

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2011)
Heft: 17-18

Artikel: Diálogos metaficcionales e intermediales de Agustín Fernández Mallo y
Vincente Luis Mora con la postnovela española
Autor: Gil González, Antonio J.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047331>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Diálogos metaficcionales e intermediales de Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora con la postnovela española.¹

Antonio J. Gil González *Universidad de Santiago de Compostela*

Creo que las novelas que obvian la tecnología falsean tan gravemente la vida como lo hacían los victorianos al obviar el sexo

Kurt Vonnegut

ha llegado el momento de que los escritores españoles digamos por escrito lo que los medios de comunicación audiovisuales o los periodistas textuales se niegan a decir [...] un compromiso con el análisis de la imagen, de las cortinas de humo, de las realidades virtuales, de los constructos socio-políticos, y de todo lo que tiene que ver con nuestra modernidad líquida, hiperreal e hiperviolenta

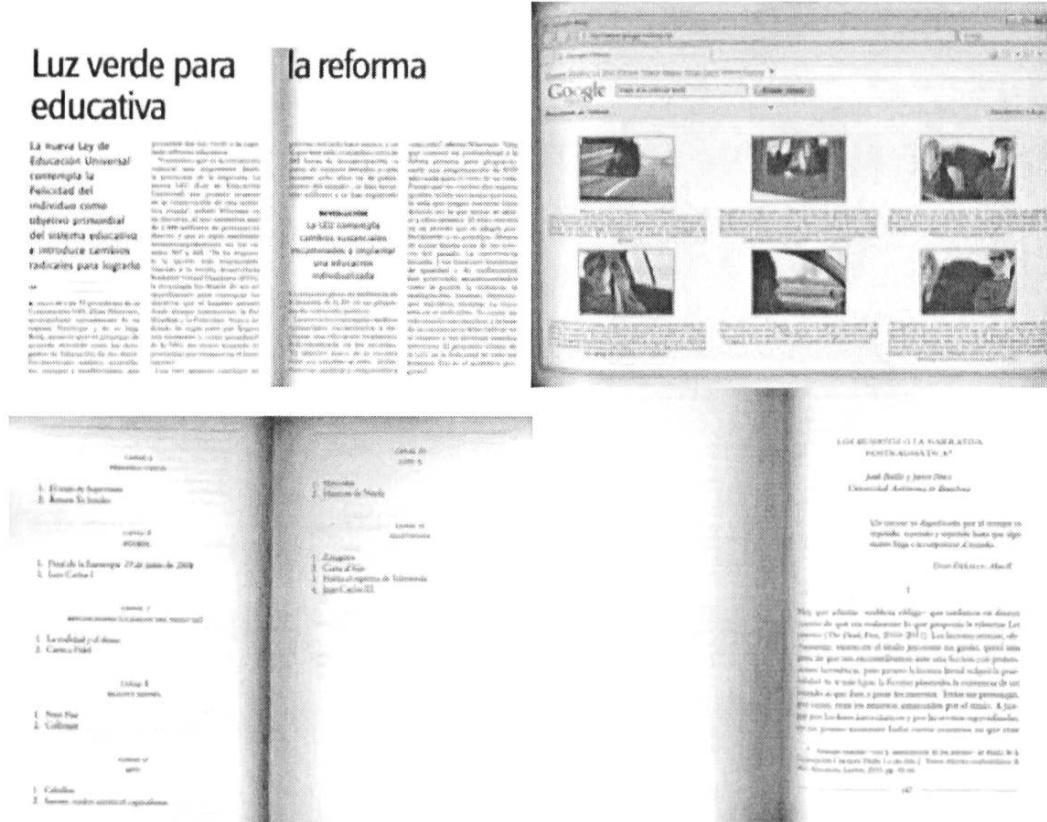
Jorge Carrión

En el contexto de la llamada, una vez más en los últimos años, nueva narrativa española, en la protohistoria de lo que, algún día, será nuestra *postnovela* multimedia futura, cada vez

© Boletín Hispánico Helvético, 17-18 (primavera-otoño 2011): 241-257.

¹ Realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La producción del lugar. Cartografías literarias y modelos críticos», financiado a cargo del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, referencia: FFI2010-15699.

más textos narrativos parecen querer hacerse permeables a los lenguajes y medios dominantes, desde el periodístico o el publicitario (*Cero absoluto*, Javier Fernández, 2007), el de internet (*Crónica de viaje*, Jorge Carrión, 2009), la televisión (*Aire nuestro*, Manuel Vilas, 2009), pero también a otros géneros, como la poesía o el ensayo, e incluso el ensayo académico (*Los muertos*, de Jorge Carrión, 2010).



Como si, bajo la advocación de la cita de Kurt Vonnegut sobre la represión de la tecnología en la literatura contemporánea, los jóvenes novelistas españoles reclamasen la necesidad de elaborar un discurso crítico acerca de la misma («I+D. Una generación para el siglo XXI», de Jorge Carrión²), adaptarse a los nuevos formatos electrónicos que dejarán obsoletos a los artefactos de la antigua galaxia Gutenberg (*Circular 07. Las afueras*, de Vicente Luis Mora³), o abrir los contenidos convencionales del moderno subjetivismo burgués a los referentes y la enciclopedia pop (o afterpop) contemporánea (*Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, de Fernández Porta⁴)...

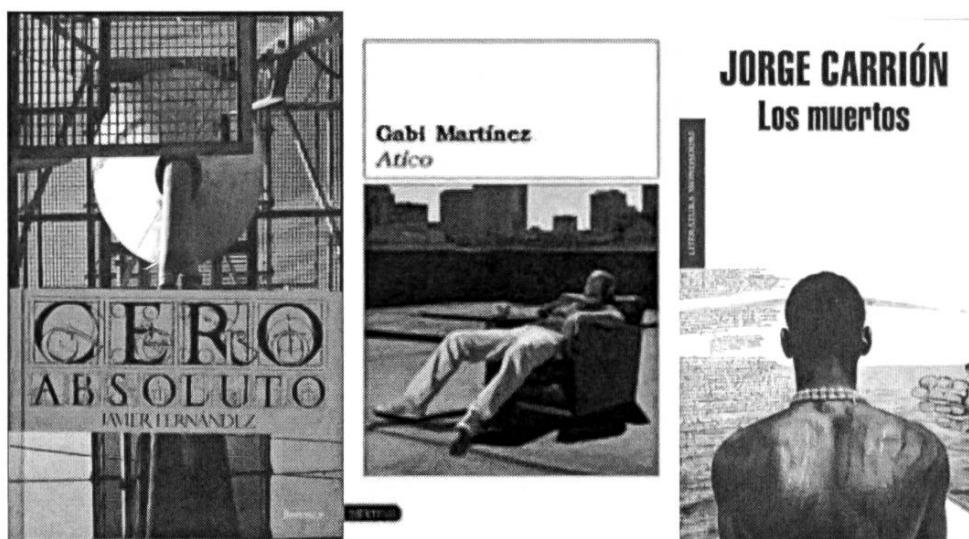
² *La Vanguardia, Culturas*, 21-III-2007, <http://www.lavanguardia.es/lv24h/20070912/53397180493.html> (cons. 1-VIII-2011).

³ Córdoba: Berenice, 2007.

⁴ Córdoba: Berenice, 2007.

Y aunque, pese a todo lo anterior, autores como Juan Francisco Ferré sigan considerando a la literatura como el metalenguaje por excelencia de todos los demás lenguajes, géneros y medios artísticos, paradójicamente, en su opinión, la tradición literaria dejaría de operar como la fuente natural de la autorreferencia y reflexividad metaficciones, sustituidas por el discurso construido en torno a la tecnología y su potencial de producción de simulacros virtuales de lo real⁵. Por la misma razón que Germán Sierra, en el mismo lugar, daba por cerrado el modelo de la metaliteratura basada en el tradicional juego de palabras, sustituido, conforme al signo de los tiempos y los nuevos sujetos literarios *ciborgianos*, por el modelo del videojuego⁶.

Según esto, el modelo consustancial de *tradición*, intertextualidad y referencialidad autoconsciente del postmodernismo, el ciberpunk y las tendencias narrativas emergentes y más renovadoras sería el de las narrativas audiovisuales y multimedia (Burroughs, Gibson), o el de la remediación de unos medios sobre otros con fines igualmente autorreferenciales o autorreflexivos (*The Matrix*, *eXistenZ*).



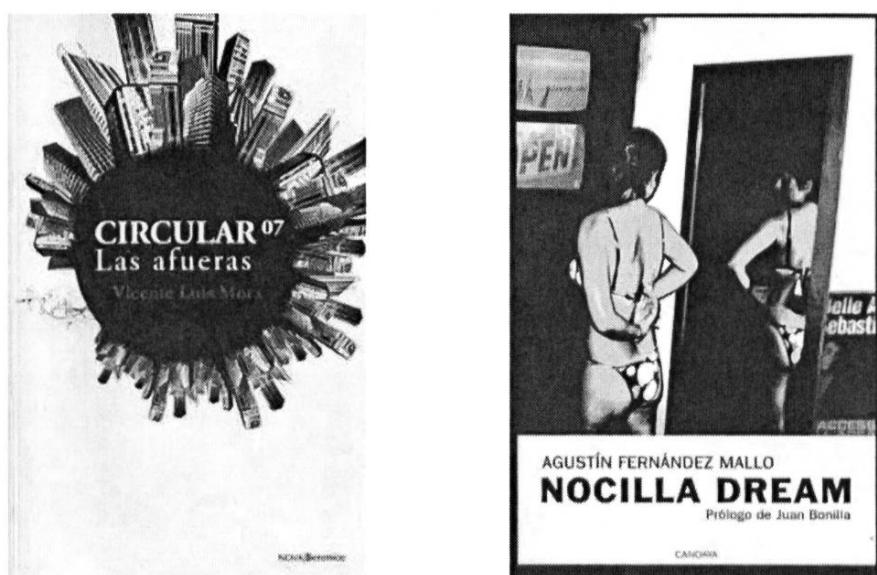
Pero de hecho, si volvemos sobre nuestros pasos, advertiremos que la literatura y la *tradición* siguen muy presentes en el programa narrativo de las mismas obras y autores que citábamos inicialmente: así, *Cero absoluto* se construye sobre el contrafáctum paralelístico del relato *La araña* de Ewers; el hito del videojuego de todos los tiempos diseñado por el protagonista

⁵ Véase Ferré, Juan Francisco: «Zona cero. El simulacro virtual como sucedáneo metaliterario en la narrativa contemporánea», *Anthropos*, 208 (2005), pp. 92-110.

⁶ Véase Germán Sierra: «Los ciborgianos y la nueva narrativa», *ibid.*, pp. 111-114.

de *Ático* de Gabi Martínez se construye sobre un guión que sintetiza los diálogos y personajes de "cuarenta mil títulos de la historia de la literatura"⁷; o los personajes de la serie cumbre de la televisión del futuro prefigurada por la novela de Jorge Carrión son en realidad las resurrecciones de *Los muertos* de la ficción y la literatura, cuya identidad y pasado deberán desentrañar desde su apocalíptico y alucinado presente, y con cuyos "avatares" el público se podrá identificar virtualmente después en un metauniverso, especie de *second life* en la ficción y la historia de la literatura y del arte (*Los muertos*, de Jorge Carrión).

Me propongo, pues, tratar de refutar aquí esa supuesta crisis de la *metaficcionalidad* de base tradicional y literaria que aquejaría a las últimas mutaciones del género, partiendo además precisamente de dos de los portavoces más acreditados de las mismas, como son las diferentes novelas del proyecto *Nocilla* de Agustín Fernández Mallo y *Circular* de Vicente Luis Mora.

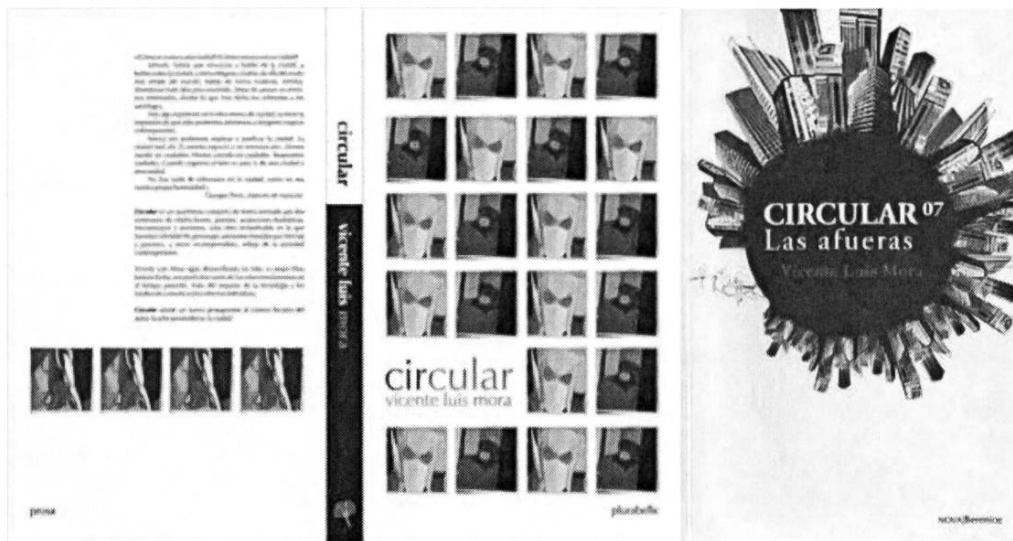


Destaca el planteamiento abierto y procesual, en distinto sentido, de proyectos o *work in progress* de ambas obras, extraño por cierto a la tradición española, que aparentan dialogar, además, cronológicamente entre sí, como en una de esas *bibliomaquias* tan características del texto de Mora, a lo largo de lo que llevamos de década:

- *Circular*. Plurabelle, 2003
- *Nocilla Dream*. Candaya, 2006
- *Circular 07. Las afueras*. Berenice, 2007

⁷ Martínez, Gabi: *Ático*. Barcelona: Destino, 2004.

- *Nocilla Experience*. Alfaguara, 2008
- [Circular 08. Centro (anunciada)]
- *Nocilla Lab*. Alfaguara, 2009

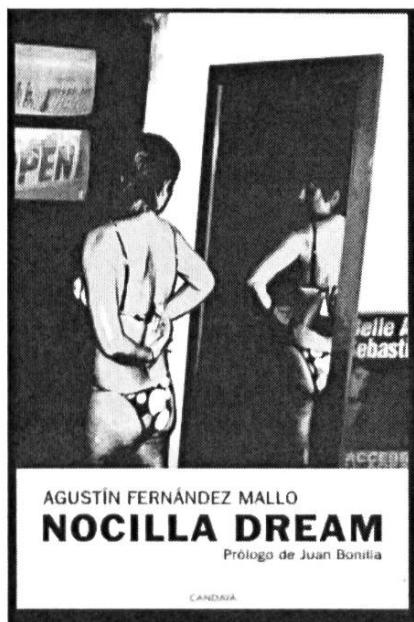


El texto de Mora (me referiré siempre a *Circular 07*, que incluye la anterior) se inicia con un fantástico y cortazariano recorrido en la línea de metro circular de Madrid, en la que el autor es condenado a repetir eternamente su viaje, convertido en un inspector sobrenatural del universo inquietante que ya se identifica con el título de la novela. Como también el sujeto narrativo de la modalidad poemática intercalada regularmente, se referirá a los lectores, nosotros, con esa misma clave.

El apropiacionismo intertextual y genérico practicado incluirá un informe policial en el que veremos al autor denunciado por la insalubre acumulación de basura en su apartamento. Sólo que el objeto de este particular síndrome de Diógenes serán los desechos de la tradición y de la creación literaria. El texto incluirá especularmente las claves de su composición y condición de novela de la ciudad, ese espacio esquizofrénico y mutante, capaz, de acuerdo con los orígenes de su autor, de transmutarse inadvertidamente del Madrid periférico en la Córdoba natal de éste; o la carta del autor al comité de lectura de la editorial, de nuevo autorrefiriendo su composición, diseño y contenido; después sintetizada en la gráfica imagen, de nuevo espacial, de un mapa: un mapa del metro, tránsito simbólico de la condición rizomática de la ciudad y del mundo, en la que habría devenido, 60 años después, la existencial metáfora de la colmena.

También podremos encontrar los más variados juegos de la retórica metaficcional, desde la autogeneración del texto, escrito en acto en diálogo con el lector, la teorización especular de las

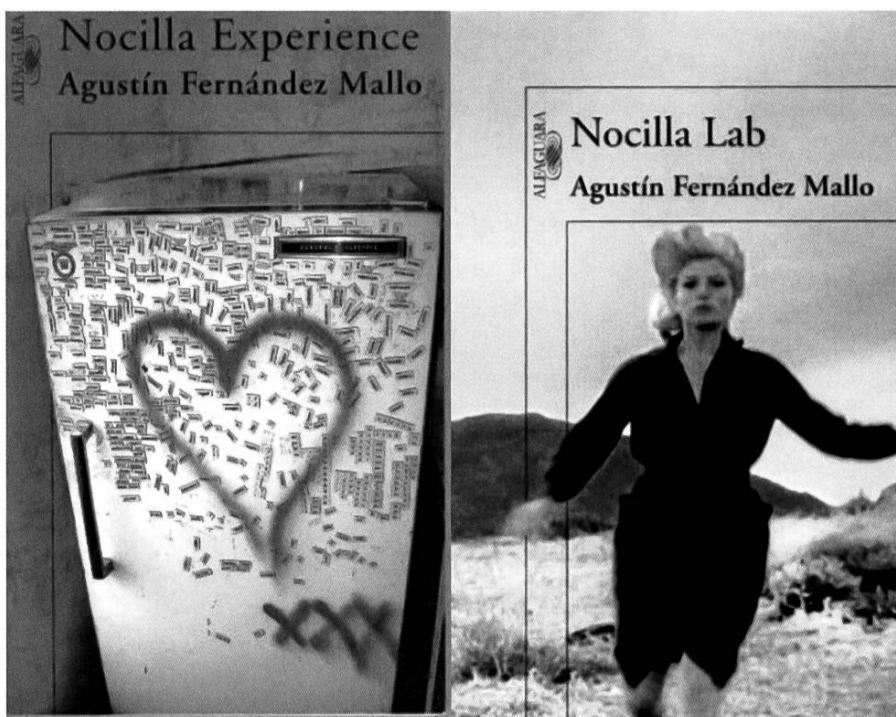
ciudades-libro, el cuestionamiento irónico del estatuto mismo de la obra o el autotelismo de su final circular autorreferido también ante los ojos del lector, al mismo tiempo que le anuncia su continuación futura, que no olvidemos, proyecta titularse *Circular 010, o 011. Centro* (y que tratará, según indicación personal del autor, sobre las diferentes Madrid desperdigadas por el mundo, en una nueva acepción del descentramiento y *globalización* de la ciudad).



En la primera novela del proyecto *Nocilla*, de Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Dream*⁸, el componente metaficcional parece en cambio ausente o velado en muy sutiles alusiones enigmáticas, variantes tipográficas o apostillas analógicas a la fuente de artículos como el dedicado a la silicona como remedio universal en la mala praxis arquitectónica, "Ignacio Aparicio, *La alta construcción*" o, "A propósito de la novela". Pero una de las señas diferenciales de la segunda, *Nocilla Experience*⁹, será la irrupción de un torrencial componente metaliterario en la aséptica y deshumanizada dicción del primer narrador nocillesco, a través de los personajes de Marc, que cuelga fórmulas matemáticas en las cuerdas de la ropa de su buhardilla (como los personajes de Cortázar en *Rayuela*, Bolaño en *2666* o el propio Mora en *Circular* tendían relatos o poemas), el otro Cortázar que persigue escribir la *Rayuela B*, al mismo tiempo que elabora sobre sus fragmentos la teoría matemática de las bolas abiertas o cerradas...

⁸ Barcelona: Candaya, 2006.

⁹ Madrid: Alfaguara, 2008.

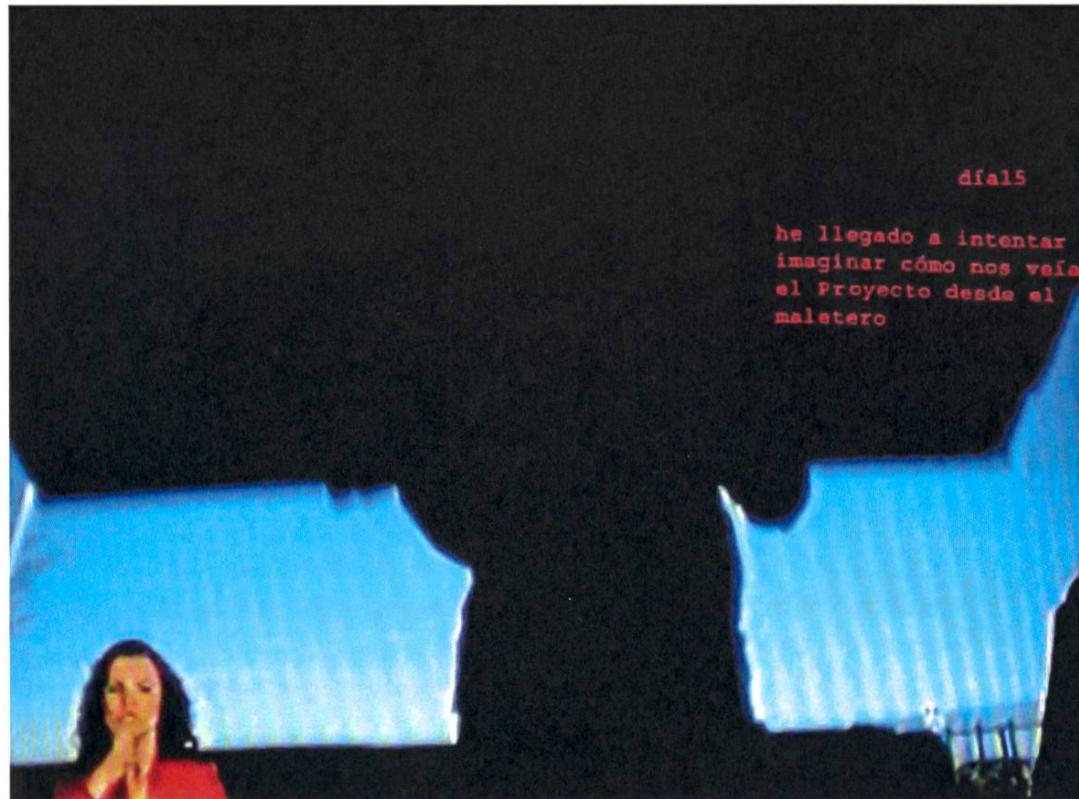
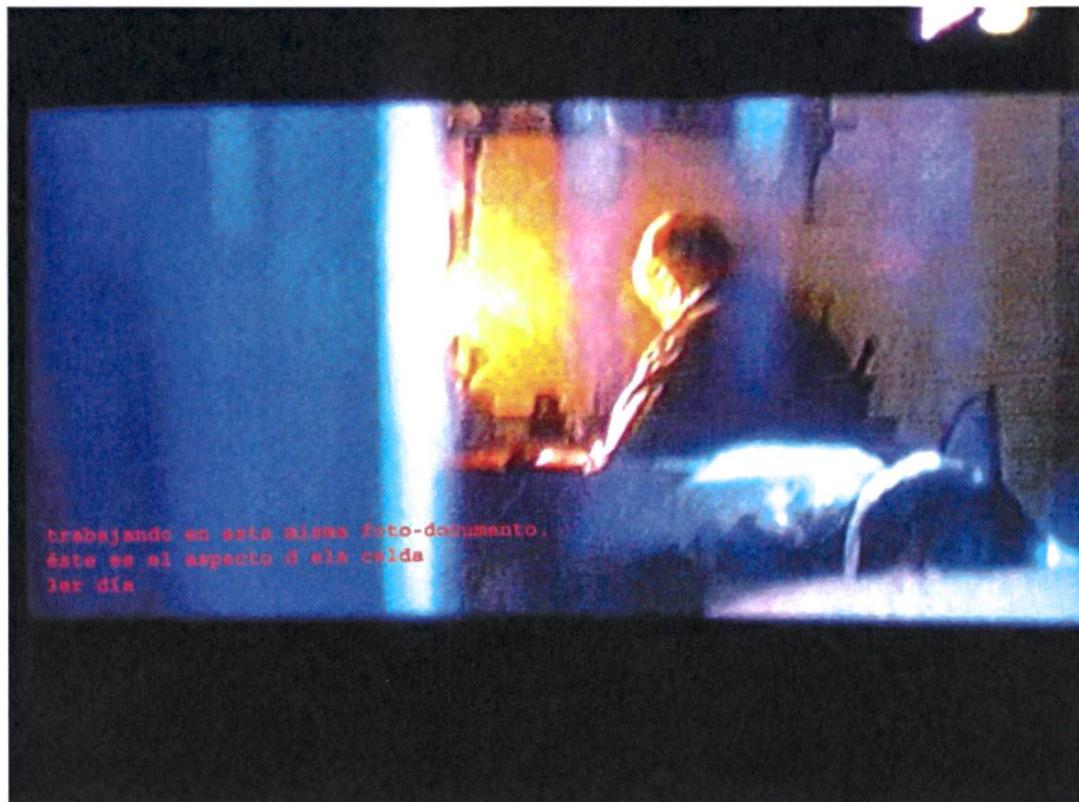


Pero sobre todo, el más cualificado trasunto autorial y meta-narrativo será el personaje de Josecho, autor de una teoría del relato sospechosamente próxima a la poesía postpoética y la docuficción pergeñada por Fernández Mallo en sus textos ensayísticos: una narrativa transpoética "consistente en crear artefactos híbridos entre la ciencia y lo que tradicionalmente llamamos literatura", que escribe en la novela el texto titulado *Ayudar a los enfermos*: un texto puzzle, collage de otros textos, bibliomaquia y explícito texto espejo, *en abyme*, de la propia *Nocilla* (cuyo título se origina, como es sabido, en el primer EP de Siniestro Total), al llevar nuevamente por título el de otra clásica canción del grupo gallego (y no obediente, como podría creerse, a la mera utilización de una marca comercial o a un estudiado lanzamiento mediático de contenido pop).

La tercera de las novelas con las que se cierra el laboratorio *Nocilla*¹⁰ seguirá, en su líquido *desleimiento* multimedia, la estela medieval (¿medial, intermedial?) de su antecesora: hasta el punto de que el símbolo de la historia de (des)amor que protagonizará ahora el torrencial monólogo autoficcional de la primera parte tendrá su metáfora e hilo conductor en la construcción compartida de lo que el narrador denomina su "proyecto"; o en la segunda parte, la citada disolución del texto en otros lenguajes, como el de la música, se verá acompañada por las conocidas metáforas puzzle, zapping o sampler; la imagen foto-

¹⁰ Fernández Mallo, Agustín: *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara 2009.

gráfica llegará cargada de una irónica autorreferencialidad igualmente autogenerativa:



O el cómic en que se disuelve finalmente nos situará, de nuevo, en el espacio alegorizado de la metaliteratura:

En una plataforma petrolífera abandonada (espacio característico del anterior universo nocillesco), el autor se encuentra con Enrique Vila-Matas, a quien se une entusiásticamente en su *bartlebyano* propósito de *desescribirse*.



Y, por último, incluso la película que acompaña a las novelas, "Poética y extrarradio del proyecto *Nocilla*", constituye sin duda un nuevo ejercicio autoalusivo, en forma ahora de

"Cómo se hizo", "La versión del director", o de ensayo o reportaje sobre el proceso de construcción de la obra¹¹.



...Y SENDOS APÉNDICES METALITERARIOS DE FAKE Y REMAKE

La trayectoria posterior a los ciclos mencionados por parte de ambos escritores ha puesto en evidencia que su interés por la reflexión y el juego autorreferencial y metaliterario no era puntual o epidérmico, sino que permanece como uno de los vectores de fuerza de sus respectivas poéticas. En el caso de Vicente Luis Mora, *Alba Cromm*¹² conformaba a través de la remediación de una revista de tendencia un *thriller* sobre el mundo de los *hacker* y la pederastia en internet, y ese mismo año añadía a su bibliografía —¿ensayística, narrativa?— un número completo de la revista *Quimera*, titulado *Literatura y falsificación*¹³, que exemplificaba en primera persona el contenido anunciado, *repli-cando* el conjunto de los artículos y colaboradores anunciados,

¹¹ Fernández Mallo, Agustín: «El proyecto nocilla. La película», *El hombre que salió de la tarta*, 2009, <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/> (cons. 1-VIII-2011).

¹² Barcelona: Seix Barral, 2010.

¹³ *Quimera*, 322, Dossier *Literatura y falsificación* (septiembre 2010).

incluida, por cierto, una inclemente reseña de la todavía inédita *Circular 010*, del propio autor, cuyas tintas gruesas delataban parcialmente el carácter apócrifo y burlesco de la misma y, por extensión, del número todo.

EL QUIRÓFANO

Errores circulares

CIRCULAR 010: CENTRO

Vicente Luis Mora

Seix Barral. Barcelona, 2010.

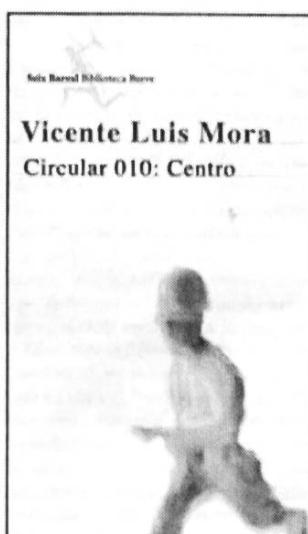
895 págs.

Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970) lleva años publicando libros de varios géneros, de forma tan continua como errática. Planteamientos experimentales (*Construcción*, 2005; *Tiempo*, 2009; *Subterráneo*, 2006) se mezclan con revisiones clasicistas (*Neor*, 2003; *Pseudigo*, 2008; *Alba Crumm*, 2010) que desconciertan a sus lectores y mantienen a la crítica más importante, la de los suplementos literarios, al margen de la obra de este autor. Nos tememos que esta nueva entrega no hará más que acrecentar esa distancia que le separa de la atención crítica, ya que *Circular 010* es, no sólo por la enorme extensión, un Titanic narrativo que hace agua por todas partes.

Este libro se presenta como tercera entrega de un proyecto que era innecesario quizás desde su primera versión, *Circular* (2003). Concebido como una *work in progress*, intenta hacer una alegoría incompleta del mundo actual partiendo de la ciudad de Madrid, escribiendo una pieza por calle. La idea en sí es sugerente; el problema es el modo de abordar un tema y un propósito tan ambicioso. El autor ha elegido para ello la fragmentación narrativa, técnica que ya veríamos apreciando hasta el aburrimiento en los narradores que se presumen jóvenes y sólo imitan, sin saberlo, técnicas muy antiguas de escritura. El nuevo texto publicado plantea numerosos problemas de clasificación, por no decir de interpretación. Algunos críticos norteamericanos y franceses vienen llamando *novela difusa* a este tipo de libros con una estructura disuelta, esto es: la estructura está, pero no es perceptible para el lector; está obliterada bajo múltiples capas superpuestas de manipulaciones o

falsificaciones narrativas. Hemos localizado algunas, si bien otras no.

Describimos la primera de ellas porque nos permitirá penetrar en este intrincado bosque narrativo: el protagonista, Salustiano P. (en adelante, S. P.), escribe prólogos y discursos para el presidente de una Comunidad Autónoma. El lector no sabe cuál, y el propio S. P., en ocasiones, parece no saberlo tampoco. Con el transcurso de las páginas, columbramos que S. P. sufre de una enfermedad mental no definida que le produce crisis esquizoides. La forma de descubrirlo es complicada: S. P. tiene monólogos interiores que, a veces, saltan del libro y toman párrafos de otros libros y pensamientos de otros personajes, de los que regresa sin previo aviso. Sospechamos la impostura cuando vimos reconocidos algunos trozos de *Proust Fiction*, un relato perteneciente al libro homónimo de Robert-Juan Cantavella (por supuesto, la elección del texto huésped no es casual, ya que este libro de Cantavella es, en sí mismo, otra impostura sobre la falsificación y el plagio). Luego S. P. adquiere la personalidad del protagonista de *La conciencia de Zeno*, de Svevo, y del *Molloy* de Beckett: todos, personajes en descomposición, con lo que dedujimos que el autor se propone reflejar una disolución de segundo grado. Pongamos este ejemplo para que se vea hasta qué punto la literatura es el eje del sistema de este libro, algo que lo afea, a nuestro juicio, en parte, ya que no sabemos hasta qué punto un lector común y no muy curioso en literatura extranjera moderna y contemporánea puede hacer frente con solvencia a esta alambicada historia, caracterizada, además, por su forzado originalismo metaficcional. De hecho, una de las citas de entrada, tomada del disco *Circular*, de la cantautora Vega, ya nos había alertado sobre el particular: "Distinto, insisto. Distinto". El énfasis de la cita —y el no



menos significativo hecho de que la misma cita sea circular, comenzando y terminando con idéntica palabra—no está lejano del generado por el resto del libro, a ratos más preocupado por ser original e inclasificable que por contar algo. De la misma manera, el resto del argumento tiene similares rémoras: S. P. escribe un discurso para el Presidente durante una de sus crisis de personalidad, reproduciendo uno, muy famoso, de Roosevelt. Parte de la prensa cae en la cuenta del error (lo que no les sucede ni a los asesores del Presidente ni, por supuesto, al propio Presidente), pero lo toma como un acto de genialidad política, una apropiación deliberada de una doctrina de corte nacionalista y pro-liberal muy oportuna en la coyuntura política contada en la novela. El discurso coloca al Presidente en una situación propicia para su elección en la directiva del Partido, pero provoca la separa-

Por su parte, Agustín Fernández Mallo presentó *El hacedor (de Borges), Remake*¹⁴, cuyo título de nuevo irradiaba intertextualidad y metaliteratura por todos sus poros narrativos. Su narrador, un AFM innombrado aunque reconocible en su *ethos* autorial y en las referencias intratextuales al Proyecto Nocilla puestas en juego, sin olvidar el aún más decisivo elemento corporeizado de prestarle su voz a los vídeos incluidos en la versión digital de la obra, se revestirá de los atributos simbólicos del Pierre Menard suministrado por el hipotexto borgiano aludido, para reescribir, entre la literalidad, la *variatio* o la trasgresión libérrima, el libro de relatos/poemas original de Borges de 1960.



Entre la metaficción, la intermedialidad y el apropiacionismo, una extensa secuencia bien podría representar, *en abyme*, el sentido apropiacionista de la novela toda. En ella, que a su vez bien podría haberse titulado "Agustín Fernández Mallo, director de *La aventura*" y desde el interior de la reapropiación del hacedor borgiano, el texto planteará paralelísticamente la de otros textos bajo el aludido signo de Pierre Menard. Sólo que ahora, en lugar del obsesivo ejercicio de lectura-reescritura del *Quijote* —y su identidad simbólica—, el lector se ha convertido en el espectador en el no menos obsesivo —ni simbólico— empeño de habitar el espacio de la película, impregnándose ambos en la fusión de sus respectivas esferas de existencia o de realidad.

Este mecanismo, que analizaremos sumariamente en una sección narrativa del capítulo «Mutaciones» («Un recorrido por los monumentos de *La aventura*») se relaciona con la reconstruc-

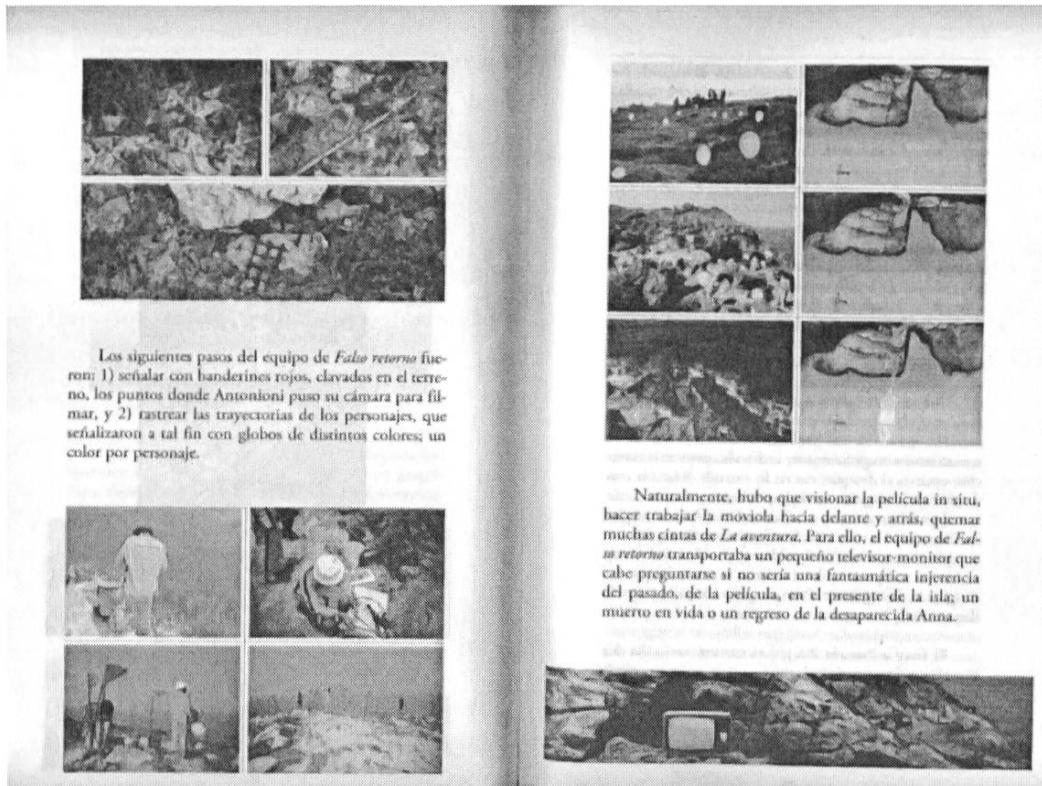
¹⁴ Madrid: Alfaguara, 2011.

ción de la película *La aventura* de Michelangelo Antonioni (1959), además de su motor eminentemente intertextual, nos conecta de manera intratextual con el universo narrativo de AFM plasmado en el Proyecto Nocilla, al menos en dos aspectos muy significativos e igualmente recurrentes: por una parte, el que tiene que ver con el fotograma de Antonioni como *leitmotiv*, que ya había servido de portada a la tercera novela del mismo, *Nocilla Lab*; y por otra, el episodio previo al de la remediación del filme en «Mutaciones», que lo es, a su vez, del artículo-informe de Robert Smithson en la revista *Artforum* de 1967, «Un recorrido por los monumentos de Passaic», aludido asimismo en la película del proyecto¹⁵ aunque recreado *in extenso* tanto en el episodio análogo del viaje-experiencia de Tony Smith sobre la autopista-obra de arte en la misma revista¹⁶ como en una secuencia de *Nocilla dream*. Se trata en ambos casos de un explícito subrayado autopoético sobre el *pop art* o el *fin del arte* que preside el universo nocillesco de AFM: la poética del extrarradio o la conversión en "monumento" de lo cotidiano bajo la mirada que lo descubre para la experiencia estética, presidido implícitamente por los viejos conceptos del formalismo: la desautomatización, el extrañamiento, la opacidad...

Pero volvamos al filme de Antonioni como motor de la remediación narrativa: siguiendo la estela de un equipo de televisión que en 1983 reconstruyó minuciosamente el rodaje de la película en la pequeña isla de Lisca Bianca simultáneamente en un documental y en un libro titulado *Falso retorno*, el AFM narrador se embarca en su viaje-experiencia para revivir en carne propia las acciones y los espacios de *La aventura*. Mientras visiona la obra en su *iPhone*, reconstruye imaginariamente la cabaña de la película y los objetos que contenía, hasta el punto de dibujar en el suelo vacío el espacio de la cama o los muebles y de "alojarse" en ella.

¹⁵ Fernández Mallo (2009), *op. cit.*, 00:20:31.

¹⁶ *Ibid.*, 00:21:23-00:22:50.



Los siguientes pasos del equipo de *Falso retorno* fueron: 1) señalar con banderines rojos, clavados en el terreno, los puntos donde Antonioni puso su cámara para filmar, y 2) rastrear las trayectorias de los personajes, que señalizaron a tal fin con globos de distintos colores; un color por personaje.

Naturalmente, hubo que visionar la película in situ, hacer tránsito la moviola hacia delante y atrás, quemar muchas cintas de *La aventura*. Para ello, el equipo de *Falso retorno* transportaba un pequeño televisor-monitor que cabe preguntarse si no sería una fantasmática inferencia del pasado, de la película, en el presente de la isla; un muerto en vida o un regreso de la desaparecida Anna.

De este modo, siguiendo los pasos de los personajes de Antonioni, o de los documentalistas que de forma meticulosa y forense habían localizado de nuevo los exactos espacios del rodaje, el narrador revisita obsesivamente los espacios del filme. Y más concretamente, al reconstruir los de Monica Vitti en su búsqueda de Anna por los acantilados, al mismo tiempo que va viendo la película en su dispositivo portátil, se producirá el clímax narrativo del entrecruzamiento y la fusión de ambas ficciones:

En el bolsillo, el iPhone continuaba reproduciendo la película. Monica me llevaba ya muchos metros de ventaja, se podía decir que la había perdido definitivamente. Abandoné la idea de perseguirla, y también la de recorrer el perímetro de la isla. Eché a andar en línea recta hacia donde suponía que estaba la cabaña [...]

Poco antes de llegar extraje el iPhone del bolsillo con intención de apagarlo, y de pronto Monica estaba de nuevo en la pantalla, pero esta vez yo no la seguía, sino que era ella quien corría hacia la posición en la que yo me encontraba, venía directamente a mí, con los brazos abiertos, y entonces, justo al llegar pasó de largo, así, como sin verme. Me quedé clavado. Me di cuenta de que no era a Anna a quien buscaba Monica,

sino a mí. Sólo que ella había llegado con 45 años de antelación a ese lugar, yo ni había nacido, e inevitablemente ella pasaba de largo¹⁷.



y entonces, justo al llegar pasó de largo, así, como sin verme. Me quedé clavado. Me di cuenta de que no era a Anna a quien buscaba Monica, sino a mí. Sólo que ella había llegado con 45 años de antelación a ese lugar, yo ni había nacido, e inevitablemente ella pasaba de largo. En ese momento miré al cielo en vertical, una nube cubría la isla, una nube que tenía la misma forma, el mismo perímetro,

98

Poco antes, y como símbolo de la experiencia de fusión (pero también de la diferencia) el narrador se encontrará con un extraño *macguffin* autopoético: una inverosímil estilográfica que, como en el aludido episodio de la película (del Proyecto Nocilla), nos remite a Wittgenstein, quien entonces abanderaba —"El significado es el uso", como el *ready-made* de Duchamp— el carácter convencional del arte contemporáneo, y ahora lo hace con "mis dudas forman un sistema", el retorno a la visión pura de las cosas desvelada a través de la precisión de la escritura:

Pocos minutos después llegué a una mínima playa de arena [...] y donde tras la espalda de Monica Vitti, fui conducido a un altiplano en

¹⁷ Fernández Mallo (2011), *op. cit.*, pp. 97-98.

el que detecté algo que brillaba entre unos hierbajos. En el iPhone, donde Monica continuaba caminando con rapidez [...] ese brillo no aparecía. [...] Cuando separé las hierbas con la punta de la bota encontré una pluma estilográfica. [...] Reconocí al instante de qué modelo se trataba [...], precisamente el modelo que usó Wittgenstein la mayor parte de su vida adulta, el modelo con el que escribió el *Tractatus Logico Philosophicus* en las trincheras de la Primera Guerra Mundial mientras recibía cañonazos y se masturbaba una vez por semana [...]. Me vino a la memoria una de sus frases, «mis dudas forman un sistema», una frase que, como frase pura, aislada del mundo, constituye la más hermosa declaración de amor al mundo jamás escrita, porque sólo es posible amar aquello que no termina de entenderse, como la lluvia nocturna, una flecha en dirección a unos lavabos, el rotor de cola de un avión o una cruz en el escote de una señora¹⁸.

Un *macguffin* que, además, nos ha llevado inadvertidamente del (hipo)texto de Antonioni al de Borges, el que da cierre a su vez a las «Mutaciones» originales, y que hoy puede hablarnos, merced a la mutación de Fernández Mallo —y a nuestro más que plausible exceso interpretativo— a la simbolización de la apropiación intertextual e intermedial en las que, precisamente, habrán consistido la novela toda y el episodio en particular:

*Cruz, lazo y flecha, viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir*¹⁹.

Apropiacionismo, el texto de Borges, el filme de Antonioni y la pluma de Wittgenstein, del que quedará la oportuna simbolización metatextual:

Comprobé que la plumilla estaba en perfecto estado. Una maravilla pensada y construida con una técnica aún no superada en lo que a instrumentos de escritura manual se refiere.

Naturalmente, me la quedé²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 96-97.

¹⁹ Borges, Jorge Luis: *El hacedor*, en: *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1999, vol. II, p. 176, la cursiva es mía.

²⁰ *Nocilla Lab*, p. 97.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA CITADA

- Borges, Jorge Luis: *El hacedor*, en: *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1999, vol. II.
- Carrión, Jorge (en línea): «I+D. Una generación para el siglo XXI». *La Vanguardia, Culturas*, 21-III-2007, <http://www.lavanguardia.es/lv24h/20070912/53397180493.html> (cons. 1-XI-2010).
- *Crónica de viaje*. Mataró: ACM-Gràfiques Solà, 2009.
- *Los muertos*. Barcelona: Mondadori, 2010.
- Fernández, Javier: *Cero absoluto*. Córdoba: Berenice, 2007.
- Fernández Mallo, Agustín: *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya, 2006.
- *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- «El proyecto nocilla. La película», *El hombre que salió de la tarta*, 2009, <http://blogs.alfaguara.com/fernandez mallo/> (cons. 1-III-2010).
- *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- Fernández Porta, Eloy: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, 2007.
- Ferré, Juan Francisco: «Zona cero. El simulacro virtual como sucedáneo metaliterario en la narrativa contemporánea», *Anthropos*, 208 (2005), pp. 92-110.
- *Providencia*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Martínez, Gabi: *Ático*. Barcelona: Destino, 2004.
- Mora, Vicente Luis: *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice, 2007.
- *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007.
- *Quimera, 322, Dossier Literatura y falsificación* (septiembre 2010).
- *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- Ortega, Julio / Ferré, Juan Francisco (eds.): *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice, 2007.
- Sierra, Germán: «Los ciborgianos y la nueva narrativa», *Anthropos*, 208 (2005), pp. 111-114.
- Vilas, Manuel: *Aire Nuestro*. Madrid: Alfaguara, 2009.

