primo dei due articoli citati, intitolato, appunto, *El Chantaje del testigo*, **ossia, in italiano, "il ricatto del testimone"**, pubblicato nel mondo reale nel dicembre 2010, in un momento in cui Cercas, secondo il narratore, – nonostante gli input fornitigli da *Ich bin Enric Marco* (2009), e, probabilmente, a causa di un primo incontro con Marco che gli appare come un mostro disgustoso, fisicamente e moralmente, **"—iUn horror! iUn auténtico horror!"** (Cercas, *El impostor*, p. 380) –, non pensava più di scrivere il romanzo; un articolo che si presenta nel testo letterario come il prosieguito della riflessione iniziata con *Yo soy Enric Marco* che già evidenziava il ricatto della vittima e del testimone, figure la cui autorità non può essere messa in discussione, dato che, secondo Cercas, a esempio, la sacralizzazione **dell'Olocausto ha trasformato i testimoni** superstiti in eroi o santi laici:

[...] y a nadie le gusta ser un aguafiestas ni meter el dedo en el ojo de nadie, y mucho menos en el de un heroico y sacralizado testigo del Holocausto mientras danza en la fúnebre celebración permanente del Holocausto (Cercas, *El impostor*, p. 3674).

**Secondo l'articolo e quindi il romanzo, il testimone possiede la verità** dei fatti, lo storico solo frammenti, ombre ed eco di questi. Cercas utilizza le pagine del romanzo per allargare la propria analisi critica al ruolo della memoria, del suo volere usurpare la storia mediante il marketing, **scagliandosi contro tutto l'establishment** letterario nel quale risulta ambiguamente incluso,

[...] en un tiempo saturado de memoria, ésta amenaza con sustituir a la historia. Mal asunto. La memoria y la historia son, en principio, opuestas: la memoria es individual, parcial y subjetiva; en cambio, la historia es colectiva

y aspira a ser total y objetiva. La memoria y la historia también son complementarias: la historia dota a la memoria de un sentido; la memoria es un instrumento, un ingrediente, una parte de la historia. Pero la memoria no es la historia (Cercas, *El impostor*, p. 3689-95).

Con il proprio inserimento nel romanzo come personaggio e come **critico, l'autore non si accontenta però di avvalersi di fonti reali, di confutare** opinioni illustri, così che include, rendendo ancora più ambigua la propria posizione rispetto al mondo reale stesso, esempi tratti da altri libri di *fiction*, come *La Certosa di Parma* (1838) di Stendhal o *Guerra e Pace* (1869) di Tolstoj:

el individuo que desempeña un papel en el acontecer histórico nunca entiende su significado (Cercas, *El impostor*, p. 3695).

In questo senso, attraverso i testi giornalistici e letterari inclusi nella *fiction* del romanzo, secondo il narratore, lo storico, non partecipando agli eventi, può silenziare il chiasso, la furia della guerra e dare un senso al **racconto di chi l'ha vissuta, non pretendendo però di raggiungere la verità** assoluta, cioè la somma delle verità parziali. Lo storico, in questa visione, agisce come un giudice, emette un verdetto che può essere confutato e revisionato. Un verdetto che non viene emesso dal testimone. Con Marco dunque:

[...] el chantaje del testigo era más potente que nunca, porque no se vivía un tiempo de historia, sino de memoria (Cercas, *El impostor*, p. 3721).

Di conseguenza, la critica del narratore si fa sempre più marcata e la stesura del romanzo *El impostor* (2014) **si trasforma nell'occasione per** arrivare a definire la *memoria histórica* come **un'industria** generatasi **all'interno di una** generazione di spagnoli, nella quale si trova incluso lo stesso Javier Cercas, che non possedeva un grande passato personale e che, non essendosi ancora interessata al passato collettivo, iniziò a farlo:

Era la generación de los nietos de la guerra: la de quienes no teníamos experiencia personal de la guerra y apenas del franquismo pero de golpe descubrimos que el **pasado es el presente o una dimensión del presente** (Cercas, *El impostor*, p. 4059).

Il passato come dimensione del presente, nelle pagine del *El impostor* (2014), come in tutta la produzione autoriale a partire da *Soldados de Salamina* (2001), ritorna, nell'eco, a esempio, della voce di Faulkner, quel **“lo dijo Faulkner”** che viene ripetuto innumerevoli volte nel testo. Ed è in questo contesto che si inserisce nel corpo di un romanzo sempre più simbolicamente aggredito dalla realtà, un altro articolo, scritto in precedenza rispetto ai due già citati dal Javier Cercas reale, precisamente il 2 gennaio 2008, intitolato *La Tiranía de la memoria*, quando la *Ley de la Memoria Histórica* del 2007 è ormai operativa in Spagna ed Enric Marco, un impostore da circa tre anni.

Cercas, nell'articolo e quindi nel romanzo, si ribella definitivamente all'utilizzo del termine *memoria histórica*, a suo modo di vedere tramutatasi non solo in un ossimoro, bensì in un eufemismo figlio della moda<sup>170</sup>,

<sup>170</sup> La critica alla *memoria histórica* che diventa ora “industria” ora “tiranna”, realizzata mediante l'inserzione di testi reali, scritti dal Javier Cercas reale che stiamo descrivendo in queste pagine, spinge alcuni studiosi a sviluppare interpretazioni critiche proprio riguardo alle posizioni assunte dal Cercas narratore nel corso del romanzo.

Benché esulino dal nostro proposito di analisi che, ripetiamo, interpreta i romanzi dell'autore come **“romanzi sull'avventura di scrivere romanzi”** incentrati su un punto cieco ambiguo, oscuro, ma allo stesso tempo e in maniera ossimorica, illuminante, ci pare opportuno sottolineare lo studio di Martínez Rubio (2017), il quale si dimostra critico in relazione ai gradi di impostura esposti da Cercas nel romanzo e nel mondo reale, precisamente riguardo al presunto coinvolgimento della società civile, nella sua interezza come **“impostore”** durante la dittatura franchista: **“La correspondencia que establece Cercas entre ‘invención del pasado’ y Enric Marco está clara; el problema deviene en el momento de aplicar esa misma impostura al resto del país. Puede que los afectados por el desencanto también maquillaran su pasado. Está claro que buena parte de las élites políticas (especialmente en el partido de centro-derecha) sí lo hicieron, [...] Pero no resulta tan evidente al observar la evolución de buena parte de la oposición al franquismo [...] (Martínez Rubio, 2017, p. 240-41). Per Martínez Rubio (2017), tale impostura ideologica “Javier Cercas pretende extenderla al conjunto de la sociedad española para justificar la manera en que se llevó a cabo la Transición y justificar las decisiones que se tomaron durante el proceso (entre ellas la de la Ley de Amnistía del 77). Cercas, pese a la aparente subversión de los tópicos sobre la época (como el pacto de silencio), viene a reforzar la versión oficialista de la Transición: [...] no es verdad que ‘todos o casi todos los españoles’ eligieran no hacer del todo justicia a cambio de construir una democracia. Resulta comprometedor igualar las responsables de la ciudadanía y de las instituciones, aun comprendiendo los efectos y**

diventando *kitch*, menzogna, al pari del personaggio di Enric Marco, il cui discorso costruito sui ricordi degli altri, senza ambiguità, senza i chiaroscuri reali della memoria e della storia diventa quel:

[...] discurso tranquilizador, empalagoso y embustero que la gente estaba deseando escuchar (Cercas, *El impostor*, p. 4120).

Il romanzo che il lettore si trova le mani, secondo il narratore, si trasforma ora in un libro impossibile e irrealizzabile che, per aderire alla realtà, necessita di essere scritto, a sua volta, come già anticipato, da un impostore. Impostore che il narratore, abbiamo visto, sembra credere di essere, appropriandosi, nel testo, del paradosso di Fernando Arrabal:

«Historia del mentiroso. El mentiroso no tiene historia. Nadie se atrevería a contar la crónica de la mentira ni a proponerla como una historia verdadera. ¿Cómo contarla sin mentir?». Así que era imposible contar la historia de Marco; o, por lo menos, era imposible contarla sin mentir (Cercas, *El impostor*, p. 156).

conseguenze di un sistema basato sulla democrazia rappresentativa, nel caso della impunità sui crimini di lesa umanità del franchismo. La impostura si completa con l'accusa generale **alla cittadinanza [...] Questa visione pretendibilmente critica commette il peccato di equiparare a chi armò una Legge di Amnistia con chi lottò per una bocca di metro, una linea di autobus, un ambulatorio, un polideportivo, una decina di posti di lavoro, ecc.** (Martínez Rubio, 2017, pp. 242-43).

**Cercas nel romanzo, e nel mondo reale, inoltre include “[...] al tessuto di associazioni per la recupero della memoria storica che hanno articolato durante la prima decade degli anni 2000” le cui “reivindicazioni giuste avrebbero contribuito alla banalizzazione della memoria” (Martínez Rubio, 2017, p. 243), ma secondo Faber (2015), “A me sembra che i grandi cambiamenti che descrive [Cercas] – il sorgimento delle richieste di giustizia in riferimento alle fosse, le risposte alla crisi economica del 2009, così come la possibilità che in futuro prossimo si exumino le fosse o si ripari alle vittime – non obbediscono a nessun fenomeno naturale, coyunturale o demografico. Dipendono più bene da persone reali che prendano coscienza e si organizzino. Es decir: dipendono dalla mobilitazione della società civile. Es decir: dalla democrazia. Al attribuire il sorgimento del movimento della memoria a un fenomeno coyunturale e, al contrario, attribuire il suo declino agli ‘abusi’ dell’industria’, Cercas non solo esime di responsabilità lo Stato e la classe politica, ma che si nega a riconoscere il merito e il valore democratico dei cittadini di a piedi che si associarono a partire dal 2000 per ottenere un cambiamento politico che li rendesse giustizia. E, ciò che è più grave, perde di vista ciò che quegli atti di associazione ebbero di rigenerazione democratica” (Martínez Rubio, 2017, p. 243).**

In realtà, è proprio in tale impossibilità che il Cercas narratore e personaggio trova finalmente la motivazione di scrivere il proprio romanzo, arrivando a ritenerlo un libro necessario, ma solo alcuni anni più tardi, dopo avere pubblicato, nel mondo reale e quindi del romanzo, *Las leyes de la frontera* (2012), dopo essere tornato alla *fiction* e pertanto essersi simbolicamente curato, salvato dalla depressione causatagli della realtà:

[...] tenía la impresión de que la ficción me había curado [...] (Cercas, *El impostor*, pp. 528-32)

### 3.5.2 La necessità, **Pironia** di un “**romanzo sull’avventura di scrivere romanzi**”

Mentre svela il processo doloroso, ma catartico della creazione di un romanzo teoricamente impossibile da scrivere, il narratore Javier Cercas decide dunque di scrivere il proprio romanzo quando il testo si trova in realtà già avviato nelle pagine reali, evidenziando una volta di più la natura registica **dell’autore sul tempo del racconto, il suo volutamente sfasare l’intreccio per** presentarci un prodotto ambiguo, ironico e dalle verità molteplici.

Una scrittura che il narratore Cercas vive, come il suo omologo in *Soldados di Salamina* (2001), in maniera esplicitamente ossessiva. Enric Marco si impossessa persino dei suoi sogni:

Soy incapaz de escribir un libro sin convertirlo en una obsesión, a veces en una obsesión enferma (que solo se cura cuando termino el libro), pero creo que nunca hasta entonces me había obsesionado con un personaje como me obsesioné con Marco. [...] Por aquella época soñaba a menudo con Marco, y en esos sueños, o más exactamente en esas pesadillas, yo discutía cuerpo a cuerpo con nuestro hombre, quien, para defenderse, me acusaba una y otra vez de ser un mentiroso y un farsante, de ser como él, de ser mucho peor que él, a veces incluso de ser él (Cercas, *El impostor*, p. 831).

In questo senso, il Javier Cercas che, **nell’incipit**, avvisa il lettore della conclusione del romanzo, rimane fedele al suo dichiarare, nel mondo reale, di



vedere la scrittura come una riscrittura che lo costringe a dovere scrivere necessariamente il primo paragrafo del proprio testo per ultimo, in base al cammino che il testo stesso ha intrapreso, un cammino inizialmente imprevedibile.

**Questa scelta di stampo prolettico da parte dell'autore** dà un tono maggiormente enigmatico alla lettura e si focalizza sulla ricerca di un dialogo con il lettore, in quanto questi, nel proprio processo interpretativo, nel ricostruire la forma del romanzo, non si chiederà solamente cosa succederà, ma perché e soprattutto come accadrà, visto che il dato ultimo gli è già stato svelato. Il romanzo pertanto si ascrive, oltre che alla “teoria del punto cieco”, come di consueto in Cercas, alla categoria dei **“romanzi sull'avventura di scrivere romanzi” (Arpaia e Cercas, 2013)**. Un romanzo ambiguo che necessita di un narratore doppio del proprio protagonista.

La presencia del autor y la aceptación de una actitud inevitablemente personal y subjetiva da al relato una emoción más propia de la novela que de la crónica. Él se siente involucrado en esta aventura singular: [...] Sólo desde esta actitud tan personal es posible acercarse a Marco y tratar de entenderle. Para ello es preciso entender asimismo la relación entre verdad y mentira [...] (Masoliver Ródenas, 2014).

**Un narratore “mentiroso”, bugiardo, che**, curato, come visto, dalla *fiction* di *Las leyes de la frontera* (2012), arriverà a spiegare il perché del proprio *relato real* anche al personaggio di Enric Marco. Un testo che mira a capire il perché delle azioni del proprio antieroe, ma non a riabilitarlo:

Le conté que, aunque yo era un autor de ficciones, me proponía escribir un relato absolutamente real, una novela sin ficción y, aunque no le expliqué que entre otros motivos quería hacerlo porque él ya había incorporado suficiente ficción a su vida, añadí que, aparte de eso, no podía adelantarle como sería el libro, porque yo solo sabía lo que quería escribir cuando ya lo había escrito. [...] Lo que quiero es saber quien es usted, por qué hizo lo que hizo. Eso es lo que quiero: no rehabilitarlo sino entenderlo (Cercas, *El impostor*, pp. 643-49)

Lo svelare la propria scrittura, in realtà, non libera il narratore dai propri rimorsi di coscienza che si vanno a sommare ai dubbi morali che abbiamo appurato ostacolarne il cammino creativo.

Il testo, infatti, come *relato real* su Enric Marco, un personaggio reso vivo grazie alla *fiction*, alla vittoria della memoria sulla storia, non può che **diventare un'arma, un'arma mortale per lo stesso Enric Marco, dato che**, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, nella visione del narratore, la realtà uccide e la *fiction* salva.

Tali rimorsi di coscienza sono esplicitati da Javier Cercas in diverse occasioni nel testo; in una in particolare, a esempio, nel terzo capitolo della seconda parte, prova a giustificare la propria inclusione personale al suo **interno, l'investimento nella autofiction** come strumento per potere riuscire a concepire il proprio romanzo e a salvare almeno la propria anima da romanziera e quindi da potenziale impostore, attraverso la scrittura.

Nello specifico, egli difende il proprio lavoro attraverso **l'intromissione nel corpo della propria fiction** dello scrittore francese Carrère, autore del *relato real* intitolato *El Adversario* (2000), le cui riflessioni indagano il rapporto tra realtà e *fiction* durante la stesura di tale testo.

Riflessioni in cui emergono le figure degli scrittori Truman Capote e Charles Dickens. Il primo, secondo Carrère, per scrivere *A Sangue Freddo* (1965), **il suo capolavoro, la sua "novela sin ficción" arriva a diventare amico** dei due assassini protagonisti, ma allo stesso tempo a sperare nella loro condanna a morte per potere concludere al meglio la propria opera. Capote si esclude dalla storia e la racconta in maniera asettica come se non avesse avuto un ruolo in questa:

[...] El fruto literario de esta aberración moral fue *A sangre fría*: una obra maestra. Carrère insinúa que, con ella, Capote se salvó como escritor pero se condenó como ser humano, y que el largo proceso de autodestrucción personal, a manos de alcohol, el esnobismo y la maldad, que siguió a su publicación fue el precio que el escritor pagó por su vileza (Cercas, *El impostor*, p. 2235).

La seconda opera che cita la maschera di Carrère dentro *El impostor* (2014), è il *David Copperfield* (1850) di Charles Dickens, dove l'autore arriva a cambiare la trama del proprio romanzo per non causare danni a una persona reale che somigliava troppo a uno dei suoi personaggi nella *fiction*; una scelta che lo portò a salvarsi, non solo:

[...] como escritor, sino también como persona (Cercas, *El impostor*, p. 2253).

Carrère decide dunque di includersi nel proprio *El Adversario* (2000) in prima persona e di **non escludere il suo rapporto con l'assassino** protagonista della storia che racconta. E conclude:

Pienso sin exagerar que esa elección me ha salvado la vida (Cercas, *El impostor*, p. 2262).

Il narratore Javier Cercas, pertanto, decidendo di scrivere un libro impossibile e di includersi<sup>171</sup> dentro la *fiction mascherata dall'illusione del relato real*, come fosse un doppio del proprio protagonista immorale, decide inoltre, come Carrère, di correre il rischio di autocondannarsi in cambio di scrivere un capolavoro.

<sup>171</sup> **Il processo di inclusione dell'autore nel corpo del romanzo passa attraverso uno sguardo che per cercare di sconfiggere metaforicamente e ironicamente i punti ciechi della storia e della memoria, per cogliere ogni aspetto possibile del reale in prospettiva morale, assume sfumature multiple, passando persino per una sorta di prospettiva esterna a sé stesso come personaggio, attraverso il ruolo delle immagini, delle registrazioni che insieme al figlio Raúl, come abbiamo anticipato, realizza durante le interviste a Enric Marco. Il personaggio di Cercas, a esempio, nella terza parte del romanzo, si trova analizzato proprio da sé stesso in qualità di narratore. Mentre riguarda le prime registrazioni, egli nota la propria espressione fredda, reticente, come se non potesse superare la ripugnanza intima che gli provoca Enric Marco; una prospettiva ambigua, quella del personaggio, che, grazie all'autoanalisi narrativa, diventa errata, da superare: “[...] Vista desde ahora, mi actitud me resulta por momentos, además de estratégicamente equivocada, hipócrita y ridícula, una pose filisteá de inquisidor o catequista que en más de una ocasión me llevó a exigirle a Marco que reconociese el daño que había causado con sus mentiras y se arrepintiese de ellas” (Cercas, *El impostor*, pp. 4410-15).**

[...] ¿No era una forma de comprar legitimidad moral para autorizarse a hacer con Jean-Claude Romand lo que Capote había hecho con Dick Hickock y Perry Smith y lo que yo pretendía hacer con Enric Marco, y para hacerlo además con la conciencia limpia y sin perjuicios personales? ¿Bastaba reconocer la propia vileza para que esta desapareciese o de convirtiéndose en decencia? ¿No había que asumir simplemente, honestamente, que, para escribir *A sangre fría* o *El Adversario*, había que incurrir en algún tipo de aberración moral y por lo tanto había que condenarse? ¿Estaba yo dispuesto a condenarme a cambio de escribir una obra maestra, suponiendo que fuese capaz de escribir una obra maestra? En definitiva: ¿era posible escribir un libro sobre Enric Marco sin pactar con el diablo?” (Cercas, *El impostor*, p. 2265-70).

Un'autocondanna che, in ogni caso, nella nostra interpretazione, cerca continuamente di evitare, distanziandosi dal proprio doppio, dal **proprio antieroe mediante l'ironia**, che esplicita attraverso un tono narrativo marcatamente antifrastico che talvolta sfocia in vero e proprio sarcasmo, contagiando **l'intera** società contemporanea spagnola, già identificata come **complice dell'impostura** di Enric Marco attraverso **l'inserzione** degli articoli giornalistici che abbiamo citato. Una società ipocrita resa miope dalla memoria convertitasi in *kitch* storico, una società ora impegnata nel tentativo di occultamento del mostro mediatico creato.

Tutta la prima parte del romanzo, *La piel de la cebolla*, dunque si focalizza su un processo di ricerca atto a identificare le verità ammassate alle bugie di Marco. Un processo che a ogni modo **si allarga all'intero romanzo**, dove le tracce della storia personale di Marco sono intercalate dal narratore attraverso verbi come “decir”, “recordar”, alla terza persona, per sottolineare di come si tratti di concetti espressi da Marco e quindi passibili di menzogna, di inesattezze volontarie o involontarie rese ambigue dalla sua capacità di seduttore innato e dal passare del tempo:

Era allí donde estaba Marco desde hacía horas, o era allí donde dice que estaba (Cercas, *El impostor*, p. 722);

Durante años dijo otra cosa (aunque esto a mí no me lo dijo) (Cercas, *El impostor*, p. 899);

Marco recuerda también (o dice que recuerda) (Cercas, *El impostor*, p. 909).

Un racconto inaffidabile, colmo di bugie che Cercas suddivide, frammenta, spoglia, analizza, come detto, in tutte e tre le parti che compongono il romanzo e nel quale, attraverso il continuo aiuto di documenti reali, intercala la propria voce arrivando a burlarsi dello stile melodrammatico del discorso orale o scritto dello stesso Marco, inserendosi, a esempio, tra parentesi, nel commento ad alcuni testi che questi scrisse per conquistare la terza moglie, Dani Olivera. Testi imbevuti di attivismo politico fittizio tratti dalla reale esperienza di Enric Marco presso la prigione Modelò di Barcellona tra il 1975 e il 1976 dove fu recluso per delitti comuni e non politici come dichiarava pubblicamente:

Con no menos modestia, el segundo texto empieza recordando las ya clásicas injusticias que la posteridad comete con los héroes anónimos (no miro a nadie) y el recíproco desprecio con que los héroes anónimos la tratan (tampoco miro a nadie), indiferentes tanto a las recompensas del porvenir como a cualquier tipo de reconocimiento mundano (sigo sin mirar a nadie pero ya me estoy poniendo un poco nervioso), preocupados como están únicamente por responder de sus actos ante su propia conciencia (¡claro, amor mío, soy yo!, ¿quién si no?: empezaba a pensar que eras idiota) (Cercas, *El impostor*, p. 2601).

**All'interno del** percorso di ricerca delle verità nascoste tra le menzogne di Marco, hanno inoltre estrema rilevanza i frammenti di due biografie reali che Javier Cercas include nel romanzo. *Los cerdos del comandante* scritto da Pons Prates, poligrafo libertario contemporaneo di Marco, in collaborazione con il deportato Mariano Costante nel 1978, in lingua castigliana e *Memoria del Infierno* (2002), libro in lingua catalana scritto dal reporter David Bassa in collaborazione con Jordi Ribó.

**Entrambe le biografie sono vittima dell'ironia del narratore, il quale** sottopone gli autori allo stesso grado di giudizio a cui fino a quel momento era stata sottoposta la voce di Marco. I testi, nel corpo del romanzo, diventano inaffidabili e ricchi di dettagli pirotecnici, sentimentali, psicologici ed epici;

dettagli falsi, **inseriti per conferire un'aura da eroe al protagonista. Di seguito alcuni commenti espliciti dell'istanza narrante:**

[...] prosigue el relato de Bossa, o el relato de Marco filtrado por la prosa de Bassa (Cercas, *El impostor*, p. 1641);

Hasta aquí, en el relato de Marco (o en el relato de Marco reproducido o recreado por Pons Prades) [...] (Cercas, *El impostor*, p. 1552);

El relato de Pons Prades (o el relato que Pons Prades atribuye a Marco) (Cercas, *El impostor*, p. 1578);

[...] continúa Bassa, o continúa Marco por boca de Bassa (Cercas, *El impostor*, p. 1667);

dice Bassa que pensaban los nazis, o dice Bassa que, durante su estancia illusoria en Flössemburg, Marco pensaba que pensaban los nazis; [...] (Cercas, *El impostor*, p. 1711).

Cercas, inoltre, giustappone **l'inaffidabilità di tali biografie al discorso** che Marco pronuncia il 27 gennaio 2005 in occasione del sessantesimo anniversario della liberazione di Auschwitz per mano dei sovietici; la prima volta che, nel mondo reale, il parlamento spagnolo rendeva omaggio ufficiale **alle vittime dell'Olocausto** e ai quasi novemila spagnoli repubblicani deportati nei campi nazisti.

La voce di Marco irrompe nel romanzo inclusa tra virgolette, un discorso che si conclude affermando come la violenza sarebbe sempre stata **l'arma che i Nazisti avrebbero utilizzato per imporsi ogni qualvolta i loro** schemi fossero stati messi a rischio. I Nazisti, grazie alla violenza, avrebbero sempre vinto. Cercas commenta così, screditando la fonte di tali parole:

No siempre. A veces el coraje y la astucia inauditos de Marco no sólo hacían tambalear los esquemas de los SS, sino que terminaban derrotándolos, incapaces de enfrentarse a la heroica dignidad del deportado español. La anécdota de la partida de ajedrez es apenas un ejemplo; también, uno de los grandes éxitos del repertorio interpretativo de Marco (Cercas, *El impostor*, p. 1685).

Non si salvano dal giudizio del narratore nemmeno i media audiovisivi, identificati come i maggiori responsabili della diffusione della menzogna vitale di Enric Marco. Due reportage della televisione catalana e di quella galiziana, a esempio, vengono descritti dal narratore nel dettaglio.

Anche qui pare emergere il tratto eroico di Marco, la ricostruzione **della storia reale**, l'intromissione della *fiction* e della manipolazione creativa; Marco, grazie al potere di quelle immagini, diventa persino, per il narratore, un attore a tutti gli effetti:

[...] la interpretación del protagonista es igualmente soberbia (la voz ronca, el gesto de grave nobleza, los ojos húmedos), el sentido del relato igualmente didáctico y enaltecedor y, sobra decirlo, la historia igualmente falsa (Cercas, *El impostor*, p. 1703).

Più avanti nel romanzo, la critica nei confronti del mondo del giornalismo diventa ancora più esplicita:

[...] los periodistas se veían a sí mismos como audaces desenterradores de un pasado preterido por todos del que nadie quería hablar, el mejor pasado de su país, el más noble y el más oculto, y sentían que de esa forma estaban haciendo justicia, homenajando a través de Marco a todas las víctimas silenciadas no sólo por el franquismo sino también por la democracia posterior al franquismo. Marco generó tal dependencia en los periodistas, o como mínimo en los periodistas catalanes, que llegaron a incluirlo en un programa televisivo sobre Ravensbrück, un campo de concentración para mujeres (Cercas, *El impostor*, p. 3954).

La maschera letteraria di Javier Cercas, pertanto, mediante la propria inclusione, la propria scrittura, il proprio **“romanzo sull'avventura di scrivere romanzi”**, critica per difendersi, per difendere il proprio ruolo di scrittore, evidenziando la propria paura di essere identificato con il proprio protagonista mentre si impegna in un personale tentativo di smascheramento, lo sbucciare una simbolica cipolla, lo scoperchiare lo strato di *fiction* che **aderisce al personaggio inventato dall'impostore**, per togliere definitivamente la maschera da eroe a Enric Marco.

Nel momento in cui pare riuscirci, Enric Marco implora Javier Cercas di lasciargli qualcosa in cambio e, Cercas, reso forte dalle prove reali su cui fonda la propria scrittura creativa, una scrittura impossibile e allo stesso tempo ormai diventata necessaria, gli risponde che gli lascia il *relato real* che sta costruendo, il romanzo che il lettore sta materialmente leggendo:

[...] Pienso en eso y pienso en el momento en que, como si estuviera a punto de quitarle la última piel de cebolla a la biografía heroica de Marco, la postrera capa de ficción adherida a su personaje inventado, le expliqué, también en la galería de su casa, que no creía que hubiera viajado a Mallorca con su tío Anastasio, y le pedí que confesase la verdad. Marco estaba sentado frente a mí, con los codos clavados sobre la mesa y las manos entrelazadas; ahora que lo recuerdo, quizás esto ocurrió el mismo día en que reconoció por fin que no había vuelto herido del frente, quizá justo después de que lo reconociera. El caso es que, al oír mis palabras, Marco se cogió la cabeza con las manos con un gesto que, aunque era melodramático, no me pareció melodramático; luego imploró: «Por favor, déjame algo». Le dejo eso (Cercas, *El impostor*, pp. 1097-106).

In realtà, proprio il testo che si viene a creare, a materializzare nel **mondo reale in forma di romanzo**, l'ipotetico *relato real* dichiarato dal Javier Cercas **letterario, si caratterizza per un'ambiguità** che arriva a contagiare ironicamente persino le affermazioni del narratore, le quali, spesso, si ritrovano a loro volta attenuate da espressioni di incertezza. La ricerca infatti si scontra con i buchi, i vuoti di memoria della storia ufficiale. Punti ciechi in cui, per poter risolvere gli enigmi di Marco, Javier Cercas si affida alla propria immaginazione, allontanandosi dunque, necessariamente, dal concetto di *relato real*. Come a esempio:

Y llegado el momento, a finales de los años sesenta, cuando empezó a forjarse una biografía de resistente al fascismo, Marco se apropió de ese episodio, convirtiéndose en un militante ficticio de la UJA, en el cerebro y líder ficticio de su ficticia organización barcelonesa. Esa es la verdad. Eso fue lo que ocurrió, o lo que entiendo o imagino que ocurrió (Cercas, *El impostor*, p. 1513).



**L'indagine** incerta, ambigua e dai contorni letterari compiuta da parte del narratore, dunque consegna al lettore, come già affermato, un Enric Marco uomo comune, lontano dal poter essere identificato come un eroe della libertà. Un uomo che non si ribella al franchismo e che, come la maggioranza degli spagnoli, si conforma con il degrado imposto dalla dittatura, dato che, in accordo con Masoliver Ródenas (2014):

[...] Marco es un símbolo del envilecimiento en el que cayó el país durante la dictadura, de ahí que las reflexiones sobre la memoria histórica nos permitan establecer un vínculo entre individuo y sociedad. Pocos en efecto se salvaron de la mentira. Muy pocos fueron capaces de inventar una realidad superior.

In questo senso, il romanzo, per **l'autore reale**, diventa anche l'occasione letteraria, nel suo percorso storico, sebbene, come sottolineato, volontariamente e intrinsecamente ambiguo, di rendere omaggio, come già fatto in *Soldados de Salamina* (2001), ai veri eroi della resistenza, nominandoli in diverse occasioni nel testo, **per fare sì che vincano l'oblio** attraverso la *fiction*:

Marco no es un símbolo de la decencia y la integridad excepcionales en la derrota, sino de su indecencia y su envilecimiento común. Es un nombre corriente. No hay nada que reprocharle, por supuesto, salvo que intentase hacerse pasar por un héroe. No lo fue. Nadie está obligado a serlo. Por eso son héroes los héroes: por eso son una ínfima minoría. Honor a Fernández Vallet **y sus compañeros**" (Cercas, *El impostor*, p. 1522).

### 3.5.3 Enric Marco: tra Narciso, Don Chisciotte, Cervantes e Icaro

Il personaggio di Enric Marco descritto nel romanzo, nello stesso istante in cui, suo malgrado, evidenzia la propria essenza reale da uomo comune è, al contrario, ossessionato dalla propria grandezza. Manca di empatia nei confronti degli altri e fa di tutto per autocelebrare le proprie azioni. È un leader, un abile seduttore che il narratore trasforma, nella seconda parte del **romanzo, in un simulacro del Narciso di Ovidio. Per dare forza all'analogia, il**

Javier Cercas letterario cita esplicitamente il terzo libro di *Le metamorfosi*, opera del poeta latino, includendone alcuni passaggi nel testo, oltre **all'epigrafe iniziale, "Si se non noverit"** (Cercas, *El impostor*, p. 14), realizzando una vera e propria digressione interna al romanzo (Cercas, *El impostor*, pp. 1975-85).

Secondo l'analisi del Cercas letterario, il Narciso di Ovidio non si innamora di sé stesso, della propria **immagine riflessa nell'acqua, ma**, vedendosi riflesso, riconoscendosi, muore. Marco, dunque, da perfetto narcisista si innamora della *fiction*

embellecedora que ha construido para olvidar su realidad repelente, y por eso no sólo se ha blindado contra el sentimiento de culpa, sino contra casi cualquier sentimiento, que intenta mantener a raya por temor a que lo debilite, tal vez a que lo destruya (Cercas, *El impostor*, p. 1994).

Una *fiction* che salva Narciso e che pare, mediante la creazione di una vita inventata, salvare anche Marco, dato che il narratore sente, come abbiamo visto nel precedente paragrafo, di poter uccidere in qualche modo il **suo protagonista mediante l'apparente relato real** che sta costruendo sulla sua figura.

La scelta compiuta da Marco, la scelta di convertirsi in *fiction*, sembra dunque trasformarlo a sua volta in un romanziere, *El novelista de sí mismo*, come si intitola appunto la seconda parte del romanzo. Un Narciso che alla **verità preferisce** l'assenza di limiti della *fiction* letteraria e che, proprio attraverso le pagine del romanzo *El impostor* (2014) potrebbe, di conseguenza, per assurdo, apparire legittimato a mentire.

*El impostor* (2014), **in questo senso, ci dà l'impressione di trovare**, attraverso la riflessione metaletteraria sul ruolo e sul processo della scrittura, un ruolo alla menzogna, cercando di capire se esistano davvero menzogne virtuose, necessarie e se quindi possano essere equiparate alla *fiction*, alla letteratura. Il narratore, a esempio, concretamente, ritorna più volte nel testo **sull'articolo reale**, scritto nel gennaio 2007 per il *Corriere della Sera* da

Claudio Magris, intitolato *El mentiroso que dice la verdad* e, inoltre, su un'opinione espressa da Vargas Llosa riguardo al ruolo del romanziere e alla sua relazione con la menzogna; Vargas Llosa che

sostiene que todas las novelas dicen una verdad a través de una mentira — una verdad moral o literaria a través de una mentira factual o histórica— y que por lo tanto el novelista es un mentiroso que dice la verdad, [...] (Cercas, *El impostor*, p. 2649).

Lo stesso **Vargas Llosa che abbiamo già visto definire Marco “genial” e** che ora inserisce *el impostor* nel “gremio” dei romanzieri.

Per il Cercas reale, come per la sua maschera letteraria, come sappiamo, la *fiction* invece è una menzogna. Una menzogna necessaria per raggiungere la verità letteraria, in perfetto accordo con la storica opinione di **Gorgia, opinione che l'autore decide di includere nel romanzo dopo averla** citata svariate volte nel corso delle proprie riflessioni nella vita reale: **l'autore** di *fiction* deve necessariamente mentire per dimostrare la propria onestà.

Hace dos mil cuatrocientos años, Gorgias, citando por Plutarco, lo dijo de forma insuperable: «La poesía [es decir, la ficción] es un engaño, en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña y quien se deja engañar más sabio que quien no se deja engañar» Subrayo la palabra «honesto»: el deber moral del autor de ficciones consiste en engañar, para construir mediante el engaño la huidiza y ambigua y elusiva verdad de la ficción; subrayo la palabra «sabio»: el deber intelectual del lector o el espectador de ficciones consiste en dejarse engañar, al fin de captar la profunda y contradictoria e irónica verdad que el autor ha construido para él. La ficción es una mentira, por tanto, un engaño, pero una mentira o un engaño que en el fondo resulta ser una variante peculiar de las «nobles mentiras» de Platón o de las «mentiras oficiosas» de Montaigne; se trata de una mentira o un engaño que, en una novela, no busca el perjuicio del engañado, quien sólo creyéndose esa mentira o ese engaño podrá alcanzar una verdad peculiar: la verdad de la literatura (Cercas, *El impostor*, pp. 2674-83).

Marco, nelle pagine del *El impostor* (2014), non si dimostra pertanto veramente un romanziere, difatti, se i romanzieri, come Javier Cercas, in cambio di una bugia fattuale consegnano una verità morale e universale, egli

consegna al lettore, invece, secondo il narratore, solo un racconto menzognero edulcorato dal sentimentalismo:

[...] a diferencia de Marco, los grandes novelistas permiten, a través de su paradójica verdad fabricada con mentiras —una verdad que no esconde la realidad sino que la revela—, conocer y reconocer lo real, conocernos y reconocernos a nosotros mismos sin morir frente a las aguas espejantes de Narciso (Cercas, *El impostor*, p. 2709).

Marco trasferisce la *fiction* nel mondo reale e diventa spaventoso, un mostro. La menzogna necessaria alla *fiction* di un romanzo non può quindi essere giustificata dentro i referenti della realtà; un concetto che porta il Cercas letterario a un esplicito, quanto ambiguo riferimento al libro che sta componendo su di lui:

[...] las mentiras están muy mal en la vida, aunque estén muy bien en las novelas. En todas, claro está, salvo en una novela sin ficción o un relato real. En todas, salvo en este libro (Cercas, *El impostor*, p. 2720).

Con tale riferimento, sottolineando ancora una volta il valore del suo romanzo come *relato real*, Cercas, il narratore, mente e, dunque, svela ulteriormente il proprio animo, il suo essere romanziere e **quindi l'essere** paradossalmente uguale, ma ironicamente, completamente diverso da Marco.

Il suo mentire è giustificato perché, in accordo proprio con le sue parole, la natura stessa del romanzo gli permette di farlo, di ingannare il lettore per consegnargli una verità più grande: quella letteraria. Enric Marco, seguendo la traccia lasciata dal narratore, se non è un romanziere, può essere considerato, come abbiamo già avuto modo di vedere, come un attore o un personaggio letterario.

Per questa ragione, Don Chisciotte è, difatti, come **detto, l'analogia** più marcata, quella più utilizzata dal narratore per descriverlo. **L'unione tra le** due figure si rincorre nel testo diventandone uno dei temi principali. Con Enric Marco però, ci troviamo di fronte a un Don Chisciotte con un passato,

una versione più completa del personaggio bidimensionale creato da Cervantes. Inoltre, se Santiago Fillol, regista del documentario *Ich bin Enric Marco* (2009), identificava Marco come pura *fiction*, il personaggio di Raúl Cercas, invece, lo interpreta così:

—Está loco y no está loco —respondió sin reflexionar, sin levantar la vista del plato, y adiviné que no era una respuesta improvisada—. Sólo se hace el chulo, igual que don Quijote; pero no es un chulo. Y tampoco es como don Quijote. Es mucho mejor.

[...]

—Está clarísimo —contestó Raúl, terminando de tragar o de pensar, o de ambas cosas—. A don Quijote nadie se lo tomaba en serio, no engañaba a nadie; en cambio, Marco engañó a todo el mundo. —Levantó por fin la vista del plato y miró a mi mujer—. ¿Te das cuenta? ¡A todo el mundo! —Luego se volvió hacia mí con un brillo entusiasta en los ojos, me señaló con el tenedor, remató—: ¡Es el puto amo! (Cercas, *El impostor*, pp. 687-96).

Enric Marco e Don Chisciotte si inventano una vita fittizia, eroica per non arrendersi al grigiore della vita reale. Entrambi desiderano vivere una vita virtuosa e intensa attraverso delle maschere, dei simbolici *avatar*. Marco però, a differenza di Don Chisciotte, come anticipato, essendo un personaggio in carne e ossa, ha un passato e ha deciso di manipolarlo per dominare il presente. Egli **ha successo dove Alonso Quijano fallisce. Quest'ultimo**, difatti, non imbroglia nessuno nel suo romanzo, dato che per tutti non è altro che un **pover'uomo che si inventa di essere un** cavaliere, mentre Marco, attraverso le proprie menzogne, riesce a diventare un eroe civile. Nel suo caso specifico, inoltre, il suo includersi nel mondo della *fiction*, il suo volere diventare *fiction*, **lo porta a ripetere in continuazione la parola “verdaderamente”**, veramente in italiano, come una giustificazione, come una sfida alla verità nemica della vita.

**Nel testo, sarà la maschera di Bianca Cercas, la sorella dell'autore nel mondo reale, la quale conobbe Marco durante la comune militanza nell'associazione civile FAPAC, a svelarlo al narratore:**

[...] ¿sabes cuál es la palabra que más repetía? —Vacío de un trago el vaso de cerveza—. «Verdaderamente» —dijo. Y volvió a reírse—. «Verdaderamente» —repetió—. Yo siempre lo asocio a esa palabra. Comprendí que Blanca llevaba razón, pero no se lo dije; repliqué:

—Yo en cambio siempre le asocio a don Quijote. Y, en cuanto lo conocí, Raúl también le asoció a él. Marco es como don Quijote porque hasta los cincuenta llevó una vida gris y aburrida, de mecánico encerrado en un taller de reparación de coches, en Hospitalet, y a los cincuenta años decidió inventarse una identidad nueva, una nueva vida, para convertirse en un héroe y montarse una gran juerga y vivir todo lo que no había podido vivir hasta entonces. Más o menos lo que hizo don Quijote (Cercas, *El impostor*, pp. 3198-207).

Una testimonianza che porterà Cercas, il narratore, a riflettere **sull'importanza del termine nel mondo paradossale costruito da Marco:**

Verdaderamente, Blanca llevaba razón: la palabra que más usa Marco es la palabra «verdaderamente». No «verdad», ni «verdadero», sino «verdaderamente». Verdaderamente esto, verdaderamente lo otro, verdaderamente lo de más allá (Cercas, *El impostor*, p. 3223).

E, come per contagio, per aumentare il livello di ambiguità della propria narrazione, ad appropriarsene con la consueta ironia:

[...] Verdaderamente, hay que desconfiar de los predicadores de la verdad. Verdaderamente, igual que el énfasis en la valentía delata al cobarde, el énfasis en la verdad delata al mentiroso. Verdaderamente, todo énfasis es una forma de ocultación, o de engaño (Cercas, *El impostor*, p. 3231).

Marco, inoltre, personificando e alterando il significato letterale del concetto espresso dalla **parola “verdaderamente”**, diventa, di conseguenza, il suo stesso discorso, lo umanizza e si trasforma in pura menzogna, puro *kitsch*:

El kitsch es, en tres palabras, una mentira narcisista, que oculta la verdad del horror y la muerte: del mismo modo que el kitsch estético es una mentira estética —un arte que en realidad es un arte falso—, el kitsch histórico es una mentira histórica —una historia que en realidad es una falsa historia—. Por eso es pura mentira (es decir: puro kitsch) la versión novelera y ornamental de la historia que Marco propagaba en sus relatos [...] (Cercas, *El impostor*, p. 2467).

La perversione della realtà e dei suoi concetti espressi mediante le parole, uniti alla “mediopatia”, portano Marco a una travolgente e continua metamorfosi, così come fece Alonso Quijano. Enric Marco, come il personaggio creato da Cervantes, ci appare come un attore che vuole trasformare la propria interpretazione in vita. Nessuno dei due finge, **entrambi sembrano crederci “verdaderamente”**. I due, Marco e Don Chisciotte, in quanto romanzieri frustrati, non si possono accontentare di scrivere i loro sogni, devono viverli:

[...] **ellos quieren protagonizarlos. [...] Entre la verdad y la vida, eligen la vida: si la mentira da vida y la verdad mata, ellos eligen la mentira; si la ficción salva y la realidad mata, ellos eligen la ficción** (Cercas, *El impostor*, pp. 3062-67).

La verità diventa perciò un nemico da sconfiggere, per non incorrere nella morte certa. Marco, come Don Chisciotte, per il narratore, pare dunque arrivare a trasformarsi in una sorta di eroe nietzschiano impegnato in una personale lotta contro la morale borghese, contro la realtà:

[...] Como el pájaro de un verso de T.S. Eliot, Nietzsche observó que los seres humanos no podemos soportar demasiada realidad y que a menudo la verdad es mala para la vida; por eso abominada de nuestra pequeña moral pequeñoborguesa, de nuestra ética mezquina de gente respetable que respeta la verdad o que piensa que la verdad es respetable, y elogiaba las grandes mentiras que afirman la vida. Huérfanos de remordimientos y mala conciencia, don Quijote y Marco aparecen, así, como héroes nietzscheanos: no inmorales ni amorales, sino extramorales (Cercas, *El impostor*, p. 3072-77).

In realtà Marco, come sappiamo, non è un eroe. Nelle pagine del *El impostor* (2014), la sua ribellione, la sua invenzione, sebbene portate **all'eccesso, riflettono un atteggiamento comune, diffuso, che, realmente, come abbiamo visto, durante la *transición democrática*, portò un intero paese, la Spagna, a inventarsi un passato, a omettere dettagli scomodi, ad abbellire i**

propri trascorsi durante la dittatura. Marco, in questa lettura, esagera una menzogna quando le menzogne erano la norma e **non l'eccezione**.

Egli, nella terza parte del romanzo, per mano del narratore, si trasforma ulteriormente e, dopo essere stato Narciso ed essere stato **contagiato dall'ipotetica follia di Don Chisciotte, diventa simbolicamente** Icaro, la sua ultima maschera eroica, proprio nel momento in cui ci viene descritto volare in alto con la fantasia e creare il personaggio di Enric Marco, il deportato nazista. Per farlo, nel mondo reale e nel testo letterario, egli **usurpa l'identità di** Enric Moner, un vero deportato nel campo tedesco di Flossenbürg:

[...] Fue una identificación completa, radical: para entender a Marco hay que entender que, en cierto modo, no fingía que era un deportado; o que al menos no lo fingió a partir de determinado momento: a partir de determinado momento, Marco pasó a ser un deportado, igual que, a partir de determinado momento, Alonso Quijano pasó a ser don Quijote (Cercas, *El impostor*, p. 3566).

Icaro è la maschera simbolica che Marco indossa quando diventa il leader della associazione “Amical de Mauthausen”<sup>172</sup> e conseguentemente **“campeón de memoria histórica”, “héroe civil” e “rock star”, grazie ai media** che, come abbiamo visto, identificati nel romanzo come responsabili della diffusione della menzogna, **non sfuggono all'ironia del narratore**. Come Icaro, però, Marco si spinge troppo in alto nella sua interpretazione. Il suo reale

<sup>172</sup> La “Amical de Mauthausen” fondata nel 1962, ma legalizzata nel 1978, il cui nome completo è “Amical de Mauthausen y otros campos y de todas las víctimas del nazismo de España”, secondo il sito web ufficiale della stessa associazione, ([amical-mauthausen.org/es/](http://amical-mauthausen.org/es/)), è “la asociación que agrupa a los exdeportados republicanos de los campos de concentración del nazismo, así como a los familiares y amigos, tanto de los supervivientes como de los deportados asesinados en los campos. [...] La Amical agrupa y representa a deportados de toda España y tiene su sede en Barcelona. Es el objetivo de esta asociación trabajar en favor de la memoria de todos y todas aquellas personas que vivieron y lucharon durante la guerra civil antes de cruzar la frontera francesa camino del exilio y que más tarde sufrieron deportación en los campos nazis. La Amical colabora e impulsa actuaciones en todo el Estado español, con socios colaboradores en todo el territorio, y especialmente activos en Andalucía, Aragón, Asturias, Comunidad Valenciana, Euskadi, Galicia y Madrid”.



passato torna nel presente per uccidere il personaggio che aveva deciso di creare, di interpretare, di vivere:

[...] La soberbia le perdió; la soberbia y, mira por dónde, el olvido del pasado: Marco olvidó que el pasado no pasa nunca, que es sólo una parte o una dimensión del presente, que ni siquiera —lo dijo Faulkner— es pasado y que siempre vuelve pero no siempre vuelve para salvarnos, como había hecho siempre o casi siempre con él, convertido en ficción, sino que a veces, convertido en realidad, vuelve para matarnos. Porque la ficción salva y la realidad mata, o al menos eso creía Marco y eso creía yo, pero el pasado una veces salva y otras mata. Y esta vez le mató (Cercas, *El impostor*, pp. 3998).

Sarà Benito Bermejo, nel romanzo e nel mondo reale, – lo storico che **il narratore definisce ora “villano secreto de esta historia”** (Cercas, *El impostor*, p. 4152) ora **“la Némesis de nuestro héroe”** (Cercas, *El impostor*, p. 4152) – a smascherarlo, a farlo tornare nel mondo reale, condannandolo alla maschera del mostro sociale, tra gli uomini comuni.

Javier Cercas, in ogni caso, dota di incertezza, di ambiguità anche le parole pronunciate dalla maschera di Bermejo nel corso del romanzo, come volesse consegnare al lettore, una volta di più, quel senso di impossibilità di conoscenza totale della storia ufficiale e per lasciarla quindi vivere nel **consueto “puede ser” della sua letteratura. Incertezza che si palesa, a esempio,** nel caso del dialogo che dà il titolo alla terza parte del romanzo, *El vuelo de Ícaro*, che identifica ufficialmente Marco con la figura di Icaro. Un dialogo che il Cercas letterario presenta come stampato nella memoria di Bermejo e dunque, passibile di invenzione:

«Estamos volando muy alto —le dijo Marco, ponderando el período de gloria que vivía la Amical bajo su presidencia—. Cada vez más alto.» Bermejo comentó: «Bueno, esperemos que no sea el vuelo de Icaro». Contra lo que quizás esperaba, Marco no pareció molesto por su ironía, sólo contestó, animoso, antes de despedirse y seguir su camino con los estudiantes: «Nuestros Ícaros están viejos y cada vez más cascados, pero aquí siguen, peleando». Bermejo recuerda muy bien que él pronunció como una palabra llana el nombre temerario del hijo de Dédalo, quien cayó al mar y murió, igual que Narciso tras contemplar su imagen en la fuente, por querer volar hasta el sol con las alas de cera que su padre le había fabricado, mientras que

Marco lo pronunció como una palabra esdrújula. Ambas pronunciaciones son correctas (Cercas, *El impostor*, pp. 4312-17).

#### 3.5.4 **La realtà uccide “verdaderamente”?**

Il cammino storico e metaletterario del romanzo *El impostor* (2014) esplicitato dal narratore in prima persona, in analogia a *Soldados de Salamina* (2001), in un dato momento, precisamente nel corso della terza parte, *El vuelo de Icaro*, **compie un’evoluzione**, un cambio di prospettiva.

Se in *Soldados de Salamina* (2001), il protagonista, il Cercas letterario, nella terza parte del testo, capisce di trovarsi di fronte a un falso eroe, a un romanzo incompiuto e necessita pertanto di trovare un personaggio come Miralles per potere finalmente ritrovare, tra le altre cose, ma principalmente, la propria identità e la propria vena letteraria, **all’interno del** romanzo *El impostor* (2014) avviene un processo simile, sebbene più sottile.

A invertirsi ora, nella nostra interpretazione, anche se solo in via apparente e temporanea, ma decisiva per la composizione del testo, sono la realtà e la *fiction*, nel senso che, il narratore, il quale abbiamo visto essere vittima dei propri rimorsi morali, comincia a volere credere che in qualche modo sia solo la realtà a determinare, a consegnare la salvezza a un uomo e, tale salvataggio non appartenga dunque alla *fiction* come aveva creduto fino a quel momento.

Tale visione quindi, **ci pare giustificare una volta di più l’esigenza** del narratore di dichiarare esplicitamente e continuamente il testo in evoluzione come *relato real*, come “novela sin ficción” e dargli una nuova lettura, una nuova linfa vitale e reale allo stesso tempo. Un testo che non ammazzi, non distrugga umanamente Enric Marco, ma bensì gli restituisca la vita:

[...] Lo peor es creer que uno se salva por haberse salvado: quizá durante años la ficción nos salvó, del mismo modo que durante años salvó a Marco y a don Quijote; pero al final quizá sólo la realidad pueda salvarnos, del mismo modo que al final la realidad salvó a don Quijote devolviéndole a Alonso Quijano y quizá salve a Marco devolviéndole al verdadero Marco.

Suponiendo que tengamos salvación, claro está: Cervantes salvó a Alonso Quijano y, sin saberlo o sin reconocerlo, quizá yo estoy haciendo lo posible en este libro por salvar a Marco. [...] (Cercas, *El Impostor*, p. 4145).

In realtà tale inversione, nel romanzo, appare come una scelta compiuta volontariamente dal personaggio di Marco e non da quello di Cercas. L' autoriflessione sul processo compositivo della scrittura compiuta dal narratore porta infatti Marco a staccarsi dalla figura di Don Chisciotte per **diventare** l' Alonso Quijano che lo crea e che conseguentemente usa Cervantes per diffondere la sua creazione. Cercas, seguendo il flusso degli eventi, diventa simbolicamente il Cervantes contemporaneo necessario a Marco, lo scrittore a cui raccontare la propria verità per raggiungere la salvezza.

[...] Marco quería que yo escribiese el libro que a él le hubiese gustado leer, el libro que él necesitaba, el libro que al fin lo rehabilitase. [...] no tardé en hacerme a la idea de que no colaboraba conmigo para ayudarme, sino para fingir que me ayudaba y mantenerme así vigilado, controlar mis pasos, extraviarme en un laberinto de mentiras y conseguir que escribiera el libro con el que él soñaba. (Cercas, *El impostor*, pp. 4439-57).

Il Javier Cercas letterario, diventato strumento nelle mani di Marco, in quanto romanziere, fonda la sua realtà continuando a mentire come fosse, una volta di più, paradossalmente un suo doppio, una sua replica. Per compiere la propria missione, il proprio romanzo, egli descrive a Marco, a esempio, lo storico Bermejo come una minaccia letale, il male assoluto, per riuscire a farsi raccontare la verità. Cercas abbandona il ruolo del giudice **inquisitore iniziale**, quell' ironia che abbiamo visto arrivare al sarcasmo e diventa un alleato di Enrico Marco lungo la via che porta verso la salvezza congiunta delle proprie maschere da impostori. Cercas mente ed evolve il suo disgusto per Marco in affetto e ammirazione:

[...] Lo más sorprendente del asunto (o lo que más me sorprendió a mí) era que cuantas más mentiras le descubría, cuanto más me hacía cargo de la sórdida y triste realidad que había ocultado durante tantos años tras su fachada espléndida, cuanto más me enfrentaba al villano real que se

escondía tras el héroe ficticio, más próximo me sentía a él, más piedad me inspiraba, mejor me sentía a su lado. Miento. Yo también estoy intentando esconder la verdad. La verdad es que llegó un momento en que lo que sentí por él fue afecto, a ratos una especie de admiración que ni yo mismo sabía explicarme, y que me perturbaba (Cercas, *El impostor*, pp. 4481-86).

Un processo di avvicinamento nei confronti del proprio personaggio che si compie attraverso il rivelargli di vederlo come un Don Chisciotte reale. Una confessione che porta Marco, non a caso, a rispondergli concretamente con la parola “verdaderamente”, il simbolo della propria *fiction*:

—Verdaderamente, tengo la impresión de estar actuando contra mí mismo. Entendí y me apresuré a corregirle:  
—No: estás actuando contra el falso Enric Marco; y a favor del verdadero. — Como Marco no decía nada, aclaré—: Estás actuando a favor de ti mismo, igual que al final del *Quijote* Alonso Quijano actúa a favor de sí mismo cuando deja de ser don Quijote.  
Marco me miró con curiosidad, quizás inquieto.  
—Cuando recupera la cordura, ¿no? —preguntó.  
—Exacto —contesté, y en ese momento vi a un niño idéntico a él, calvo y con mostacho y arrugado, leyéndole a su madrastra alcohólica el *Quijote*, ochenta años atrás, en una habitación mugrienta iluminada por una Petromax—. Cuando deja de ser el falso y heroico don Quijote y vuelve a ser sólo el verdadero Alonso Quijano.  
Una risa sincera disipó la inquietud en la mirada de Marco.  
—El Bueno —puntualizó—. Alonso Quijano el Bueno. Me pregunto cuántas veces vamos a tener que leer ese libro para entenderlo del todo (Cercas, *El impostor*, pp. 4510-19).

Difatti è proprio in tale conversazione che il personaggio di Cercas percepisce che Enric Marco voglia ormai solo la verità. Ed è qui che Javier **Cercas, l'autore, tramite la propria maschera letteraria va oltre e, secondo la nostra lettura, moltiplica ulteriormente l'ambiguità del testo**, appropriandosi di frammenti testuali del libro di Cervantes per inserirli nel proprio romanzo come fossero parte di un *remake postopoético* di quelli che nel nostro studio abbiamo visto costruire a Fernández Mallo (cf. cap. 2), sostituendo il nome di Enric Marco al posto di quello di Don Chisciotte, come se questi fosse ufficialmente la sua replica letteraria e come se lui, Cercas, in quanto scrittore, fosse Cervantes e allo stesso tempo e a un livello più alto, come se Alonso

Quijano fosse Marco e avesse deciso di far diventare Cercas il suo strumento, come già aveva fatto con Cervantes:

[...] sentí por vez primera que Marco ya no quería esconderse detrás de la mentira, que al menos conmigo ya no quería hacerlo, y que ya sólo quería la verdad y nada más que la verdad, como si hubiera descubierto que la biografía prosaica y vergonzosa y auténtica que yo iba a contar podía ser mejor o más útil que la biografía brillante, poética y falseada que él siempre había contado, y sobre todo recuerdo que, cuando sobrepasé la cima del cerro de El Tibidabo y empecé a bajar La Rabassada y apareció al fondo Barcelona y más allá el mar rojizo y reluciente bajo el sol del crepúsculo, me acorde de aquel extraño pasaje en que, al final del *Quijote*, Cervantes hace hablar a su pluma («Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno») y por un segundo me pareció entender lo que Cervantes o la pluma de Cervantes quería decir y me asaltó una evidencia de vértigo: Marco nunca había querido engañarme, Marco había estado tanteándome durante todo aquel tiempo para saber si era digno o no de que él me contara la verdad, yo no había averiguado la verdad sino que Marco me había guiado hasta ella, Marco había construido a lo largo de casi un siglo la mentira monumental de su vida no para embaucar a nadie, o no sólo para eso, sino para que un escritor futuro la descifrara con su ayuda y luego la contara y la diese a conocer por el mundo y al final pudiese hacer hablar a su ordenador como Cervantes hace hablar a su pluma («Para mí solo nació Enric Marco, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno»), igual que Alonso Quijano había construido a don Quijote y le había hecho perpetrar todas sus locuras para que Cervantes las descifrara y las contara y las diese a conocer por el mundo como si don Quijote y su pluma fuesen uno solo; en definitiva: yo no estaba usando a Marco como Capote había usado a Dick Hickock y Perry Smith, sino que Marco me estaba usando a mí como Alonso Quijano usó a Cervantes (Cercas, *El impostor*, pp. 4519-38).

Il libro, il romanzo che il lettore si trova tra le mani, di conseguenza, con il narratore Cercas convertitosi in Cervantes e contemporaneamente in strumento letterario, entra esplicitamente nel processo di rivendicazione personale attuato da Marco nel mondo reale che, secondo il narratore, si avvale dell'aiuto di giornalisti, cineasti e scrittori:

[...] Lo importante es que tengan audiencia y que le permitan salir en la foto y sobre todo que consiga que le defiendan, que reinventen su causa (Cercas, *El impostor*, p. 5215).

Tra le varie rivendicazioni infatti, il narratore sottolinea,

La última, casi sobra decirlo, es este libro (Cercas, *El impostor*, p. 5215).

**All'interno del** processo evolutivo del Javier Cercas letterario, nel passaggio dal tentativo di volere comprendere al volere salvare Enric Marco per convertirsi quindi in un suo strumento, è necessario includere un ulteriore dialogo per completare la nostra analisi, un dialogo tra le maschere di Cercas e Marco riportato successivamente, rispetto alla precedente citazione, nel **racconto del romanzo, ossia nel secondo capitolo dell'Epílogo**.

**Un dialogo dove la parola “verdaderamente” scompare dal** vocabolario di Marco, un ulteriore segnale di come, probabilmente, abbia deciso di parlare dentro i confini del mondo reale. Tale dialogo ha luogo, secondo il narratore, il 5 aprile 2013, quando la stesura del romanzo non è ancora cominciata. Il lettore si trova di fronte a una conversazione riportata come fosse la trascrizione di una delle registrazioni che Cercas realizza nel suo studio. Le immagini che il narratore descrive, servono a dare un contesto alla sensazione positiva che questi prova per la prima volta. Marco sembra togliersi la maschera e diventare una persona reale:

[...] la sensación que en aquel momento tuve de que Marco por fin se quitaba la máscara y mostraba su rostro auténtico (Cercas, *El impostor*, p. 5327).

Marco arriva persino ad ammettere di vergognarsi delle proprie azioni. Bermejo, secondo il racconto del protagonista, riesce a smascherarlo in quanto ormai stufo di vivere nella menzogna. Marco dunque parrebbe avere deciso di farsi scoprire volontariamente. Il narratore, Cercas, ascoltando tali giustificazioni, sembra dunque aprirsi al suo protagonista:

[...] ¿Sabes cuál es mi trabajo? Entenderte. (En este punto, una gran sonrisa ilumina la cara de Marco, y él murmura, aliviado, alargando mucho la «e»: «Bueno»). No te confundas, Enric: entenderte no es

justificarte; entenderte es sólo entenderte: nada más. (*Marco asiente varias veces, despacio.*) Pero ¿sabes una cosa? Me parece que empiezo a entenderte” (Cercas, *El impostor*, pp. 5431-42).

Javier Cercas dunque, in definitiva, con queste parole, sembra volere salvare il proprio personaggio come Cervantes salvò Alonso Quijano, ossia ancorandolo alla realtà. Don Chisciotte, difatti, nel romanzo di Cervantes, sconfitto dal *bachiller* Sansón Carrasco, cavaliere della *Blanca Luna*, riscopre la propria vecchia identità poco prima di morire. Muore come Narciso, nel momento in cui questi scopre la sua **vera immagine riflessa nell’acqua**. Muore per essersi riconosciuto, ma recupera la propria verità. È pertanto in tale evoluzione in favore del mondo reale, in tale ricerca di una via di salvezza per Marco che sembra spostarsi, fino a invertirsi, il concetto che guida la stesura del romanzo.

Il Cercas che abbiamo visto uscire a pezzi dopo la stesura di *Anatomía de un instante* (2009), secondo le parole della sua maschera letteraria, si convince che la realtà avrebbe ora salvato Marco dopo che per tutta la vita era stato salvato dalla *fiction*. E si chiede se, senza saperlo o senza volerlo riconoscere, non si stia effettivamente comportando come Sansón Carrasco e si stia impegnando a sconfiggere Marco a colpi di verità, per obbligarlo a tornare a casa sconfitto, per ritrovare la salute riconciliandosi con la realtà. E quindi se, come Cervantes, che convertì il suo libro in strumento di divulgazione della verità definitiva su Alonso Quijano, anche lui, come scrittore, possa convertire il libro che ha scritto e di cui mostra esplicitamente il processo creativo al proprio lettore, nel grande divulgatore della definitiva verità di Enric Marco. Una verità che, per essere conquistata, comporta il rifiuto da parte del personaggio di Marco del suo passato eroico per tornare a **essere l’Enric Marco di professione meccanico, l’uomo comune**, buono come Alonso Quijano:

[...] que un día se volvió loco y quiso vivir más, o más de lo que le correspondía, que quiso vivir todo aquello que nunca había vivido y mintió y

engañó para conseguirlo, para que lo quisieran y lo admiraran. Y me pregunto también sí, a partir del momento en que concebí ese propósito insensato, no pensé o intuí que entonces, cuando Marco por fin se reconociera como quien es en las aguas resplandecientes de este libro, moriría como muere Narciso, pero moriría cuerdo y sereno y reconciliado, igual que muere Alonso Quijano. Y este libro cobraría su sentido completo (Cercas, *El impostor*, pp. 5486-94).

Il tema della salvezza attraverso la letteratura, ossessione di tutta la produzione autoriale, torna dunque prepotentemente proprio mediante tale evoluzione del narratore Javier Cercas in senso contrario, in favore temporaneamente di una realtà che si vedrà invece costretta a volgere dentro i limiti potenzialmente infiniti di una *fiction* che ritorna sempre, in maniera circolare, ciclica, come già il passato nel presente, nelle pagine del *El impostor* (2014). Difatti, a esempio, il narratore colmerà di domande le pagine del precedentemente citato secondo capitolo di un *Epílogo* che, ricordiamo, è **intitolato per l'appunto *El punto ciego***. Interrogativi senza risposte univoche che ruotano proprio attorno alla possibilità della riconciliazione di un uomo con la realtà mediante la letteratura. Per scoprire se tale possibilità esista, il narratore dichiara di dover concludere il romanzo, diventato ora strumento di salvezza – un romanzo che ambigualmente il lettore sa già concluso – e, inoltre, di dovere raccontare tutta la storia e tutta la verità, una verità che arrivi a essere perlomeno letteraria, poetica, accettabile, in modo da salvare Marco e, in qualche modo, sé stesso come romanziere:

[...] De acuerdo: todos estos interrogantes son ridículos, trasnochados e insensatos, y el solo hecho de formularlos debería avergonzarme. Y me avergüenza. Pero para qué mentir, al mismo tiempo no me avergüenza. No me avergüenza en absoluto. Porque, aquí y ahora, no veo una forma mejor de decir No. No a todo. No a todos. No, sobre todo, a las limitaciones de la literatura, a su miserable impotencia y su inutilidad; porque sí, lo pienso: si la literatura sirve para salvar a un hombre, honor a la literatura; si la literatura sólo sirve de adorno, a la mierda con la literatura. Eso me digo: que, aunque sólo existiera una millonésima posibilidad de una millonésima posibilidad de que mis interrogantes no fueran insensatos, trasnochados y ridículos, y de que lo imposible se convirtiera en posible, merecería la pena intentarlo. También me digo que, a estas alturas, sólo hay una forma de averiguar si se salvará Marco, si me salvaré yo, y es terminando de contar la verdad sobre él,



desenmascarándolo del todo como Cervantes desenmascaró del todo a don Quijote. O sea: terminando de contar su historia. O sea: terminando de escribir este libro (Cercas, *El impostor*, pp. 5494-503).

### 3.5.5 Il ritorno di *Soldados de Salamina*. Il ritorno della *fiction*, del punto cieco.

L'apertura del Javier Cercas letterario nei confronti del proprio antieroe che, secondo le date riportate dallo stesso narratore, nel testo, avviene prima della stesura definitiva di un romanzo diventato, in accordo con la precedente riflessione, strumento di **“guarigione” a colpi** di verità per Enric Marco, viene messa in dubbio dal personaggio di Santiago Fillol, la cui maschera, che già abbiamo definito come una sorta di doppio del Roberto Bolaño di *Soldados de Salamina* (2001), sembra assumere a più riprese il ruolo di guida letteraria del narratore. È difatti Santiago Fillol a mettere in guardia definitivamente Javier Cercas dal cercare di salvare Marco, dal credere che questi possa parlare senza una maschera indosso. Marco è, in questa visione, di nuovo, solo menzogna, *fiction*:

[...] Enric siempre tiene otra máscara detrás de la máscara. Siempre se esconde. Nosotros creemos que le metemos en nuestras historias, en nuestras películas y en nuestras novelas, pero en realidad es él el que nos mete en su historia, el que hace con nosotros lo que quiere. Enric es un enigma, pero un enigma raro: cuando lo has descifrado, te plantea otro enigma; y cuando descifras ese segundo enigma, te plantea el tercero; y así hasta el infinito. O hasta el agotamiento (Cercas, *El impostor*, p. 5619).

Le parole del regista si rivelano fondamentali per la composizione del testo, dato che il narratore successivamente dichiarerà:

[...] no he escrito una sola de las palabras que lo componen sin pensar en lo que Santi me dijo aquel día (Cercas, *El impostor*, p. 5628).

Seguendo questa interpretazione, come un metaforico *boomerang*, la *fiction* torna prepotentemente nella stesura del romanzo, come ci dimostra

**L'ottavo** capitolo della terza parte, la quale racconta un episodio successivo **all'incontro del narratore con Fillol, quando il libro è descritto nella sua piena** evoluzione.

Cercas, ancora ambigualmente coinvolto nel tentativo di salvare Enric Marco attraverso un libro impossibile ancorato alla verità, per liberarlo **dall'essere Don Chisciotte e farlo tornare** a vestire i panni di Alonso Quijano, crea una cornice autocritica colma di ironia, dove la realtà supposta del *relato real* arriva a essere contraddetta apertamente.

**Tale capitolo rappresenta un'**immersione nel mondo della *fiction* che il narratore, in ogni caso, definisce come un esperimento. Un dialogo fittizio, immaginario tra lui e Marco. Un dialogo inventato il 28 aprile 2014, il giorno precedente a quando il narratore dice di averlo scritto:

Por una vez, en este libro, la ficción no la pone Marco: la pongo yo (Cercas, *El impostor*, p. 4814).

Tale dialogo, in realtà, sin dalle prime battute consiste in una dura critica da parte di Enric Marco nei confronti di Javier Cercas, una metaforica autocritica, una ribellione del personaggio nei confronti del proprio autore.

**Quest'ultimo** viene accusato di essere un Narciso, un "mediopatico", di volere diventare ricco mediante la letteratura e potere essere considerato un grande scrittore per alleviare i propri complessi da piccolo borghese.

Marco accusa ufficialmente Javier Cercas di essere identico a lui. Un suo doppio che ha incontrato immeritadamente la gloria. Un doppio esplicitato **già dalla scelta del titolo dell'articolo "Yo soy Enric Marco"**:

[...] lo titulé así porque supo desde el principio que, igual que yo, usted es un farsante y un mentiroso, que tiene todos mis defectos y ninguna de mis virtudes, y que yo soy su reflejo en un sueño, o en un espejo. Y por eso le pido que me defienda, que se olvide de salvarme y me defienda: porque ni usted ni yo podemos salvarnos, pero defendiéndome se defiende. Ésa es la verdad, Javier. La verdad es que usted soy yo (Cercas, *El impostor*, p. 5056).

Marco, attraverso le sue accuse, giustappone dunque la propria storia a quella raccontata da Cercas in *Soldados de Salamina* (2001). Uno stratagemma narrativo che moltiplica ulteriormente i livelli di *fiction* interni al testo. Cercas, mediante la ribellione del proprio personaggio, appare, di conseguenza, **all'interno** del proprio romanzo, come un disonesto, un impostore che ha **beneficiato dell'industria** della memoria proprio grazie al suo maggiore successo editoriale: *Soldados de Salamina* (2001).

Tale romanzo prende quindi corpo dentro a *El impostor* (2014); **un'invasione intertestuale che serve al narratore Enric Marco per denigrarne** il valore letterario e per sottolineare come abbia sì contribuito a risvegliare la *memoria histórica*, ma il cui successo non si possa considerare dovuto al fatto di essere un buon romanzo, ma solo al fatto che il paese lo necessitasse, che avesse bisogno di ricordare il proprio passato repubblicano, riviverlo, dissotterrarlo (Cercas, *El impostor*, p.4869). In questa visione, pertanto, la Spagna aveva bisogno di *Soldados de Salamina* (2001) e di **quel l'eroe** dimenticato a Digione come aveva bisogno di Marco e dei suoi racconti inventati su Flossembürg.

La maschera fittizia di Enric Marco, facendo cadere quella di Javier Cercas dentro al calderone degli impostori, definendolo un suo doppio **colpevole, usurpa persino l'identità di Miralles e, di fronte alle ribellioni di Cercas**, afferma:

[...] **¿Sabe cuántos periodistas o cuantos estudiantes venían a verme**, en 2001 o 2002 o 2003 o 2004 o 2005, creyendo que habían encontrado a su Miralles, a su soldado de todas las guerras justas, a su héroe olvidado? [...] (Cercas, *El impostor*, p. 4875).

Il personaggio di Cercas prova a difendersi mediante la difesa della propria scrittura, le cui menzogne, come abbiamo già sottolineato più volte, sono legittimate dal trovarsi dentro i confini della *fiction*, del romanzo; per questo dunque Cercas si inventò Miralles, perché *Soldados de Salamina* (2001) non era un *relato real*, come sosteneva il suo narratore:

[...] Además, eso de que Miralles existía también era una broma, o una forma de hablar: lo que yo quería decir es que, mientras la gente leyese el libro, Miralles estaría vivo, igual que don Quijote seguirá vivo mientras haya gente que lea el libro de Cervantes. Es una broma pero es verdad: así funciona la literatura (Cercas, *El impostor*, p. 4909).

Cercas, attraverso le parole della propria maschera letteraria, invia un ulteriore segnale al lettore e si veste definitivamente da impostore, sebbene ancora una volta giustificato, in quanto narratore del libro che il lettore tiene fisicamente tra le mani, un libro dichiaratamente privo di *fiction* e in realtà strutturato da un miscuglio di verità e menzogne: un romanzo.

Egli, travolto dal vortice delle accuse di Marco, torna a esaltare proprio la *fiction*, contraddicendo apparentemente il suo tentativo di salvare il suo personaggio attraverso la realtà, pronunciando la solita frase, il mantra “La ficción salva, la realidad **mata**” che guida la composizione del testo, arrivando a condividere il pensiero di Marco:

[...] Eso es la verdad, ¿no le parece? Lo que necesitamos para mentir. La verdad es insoportable. Lo espantoso no es la mentira: lo espantoso es la verdad.

—La ficción salva, la realidad mata.

—Exacto (Cercas, *El Impostor*, p. 4951).

Marco, come voce immaginata, passa **dunque dall’essere personaggio** a mascherarsi ufficialmente da autore, un autore libero di vivere i propri **romanzi, l’Alonso Quijano che usa Cervantes per scrivere la storia che ha** deciso di vivere. Javier Cercas invece torna a essere uno strumento che, mediante le parole sferzanti del suo personaggio/autore, appare divorato dalla paura, dai propri dubbi morali:

¿No ha tenido usted más de una vez la sospecha de que era yo el que quería que averiguase la verdad, el que había vivido lo que había vivido y había inventado lo que había inventado sólo para que usted lo contase, como Alonso Quijano vivió lo que vivió e inventó lo que inventó sólo para que lo contase Cervantes? [...] Siente pánico, le tiemblan las piernas ante la mera posibilidad de que digan: Ahí está otra vez Cercas; miren sus libros: primero defendió a un fascista; luego defendió a un asesino; luego defendió a otro

fascista; luego defendió a un psicópata; y ahora defiende a un mentiroso, a un tipo que se burla de millones de muertos (Cercas, *El impostor*, pp. 4997-5017).

Javier **Cercas**, l'autore, per mezzo di Enric Marco, ironicamente autoaccusa tutta la propria produzione letteraria incentrata su uomini ribelli e fa riemergere i dubbi della propria maschera letteraria che **l'avevano** inizialmente frenata e poi, invece, portata a scrivere il romanzo, un romanzo che da *relato real* si evolve in contenitore ibrido, in genere delle domande, una *fiction* dove essere impostori non è una colpa, ma una necessità dettata dallo stesso genere letterario. *Fiction* che emerge, ulteriormente, **nell'ultimo** capitolo del romanzo e dell'*Epílogo*, il già citato *El punto ciego*, che **rappresenta un salto temporale all'indietro**, dal punto di vista cronologico, nel racconto del romanzo, dato che lo sfasamento tra fabula e intreccio voluto **dall'autore presenta gli eventi narrati come precedenti al dialogo immaginario** tra Marco e Cercas che abbiamo appena analizzato.

**L'ultimo capitolo dell'Epílogo** offre, conseguentemente, un altro indizio sulla natura fittizia del romanzo, difatti, nonostante sveli, smascheri definitivamente Marco come impostore, aumenta ulteriormente **l'ambiguità** del testo, la sua natura iperreale fondata su un punto cieco che, paradossalmente, illumina lo sguardo del narratore e quindi, in ultima istanza, del lettore. Nel testo, Javier Cercas viaggia insieme al figlio a Flossemburg, per raggiungere il campo di concentramento nazista, il luogo dove Marco aveva costruito la sua più grande *fiction*, mentre *El impostor* (2014), il romanzo, secondo il narratore, in quel momento è ancora uno schema, non è ancora stato scritto.

La “mediopatia” di Marco, il mondo dei film, delle celebrità si fondono al discorso dei due Cercas, padre e figlio, i quali, come sappiamo, per tutto il romanzo hanno fatto da regista e coprotagonista delle interviste di Marco e che ora viaggiano con una videocamera per riprendere il proprio percorso.

[...] y recuerdo que, mientras hablábamos de Bruce Willis (o del agente McClane), le dije a Raül que el Marco que Marco se inventó era el Bruce Willis (o el agente McClane) del antifranquismo y antifascismo. [...] Y recuerdo que, mientras hablábamos de Rafa Nadal, le dije a Raül que el Marco que Marco se inventó era el Rafa Nadal de la llamada memoria histórica, [...] (Cercas, *El impostor*, p. 5699).

Il narratore Cercas, inoltre, ancora una volta, dota di senso documentale la descrizione di cosa si veda attraverso la videocamera, nella registrazione che sta realizzando il figlio. Attraverso le riprese video, riempie i vuoti della propria memoria:

Ya no me acordaba de haber dicho lo que dije en aquel momento, pero está registrado en la grabación de Raül y me temo que forma parte de los consejos o sermones o arengas implícitas que le solté desde que salimos de casa, aunque creo que en esta ocasión mi hijo no lo notó (Cercas, *El impostor*, p. 5740).

Possiamo inoltre interpretare la presenza della videocamera che riprende, come uno stratagemma narrativo **che permette all'autore reale di** creare una sorta di effetto *suspense*, come se il lettore avesse improvvisamente la sensazione di trovarsi dentro a un film, una *docufiction* replica della struttura del testo stesso e che si appresta a svelare il proprio climax. Una sensazione che avvicina una volta di più la maschera letteraria di Cercas a quella di Marco giacché, a esempio, molte pagine prima, nel romanzo, Montse Cardona, amica di Blanca Cercas, che conobbe Marco **durante l'esperienza nella associazione FAPAC**, paragona i racconti di questi a dei veri e propri film cinematografici:

[...] Era demasiado vital, contaba demasiadas batallitas, hablaba demasiado de todo eso. Y los viejos militantes de verdad hablaban muy poco; era gente callada, más mayor que él, que no se recreaba en sus desgracias. Marco, en cambio, no paraba de hablar. No digo que no me entretuviesen sus batallitas, porque no es verdad; la verdad es que me divertían mucho. Pero me las tomaba a beneficio de inventario; es lo que decía Joan: cosas de Enric, que escuchabas como escuchas a alguien que te cuenta una película. Así lo veía yo: como un tipo que, para entretenernos, se dedicava a contar

películas. Y nos entretenía, vaya si nos entretenía. [...] (Cercas, *El impostor*, pp. 3308-17).

**Tornando all'ultimo capitolo dell'Epílogo**, il narratore, concretamente, compie il suddetto viaggio assieme al figlio, per scoprire se Enric Marco abbia o meno, nel mondo reale, almeno una volta, falsificato un documento per raccontare la propria verità. Vuole scoprire se fu davvero lui a sostituire il proprio cognome con quello del deportato Moner, per creare il suo ultimo personaggio, il suo personale Icaro, il deportato nazista. I due Cercas **incontrano la maschera di Anette Kraus, l'assistente di Johannes Ibel, lo storico responsabile dell'archivio del museo del campo di Flossenbürg. Registrano l'incontro con la videocamera.** E Cercas, immerso in quelle immagini, si presenta come uno scrittore, uno scrittore di romanzi:

Me preguntó que clase de libros escribía.

—Novelas —contesté—. A veces novelas con ficción y a veces novelas sin ficción. Ésta será sin ficción.

—Claro —dijo ella—. Aquí la ficción ya la puso el señor Marco, ¿no?

—Exacto —contesté (Cercas, *El impostor*, pp. 5841-46).

Qui la videocamera si spegne. Ma Javier Cercas e il figlio sembrano comunque trasformarsi in eroi cinematografici e metaforicamente includersi nella *fiction* di Marco:

Mientras estaba fuera, Raúl apagó la cámara y nos miramos expectantes. Por un momento recordé a Bruce Willis y a su hijo en trance de salvar el mundo  
(Cercas, *El impostor*, p. 5852).

L'incontro si conclude con la risposta che il Cercas letterario cercava, la prova che il proprio personaggio fosse veramente un impostore. Difatti Marco, secondo i registri del campo, modificò quel nome di proprio pugno. Nello stesso momento però Raúl dimentica di accendere la videocamera, di registrare la conversazione che inchioda definitivamente Marco. Cercas, in ogni caso, non si dimentica di quel momento. La sua memoria dunque,

ambigua e letteraria, aperta alla verità poetica, non sembra necessitare di immagini per potere affermare che fosse sicuro che sarebbe andata così:

—Tenia usted razón —dijo Anette Kraus, sin dejar de sonreír.  
Y yo pensé, pensando en Marco: «Sabía que no me fallaría».  
—¡Es el puto amo! —dijo Raül, sin poder contenerse.  
Y yo pensé, pensando en Raül: «Sí, pero él también es Enric Marco»  
(Cercas, *El impostor*, pp. 5864-70)

Con queste parole si conclude il romanzo, allontanandosi una volta per tutte dal *relato real* dichiarato esplicitamente dal proprio narratore. Marco falsifica la propria storia e, il fatto che abbia per davvero modificato un documento reale, testimonia ufficialmente, per il narratore, la sua conversione in *fiction* prima ancora che Cercas la trascriva in un romanzo, dal momento che, invalidando la realtà fattuale del suo racconto, il testo non riuscirà più ad aderire perfettamente alla verità, come già lo stesso Cercas letterario affermava, nel romanzo, diversi capitoli prima,

Esta clase de errores factuales tiene mucha más importancia de lo que parece, porque un solo dato ficticio convierte un relato real en ficción y, al modo del germen causante de una epidemia, puede contaminar de ficción todos los relatos que se derivan de él (Cercas, *El impostor*, p. 2456).

La prova della menzogna, benché permetta al narratore di iniziare il suo ipotetico *relato real* a partire dal cercare di sbucciare la pelle della cipolla ancorata alla *fiction* della vita di Enric Marco, allo stesso tempo non gli permette di sciogliere la totalità dei dubbi sulla natura delle sue affermazioni contaminate di *fiction*, cosicché la memoria, le immagini registrate e le loro **conseguenti e successive interpretazioni, l'inclusione "autofitticia" dello stesso scrittore e della sua famiglia nel testo**, non fanno che aumentare le incertezze e ascrivere alla *fiction* il libro che il lettore sta leggendo.

Marco rimane un enigma, il libro non riesce a rispondere alla domanda a cui non rispondeva il documentario di Fillol e Vernal su chi egli fosse in realtà. Enric Marco, dunque, alla fine del romanzo che impersona non



può essere altro che un punto cieco. La sua storia, il suo enigma non conosce risposte e, il romanzo, il fiume di domande che lo caratterizza diventa a tutti gli effetti un ulteriore enigma, un punto cieco dove le risposte non sono altro che il libro stesso e, come Marco, non si possono decifrare o, forse, come pare suggerirci la maschera letteraria di Cercas, è meglio non decifrare, per non riconoscersi davvero, per non morire riconoscendosi nella propria immagine reale, come il Narciso di Ovidio. Attraverso la *fiction*, pertanto, nella nostra visione, Javier Cercas, diventa, come romanziere, Enric Marco e tale identità si pluralizza, si apre al mondo del lettore, il quale, perso, ma allo stesso tempo **illuminato dall'enigma del punto cieco** del romanzo, nel medesimo istante, diventa simbolicamente eleggibile, in quanto essere umano, di diventare Enric Marco, di essere, di dire, **tramite la letteratura: “Yo soy Enric Marco”**.

[...] Marco es lo que todos los hombres somos, sólo que de una forma exagerada, más grande, más intensa y más visible, o quizás es todos los hombres, o quizá no es nadie, un gran contenedor, un conjunto vacío, una cebolla a la que se le han quitado todas las capas de piel y ya no es nada, un lugar donde confluyen todos los significados, un punto ciego a través del cual se ve todo, una oscuridad que todo lo ilumina, un gran silencio elocuente, un vidrio que refleja el universo, un hueco que posee nuestra forma, un enigma cuya solución última es que no tiene solución, un misterio transparente que sin embargo es imposible descifrar, y que quizás es mejor no descifrar (*Cercas, El impostor*, p. 5665).





# Conclusiones



Il presente lavoro di ricerca non manifesta la presunzione di essere considerato un lavoro definitivo, **bensì un'occasione di dibattito accademico**, letterario e culturale, un contributo che si avvicini alla letteratura spagnola contemporanea con un approccio originale, equilibrato e che, partendo dal concetto di differenza, di variazione, incontri nel proprio percorso convergenze inaspettate, nuove ipotesi di senso libere da qualsiasi tipo di pregiudizio ideologico di sorta.

Un cammino che proponiamo come un lavoro aperto alla variazione **stilistica, all'ibridazione culturale** intesa come una ricchezza e a ulteriori **analisi che intendano l'arte letteraria e la verità poetica** contenuta al suo interno come uno spazio eterogeneo, ma inclusivo dove siano le opere a **parlare prima ancora che i propri autori, dove l'attenzione si sposti, in definitiva, verso i testi, le loro strutture, le loro idee dietro le forme estetiche e ideologiche che gli autori gli hanno cucito sopra per occultarne o, per via inversa, svelarne l'artificio.**

**Alla luce dell'analisi effettuata, il nostro percorso interpretativo ha potuto dimostrare come la letteratura spagnola a partire dagli anni novanta dello scorso secolo abbia incontrato nuove possibilità di significato, abbia intrapreso percorsi differenti che, nonostante l'abbiano allontanata dal canone classico, relativamente al genere romanzo, abbia scoperto, nella variazione, nel rivolgersi a un nuovo trattamento dell'istanza narrante e del suo rapporto con il lettore, così come dello spazio e del tempo rappresentati entro i confini di una pagina narrativa che scopriamo ora non solamente scritta, ma disegnata, fotografata e deformata, una nuova linfa che ha reso, nonostante alcune previsioni negative, il romanzo spagnolo particolarmente vitale.**

Una narrativa che, con le opere analizzate di José Ángel Mañas, Agustín Fernández Mallo e Javier Cercas abbiamo potuto interpretare come sovversiva, come tentativo di insubordinazione contro la realtà precostituita; una narrativa impegnata in una continua e necessaria ricerca di uno spazio

letterario dove configurare attraverso la *fiction* una nuova forma di realtà.

Le parole di Javier Cercas nel suo *El punto ciego* (2016), ci hanno permesso, a esempio, di riflettere sul come, di fronte alla novità, al tentativo di sperimentare, la letteratura si sia sempre dovuta scontrare con differenti barriere ideologiche che, attraverso il nostro percorso interpretativo, abbiamo provato a non considerare o addirittura a scavalcare, focalizzando, riteniamo doveroso sottolinearlo ancora, la nostra attenzione, la nostra intera ricerca sui testi, sui romanzi, sulle loro voci interne rafforzate esternamente dalle riflessioni dirette, reali, in qualità di saggisti, degli stessi autori considerati e che, inserite nel paesaggio mediatico attuale riflettono elementi estetici e creativi più che mai meritevoli di attenzione accademica.

**[...] la narrativa moderna e quella postmoderna nascono** da frodi parallele. Paradossali frodi parallele, [...] non cercavano di far passare per letteratura ciò che non era letteratura, ma di far passare per non-letteratura ciò che era letteratura. [...] rompendo con la narrativa letteraria della sua epoca, ogni letteratura autentica si presenta o viene considerata come non-letteratura, e la sua nuova forma come un'assenza di forma. [...] la migliore letteratura non è quella che suona come letteratura, ma quella che non suona come letteratura; vale a dire: quella che suona come verità. Ogni letteratura genuina è antiletteratura (Cercas, 2016, pp. 274-84).

La scelta iniziale di concentrarci su tre voci, su tre autori differenti nello stile come Mañas, Fernández Mallo e Cercas, come abbiamo affermato nella sezione introduttiva, non risponde a intenti valutativi o a un volere ridurre il romanzo spagnolo contemporaneo a un ristretto numero di scrittori che sappiamo essere molto più vasto, ma piuttosto a trattarli come “simboli della differenza”, simboli del volere trattare il romanzo in maniera alternativa e personale, allargando il ruolo del romanziere a quello di creatore, architetto **di una propria personale estetica, quella “ruidosa y punk” di Mañas, quella “postpoética” di Fernández Mallo e quella del “punto ciego” di Javier Cercas.**

Una scelta che, lungo il percorso di ricerca, ci ha portato a intravedere **all'interno delle opere considerate una sorta di simbolica metamorfosi dove, tali autori, tali “simboli della differenza” si sono dimostrati**

in numerosi aspetti letterariamente convergenti, sebbene i loro percorsi superficialmente appaiano non potere realmente incontrarsi da un punto di vista estetico e creativo.

Il forte e comune investimento nella *metafiction* che arriva a confondersi, a mutare in vera e propria *autofiction*, mediante la personale **inclusione nel testo da parte dell'autore nelle vesti di** personaggio attivo, mediante una maschera omonima, *avatar* dalle sembianze reali, autobiografiche, ci ha svelato, a esempio, **un'importante convergenza.**

**Ci troviamo di fronte a un'idea** di maschera letteraria che sfida il romanzo utilizzando la simulazione, **l'iperrealtà come un'opportunità positiva**, come una sfida creativa al romanzo stesso, che si materializza nel presente, il quale diventa il tempo della narrazione, il tempo della realtà, come se la letteratura cercasse a ogni costo di attualizzarsi per trasformarsi, in tutti e tre gli autori, **in un "realist project" (Henseler, 2011) che si avvicini alla vita**, rifuggendo però dalla mera mimesi, allontanandosi dal realismo in senso stretto, focalizzandosi sul testo e, come abbiamo già visto affermare a Javier Cercas sulla **"realtà attraverso la rappresentazione della realtà"** (Cercas, 2016, p. 276).

Un percorso convergente, ma allo stesso modo soggettivo, che ci fa **apparire la nostra ricerca metaforicamente affine all'idea compositiva postpoética** di Fernández Mallo (2009, pp. 1729-34), dove la connessione si stabilisce tra nodi creativi, materiali eterogenei, formando una sorta di rete tra le opere, i romanzi e non meramente tra le scuole letterarie che rappresentano gli autori, le istituzioni che li appoggiano o, talvolta, denigrano.

Una convergenza che risponde solo alle regole interne al romanzo e **che, guidandoci verso l'abbattimento di eventuali gerarchie valutative, ci ha** permesso, proprio attraverso tali punti di contatto, paradossalmente, di individuare le specificità di ciascuno degli autori analizzati.

È proprio il trattamento del presente, il tempo convergente e dominante in tutti romanzi che abbiamo avuto modo di analizzare, a svelare



differenti e ambigue sfaccettature che lo possono portare ad allontanarsi dal tempo storico, arrivando a far esplodere la storia stessa, i suoi riferimenti ancorati alla logica cronologica dei calendari che vivono al di fuori dalle pagine della *fiction*, oppure a vestirsi da contenitore, da spazio che ingloba allo stesso tempo il futuro e, soprattutto, il passato come sue dimensioni subordinate.

José Ángel Mañas attraverso il suo *Historias del Kronen* (1994) ha aperto una breccia nel mondo letterario spagnolo precisamente posizionando i propri protagonisti fuori dalla storia, disegnando ragazzi che, guidati dal proprio personale edonismo deviato, chiusi in piccoli atomi non comunicanti, sviluppavano i propri percorsi vitali lasciandosi trasportare dalle onde delle **immagini trasmesse, dal flusso delle emozioni sintetiche che solo l'abuso di droga, di media, di violenza può dare**, in una ribellione sterile contro una società che veramente non volevano combattere, ma della quale volevano godersi, nella maniera più facile possibile, i frutti tecnologicamente avanzati, rivelandosi appiattiti passivamente a esseri bidimensionali senza emozioni, persi in un presente perpetuo che pareva smascherare identità vacue, rotte, **superficiali. Identità che, inserite nel presente mediatico, riflettevano l'auge di una gioventù eterna, inevitabile, un'adolescenza perpetua**, continua e atemporale perlomeno fino alla morte, nel testo, del personaggio di Fierro, la quale, come abbiamo visto, disintegra questa dimensione parallela e consegna al lettore un nuovo trattamento psicologico del fenomeno X attraverso la voce del personaggio di Roberto, a cui, in maniera più profonda, lega il proprio **sguardo critico l'autore**.

Uno sguardo accusato, nel mondo reale, di essersi troppo avvicinato **all'immagine, di aver distrutto la parola attraverso continui neologismi, colloquialismi, "ruidos"** che distorcevano la sintassi castigliana ufficiale e che **l'autore decide, nelle opere successive, di allontanare da quello di Carlos**, il suo primo protagonista, facendolo sparire dal mondo *Kronen* per creare un intero sistema, un microcosmo, una sorta di cartografia *Kronen* che abbiamo

battezzato *Proyecto Kronen*, lungo altri quattro romanzi ambientati in una Madrid trasformata in non luogo. Mañas dunque, attraverso la *metafiction* che si trasforma in *autofiction*, mediante il suo ingresso nel *Proyecto* al posto del personaggio di Carlos, trasmette al lettore la propria voglia di riempire in qualche modo il “vacío X”, il vuoto dei suoi personaggi, mediante un prodotto letterario aperto, rappresentazione culturale di un mondo iperreale dove egli può essere, in mezzo a intermittenti riferimenti audiovisivi, musicali, commerciali, personaggio secondario, scrittore interessato alla vicenda o protagonista ambigualmente reale come in *Sonko95* (1999), dove il testo arriva a trasformarsi in una personale riflessione sulla scrittura, una scrittura catartica, umana che si converte in un **“romanzo sull’avventura di scrivere romanzi”** sulla falsariga dei romanzi scritti da Javier Cercas.

Un romanzo/artefatto culturale che resiste alle pressioni **dell’immagine, all’immediatezza del mondo visuale postmoderno e che, per il suo carattere sperimentale, volontariamente eccessivo, punk**, rappresenta una delle molteplici vie creative che consegnano una nuova vita al genere letterario come ideale estensione nel mondo reale, incrementando la responsabilità del lettore nel processo interpretativo. **Un’istanza attiva, impegnata in un dialogo costante con l’opera, i suoi punti ciechi, i suoi enigmi.**

Il vuoto, il “vacío”, la mancanza di connessioni umane che la maschera di Mañas cerca di filtrare, **immersa all’interno del flusso delle ripetizioni lineari di derivazione warholiana** che descrive e include, a partire **dall’*Orange Disaster* (1963)** raffigurato nella copertina della sua opera prima, muta definitivamente in errore, in *spam* nella letteratura di Fernández Mallo.

Spam, errori che abbiamo visto simbolicamente riempire le parentesi vuote, gli spazi apparentemente silenziosi del monologo finale di *Historias del Kronen* (1994), trasformandole in ipertesti che si connettono in un presente mediatico costituito ora da reti sovrapposte che si allontanano dalla strada, dalla cultura giovanile, dagli aspetti sordidi del *punk*, per rappresentare la vita

mediante una letteratura frammentata, fatta di link cibernetici, poetici e scientifici, nella quale l'*autofiction* autoriale che abbiamo scelto come punto di partenza per **l'interpretazione dell'intero** *Proyecto Nocilla* (2013) come opera unica e *transmedia*, si configura come lo stratagemma narrativo capace di portare in primo piano gli oggetti, per trasformarsi a sua volta in simbolico ologramma che sconfinava nel linguaggio del fumetto e quindi in quello del film.

Fernández Mallo, come maschera letteraria, si fonde al proprio io reale in qualità di architetto poetico che disegna una rete di punti magnetici intermittenti che vivono in un nuovo presente, dove la vita e la morte sono parte di un percorso ciclico necessario, fisico e soprannaturale allo stesso tempo e dove il fine autoriale abbiamo dimostrato essere quello di cercare di **scompare per poi inesorabilmente riapparire, di nuovo, in un'altra forma**, distruggendo la memoria, il passato, liberandosi da una tradizione che non è più mitizzata, ma smontata, stravolta, vista come un gigantesco *database* da cui continuamente attingere senza fare distinzione di valore, mediante **continui tentativi di "corte y pega"**, copia e incolla.

Un **"appropriacionismo pospoético"** fondato sul *remake* che cerca nella mostruosità nuovi valori che siano fuori dal concetto di tempo cronologico, indifferenti al giudizio, al confronto tra originale e copia; un **"appropriacionismo"** che abbiamo visto legarsi dunque a una sorta di **"arqueología del presente"** basata su un'estetica nomade, fatta di corpi senza volto, scarpe senza proprietari, immagini congelate, deserti infiniti che, **all'interno di una logica rizomatica, cercano in ogni caso nuovi server** a cui avvicinarsi per trovare nuove forme poetiche, metafore di informazione **immortale come "el arbol de los zapatos"** di *Nocilla Dream* (2006) o la figura mutante di Julio Cortazar in *Nocilla Experience* (2008) o, ancora, quella di Vila-Matas che, in *Nocilla Lab* (2009), diventa fumetto per materializzare, come abbiamo visto, mediante il suo incontro con lo stesso Agustín Fernández Mallo su una piattaforma petrolifera *Repsol*, il comune intento di sparire, per

consegnare le proprie opere al lettore, il quale, ancora una volta, si evolve in vero e proprio coautore.

Il cammino ipertestuale e *transmedia* del romanzo con Fernández Mallo fa dunque definitivamente sparire la scala temporale, il prima e il dopo, e il presente si vede congelato dalla *fiction*, **dall'iperrealtà figlia di un consumo continuo** che porta gli oggetti *pop* a fondersi con i propri consumatori, “turisti del pop” (Fernández Porta, 2010) e proprietari di un **XXI secolo dove l'indagine spaziale allarga** il concetto antropologico di non luogo per allargarlo allo schermo di un computer, a quello di uno smartphone, **al tracciare un “Cosmo Nocilla”** nelle pagine finali di quello che nella nostra lettura interpretativa abbiamo trasformato da primo a terzo capitolo del progetto letterario autoriale, *Nocilla Dream* (2006).

La narrazione artificiale di eventi che si inscrivono nella storia reale, **nel “realist project” *Nocilla***, ha implicato una rilettura spaziale e temporale che acquisendo toni estremamente soggettivi, poetici, ci ha portato a far **sconfinare la letteratura di Fernández Mallo in un'indagine sul ruolo fittizio della memoria nell'interpretazione storica**, collegandosi così, nel nostro percorso di ricerca, alla *fiction* creata da Javier Cercas.

**Alla luce della nostra analisi, l'artefatto *postpoético* creato da Fernández Mallo, costruito su molteplici inizi, ma senza offrire alcuna conclusione certa, si presenta come un gigantesco enigma, una sorta di filiazione impossibile, in un contesto esteticamente molto differente, della teoria letteraria teorizzata posteriormente da Javier Cercas, quel “punto ciego” che arriva a materializzarsi persino nelle pagine di *Nocilla Experience* (2008), diventando il “punto poético” a cui connettere proprio il concetto della memoria:**

En nuestros ojos hay un punto que lo inventa todo, un punto que demuestra que la metáfora es constitutiva al propio cerebro, el punto donde se generan las cosas de orden poético. A ese «punto ciego» debería llamársele «punto poético». De igual manera, en ese gran ojo que vendrían a ser todas y cada una de nuestras vidas hay puntos oscuros, puntos que no vemos, y que

reconstruimos imaginariamente con un artefacto que damos en llamar «memoria». Puede que en realidad estén ahí ocultas las otras dimensiones, fantasmas y espectros que no percibimos y que vagan por el planeta Tierra a la espera de emerger como consecuencia de que alguien edifique una metáfora en ese punto ciego (Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, pp. 2201-06).

Il romanzo/laboratorio *Nocilla* di Fernández Mallo diventa quindi, a suo modo, un cammino metaletterario sull'**avventura di scrivere romanzi** e si connette al romanzo di Javier Cercas, il quale, come abbiamo avuto modo di dimostrare e descrivere, parla attraverso un silenzio eloquente, vede da un **metaforico punto cieco dove vince l'immaginazione, quella del lettore, per** colmare il vuoto interpretativo lasciato dal testo letterario.

Il lettore, in questo senso, con Cercas, come in Mañas e Fernández Mallo, ancora una volta crea il libro **insieme all'autore**. È difatti proprio **attraverso l'enigma del punto cieco che Javier Cercas, a partire da *Soldados de Salamina* (2001),** si interroga, mediante il romanzo, sul ruolo del passato nel presente di una nazione come la Spagna che pare averlo volontariamente dimenticato. Ed è proprio qui che decide di inserirsi nel testo, di sfruttare *l'autofiction* creando una maschera che assume in maniera sorprendente contorni reali, confondendo la *fiction* con la realtà, creando una verità letteraria che affida a un lettore consapevole di trovarsi di fronte a un romanziere che si finge apertamente autore di *relatos reales*.

Un ruolo, quello del romanziere, che abbiamo visto difendere da Cercas, così come, in maniera affine, sebbene con toni diversi, aveva già fatto in precedenza Mañas, nella sua ribellione letteraria *punk*. Una difesa che si **allarga al genere romanzo, un genere senza confini, dove l'intertestualità** diventa necessaria e dove il passato torna sempre, perché non è altro, per Cercas, sulla scorta di Faulkner, una dimensione del presente.

Un percorso che in ogni caso sfuma in una ricerca morale che si allontana dalla ricerca di amoralità, di unicità che abbiamo visto, a esempio, nel *Proyecto Nocilla* (2013). La scelta temporale in Cercas diventa dunque soggettiva, poetica, letteraria come in Fernández Mallo, ma non si rompe

definitivamente, non porta il testo a mutare in lista, in ipertesto, perlomeno **non fisicamente, all'interno dei confini della pagina letteraria. Il presente di** Cercas si allontana dal mito della tradizione, ma vede nel passato una dimensione, una fonte, un “prima” su cui improntare le proprie interpretazioni letterarie per rendere migliore la vita contemporanea.

Il protagonista di *Soldados de Salamina* (2001), Javier Cercas, la maschera “autoficticia” che oltre a nascondere, rivela l'essenza dell'autore, indaga nel passato per poi scoprire, svelare a sé stesso il proprio essere scrittore, il proprio romanzo che compone, scrive in maniera esplicita, ossessiva come se fosse animato dalla stessa angoscia che anima la scrittura **cadenzata dal “pum pum” compulsivo** della musica, degli eccessi della maschera letteraria di Mañas, a esempio, in *Sonko95* (1999).

Un percorso catartico che, svelandosi, elimina ulteriormente la frontiera con il lettore, il quale si trova una volta per tutte immerso nel **percorso creativo. L'autofiction** personale di Javier Cercas nel nostro studio si è vista rafforzata tramite l'indagine sulla vicenda reale di un “mostro mediatico” come **Enric Marco, nel romanzo *El impostor* (2014)**, che ci ha permesso, paradossalmente, **di svincolare definitivamente l'opera dell'autore** dal filone della mera *memoria histórica*, per collegarsi invece al concetto di verità letteraria da scoprire, effettivamente, anche attraverso gli eroi veri o immaginati della storia reale, uomini capaci di grandi rifiuti, di grandi no, ma che conducono **a un'idea di letteratura** che diventa l'unica chiave interpretativa dei punti ciechi lasciati proprio dalla storia, mediante la **produzione di romanzi enigma, ironici, romanzi “sull'avventura di scrivere romanzi” necessari alle sfide dell'uomo del XXI secolo.**

La nostra analisi pertanto, partendo dalla differenza, dalla variazione finisce per incontrare inaspettate convergenze semantiche, concettuali che vedono nella libertà del genere romanzo la propria capacità di affermazione.

In questo senso, il presente racchiuso nel rifiuto del passato nella prospettiva del *Proyecto Kronen* o inglobato nella considerazione della

scomparsa della storia nel *Proyecto Nocilla* e la sua dimensione da figlio legittimo di quel **passato nei romanzi del “punto ciego” di Cercas**, trova una **configurazione spaziale proprio all’interno** di tale genere letterario, una configurazione che, in qualche modo, si nutre e si compone di immagini, ripetute e violente nel caso di Mañas, trasfigurate, deformate e poetiche in Fernández Mallo e, nonostante si trovino corroborate da documenti storici, ancora una volta intime, mentali, letterarie nel caso di Cercas.

Immagini che nel corso del nostro studio abbiamo visto sfociare nel grande schermo cinematografico o in quello di un computer, mediante **l’analisi di** *Historias del Kronen* (1995) di Armendáriz, del *Proyecto Nocilla, la película* (2009) di Fernández Mallo e di *Soldados de Salamina* (2003) di David Trueba. Differenti tentativi di appropriarsi della voce autoriale, con **l’eccezione di Fernández Mallo che invece abbiamo visto mutare** personalmente le proprie pagine in immagini in movimento in quanto parte **di un’unica opera letteraria** e multimedia *Nocilla*.

Appropriazioni che, nonostante i risultati differenti, ci hanno dimostrato la sempreverde importanza del testo letterario come base per opere visuali, per la ricerca di interpretazioni alternative e che ci portano ora a **un’ulteriore riflessione sul valore dei testi analizzati come testi aperti**, multipli, plurali che svelano la **necessità di inclusione dell’autore nello spazio** della *fiction*, del romanzo, come bisogno vitale di guadagnare una voce che arrivi a essere corale, dato che il lettore, in tutti i progetti letterari che abbiamo considerato, arriva a dovere creare in maniera soggettiva, a dovere coprogettare in maniera silenziosa opere prive di finali convenzionali, opere passibili di ricominciare ogni volta.

Opere-enigma che trasformano il romanzo stesso in una ricchezza, in uno strumento che Mañas, Fernández Mallo e Cercas sembrano vedere come responsabile dello sviluppo di un mondo migliore per il lettore, un lettore sempre più responsabile, **nel mondo “multipantalla”**, delle proprie scelte e del proprio ruolo di selezionatore, interprete attivo della postmodernità,

attraverso la costruzione di universi verosimili che diventano arte infusa di vita. Le parole di Mañas, tratte dal suo *La literatura explicada a los asnos* (2012) ci aiutano a sottolineare questo aspetto,

[...] «¿por qué leer novelas?», yo contestaría que porque las ficciones literarias son uno de los bagajes imaginativos más valiosos que se pueda concebir. Y esa riqueza imaginativa es algo que nos acompaña toda la vida. Y que nos condiciona más de lo que muchas veces creemos. Lo característico del lector de novelas es que, a fuerza de estar en tantas cabezas diferentes, de bucear en tantos mundos dispares —porque cada novela es una ventana abierta a un universo singular—, crece, necesariamente, la capacidad de empatía, de identificarse con el otro, y también la de multiplicar los puntos de vista sobre una cuestión a la hora de analizarla, cosas ambas que redundan en una mayor humanidad (Manas, 2012, pp. 2613-20).

Un genere, il romanzo, che attraverso il nostro studio abbiamo potuto dimostrare essere lontano dalla morte e che, figlio di una scrittura fortemente autoreferenziale, autobiografica, ma fittizia, sperimentale e impegnata che guardando in sé stessa si svela, apre la propria forma al lettore evidenziando la propria costruzione, il proprio essere *fiction* e allo stesso tempo verità, catarsi e allo stesso tempo condanna, droga che si nutre di desideri; dalla ricerca morale di un eroe alla coscienza della morte, passando per la svalutazione della violenza, sia essa attiva o solo immaginata.

Una scrittura che diventa quindi **un'entità viva**, superando il confine della *fiction* fine a sé stessa e che risulta, a nostro modo di vedere, ancora oggi necessaria, in una mutazione perpetua dove incontrare sempre nuovi significati.

[...] **Il romanzo ha bisogno di cambiare, di adottare un aspetto che non ha mai adottato**, di essere dove non è mai stato, di conquistare territorio vergine, per dire ciò che nessuno ha detto e nessuno tranne lui può dire. Il romanzo ha bisogno di essere nuovo per dire cose nuove; ha bisogno di cambiare per cambiarci: per farci diventare ciò che non siamo mai stati (Cercas, 2016, pp. 414-23).





# Bibliografía



## Bibliografía de los autores

- CERCAS, Javier. *El móvil*. Barcelona, Tusquets Editores, 1987.
- CERCAS, Javier. *El inquilino*. Barcelona, Sirmio, 1989.
- CERCAS, Javier. *El vientre de la ballena*. Barcelona, Tusquets Editores, 1997.
- CERCAS, **Javier**. “**Un secreto esencial**”. *El País*, Madrid, 11.03.1999, [elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042_850215.html).
- CERCAS, Javier. *Relatos Reales*. Barcelona, El Acantilado, 2000.
- CERCAS, Javier. *Soldados de salamina*. Barcelona, Tusquets Editores, 2001.
- CERCAS, Javier. *La velocidad de la luz*. Barcelona, Tusquets Editores, 2005.
- CERCAS, **Javier**. “**La Tiranía de la memoria**”. *El País*, Madrid, 02.01.2008, [elpais.com/diario/2008/01/02/eps/1199258808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/01/02/eps/1199258808_850215.html).
- CERCAS, Javier. “**Yo soy Enric Marco**”. *El País*, Madrid, 27.12.2009, [elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808_850215.html).
- CERCAS, Javier. *Anatomía de un instante*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, (ed. digital), 2009.
- CERCAS, **Javier**. “**El Chantaje del testigo**”. *El País*, Madrid, 26.12.2010, [elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408_850215.html).
- CERCAS, Javier. *Las leyes de la frontera*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2012.
- CERCAS, **Javier**. “**Hugh Grant y el porvenir de la novela**”. *El País Semanal*, Madrid, 30.09.2012, [blogdelosmedios.files.wordpress.com/2012/10/hugh-grant-y-el-porvenir-de-la-novela-javier-cercas.pdf](http://blogdelosmedios.files.wordpress.com/2012/10/hugh-grant-y-el-porvenir-de-la-novela-javier-cercas.pdf).
- CERCAS, Javier — Bruno ARPAIA. *L'avventura di scrivere romanzi*. Parma, Guanda Editore, 2013.
- CERCAS, Javier. *El impostor*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, (ed. digital), 2014.
- CERCAS, Javier. *Il punto cieco*. Milán, Guanda Editore, (ed. digital), 2016.
- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 2017.

- CERCAS, Javier. *El monarca de las sombras*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Nocilla Dream*. Barcelona, Candaya, 2006.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Nocilla Experience*. Madrid, Alfaguara, 2008.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Nocilla Lab*. Madrid, Alfaguara, 2009.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona. Anagrama, 2009.
- FERNÁNDEZ Mallo, Agustín. “**Tiempo topológico en Proyecto Nocilla y en Postpoesía (y breve apunte para una Exonovela)**” en CASTILLO, Debra A. — Christine HENSELER (eds.) *Hybrid Storyspaces*, University of Minnesota, v. 9, 2012, (pp. 57-75).
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. “**Apología del error**”. *El País*, Madrid, 02.02.2008, [elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201912750\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201912750_850215.html).
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid, Alfaguara, 2011.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Proyecto Nocilla*. Madrid, Alfaguara, (ed. digital), 2013.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Limbo*. Madrid, Alfaguara, 2014.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. “En la confidencia”. *El cultural*, Madrid, 04.05.2018. [m.elcultural.com/revista/opinion/En-la-confidencia/40985](http://m.elcultural.com/revista/opinion/En-la-confidencia/40985).
- MAÑAS, José Ángel. *Historias del Kronen*. Barcelona, Destino, 1994.
- MAÑAS, José Ángel. *Mensaka*. Barcelona, Destino, 1995.
- MAÑAS, José Ángel. *Ciudad rayada*. Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- MAÑAS, José Ángel. “**Literatura y Punk, El Legado de los Ramones**”. *Ajoblanco*, Barcelona, n. 108, 06.1998.
- MAÑAS, José Ángel. *Sonko95: autorretrato con negro de fondo*. Barcelona, Destino, 1999.
- MAÑAS, José Ángel. *La pella*. Madrid, Lengua de Trapo, 2008.

MAÑAS, José Ángel. *El legado de los Ramones*. Madrid, Literaturas Comunicación S. L. Libros, 2011.

MAÑAS José Ángel. *La Pella*. Pamplona, Leer-e 2006 S. L., (ed. digital), 2011.

MAÑAS, José Ángel. *La Literatura explicada a los asnos. Manual urgente para jóvenes y no tan jóvenes*. Barcelona, Ariel Editorial Planeta, (ed. digital), 2012.

MAÑAS, **José Ángel**. **“El estado actual de la novela”**. *Zenda*, Alicante, 25.05.2018, [zendalibros.com/estado-actual-la-novela/](http://zendalibros.com/estado-actual-la-novela/).

MAÑAS, José Ángel. *Ciudad rayada*. Madrid, Bala Perdida, 2018.

## Obras Citadas

- AGAWU-KAKRABA, Yaw. “José Ángel Mañas’s Literature of Insurgency: *Historias del Kronen*” *Revista Hispánica Moderna*. University of Pennsylvania Press, n. 55, v. 1. 2002, (pp. 188-203).
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- ALCHAZIDU, Athena. “Tiempo y espacio en *Historias del Kronen*, una de las **crónicas urbanas de la Generación X**”. *Études Romanes de Brno*. Brno, n. 30, v. 2, 2009, (pp. 19-28), [hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=4265570](http://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=4265570).
- ALIGHIERI, Dante. *La divina Commedia, Inferno*. Milán, Mondadori, 2016.
- ANDREWS, Lori B. — Dorothy, NELKIN. “**Bio**-coleccionables y exhibición **corporal**”. Zehar, Guipúzcoa, Arteleku, n. 45, 2001.
- “**Annie Hall**”. Dir. Woody ALLEN. Beverly Hills, United Artist, 1977.
- ANÓNIMO. *El lazarrillo de tormes*. Madrid, Cátedra, 2005.
- ANNESLEY, James. *Blank Fictions: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*. Londres, Pluto Press, 1998.
- AMERIKA, Mark. “**Avant**-Pop Manifesto: Thread Baring Itself in Ten Quick **Posts**”, [altx.com/manifestos/avant.pop.manifesto.html](http://altx.com/manifestos/avant.pop.manifesto.html).
- “**Amical de Mauthausen**” [amical-mauthausen.org/es/](http://amical-mauthausen.org/es/).
- APARICIO, Ignacio. *La construcción de la arquitectura*. Madrid, Espasa, 2002.
- “**Apocalypse Now**”. Dir. Francis Ford COPPOLA. San Francisco, Omni Zoetrope, 1979.
- “**Argot**”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE, 2017, [dle.rae.es/srv/search?m=30&w=argot](http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=argot).
- ARIJON, Daniel. *Gramática del lenguaje audiovisual*. Andoain, Escuela de Cine y Vídeo, 1988.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid, Biblioteca Romanica Hispánica, 1974.

- ARPAIA Bruno (ed.). *Dedica a Javier Cercas*. Pordenone, Thesis Associazione Culturale, 2013.
- ARROYO, Luis. *Realidad virtual*. Madrid, Espasa, 1985.
- “Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica”**, [memoriahistorica.org.es](http://memoriahistorica.org.es).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*. Turín, Einaudi, 1946.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa Editorial, 1993.
- AUGÉ, Marc. *Tiempos en ruinas*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2003.
- AUSTER, Paul. *La música del Azar*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- “El Autor”**. Dir. Manuel Martín CUENCA. España, Lazona Films, La Loma Blanca PC, 2017.
- AVALOS, Marco Carlos. *El cine de Terror*. Scribd, [es.scribd.com/doc/33182571/Cine-de-terror-caracteristicas](https://es.scribd.com/doc/33182571/Cine-de-terror-caracteristicas).
- “Avant Pop: Brass Fantasy”**. Lester BOWIE. Munich, ECM, 1986.
- AZANCOT, Nuria. **“La generación Nocilla y el afterpop piden paso”**. *El Cultural*, Madrid, 19.07.2007, [elcultural.com/revista/letras/La-generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso/21006](http://elcultural.com/revista/letras/La-generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso/21006).
- AZANCOT, Nuria. **“Vicente Luis Mora: ‘Ahora la ciencia y la poesía están unidas, y es un relato imbatible’”**. *El cultural*, Madrid, 06.08.2018, [m.elcultural.com/noticias/letras/Vicente-Luis-Mora-Ahora-la-ciencia-y-la-poesia-estan-unidas-y-es-un-relato-imbatile/12379](http://m.elcultural.com/noticias/letras/Vicente-Luis-Mora-Ahora-la-ciencia-y-la-poesia-estan-unidas-y-es-un-relato-imbatile/12379).
- BALLARD, James Graham. *La exhibición de atrocidades*. Barcelona, Ediciones Minotauro, 1971.
- BARTHES, Roland. **“La muerte del Autor”**, 1968, [enriquevilamatas.com/textos/textbarthes.html](http://enriquevilamatas.com/textos/textbarthes.html).
- “Batalla de Salamina”**, *Historia universal*, [mihistoriauniversal.com/edad-antigua/batalla-de-salamina/](http://mihistoriauniversal.com/edad-antigua/batalla-de-salamina/).
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris, Éditions Galilée, 1981.



- BAUDRILLARD, **Jean**. “The Evil Demon of images and the Precession of **Simulacra**” en DOCHERTY, Thomas (ed.) *Postmodernism: A Reader*. Nueva York, Columbia University Press, 1993, (pp. 194-99).
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad y ambivalencia*. Madrid, Anthropos, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida de consumo*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *El arte de la vida*. Barcelona, Paidós, 2008.
- “**Baywatch**”. Michael BERK — Douglas SCHWARTZ, Gregory — J. BONANN. Los Angeles, NBC, 1989-1999.
- BECERRA MAYOR, David. *La novela de la no-ideología*. Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2013.
- BELPOLITI, **Marco**. “**Cercas e l’impostore spagnolo**”. *La Stampa*, Turín, 18.09.2015, [lastampa.it/2015/09/18/cultura/tuttolibri/cercas-e-limpostore-spagnolo-ukN8UndWnQAHQj5oS4KQbM/pagina.html](http://lastampa.it/2015/09/18/cultura/tuttolibri/cercas-e-limpostore-spagnolo-ukN8UndWnQAHQj5oS4KQbM/pagina.html).
- BENET, Juan. *La inspiración y el estilo*. Barcelona, Seix Barral, 1973.
- BERNECKER, **Walther, L.** “**España entre amnesia y memoria colectiva. Guerra Civil, Transición, Reconciliación**”, *Estudios Políticos*, Medellín, n. 23, julio-diciembre 2003, (pp. 55-78).
- BOLZONELLA, Matteo. “**Che cos’è la non-fiction**”. *Sul Romanzo*, 12.05.2015, [sulromanzo.it/blog/che-cos-e-la-non-fiction](http://sulromanzo.it/blog/che-cos-e-la-non-fiction).
- BORDWELL, David — Kristin THOMPSON. *Storia del cinema e dei film. Dalle origini a oggi*. Milán, Il Castoro, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Barcelona, Alianza Editorial, 1960.
- BOTTI, **Alfonso**. “**Da Franco a Re Juan Carlos**”. *Treccani*, Roma, 16.05.2007, [treccani.it/scuola/tesine/democrazie\\_europee\\_degli\\_anni\\_70/2.html](http://treccani.it/scuola/tesine/democrazie_europee_degli_anni_70/2.html).

- BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Nueva York, Columbia University Press, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOURRIAUD, Nicolas. *The Radicant*. Nueva York, Sternberg Press, 2009.
- BUFORD, Bill (ed.). “Dirty realism, new writing from America”. *Granta, A Paperback magazine of new writing*. Nueva York, n. 8, 1983.
- BURRISS, Michael. “Esnifando Michael mentiras: la crítica social en Historias del Kronen y Mensaka de José Ángel Mañas”. Auburn University, Auburn, Alabama, 2008, [etd.auburn.edu/bitstream/handle/10415/1097/Burriss\\_Michael\\_18.pdf?sequence=1](http://etd.auburn.edu/bitstream/handle/10415/1097/Burriss_Michael_18.pdf?sequence=1).
- BUSTELO, Gabriela. *Veo Veo*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- CABALLÉ, Anna. “¿Cansados del yo?”. *El País, Babelia*, Madrid, 6.01.2017, [cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694\\_145058.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html).
- CAÑADA, Javier. “The User Experience Cosmos (V. 1.1): A Personal Representation of our Space”, *Terremoto.net*, 15.01.2004, [uxcosmos.tistory.com/attachment/48f1a6df22f9bB3.pdf](http://uxcosmos.tistory.com/attachment/48f1a6df22f9bB3.pdf).
- CAPANAGA, Pilar. “La creación léxica en Historias del Kronen”, *Centro virtual Cervantes*, Aispi 1996, pp. 49-58, [cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/08/08\\_049.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/08/08_049.pdf).
- CAPOTE, Truman. *A Sangue Freddo*. Milán, Garzanti, 2005.
- CARRERE, Emmanuel. *El Adversario*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- CARRIÓN, Jorge. *La Brújula*. Córdoba, Berenice 2006.
- CARRIÓN, Jorge. “Brasilia es nombre de gata ciega”. *Lateral, Suplemento*. Barcelona, n. XI, v. 115-116, 2004, (pp. 52-63).
- CARRIÓN, Jorge. “I+D, una generación para el siglo XXI”, *La Vanguardia*, Barcelona, 21.03.2007,

- lavanguardia.com/cultura/20070321/53397183064/i-d-una-generacion-para-el-sigloxxi.html?utm\_campaign=botones\_sociales.
- CARRIÓN, Jorge. “**¿Las fronteras de Google?**”. *El País*, Madrid, 27.01.2015, elpais.com/elpais/2015/01/26/eps/1422278314\_619037.html.
- CARRIÓN, Jorge. “**Literatura y Big Data**”. *La Vanguardia*, Barcelona. 20.08.2016. lavanguardia.com/cultura/20160820/404063207130/literatura-big-data-franco-moretti-macroliteratura.html.
- CARRIÓN, Jorge. “**Las novelas que buscan abarcar al mundo contemporáneo**”. *The New York Times*, Nueva York, 12.03.2018. nytimes.com/es/2018/03/12/las-novelas-que-buscan-abarcar-al-mundo-contemporaneo/.
- CARVER, Raymond. “**The Compartment**” en BUFORD, Bill (ed.) *Dirty realism, new writing from America*. Granta, Penguin, Nueva York, n. 8, 1983.
- CASTILLO, Debra A. — Christine HENSELER. “**Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature, Introduction**”. *Hispanic Issues*, University of Minnesota, v. 9, 2012, conservancy.umn.edu/handle/11299/183216.
- CEA, Marcelo. “**Comentario sobre la novela de J. A. Mañas: Las historias del Kronen**”, 2013, rhescandinava.wordpress.com/2013/05/21/comentario-a-las-historias-del-kronen/.
- “**Cemetery Gates**”. THE SMITS. Londres, Rough Trade Record, 1986.
- CERVANTES, Miguel. *Don quijote de la Mancha*. Madrid, Alfaguara, 2016.
- CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- “**A Clockwork Orange**”. Dir. Stanley KUBRICK. Burbank, Warner Studios, 1971.
- “**El Coche Fantástico**”. Glen A. LARSON. Los Angeles, Universal Studios, 1982-1986.

- COGOTTI, Carla Maria. “**Il paradosso del tradimento fedele: Soldados de Salamina fra passato e presente**”. *Between*, n. 11, v. 4, 2012, ([Between-journal.it/](http://Between-journal.it/)).
- COLMEIRO, José, F.. *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 2005.
- COPELAND, B. Jack — Diane PROUDFOOT. “**Un Alan Turing desconocido**”. *Scientific American*. Springer Nature, 04.1999, [scientificamerican.com/](http://scientificamerican.com/).
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid, Alafaguara, 1984.
- COUPLAND, Douglas. *Generation X: tales for an accelerated culture*. Nueva York, St. Martin's Press, 1991.
- CRICCO Giorgio — Francesco P., DI TEODORO. *Itinerario nell'arte. Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, v. 3. Bolonia, Zanichelli, 2000.
- CUÉ, Carlos. “**La ley de memoria se aprueba entre aplausos de invitados antifranquistas**”. *El País*, Madrid, 01.11.2007, [elpais.com/diario/2007/11/01/espana/1193871618\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/11/01/espana/1193871618_850215.html).
- DAVERSON, Jane — Charles, HAMBLETT. *Generation X, What's Behind the Rebellious Anger of Britain's Untamed Youth*. Greenwich, Fawcett, 1964.
- DEBORD, Guy. “**Internacional Situacionista, boletín n. 2 de diciembre 1958**”, 1958, [ubumexico.centro.org.mx/text/si/Internationale\\_situationniste\\_2.pdf](http://ubumexico.centro.org.mx/text/si/Internationale_situationniste_2.pdf).
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2002.
- DELEUZE, Gilles — Felix, GUATTARI. *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 1988.
- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- DI PINTO Mario — Rossi, Rosa. *La letteratura spagnola dal settecento a oggi*. Milán, Rizzoli Bur, 2001.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. París, Galilée, 1977.
- DURAS, Marguerite. *Escribir*. Barcelona, Tusquets Editores, 1994.
- ELLIS, Bret Easton. *American Psycho*. Turín, Einaudi, 1991.

ESTANDARTE. “*Cuando ser escritor era otra cosa*”. 23.11.2015. [estandarte.com/noticias/varios/generacin-kronen-el-documental-de-luis-mancha\\_3387.html](http://estandarte.com/noticias/varios/generacin-kronen-el-documental-de-luis-mancha_3387.html).

“**Ética DIY**”. Wikipedia, 2017, [es.wikipedia.org/wiki/%C3%89tica\\_DIY](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89tica_DIY).

ETXEBARRIA, Lucía. *Nosotras que no somos como las demás*. Madrid, Espasa Calpe, 1999.

EVERLY, Kathryn. *History, Violence, and the Hyperreal: Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*. Purdue, Purdue University Press, 2010.

FABER, Sebastiaan, “**Javier Cercas y ‘El impostor’, o el triunfo del kitsch**”, *FronteraD, revista digital*, Madrid, 12.02.2015, [fronterad.com/?q=javier-cer-cas-y-%E2%80%98-impostor%E2%80%99-o-triunfo-kitsch](http://fronterad.com/?q=javier-cer-cas-y-%E2%80%98-impostor%E2%80%99-o-triunfo-kitsch).

“**Falso documental**”. Wikipedia, 2017, [es.wikipedia.org/wiki/Falso\\_documental](https://es.wikipedia.org/wiki/Falso_documental).

“**Fanfiction**”. Wikipedia, 2017, [es.wikipedia.org/wiki/Fanfiction](https://es.wikipedia.org/wiki/Fanfiction).

“**Fanzine**”. Oxford dictionaries, Oxford University Press, 2017, [es.oxforddictionaries.com/definicion/fanzine](https://es.oxforddictionaries.com/definicion/fanzine).

FANJUL, Sergio C. “**Entre la basura y lo genial**”. *El País*, Madrid 7.8.2012, [cultura.elpais.com/cultura/2012/08/07/actualidad/1344354683\\_848088.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/07/actualidad/1344354683_848088.html)Entre la basura y lo genial.

FAROVA, Anna (ed). *Robert Capa*. Nueva York, Paragraphic Book, 1969.

“**Fat City**”. Dir. Huston John, Columbia Pictures, Los Angeles, 1972.

FELLUGA, Dino. “**Modules on Jameson: On Postmodernity**”. *Introductory Guide to Critical Theory*. West Lafayette, Purdue University, 2011a. [purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/jamesonpostmodernity.html](http://purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/jamesonpostmodernity.html).

FELLUGA, Dino. “**Modules on Jameson: On Pastiche**”. *Introductory Guide to Critical Theory*. West Lafayette, Purdue University, 2011b. [purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/jamesonpastiche.html](http://purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/jamesonpastiche.html).

- FELLUGA, Dino. “**Modules on Hutcheon: On Parody**”. *Introductory Guide to Critical Theory*. West Lafayette, Purdue University, 2011c. [purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/hutcheonparody.html](http://purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/hutcheonparody.html).
- FELLUGA, Dino. “**Modules on Hutcheon: On Postmodernity**”. *Introductory Guide to Critical Theory*. West Lafayette, Purdue University, 2011d. [purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/hutcheonpostmodernity.html](http://purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/hutcheonpostmodernity.html).
- FERNÁNDEZ, Laura. “**Eloy Fernández Porta: hacia otro tipo de intimidad**”. *El País*, Madrid, 25.04.2018, [elpais.com/cultura/2018/04/24/babelia/1524565029\\_047853.html](http://elpais.com/cultura/2018/04/24/babelia/1524565029_047853.html).
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Justo. “**Naturalismo**”. *Hispanoteca*, Innsbruck, n.d., [hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Naturalismo.htm](http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Naturalismo.htm).
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. “**Retórica y punk en el relato contemporáneo**”. *Barcelona Review*, Barcelona, n. 26, 2001, [barcelonareview.com/26/s\\_efp.htm](http://barcelonareview.com/26/s_efp.htm).
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *En la confidencia*. Barcelona, Anagrama, 2018.
- FERNÁNDEZ RECUERO, Ángel L. “**Jorge Carrión: «No puede haber observación de la realidad que no sea subjetiva»**”, *Jot Down Magazine*, Madrid, 03.2017, [jotdown.es/2017/03/jorge-carrion-no-puede-haber-observacion-la-realidad-no-sea-subjetiva/](http://jotdown.es/2017/03/jorge-carrion-no-puede-haber-observacion-la-realidad-no-sea-subjetiva/).
- FERRARI, Enrique. “**¿Hubo una Generación X en España?**”. *Siglo XXI, Literatura y cultura españolas*. Cátedra Miguel Delibes, n. 2, 2004, (p. 259).
- FERRÉ, Juan Francisco — Julio ORTEGA, (eds). *Mutantes: Narrativa española de última generación*. Córdoba, Berenice, 2007.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Milán, Feltrinelli, 2014.

- FOULCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Tres Cantos, Siglo XXI, 1997.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, **Santiago**. “¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas’s/Armendáriz’s *Historias del Kronen*”. *Romance Studies*, Taylor & Francis Group, v.18.n.1, 2000, (pp. 83-98).
- FRESNEDA, **Carlos**. “Javier Cercas: ‘La mentira ha adquirido un poder aterrador’”. *El Mundo*, Madrid, 30.05.2018.  
 elmundo.es/cultura/2018/05/30/5b0ec2e7268e3e4f5f8b460e.html.
- GAVELA, **Yvonne**. “La imagen como elemento mediador de la realidad ficticia de *Historias del Kronen*”, en JUAN-NAVARRO, Santiago — Joan, TORRES Pou (eds.) *Memoria histórica género e interdisciplinariedad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, (pp. 217-226).  
 sjuannavarro.com/files/historias.del.kronen.gavela.pdf.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Relato de un Náufrago*. Barcelona, Tusquets Editores, 1970.
- “**Generación Kronen**”. Dir. **Luis Mancha**. Madrid, OCTV producciones, 2015.
- GENETTE, Gerard. *Figure 3, Discorso del racconto*. Turín, Einaudi, 1986.
- “**Ghost dog. The Way of the Samurai**”. Dir. **Jim JARMUSH**. Santa Monica, Artisan Entertainment, 1999.
- “**The Giant**”. THE THE. Nueva York, Epic records, 1983.
- GIL, Pablo. *El Pop después del fin del pop*. Barcelona, Biblioteca Rockdelux, 2004.
- GRACIA, **Jordi (ed.)**. “Los nuevos nombres: 1975-2000: primer suplemento” en RICO Francisco. *Historia y crítica de la literatura española (9/2)*. Barcelona, Crítica, 2000.
- GRACIA, **Jordi**. “El espejo de la crítica Javier Cercas y Soldados De Salamina”. *Revista de Cultura, Lateral*, n° 79-80, julio, agosto, 2001, [circulolateral.com/revista/espejo/079\\_080jercassalamina.htm](http://circulolateral.com/revista/espejo/079_080jercassalamina.htm).

- GRACIA, **Jordi**. “Instrucciones para leer a Javier Cercas”. *Nexos*, Ciudad de México, 1.10.2005.
- GRACIA, Jordi — Domingo, RÓDENAS DE MOYA (eds.). *Más es más, Sociedad y Cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2009.
- GRACIA, Jordi — Domingo, RÓDENAS DE MOYA. *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. Barcelona, Crítica, 2011.
- GRACIA, Jordi. “**La verdad de la novela**”. *El País*, Madrid, 18.03.2017. [elpais.com/elpais/2017/03/06/opinion/1488826810\\_363341.html](http://elpais.com/elpais/2017/03/06/opinion/1488826810_363341.html).
- GRACIA, **Jordi**. “**Planeta Cercas**”. *El País*, Madrid, 02.01.2018. [elpais.com/cultura/2017/12/27/babelia/1514377210\\_583402.html](http://elpais.com/cultura/2017/12/27/babelia/1514377210_583402.html).
- GRAHAM, Helen — Jo, LABANYI (eds.). *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford. Oxford University Press, 1995.
- GRANELL, **Empar, Martí**. “La novela de la no ideología. (David Becerra)”, *Reseñas. Kamchatka. Revista de análisis cultural*. Universitat de Valencia, n. 3, 2014, (pp. 293-98), [ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/264](http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/264).
- “**Grunge**”, *Wikipedia*, 2017, [es.wikipedia.org/wiki/Grunge](http://es.wikipedia.org/wiki/Grunge).
- “**Guerra Civil en España**”, [donquijote.org/cultura/espana/historia/la-guerra-civil](http://donquijote.org/cultura/espana/historia/la-guerra-civil).
- GULLÓN, **Germán**. “La novela neorrealista (o de la generación X)”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, [cervantesvirtual.com/](http://cervantesvirtual.com/).
- GULLÓN, **Germán**. “Novelistas nacidos en los años 60 y 70”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, [cervantesvirtual.com/](http://cervantesvirtual.com/).
- GULLÓN, **Germán**. “**Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas**”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, [cervantesvirtual.com/](http://cervantesvirtual.com/).
- GULLÓN, **Germán**. “**La novela multimediática: Ciudad rayada**, de José Ángel Mañas”. *Ínsula*, Barcelona, n.625-626, 1999, (pp. 33-34).



- GULLÓN, Germán. “Se despeja la incógnita de la generación X”. *Revista de libros*, Madrid, n. 103-104, julio-agosto 2005, [revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=3664&t=articulos](http://revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3664&t=articulos).
- GULLÓN, Germán. “Introducción”, en MAÑAS, José Ángel *Historias del Kronen*. Barcelona, Destino, 1998, (pp. V-XXXIII).
- GULLÓN, Germán — Cristina, MARTÍNEZ-CARAZO. “José Angel Mañas” en ALTISENT Marta — Cristina, MARTÍNEZ-CARAZO (eds.) *Dictionary of Literary Bibliography. V. 20th Century, Spanish Novelists*. Detroit, Gale Research Inc., 2005, (pp. 142-147).
- HALBWACHS, Maurice. *On collective Memory*. Chicago, University of Chicago Press, 1992. [www.press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/O/bo3619875.html](http://www.press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/O/bo3619875.html).
- HALLIDAY, Michael, A.K. *Language as social semantic: The social interpretation of language and meaning*. Londres, Arnold, 1978.
- “Haiku”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE, 2017, [dle.rae.es/srv/fetch?id=JyK0w1N](http://dle.rae.es/srv/fetch?id=JyK0w1N).
- “Henry *Retrato de un asesino*”. *Dir.* John McNAUGHTON. *Orland Park, Maljack Production, 1986*.
- HENSELER, Christine. *Spanish Fiction in the digital age, Generation X Remixed*. Nueva York, Palgrave MacMillan, (ed. digital), 2011.
- HENSELER, Christine (ed.). *Generation X Goes Global: Mapping a Youth Culture in Motion*. Nueva York, Routledge, 2013, (ed. digital).
- HENSELER Christine. “Spanish Mutant Fictioneers: Of Mutants, Mutant Fiction and Media Mutations”. *Ciberletras*, Union College, v. 24, 2010, [lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/henseler.html](http://lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/henseler.html).
- HENSELER Christine, [christinehenseler.com/spanish-fiction-in-the-digital-age.html](http://christinehenseler.com/spanish-fiction-in-the-digital-age.html)”.
- HENSELER, Christine — Randolph POPE. *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville, Vanderbilt University Press, 2007.

- “**Hipertexto**”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE, 2017, [dle.rae.es/srv/search?m=30&w=hipertexto](http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=hipertexto).
- “**Historias del Kronen**”. Dir. Montxo ARMENDÁRIZ. Madrid, Alta Films, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London & New York, Routledge, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York, Routledge, 1988.
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. FCE-Instituto Goethe. 2002.
- “**Ideología**”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE, 2019, [dle.rae.es/?id=Ku9K9F3](http://dle.rae.es/?id=Ku9K9F3).
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York, New York University Press, 2006.
- “**Jerga**”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE, 2017, [dle.rae.es/srv/fetch?id=MQ2LGmQ%7CMQ2t2nA](http://dle.rae.es/srv/fetch?id=MQ2LGmQ%7CMQ2t2nA).
- JOAN, Pere. *Nocilla Experience. La novela gráfica*. Madrid, Alfaguara, 2011.
- “**Kitsch**”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE, 2017, [dle.rae.es/srv/search?m=30&w=kitsch](http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=kitsch).
- KOSINSKI, Jerzy. *Steps*. Nueva York, Grove Press, 1997.
- LABANYI Jo. “**Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea**”. *Iberoamericana*, Berlín, n. 24-1, 2006, (pp. 87-98).
- LEDUFF, Charlie. “**El árbol generoso**”. *The New York Times*, Nueva York, 10.06.2004.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Editions du Seuil, 1975.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Turín, Einaudi, 2014.
- LÉVY, Pierre. *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Nueva York, Plenum Trade, 1997.

**“Ley de la Memoria Histórica”. 2007,**

leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007.

LINKLATER, Richard. *Slacker*. Nueva York, St. Martin's Griffin, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 2002.

LORIGA, Ray. *Lo peor de todo*. Barcelona, Debate, 1992.

LORIGA, Ray. *Héroes*, Barcelona. Plaza y Janés, 1993.

LORIGA, Ray. *Tokio ya no nos quiere*. Barcelona. Plaza y Janés, 1999.

LOZANO, Antonio. **“Agustín Fernández Mallo dice adiós al planeta Nocilla”.**

*Qué leer*. Barcelona. n. 14. v. 147, 2009, (pp. 64-71).

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

MAGRIS, Claudio, **“El mentiroso que dice la verdad”.** *Corriere della sera*, Milán, 21.01.2007.

MAINER, José Carlos. “Manuel Mena, uno de nosotros”. *El País*, Madrid, 13.02.2017.

[elpais.com/cultura/2017/02/09/babelia/1486670038\\_899489.html](http://elpais.com/cultura/2017/02/09/babelia/1486670038_899489.html).

**“Malos tiempos para la lírica”.** Art. GOLPES BAJOS. Madrid, Nuevos Medios, 1998.

MANCHA, Luis. *Generación Kronen: una aproximación antropológica al mundo literario en España*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2006.

MANCHA, Luis. **“Generación Kronen: la juventud que desapareció por el sumidero de la Historia (20 años del Kronen, III)”.** *Pliego Suelto*, Barcelona, 30.03.2014, ([pliegosuelto.com/?p=11662](http://pliegosuelto.com/?p=11662)).

MANGANELLI, Giorgio. *La ciénaga definitiva*, Madrid, Siruela, 2002.

MARINIELLO, Silvestra. *El cine y el fin del arte*. Madrid, Cátedra, 1992.

- MARTÍNEZ RUBIO, José. “Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua”. *Estudios de literatura*. Castilla, v. 35, 2014, (pp. 26-38).
- MARTÍNEZ RUBIO, José. *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona, Iztapalapa. Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- MARTÍNEZ RUBIO, José. “Limbo: la estética de la ausencia o la búsqueda de la nada. Identidad y sentido político en Agustín Fernández Mallo” en MARTÍNEZ RUBIO, José, ENACHE Irina, LAKHDARI, Sadi, Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual, Indigo, 2016, (pp. 81–90).
- MARTÍNEZ RUBIO, José. “El discreto desencanto de la burguesía o contra la crítica oficial de la Transición. Un debate entre la narrativa de Javier Cercas, Rafael Reig y Javier Pérez Andújar”. *Cuadernos de Filología Hispánica*. Dicenda, v. 35, 2017, (pp. 227–245).
- MASOLIVER RÓDENAS, **Juan Antonio**. “**La alegría de los naufragios**” en *Revistas de Libros*, Madrid, n. 89, mayo 2004.  
[revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=789&t=articulos](http://revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=789&t=articulos).
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. “**Cercas y los quinquis**”. *La Vanguardia*, Barcelona, 3.10.2012. [pressreader.com/spain/la-vanguardia-culturas/20121003/281487863568683](http://pressreader.com/spain/la-vanguardia-culturas/20121003/281487863568683).
- MASOLIVER RÓDENAS, **Juan Antonio**. “**El laberinto de la ficción**”. *La Vanguardia*. Barcelona, 19.11.2014. [pressreader.com/spain/la-vanguardia-culturas/20141119/281608123735108](http://pressreader.com/spain/la-vanguardia-culturas/20141119/281608123735108).
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. “Los horrores de la guerra”. *La Vanguardia*, Barcelona, 4.05.2018. [lavanguardia.com/edicion-impresa/20180504/443256869754/los-horrores-de-la-guerra.html](http://lavanguardia.com/edicion-impresa/20180504/443256869754/los-horrores-de-la-guerra.html).
- MCCAFFERY, Larry. *Avant-Pop: Fiction for a Daydream Nation*. Normal, Black Ice Books, 1993.

- McCAFFERY, Larry (ed.). *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology*. Nueva York, Penguin, 1995.
- MEDEL, Pablo. “Los novísimos [características y textos]”. 26.12.2014, [basicosdelaliteratura.blogspot.com/2013/06/los-novisimos-caracteristicas-y-textos.html](http://basicosdelaliteratura.blogspot.com/2013/06/los-novisimos-caracteristicas-y-textos.html).
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Salamanca, Ediciones Anaya, 2004.
- MENDOZA, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- MIGLIERINA, Luciano. “José Martínez Rubio, Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica, Barcelona – Iztapalapa, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, 2015, **334 pp.**”. *Olivar*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, n. 24, v. 16, 2015, [memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7363/pr.7363.pdf](http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7363/pr.7363.pdf).
- Mills, Katie. “Await Lightning’: How Generation X Remaps the Road Story”, en ULRICH John — Andrea L. HARRIS, *GenXegesis: Essays on Alterantive Youth Culture*. Madison, University of Wisconsin Press, 2003, (pp. 221-48).
- MONTFORT, José S.. “La novela de la no-ideología. David Becerra y la literatura del capitalismo avanzado”. *FronteraD, revista digital*, Madrid, 13.02.2014, [fronterad.com/?q=novela-no-ideologia-david-becerra-y-literatura-capitalismo-avanzado](http://fronterad.com/?q=novela-no-ideologia-david-becerra-y-literatura-capitalismo-avanzado).
- MORA, Vicente Luis. *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.
- MORA, Vicente Luis. *La luz nueva: Singularidad en la narrativa española actual*. Córdoba, Berenice, 2007.
- MORA, Vicente, Luis. “El porvenir es parte del presente: la nueva narrativa española como especie de espacios”. 2009, [actaliteraria.blogspot.it/2009/09/vicente-luis-mora.html](http://actaliteraria.blogspot.it/2009/09/vicente-luis-mora.html).

- MOREIRAS MENOR, Cristina. *Cultura herida, Literatura y cine en la España democrática*. Madrid, Libertarias Proudhufi, 2002.
- MORENO, Alberto. “Agustín Fernández Mallo, un apropiador híbrido”. *GQ*, Madrid, 14.03.2011, [revistagq.com/noticias/cultura/articulos/el-hacedor-de-borges-y-de-agustin-fernandez-mallo/11726](http://revistagq.com/noticias/cultura/articulos/el-hacedor-de-borges-y-de-agustin-fernandez-mallo/11726).
- MORENO, Alberto. “Agustín Fernández Mallo: Las novelas de Nocilla constituyeron un revulsivo estético y político”. *GQ*, Madrid, 29.10.2013, [revistagq.com/noticias/cultura/articulos/agustin-fernandez-mallo-proyecto-nocilla/18936](http://revistagq.com/noticias/cultura/articulos/agustin-fernandez-mallo-proyecto-nocilla/18936).
- “Mortadelo y Filemón”. Francisco IBÁÑEZ TALAVERA. Barcelona, Editorial Bruguera, Ediciones B., 1958/-.
- MUSITANO, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos” en *Acta Literaria*, Universidad de Concepción. n. 52, julio 2016.
- NAVAJAS, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española moderna*. Barcelona, Edicions del Malls, 1987.
- NAVAJAS, Gonzalo. *Más allá de la postmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona, EUB, 1996.
- NAVARRO MARTÍNEZ, Eva. “Una realidad a la carta: la televisión en algunas novelas de la última década del siglo XX”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n. 25, 2003, [pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/alacarta.html](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/alacarta.html).
- NAVARRO MARTÍNEZ, Eva. *La novela de la Generación X*. Granada, Universidad de Granada, 2008.
- “Nevermind”. NIRVANA. Santa Monica, Geffen Records, 1991.
- NEWHALL RADEMACHER, Virginia. “Playing for real. Simulated Games of Identity in Spain’s Gen X Narrative” en HENSELER, Christine (ed.), *Generation X Goes Global: Mapping a Youth Culture in Motion*. Nueva York, Routledge, (ed. digital), 2013, (pp. 4754-5161).

- NIETZSCHE, Friedrich. *Untimely Meditations*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- NICHOLS, Geraldine. “**Reseñas. Crítica y Ensayo**.” Colmeiro, José F. Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad. **Barcelona: Anthropos, 2005. 286 pp.**”. *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, Columbus, The Ohio State University, v. 19, n. 1, (pp. 99-100), kb.osu.edu/handle/1811/77706.
- “**Nihilismo**” *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE, 2017, [dle.rae.es/srv/search?m=30&w=nihilismo](http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=nihilismo).
- “**iNocilla, qué merendilla!**”. **Art**. SINIESTRO TOTAL. Madrid, DRO, Discos Radiactivos Organizados, 1982.
- “**Nonfiction novel**”. *Encyclopaedia Britannica*, Chicago, n.d., [britannica.com/art/nonfiction-novel](http://britannica.com/art/nonfiction-novel).
- “**Orange Disaster (fragmento)**”. Andy WHARHOL, 1963. Cubierta de José Ángel, MAÑAS, *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino, 1998.
- OREJUDO Antonio. “**Buscando en el baul de los recuerdos: novela, sociedad, ideología y compromiso**”. *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*. Universidad de Murcia, n. 2, 2001. [tonosdigital.com](http://tonosdigital.com).
- ORTEGA, Julio. “**Retrovisor, (Nota final)**” en FERNÁNDEZ MALLO, Agustín *Proyecto Nocilla*. Madrid, Alfaguara, (ed. digital), 2013.
- OSSA, Yomar. “**Los nuevos espacios sociales para la construcción de la identidad líquida. Un acercamiento al pensamiento de Zygmunt Bauman**”. *Revista Filosofía UIS*, 17, 2, 2018, [doi:http:// dx.doi.org/10.18273/revfil.v17n2-2018012](http://dx.doi.org/10.18273/revfil.v17n2-2018012).
- OVIDIO. *Las metamorfosis*. Ciudad de México, S. A. Editorial Porrúa, 1999.
- PALENCIA, Iñigo. “**José Ángel Mañas: “Madrid es un lienzo para mis novelas, un lienzo sucio” (20 años del Kronen, I)**”. *Pliego Suelto*, Barcelona, 23.03.2014, [pliegosuelto.com/?p=11535](http://pliegosuelto.com/?p=11535).

- PALENCIA, Iñigo. “José Ángel Mañas: ‘Muchas veces las cosas son como uno imagina que tienen que ser’ (20 años del Kronen, II)”. *Pliego Suelto*, Barcelona, 27-03.2014, pliegosuelto.com/?p=11594.
- PAO María, T. “Sex, Drugs, and Rock & Roll. Historias del Kronen as Blank Fiction”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, n. 27, v. 2, 2002, (pp. 245-60).
- PARRA, Rubén D. “El individuo en Historias del Kronen. Un personaje atrapado por y en la sociedad urbana española durante los 90”. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. University of Arizona, v. 10, n. 2, 2012, (pp. 10-19), [divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articulos/EI%20individuo%20de%20la%20Generacion%20X%20Parra.pdf](http://divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articulos/EI%20individuo%20de%20la%20Generacion%20X%20Parra.pdf).
- “Pastiche”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE, 2017, [dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pastiche](http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pastiche).
- PAZ, Octavio. *El moño gramático*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.
- PÉREZ PORTO, Julián — María MERINO. “Definición de nihilismo”. *Definicion.de*, 2009. [definicion.de/nihilismo/](http://definicion.de/nihilismo/).
- PÉREZ PORTO, Julián — Ana, GARDEY. “Definición de existencialismo”. *Definición.de*, 2013. [definicion.de/existencialismo/](http://definicion.de/existencialismo/).
- “Posmodernidad”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE, 2017, [dle.rae.es/?id=To9V5wd](http://dle.rae.es/?id=To9V5wd).
- “Proyecto Nocilla la película”. Dr. Agustín FERNÁNDEZ MALLO. Madrid, Grupo Santillana, 2009. [vimeo.com/6897147](http://vimeo.com/6897147)); [fernandezmallo.megustaleer.com/proyecto-nocilla-la-pelicula/](http://fernandezmallo.megustaleer.com/proyecto-nocilla-la-pelicula/).
- “Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle”. Barcelona, CCCB, 25. 05.2009 /06.09.2009, [cccb.org](http://cccb.org).
- RAWICZ, Daniela. “Andreas Huyssen, En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, México, FCE-Instituto Goethe, 2002, 285 pp”. *Perfiles Latinoamericanos*, 21, Reseñas, diciembre 2002, (pp. 215-218).



- RESINA, Joan Ramón. “El agotamiento del pacto de la transición: historización y violencia simbólica”. *Historia y Grafía*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, n. 42, enero-junio 2014, (pp. 15-33), [redalyc.org/articulo.oa?id=58938125002](http://redalyc.org/articulo.oa?id=58938125002).
- RIAÑO, Peio H. “**Llámalo Nocilla**”. *Público.es*, Barcelona, 12. 03. 2008. [publico.es/culturas/59286/llamalo/nocilla](http://publico.es/culturas/59286/llamalo/nocilla).
- RICHTER, David, F.; “**Memory and Metafiction: Re-membering Stories and Histories in Soldados de Salamina**”. *Letras Peninsulares*. Davidson College, n.17. v.2-3, 2004-05, (pp. 285-96).
- RIERA, Carmen. *Dins el darrer blau*. Barcelona, Edicions Proa S. A., 1999.
- “**Rocky**”. Dir. John J. AVILDSEN. Beverly Hills, United Artists, 1976.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. “**Javier Cercas o la escritura sin confines**” en vv. AA., *Javier Cercas en el ciclo de conferencias “Poética y narrativa”*. Entretanto Magazine, Madrid, 16.10.2013. [entretantomagazine.com/2013/10/16/javier-cercas-en-el-ciclo-de-conferencias-poetica-y-narrativa/](http://entretantomagazine.com/2013/10/16/javier-cercas-en-el-ciclo-de-conferencias-poetica-y-narrativa/).
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. “**Javier Cercas, contra la desmemoria**”, *El periódico*, Barcelona, 14.02.2017(b) [elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170214/critica-monarca-sombras-javier-cercas-5836767](http://elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170214/critica-monarca-sombras-javier-cercas-5836767).
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. “**Larvatus prodeo: variaciones Cercas**”. *Revista Turia*, Teruel, 28.03.2017. [ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/cat/articulos/post/larvatus-prodeo-variaciones-cercas/](http://ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/articulos/post/larvatus-prodeo-variaciones-cercas/).
- RONDOLINO, Gianni — Dario, TOMASI. *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. Turín, UTET, 2003.
- “**Sample**”, *Wikipedia*, 2017, [es.wikipedia.org/wiki/Sample](https://es.wikipedia.org/wiki/Sample).
- SANTANA, Cintia. “**What We Talk About When We Talk About Dirty Realism in Spain**” en HENSELER Christine — Randolph POPE (eds.) *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville, Vanderbilt University Press, 2007, (pp. 33-58).

- SAUM-PASCUAL, Alex. “La poética de la Nocilla: Transmedia Poetics in Agustín Fernández Mallo’s Complete Works”. *Revista caracteres*. Editorial Delirio, n. 1, v. 3, 2014, [revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/nocilla-transmedia-poetics/](http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/nocilla-transmedia-poetics/).
- SCIOLLA, Loredana. *Sociologia dei processi culturali*. Bologna, Il Mulino, 2012.
- SCORPIONI COGGIOLA, Valeria. *Tempo di silenzio e tempo di parola. Incursioni nel romanzo spagnolo dalla fine della guerra civile ai primi anni '90*. Turín, Il Segnalibro, 1995.
- SEISDEDOS, Iker. “Inventario de mutantes. Una veintena de narradores contra la novela anquilosada”. *El País*, Madrid, 03.07.2008, ([elpais.com/diario/2008/03/07/cultura/1204844403\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/03/07/cultura/1204844403_850215.html)).
- SIERRA, Germán. “En búsqueda de las formas narrativas de la cultura contemporánea.” *Letras Libres*. Madrid, 31.03.2003, [letraslibres.com/index.php?num=18&sec=3&art=8669](http://letraslibres.com/index.php?num=18&sec=3&art=8669).
- “Simply irresistible”. Robert PALMER. Londres, EMI, 1988.
- “Slacker”. Dir. Richard LINKLATER. Los Angeles, Orion Pictures, 1991.
- SMITH, Carter E.: “Social Criticism or Banal Imitation? A Critique of the Neo-Realist. Novel Apropos the Works of José Angel Mañas”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. Lehman College, n. 12, 2008. [lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/smith.htm](http://lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/smith.htm).
- SMITHSON, Robert. “*The monument of Passaic*”, *Artforum*, Nueva York, 12.1967.
- SOBOGAL, Winston Manrique, “El Yo asalta la literatura”. *El País, Babelia*, Madrid, 13.09.2008, [elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html).
- “Soldados de Salamina”. Dir. David TRUEBA. Madrid, Lolafilms, 2003.
- “Spam”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE, 2017, [dle.rae.es/?id=YTnrb2M](http://dle.rae.es/?id=YTnrb2M).

- SPIRES, Robert C. “Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium”. *Anales de la literatura española contemporánea*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, n. 30, v. 1-2, 2005, (pp. 485-512).
- SPOLSKY, Bernard. *Sociolinguistics*. Oxford, Oxford University Press, 2004.
- STENDHAL. *La Cartuja de Parma*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2007.
- SUÁREZ GRANDA, Juan Luis. *Guías de lectura. Tiempo de silencio. Luís Martín-Santos*. Madrid, Alhambra, 1989.
- SUBIRATS, Eduardo. *La cultural como espectáculo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- “The Texas Chain Saw Massacre”. Dir. Tobe HOOPER. Bryanston Pictures, 1974.
- TOLSTOJ, Lev. *Guerra y Paz*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- “Trompe-l’oeil”. **Vocabolario Treccani, Roma, n.d.**, [treccani.it/vocabolario/trompe-l-oeil/](http://treccani.it/vocabolario/trompe-l-oeil/).
- TUDORAS, Laura Eugenia. *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna*. Madrid, Universidad Complutense, 2004, [biblioteca.ucm.es/tesis/fil/ucm-t27819.pdf](http://biblioteca.ucm.es/tesis/fil/ucm-t27819.pdf).
- ULRICH, John McAllister. *GenXegesis: Essays on Alternative Youth (Sub)culture*. Nueva York, Popular Press, 2003.
- UMBRAL, Francisco. *Diccionario Cheli*. Barcelona, Grijalbo, 1983.
- URIOSTE AZCORRA, Carmen. “Cultura punk: la Tetralogía Kronen de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. Lehman College, n. 11, 2004, [lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/urioste.html](http://lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/urioste.html).
- URIOSTE AZCORRA, Carmen. *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.

- VARGAS LLOSA, Mario. “El sueño de los héroes”. *El País*, Madrid, 03.09.2001, [elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468045\\_85021.html](http://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468045_85021.html).
- VARGAS LLOSA, Mario. “Espantoso y genial”. *El País*, Madrid, 15.05.2005, [elpais.com/diario/2005/05/15/opinion/1116108006\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/05/15/opinion/1116108006_850215.html).
- VARGAS LLOSA, Mario. *Lettere a un aspirante romanziere*. Torino, Einaudi, 1998.
- VELASCO OLIAGA, Javier. “Agustín Fernández Mallo: “Tengo claro lo que es el terrorismo, lo que no tengo claro es lo que es la guerra””, 07.03.2018, [todoliteratura.es/articulo/presentaciones/agustin-fernandez-mallo-presenta-novela-trilogia-guerra-ganadora-premio-biblioteca-breve/20180307205009046813.html](http://todoliteratura.es/articulo/presentaciones/agustin-fernandez-mallo-presenta-novela-trilogia-guerra-ganadora-premio-biblioteca-breve/20180307205009046813.html).
- “La ventana indiscreta”. Dir. Alfred HITCHCOCK. Hollywood, Paramount Pictures, 1954.
- VERDÚ, Vicente, “¿Vivir o leer novelas?”. *El País*, Madrid. 05.06.2001. [elpais.com/diario/2001/07/05/sociedad/994284010\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/07/05/sociedad/994284010_850215.html).
- VICENTE, Pedro. “Yo, me, mí, Contigo” en VICENTE Pedro — Tomás ZARA, (dirs.), *Seminario: Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*. Visiona, Huesca, 2015, (pp. 8-17), [dphuesca.es/documents/11916/9a0bfea7-6dc1-4743-aaff-6cd36b9c8612](http://dphuesca.es/documents/11916/9a0bfea7-6dc1-4743-aaff-6cd36b9c8612).
- VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Paris, Grasset, Les Editions de la Transparence, 2009.
- VILARÓS, Teresa, M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Tres Cantos, Siglo XXI de España Editores, 1998.
- VINYES, Ricard, “Naturaleza y consecuencias del conflicto memorial en España. Entre la impunidad y la privatización”, *Anuari del conflicte social*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, (pp. 1025-42).

- vv. AA. “Proyecto Nocilla: 7 autores y críticos comentan la trilogía de Agustín **Fernández Mallo (I)**”. *Pliego Suelto*, Barcelona, 23.11.2013, pliegosuelto.com/?p=9165.
- vv. AA. “Proyecto Nocilla: Eduardo Moga y 3 fans emancipadas comentan la **trilogía de Agustín Fdez Mallo (II)**”. *Pliego Suelto*, Barcelona, 27.11.2013, pliegosuelto.com/?p=11729.
- vv. AA. “Proyecto Nocilla: Olga Martínez rememora la publicación de *Nocilla Dream en Candaya (III)*”. *Pliego Suelto*, Barcelona, 30.11.2013, pliegosuelto.com/?p=11729.
- vv. AA. “**Nueve autores, críticos, editores y fans emancipados hablan del Kronen (20 años del Kronen, IV)**”. *Pliego Suelto*, Barcelona, 06.04.2014, pliegosuelto.com/?p=11729.
- vv. AA. “**Adios a la Generación X**”. *Ajoblanco*, Barcelona, n. 118, mayo 1999, (pp. 16-30).
- vv. AA. *Paginas Amarillas*. Madrid, Lengua de Trapo, 1997.
- vv. AA. *Guía agrícola Philips*. Madrid, Paraninfo Editorial, 1968.
- WAGSTAFF, Samuel, “**Talking with Tony Smith**”. *Artforum*, Nueva York, diciembre, 1966.
- WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: (From A to B and Back Again)*. Nueva York, Harvest/HBJ, 1975.
- WELSH, Irvine. *Trainspotting*. Parma, Guanda, 1996.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, Crítica, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Diarios Secretos*. Alianza Editorial, 1998.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid, Tecnos, 2003.
- WOLFE, Roger. *Días perdidos en los transportes públicos*. Barcelona, Anthropos Editorial, 1992.
- WOLFE, Roger. *Todos los Moños del mundo*. Sevilla, Renacimiento, 1995.
- WOLFE, Roger. *Hay una guerra*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997.

WOODWARD, Ashley. “Jean-François Lyotard (1924—1998) — 4. b. The **Postmodern Condition**”, **Internet Encyclopedia of Philosophy**, n.d., [www.iep.utm.edu/lyotard/#H4](http://www.iep.utm.edu/lyotard/#H4).

“**Wrapped Reichstag**”. CHRISTO — JEAN CLAUDE. Berlín, 1971-1995. [christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=wrapped-reichstag](http://christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=wrapped-reichstag).

YANKE, Rebeca, “**Kronen revisitado**”. *El Mundo*, Madrid, 2.10.2014, [elmundo.es/cultura/2014/02/10/52f89becca47415f378b456c.html](http://elmundo.es/cultura/2014/02/10/52f89becca47415f378b456c.html).

YOUNG, Elizabeth — Graham Caveney. *Shopping in Space: Essays on America's Blank Generation Fiction*. Nueva York. Grove Press, 1992.

“**Your Generation**”. *Generation X*. Londres, Emi, 1978.