

ACTUAL

36 2009



Mutantes de la narrativa andaluza

EL CENTRO DE ESTUDIOS ANDALUCES ES UNA ENTIDAD DE CARÁCTER CIENTÍFICO Y CULTURAL, SIN ÁNIMO DE LUCRO, ADSCRITA A LA CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA.

EL OBJETIVO ESENCIAL DE ESTA INSTITUCIÓN ES FOMENTAR CUANTITATIVA Y CUALITATIVAMENTE UNA LÍNEA DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS QUE CONTRIBUYAN A UN MÁS PRECISO Y DETALLADO CONOCIMIENTO DE ANDALUCÍA, Y DIFUNDIR SUS RESULTADOS A TRAVÉS DE VARIAS LÍNEAS ESTRATÉGICAS.

EL CENTRO DE ESTUDIOS ANDALUCES DESEA GENERAR UN MARCO ESTABLE DE RELACIONES CON LA COMUNIDAD CIENTÍFICA E INTELLECTUAL Y CON MOVIMIENTOS CULTURALES EN ANDALUCÍA DESDE EL QUE CREAR VERDADEROS CANALES DE COMUNICACIÓN PARA DAR COBERTURA A LAS INQUIETUDES INTELLECTUALES Y CULTURALES.

LAS OPINIONES PUBLICADAS POR LOS AUTORES EN ESTA COLECCIÓN SON DE SU EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD.

© Febrero 2009. Fundación Centro de Estudios Andaluces

Bailén 50, 41001 Sevilla.

Tel.: 955 055 210. Fax: 955 055 211

www.centrodeestudiosandaluces.es

Depósito Legal: SE-1688-05

I.S.S.N.: 1699-8294

Ejemplar Gratuito. Prohibida su venta.



Mutantes de la narrativa andaluza

Juan Francisco Ferré
Doctor por la Universidad de Málaga
Profesor Investigador de la Universidad de Brown
(Estados Unidos)

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Contexto Cultural.....	6
3. ¿Qué es la narrativa mutante?.....	7
4. Mutantes de la narrativa andaluza.....	8
4.1. Mario Cuenca Sandoval.....	8
4.2. Javier Fernández.....	10
4.3. Juan Francisco Ferré.....	12
4.4. Vicente Luis Mora.....	14
4.5. Braulio Ortiz Poole.....	16
4.6. Isaac Rosa.....	18
4.7. Carmen Velasco.....	21
5. Conclusiones.....	24
6. Bibliografía.....	25

1. Introducción

En noviembre de 2007 publiqué, en colaboración con Julio Ortega, la antología de nueva narrativa *Mutantes. Narrativa española de nueva generación* (Berenice, Córdoba). En ella pretendíamos poner en valor la obra de una serie de narradores que, en nuestra opinión, estaban apuntando en direcciones creativas diferentes de las que hasta ese momento definían el panorama literario español, como una tentativa de ampliar las posibilidades del arte narrativo en un contexto cada vez más mediatizado por el mercado y los formatos narrativos audiovisuales. Los planteamientos estéticos de tales narradores eran, por tanto, considerados una novedad tanto por las formas como por los contenidos de sus obras, por razones que más adelante entraré a considerar. Se trataba de una narrativa española sometida a un proceso de mutación, a la que calificué a comienzos de esta década como “narrativa mutante”¹. Es decir, una narrativa innovadora que asumía los nuevos formatos y referentes culturales, así como la impureza tecnológica y audiovisual de la sociedad de consumo², sin renunciar a las exigencias y ambiciones de la modernidad artística³. La antología incluía, de ese modo, algunos de los escritores más innovadores y estimulantes de las últimas generaciones.

Mi intención en el presente ensayo es recuperar las líneas mayores que sostenían el discurso de aquella antología y ceñirlas a un ámbito más concreto como el de la narrativa andaluza del siglo veintiuno. En dicha antología se incluían siete autores de origen andaluz o arraigados en Andalucía. Por orden alfabético, los autores eran: Mario Cuenca Sandoval, Javier Fernández, Juan Francisco Ferré, Vicente Luis Mora, Braulio Ortiz Poole, Isaac Rosa y Carmen Velasco. Mi propósito es centrar mi estudio en la obra de estos siete autores, tan distintos, con objeto de establecer a partir de ellos una serie de categorías y conceptos con los que caracterizar una vertiente andaluza de esta narrativa mutante.

En este sentido, el presente estudio pretende trazar, en un principio, una caracterización sumaria de lo que tal narrativa significa en el contexto literario y cultural de su tiempo; para después abordar el estudio particularizado de la obra de cada uno de estos autores con miras a confirmar en ellos tal caracterización. En el segundo epígrafe, pretendo sustanciar el contexto en que es posible la aparición de una narrativa mutante y establecer los conceptos que mejor podrían atribuirse desde un punto de vista estético y cultural tanto

como sociológico y tecnológico, tomando en consideración los rasgos recibidos de la modernidad y después de la así llamada condición postmoderna, que es el contexto específico donde todos estos autores se habrían formado. En el tercero, propondré los trazos principales de la narrativa surgida de tal contexto de liquidación de las herencias modernas y postmodernas. En el cuarto, me propongo revisar en detalle la obra y la personalidad creativa de los siete narradores referidos, como representantes destacados de dicha tendencia narrativa en Andalucía. Y en el quinto, haré un breve balance final de todo lo apuntado con anterioridad, incorporando la bibliografía básica sobre la cuestión en el sexto y último apartado.

Mi intención es sugerir, como conclusión, que el poder que tenía la literatura de crear narrativas que establecían de inmediato una comunicación con la sociedad, otorgándole un sentido a la vida de sus miembros, eso que alguien llamó la forma suprema del espíritu humano, ha sido usurpado en gran parte por los medios audiovisuales, cuyas narrativas espectaculares y tecnificadas han colonizado no ya nuestras vidas sino también nuestras formas de ver y comprender el mundo. En todo caso, la conexión que existía entre literatura y sociedad hasta bien entrado el siglo XX, esa peculiar retroalimentación que alcanzó quizá su cenit en pleno siglo XIX, ha desaparecido del todo. Pero la situación, a mi juicio, se presenta más bien como un pretexto estimulante a la creación que como un motivo disuasorio.

Inciendo en esta consideración general, la tendencia narrativa que este estudio aspira a presentar diseñaría una línea que se desmarca tanto de la sumisión total a los intereses del mercado (única vía para algunos de preservar la relación de la literatura con una mayoría minoritaria de lectores) como de la nostalgia por las formas literarias del pasado. En este sentido, los rasgos significativos de esta línea narrativa alternativa o diferencial pretenden diseñar también, en la medida de lo posible, un futuro de supervivencia creativa para la literatura en el supermercado cultural más grande de la historia.

1. J. F. Ferré, “El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante”, *Revista Quimera*, núm. 237, Barcelona, diciembre, 2003, pp. 29-34.

2. J. F. Ferré, “Zona cero: El simulacro virtual como sucedáneo metaficcional en la narrativa contemporánea”, *Dossier Metaliteratura y metafiction. Balance crítico y perspectivas comparadas*, ANTHROPOS (nº 208, Barcelona, octubre).

3. En este mismo sentido se expresaría poco después el poeta, ensayista y narrador Vicente Luis Mora en sus obras de crítica *Singularidades* (Bartleby, 2005) y *La luz nueva* (Berenice, 2007).

2. Contexto cultural

Uno de los criterios más rigurosos para caracterizar a los autores incluidos en esta corriente denominada narrativa mutante es el de su contemporaneidad, esto es, una práctica de escritura firmemente instalada en el diálogo con el mundo contemporáneo, un mundo en plena metamorfosis como consecuencia del apocalipsis de la cultura humanista y la implantación de la lógica material y los procesos tecnológicos del capitalismo y el hiperconsumo como estilo de vida paradigmático. Estos autores se enfrentan en sus obras, desde diferentes estrategias, dispositivos y perspectivas, a la criatura proteica y monstruosa que algunos han bautizado sin demasiada imaginación como la condición postmoderna. El concepto de postmodernidad o de condición postmoderna corresponde a la etiqueta epistemológica con la que se pretende caracterizar a nuestra época, entendiendo por tal, a partir de algunos de los autores que más se han ocupado de cartografiarla desde distintos ámbitos (Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Arthur Kroker, etc., entre los extranjeros; José Luis Brea, Eduard Subirats, José María Ripalda, etc., entre los nacionales), no solo las últimas décadas del siglo veinte, sino la proyección de éstas sobre la primera década en curso del veintiuno.

De un modo sumario, la caracterización de la postmodernidad (y de la lógica cultural de la misma, o postmodernismo) se haría en términos de fragmentación de la experiencia, muerte del sujeto, derrumbamiento de los modelos dogmáticos de reglamentación política, moral o cultural, desbancamiento del paradigma literario, dominante desde la invención de la imprenta en la cultura occidental, por la lógica dislocadora de los medios tecnológicos de producción o reproducción (Marshall McLuhan, Jean Baudrillard), etc. De hecho, algunos de los rasgos de esta condición postmoderna siguen siendo instrumentos intelectuales o vitales de los que sería difícil deshacerse sin regresar a concepciones culturales trasnochadas. Mencionaré sumariamente solo cinco⁴ que me parecen relevantes para entender el entorno cultural y creativo en el que se mueven los autores “mutantes”:

1. Instalación de una suerte de transversalidad de los discursos y los enunciados y de fricción constante entre las diversas prácticas artísticas y literarias como medio fructífero de definición de un espacio cultural ilimitado y como reconocimiento estético de una nueva sensibilidad hacia las diferencias.

2. Abolición creativa de cualquier distinción artística entre lo mayor y lo menor, la alta cultura y la cultura de masas o comercial, el pop y la vanguardia, etc. Y establecimiento, por tanto, de un circuito referencial altamente fecundo entre ambas categorías estéticas.

3. Eliminación drástica del valor de uso de los productos culturales, triunfo global de la mercancía y conversión de los valores estéticos en valores de cambio en función de la dialéctica comercial del mercado y la industria cultural, dando lugar así a lo que Fredric Jameson llama “lógica cultural del capitalismo tardío”. O también, “capitalismo cultural”.

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

5. Renuncia a los fundamentos prometeicos y fáusticos de la cultura occidental en tanto paradigmas de creación intelectual y artística. Y asunción irónica o cínica, según los casos, de la contingencia y la mundanidad del mundo como dimensión esencial de la inesencial experiencia humana y motivo, además, de intensa liberación individual.

En un contexto cultural como éste⁵, donde muchos ciudadanos se alejan de la literatura ya que ésta no les parece estar en sintonía con las realidades más desafiantes del nuevo siglo, ni con la tecnología ni con las nuevas tendencias sociales, artísticas o culturales; en este contexto, como digo, parecía necesario plantearse una serie de cuestiones referidas a la narrativa literaria y su relevancia en la cultura y en el mundo actuales así como a la situación literaria y cultural española en especial. Preguntas como éstas: ¿Estaría la literatura obligada a seguir sirviendo sólo de entretenimiento y evasión, como manda el mercado, para conservar a su lado un número significativo de lectores, o podría reactivar su potencial de intervención, conocimiento y crítica de la realidad? ¿Existe o no una posibilidad de establecer una conexión satisfactoria con el mundo contemporáneo, en toda su paradójica complejidad, desde la ficción literaria? ¿Es posible acoger y procesar la ingente cantidad de información que circula por las redes a través de las técnicas narrativas usuales, o deberían inventarse nuevos formatos más acordes con las exigencias de nuestra época? ¿Tiene la literatura todavía algo que decir en este mundo que se está reconfigurando a una velocidad superior a nuestra capacidad de asimilación? ¿Son posibles todavía la innovación y la subversión en la narrativa literaria? ¿Es posible aún abrir una novela o un libro de relatos y encontrarse con unos códigos de representación que dismantelen rigurosamente las categorías convencionales con que la narrativa dominante pretende dar cuenta de la realidad?

4. Muchos de estos conceptos provienen de mi artículo “En pos del post, o la criogénesis de la postmodernidad”, *LATERAL* nº 114, Barcelona, p. 9, junio, 2004.

5. Contienen también una inteligente y sugestiva lectura de los rasgos culturales de nuestra época estos dos libros de Eloy Fernández Porta. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (Berenice, Córdoba, 2007) y *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la era Afterpop* (Anagrama, Barcelona, 2008).

3. ¿Qué es la narrativa mutante?

La narrativa mutante, así sea de un modo provisional y cargado de precauciones metodológicas, contestaría de forma afirmativa a cada una de estas cuestiones planteadas, postulando la posibilidad de que las soluciones ofrecidas por la ficción literaria y los juegos textuales suponen una respuesta satisfactoria a una situación tan difícil en lo cultural como la contemporánea. Convendría ahora caracterizar esta narrativa mutante atendiendo a algunos de sus rasgos más generales, con independencia de las excepciones y aspectos específicos que puedan señalarse con posterioridad en el comentario de la obra individual de los autores enmarcados en esta corriente.

La narrativa mutante engloba, por tanto, a los practicantes de la narrativa más nueva o innovadora o avanzada: una generación y media de narradores educados en la escuela de la imagen y los medios, la escuela de la globalización y en la escuela del recalentamiento informativo y el enfriamiento global de las estructuras humanas de relación. Así pues, todos ellos habrían comprendido que habitan una época de saturación mediática y mediatización sistemática de cualquier acontecimiento. Su escritura, en este sentido, se alzaría contra la sinrazón comunicativa dominante y la racionalización de lo arbitrario propia del funcionamiento del sistema, es decir, de un mundo rediseñado como una gigantesca y ubicua máquina de ficción. De ese modo, crearían responder también, generando narrativas interferidas de uno u otro modo por la cultura de masas circundante, a la *pixelización* del relato colectivo y la digitalización de la realidad, dos de las mutaciones ideológicas y tecnológicas más importantes que afectan a la idea de realidad que estos autores y sus lectores más próximos habrían heredado de las generaciones anteriores. Como se ha dicho, pues, estos narradores practicarían una narrativa nueva, o innovadora o avanzada, si se prefiere, entendiéndose en cada caso esto⁶:

**Nueva:* contaminada por todas las formas culturales, altas o bajas, neutrales o comprometidas, corruptas o vírgenes, que circulan en el hipermercado del capitalismo tardío y la sociedad de consumo. Todos estos autores trabajan en la total conciencia de lo que significa escribir en un contexto donde lo literario como tal se ha vuelto marginal o periférico (ha sido marginado o relegado a la periferia de la actividad humana

considerada productiva), después de un largo período en que la literatura por razones tecnológicas (los sistemas simbólicos basados en el lenguaje verbal) fue central a la cultura. Estos narradores asumen de manera individual este hecho cultural en sus laboratorios de ficción como desafío y motivación para ponerse a escribir sin complejos ni dramatismo, en esta nueva situación del alegre mundo del consumo mercantil y la publicidad omnipresente.

**Innovadora:* cargada con toda la historia del medio narrativo, en sus avatares nacionales e internacionales, entendida como tradición de la disidencia y la mutación, la renovación de las formas y también la inclusión de nuevos contenidos. En los nuevos contenidos, la codificación verbal de nuevas experiencias, sensaciones, ideas o vivencias, es también donde estos autores habrían invertido con su escritura. Esta cualidad sería, en cierto modo, una respuesta a la regresión formal y temática de la literatura narrativa, sancionada por el mercado y condicionada también por la relativa marginación del discurso literario en la esfera cultural contemporánea y su normalización como discurso social por el poder.

**Avanzada:* radicada en una concepción de la cronología acorde con los desarrollos más radicales, menos epidérmicos o superfluos, del arte y la economía, la política y las comunicaciones, la tecnología y el consumo, la sociedad y la estética, la información, la ciencia y la sexualidad, etc. Cada uno de estos autores, en su concepción de la literatura, apuesta por el poder de intervención en las tecnologías de la realidad y por el modo en que la narrativa aborda los conflictos de los mundos de vida y hace suyos, al mismo tiempo, los problemas de representación del mundo. Sostiene en la práctica la idea de que la narrativa literaria se atreve a ser el metalenguaje de todos los lenguajes vigentes o desfasados, el metadiscursos de todos los discursos, incluidos los discursos formales de la tecnología o la ciencia, disputando en esto la primacía a todas las demás disciplinas, especialmente la filosofía y la poesía, a las que desborda por todas partes, incluido el lenguaje.

6. Se reconocerá en estos argumentos algunos de los ya enunciados en el prólogo a *Mutantes* ("La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación", op. cit., pp. 8-19).

4. Mutantes de la narrativa andaluza

Estas cualidades reseñadas son compartidas en mayor o menor medida por todos los autores que me dispongo a enumerar en este apartado. En cada caso, las cualidades singulares de los proyectos representados por su obra y sus concepciones de ésta, darán ocasión de confirmar o matizar muchas de las aseveraciones ya realizadas. Por orden alfabético, los narradores estudiados serán: Mario Cuenca Sandoval, Javier Fernández, Juan Francisco Ferré, Vicente Luis Mora, Braulio Ortiz Poole, Isaac Rosa y Carmen Velasco.

4.1. Mario Cuenca Sandoval

Mario Cuenca Sandoval nació en Sabadell en 1975, aunque reside desde hace años en Córdoba, donde ejerce como profesor de filosofía en centros de secundaria. Ha obtenido los premios Surcos de Poesía (2004), Vicente Núñez de Poesía (2005), Andalucía Joven de Narrativa (2007) y Premio Internacional Píndaro a la Creación Literaria Inspirada en el Fútbol, convocado por la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello y el Ministerio para el Poder Popular de la Cultura de Venezuela (2008). Además ha sido finalista del Premio José Saramago-Sierra de Madrid de Narrativa. Ha publicado los siguientes poemarios: *Todos los miedos* (Renacimiento, Sevilla, 2005), *El libro de los hundidos* (Visor, Madrid, 2006), *Guerra del fin del sueño* (La Garúa, Barcelona, 2008), *Coup de Poudré* (Vitolas del Edith Piaf, Granada, 2009 [en prensa]). Relatos en distintos medios: *Pang*, en Literaturas.com, en la antología *30 cuentistas hispanoamericanos*, de Claudia Apablaza, noviembre, 2007), “El AQArodillo de la roca n” (Revista Quimera), “Usted no quiere morir así” (en VV.AA., *Primer certamen literario José Saramago de la Sierra de Madrid*, Ediciones de La Discreta, Madrid, 2009), “Los mártires del balompié”, en Revista Nacional de Cultura, nº 337, Caracas, 2009 [en prensa]), “El corazón de Thom Yorke”, en VV.AA., *Cuentos de Poe*, ed. 451, 2009 [en prensa]). Y, en especial, la novela *Boxeo sobre hielo*, por la que obtuvo en 2006 el Premio de Narrativa Andalucía Joven.

Boxeo sobre hielo es una novela mutante, de textura neobarroca y trama viajera (por sus diversos desplazamientos de un extremo al otro del mundo

persiguiendo sus obsesiones) y rizomática (por su modo de interconectar los fragmentos y los heterogéneos hilos narrativos). Se trata de un texto organizado como un collage o un mosaico de doscientos cinco fragmentos numerados, de extensión variable, donde se abordan cuestiones cotidianas y problemas filosóficos milenarios, historias excéntricas y panfletos de indudable poesía, insólitas lecturas de la cultura de masas y citas pedantes, en un sistema narrativo mestizo que no discrimina la procedencia de sus fuentes e influencias. Desde el comienzo, el protagonista muestra sus cartas en un alarde de prestidigitación narrativa: una identidad múltiple y polimorfa, compuesta de muchos nombres de la historia, la cultura y la literatura. A partir de ese primer fragmento donde el nombre plural del protagonista, en un gesto inaugural que remite al Melville de *Moby Dick* como al Joyce de *Finnegan's Wake*, se gesta una historia compleja y cosmopolita con el fondo violento del boxeo como metáfora literal de los conflictos de la identidad individual para afirmarse en un mundo superpoblado de presencias hostiles o amables, pero siempre desafiantes. Ya desde el título se anuncia la dialéctica de su estética: violencia y delicadeza, conflicto y fragilidad, riesgo y dignidad.

Para definir los parámetros en que se mueve su concepción de la narrativa en relación con la realidad contemporánea, el propio Cuenca Sandoval ha señalado lo siguiente: «colocar una mirada en una posición es, en sí mismo, un proyecto de ontología. No quiero entrar aquí, a pesar de que son de mi gusto, en disquisiciones sobre si el caos es lo explícito y el orden lo implícito, o si sucede al revés: que bajo su apariencia ordenada, el universo agazape su original desorden. Cuando Lyotard hablaba de la muerte de los grandes relatos, su diagnóstico no se dirigía expresamente a la novela, pretendía más bien pertrechar una filosofía de la historia donde el gran relato de la humanidad occidental, del hombre occidental como modelo de lo que es/debe ser la humanidad, había hecho aguas. (...) La gran apuesta por el sentido total ha muerto por inanición, por su extrema fatiga. Muchos de los jóvenes que hoy escribimos en Andalucía compartimos, consciente o inconscientemente, ese diagnóstico de la muerte del sentido global⁷». Y, sobre la figura del narrador en el siglo veintiuno, ha aclarado con lucidez una posición que coincidiría en gran parte con la de los demás narradores mutantes en su apuesta por la indeterminación de la instancia narrativa y la multiplicidad y polifonía de voces y perspectivas: «No existe el narrador del siglo XXI. . . Su voz es una red (sabe fondear los otros siglos). Su obra, si es una obra maestra, es una red. Todas las obras maestras son redes. Y todas las redes son obras maestras. No distingue entre temas sustanciales e insustanciales. No es realista, porque sabe que la realidad es una fábula, aunque una fábula pero que muy obstinada. No tiene identidad, porque hay muchas voces dentro de su cabeza. No tiene personalidad, porque es títere de fuerzas que operan desde abajo (¿o será desde arriba?). No renuncia a la verosimilitud. No renuncia a la inverosimilitud. No sabe en qué consiste la condición humana, porque quizá esta condición

7. «Una nueva generación de narradores andaluces», en *Atlas literario español, encuentro de nuevos narradores*, Sevilla, junio de 2007 (ponencia inédita).

consista en no saberse. Cuando asegura algo, le tiembla la voz. Pero cuando titubea, su aliento le roza la piel a alguna verdad fundamental. Quiere todos los libros, devora todos los libros, incorpora todos los libros, engulle todos los libros con la esperanza de que un libro le lleve, como exigía Nietzsche, más allá de todos los libros. Su estructura ósea y su aparato respiratorio van siendo, de a poco, reemplazados por los de otros narradores del mundo, de otras épocas, de ahí que su voz parezca artificial, como de autómatas. Pero, y en esto es diferente al narrador de otros siglos, lleva sus lecturas en la epidermis. Es un exhibicionista. Le encanta enseñar a todos sus influencias. Y siempre luce una máscara tragicómica, porque (volviendo a Nietzsche) todo lo que es profundo ama la máscara⁸.

Y en cuanto a sus temas y motivos predominantes, Cuenca Sandoval los resume así en la misma intervención: «Mi narrativa es una exploración en torno a determinadas obsesiones. Creo que es posible reconocer algunas de ellas: (1) la idea de amenaza, de una amenaza flotante; (2) la idea de la salvación personal y de la caída; (3) la exploración de un espacio físico que a la postre es un espacio de la mente; (4) el lenguaje como territorio de subversión; (5) la memoria y los procesos de mistificación del recuerdo; (6) la máscara...»; etc. Entre los autores cuya influencia cabe destacar en su obra, él mismo cita un elenco ciertamente cosmopolita: latinoamericanos (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Rodrigo Fresán y, en especial, Roberto Bolaño, quizá el modelo más visible en *Boxeo sobre hielo*), europeos (Vladimir Nabokov, Louis Ferdinand Céline, Joseph Conrad y Roland Barthes) y norteamericanos (Edgar Allan Poe, Don DeLillo y Raymond Carver).

Sobre *Boxeo sobre hielo*, la fascinante y original primera novela de Cuenca Sandoval, se han vertido críticas entusiastas. Extracto algunas de ellas con objeto de dar una idea más completa de su recepción. Como ha escrito con acierto el crítico Miguel Espigado: «*Boxeo sobre hielo* sigue la senda de obras como *Mantra* o *Nocilla dream* —por citar las más célebres de la literatura en español— que deconstruyen la historia lineal en un transcurso de fragmentos donde las tramas principales conviven con contenidos independientes, que vienen a sumar significado pero no argumento... *Boxeo sobre hielo* camina en la misma dirección que algunas de las obras más innovadoras de la literatura en español de los últimos años, y que son estos ejercicios de riesgo los que suman para el avance de las artes»⁹. Roberto Valencia, en las páginas de *Quimera* celebró la aparición de esta novela tildándola de «libro turbador, de una clase indiscutible y de una gran hondura». Por su parte, Lluís Satorras, en el suplemento cultural *Babelia* del diario *El País*, comentó esto: «Con este singular título, tan contradictorio y falto de realismo, publica el poeta nacido en Cataluña y residente en Andalucía Mario Cuenca (Sabadell, 1975) su primera novela, una obra muy apreciable y distinguida cuyos presupuestos estéticos pueden considerarse similares a ese conjunto de escritores a los

que se ha dado el nombre de "generación nocilla"... La narración se ordena en breves capítulos numerados que junto a los elementos narrativos presentan variados comentarios sobre la vida cotidiana, conflictos psicológicos y asuntos filosóficos. Uno de sus méritos principales es la perspectiva desde la que nos habla el narrador, el cual, si bien permanece indefinido en el primer tercio de la obra, después se manifiesta con explicitud. Quien habla es el hijo de los protagonistas, la extraña pareja constituida por un boxeador que va a luchar por el título europeo y una concertista de piano. Y el objetivo del narrador es hallar a la madre desaparecida y recuperar a un padre ausente. Un tema recurrente que hemos visto en novelas recientes: los hijos perdidos de los años psicodélicos, los sesenta y setenta del pasado siglo. Además, estos sucesos vienen hermoseados por el lenguaje bello y preciso del autor: epifanías líricas como las que muestran la presencia del ácido lisérgico, viñetas sorprendentes como la que describe a Harold Lloyd, el hombre mosca, o esa larga y extraordinaria secuencia en la que la Tierra de la Reina Maud en la Antártida y la expedición de Amundsen se convierten en el emblema de la precariedad y el heroísmo de la vida humana». Toni Montesinos, en la revista *Mercurio*, aplaudió la valentía narrativa de *Boxeo sobre hielo* en un contexto más conservador de lo deseable: «la primera y espléndida novela de Mario Cuenca Sandoval (1975); novela total en cuanto a que presenta tiempos y espacios diversos... Libro al fin que coquetea con lo ensayístico y lo humorístico a la vez, con lo filosófico mezclado con lo ordinario, con referencias artísticas universales mientras las fauces de la memoria de los personajes se abren paso hasta ofrecer el pasado común de varias generaciones de españoles... *Boxeo sobre hielo* constituye una narración maravillosamente atípica».

Así como Guillermo Busutil, en *La Opinión de Málaga*, subrayó el aspecto innovador y la riqueza narrativa de su propuesta: «En sus páginas, Mario Cuenca entrecruza la filosofía, la novela, la psiquiatría y el relato (ya que las historias de algunos personajes funcionan bien como pequeñas piezas autónomas) para componer sin fisuras una polifónica narración omnívora que se alimenta de todo: las drogas, la psicodelia, el cine porno, la amistad, el miedo, la poesía, los saltos en el tiempo, el viaje, la antropología, la historia de Amundsen y la conquista del Polo Sur y las alternancias de las voces narrativas, por citar algunos de los temas que utiliza el autor como afluentes del río narrativo principal. Todo ello tramado con un humor inteligente y ácido en ocasiones, con buen ritmo y un formidable elenco de personajes, *Boxeo sobre hielo* es un curioso viaje visible e invisible por los rostros de la derrota, el idealismo, la obsesión, la rebeldía, el dolor, la libertad y las relaciones humanas, al mismo tiempo que indaga sobre los diferentes estados de la conciencia y la nueva concepción del mundo».

Mario Cuenca Sandoval ultima ya la publicación de su segunda novela, *El ladrón de morfina*, sobre un joven granjero norteamericano enviado a la guerra de Corea. Esta novela declara de sí misma que es «una mosca en la boca de

8. *Ibidem*

9. "La juventud fragmentada", Blog *Afterpost*, post del 10-12-2007 <http://afterpost.wordpress.com/2007/12/02/boxeo-sobre-hielo-la-juventud-fragmentada/>

un camaleón y un camaleón en la boca de una serpiente y una serpiente en la boca de una gruta». Otra vez, como en la primera, las metamorfosis y sinuosidades de un relato que promete cualquier cosa menos lo previsible y rutinario.

Mantiene un blog personal: www.mariocuencasandoval.blogia.com

4.2. Javier Fernández

Javier Fernández nació en Córdoba en 1971. Ha publicado el libro narrativo *La grieta* (Berenice, 2007), las novelas *Cero absoluto* (Berenice, 2005) y *Paseo* (Plurabelle, 1994), y es coautor del ensayo *Metodología de las ciencias sociales* (Universidad de Córdoba, 1994). Ha traducido *Fiebre de guerra* (Berenice, 2008), de J. G. Ballard, junto con David Cruz. Con el heterónimo el urso, ha publicado el poemario *Casa abierta* (La Carbonería, 2000) y ha realizado numerosas intervenciones artísticas. Ha sido incluido en diversas antologías entre las que destaca *Mutantes* (Berenice, 2007), colabora con revistas como *Quimera* y escribe en *El Día de Córdoba*.

Vicente Luis Mora, en su reseña de *Cero absoluto*, presentaba a Javier Fernández de un modo que me parece relevante para iniciar el comentario de su obra: «Javier Fernández... es uno de esos personajes indefinibles que sale y entra de la creación, compatibilizándola con su actividad de editor, en una actitud artística basada en la disolución, en la invisibilidad detrás de su escritura. Esta voluntad de disolverse, dándole importancia a la obra por encima de la persona, es tan citada desde las primeras menciones de Mallarmé o Eliot como poco seguida, ya que suele quedarse en una máscara o pátina de desaparición, quizá sólo para ser *mejor buscado*. Fernández, por el contrario, sí lleva a la práctica esa actitud, sustancialmente ética, a través del uso de seudónimo (el urso) en sus *intervenciones* literarias en antologías para las que es convocado. Allí su nombre se deshace y queda su obra, algo parecido a lo que ocurre en *Cero absoluto*, su última novela, donde el editor y el escritor se disuelven en una obra impersonal, en las antípodas del aburrido subjetivismo que tiñe nuestra narrativa más comercial (incluso, a veces, la preferida por cierta crítica), y que devuelve a los conceptos de *narración* y *fábula* parte de su impulso perdido... sin regresar a las esclerotizadas estructuras de la novela decimonónica»¹⁰.

Su novela *Cero absoluto*, uno de los paradigmas de la novela mutante por su acoplamiento de materiales procedentes de la ciencia ficción, la tecnología y la ciencia del siglo veinte así como los referentes plurales de la cultura de masas, ha merecido también encendidos elogios de la crítica. Vicente Luis Mora decía de ella: “*Cero absoluto* es un modo nuevo de contar una sociedad

nueva, un proyecto literario de una ambición difícilmente parangonable en nuestra narrativa, que se ajustaría, en una visión primaria, al modelo de las distopías clásicas (Zamiatin, Orwell, Huxley), para desintegrarlo desde dentro, como hiciera J. G. Ballard en su momento, y plantear un modelo de ciencia-ficción que puede y debe estar en el centro mismo de lo literariamente valioso... Estamos ante una novela que abre una época, seguramente porque es la primera narración que describe el mundo al que la gélida asociación entre tecnología y razón de empresa nos abocará en pocos lustros. Fernández no sólo lo ha contado antes, sino que, además, lo ha contado bien” (ibidem). Mora evidencia así muchas de las influencias literarias clásicas en la ficción científica de Fernández: el Yevgeny Zamiatin de *Nosotros* (1924), el George Orwell de *1984* (1949) y el Aldous Huxley de *Un mundo feliz* (1932), por no hablar de Ballard y sus ficciones apocalípticas o terminales como *La exhibición de atrocidades* (1969), con la descripción de un mundo donde la sociedad de consumo y las patologías individuales se retroalimentan, o de Stanislaw Lem, autor de *Solaris* y *La investigación*, entre otras influyentes novelas, cuyo rigor científico en el ejercicio de la ficción lo convirtió en un paradigma que Fernández ha sabido aprovechar. Un referente que Mora no menciona y que también sería importante en la visión del futuro de Fernández, más propia también, con todo, de la ciencia rigurosa de Lem que de la fantasía distópica de Ballard, es el Wells más especulativo de *La isla del doctor Moreau* (1896), por la experimentación genética, de *Cuando el durmiente despierte* (1899), por el pesimismo respecto del futuro y, sobre todo, *La forma de las cosas por venir* (1933), una profecía pesimista sobre la realidad del futuro.

Para señalar la importancia y originalidad de esta novela en el panorama español y no sólo andaluz, me permito citar en su integridad la crítica que escribí sobre ella para la revista *Quimera*: «Muchos de los mejores teóricos de nuestro tiempo (Fredric Jameson, Steven Shaviro, Jean Baudrillard, entre otros) parecen estar de acuerdo en que el género literario más pertinente a la experiencia contemporánea es el de la ciencia-ficción. Pero todos los mecanismos editoriales parecen estar de acuerdo también en impedir que esta tendencia contagie a la narrativa española coetánea. Mientras no pocos lectores y críticos se embelesan todavía con el dudoso encanto de la novela policíaca, los lectores de gusto más inquieto y perspicaz han dejado de preocuparse por los problemas derivados de esta mutación cultural y han empezado a amar el contacto beneficioso y creativo con la ciencia-ficción como un medio de actualizar la narrativa y ajustarla a los presupuestos intelectuales y estéticos del tiempo postmoderno.

Y es en este contexto mediatizado, o atizado por la medianía, donde la aparición de *Cero absoluto* se convierte en una extraordinaria noticia. Una noticia del futuro, en todo caso, captada por las antenas más potentes como riguroso aviso del porvenir. “Una arqueología del futuro”, como escribiera Jameson

10. *La luz nueva*, pp. 160 y 164.

(su último libro, consagrado por entero a la ciencia-ficción y el discurso utópico se titula también así), que se atreve a constituirse al mismo tiempo en “ontología del presente”, a saber: lectura sistemática de los signos que permiten concluir la inminencia del fin de la vida humana tal y como la habíamos conocido y la génesis, como también anunciara la paródica profecía de Houellebecq, de un mundo nuevo tan resplandeciente como un atardecer radiactivo o la pantalla de un supercomputador de enésima generación.

Por tanto, la primera novedad que esta novela aporta es la de su figuración temática: una trama que explora hasta las últimas posibilidades la descomposición de la “realidad” como consecuencia de su incesante sometimiento a la experimentación tanto de la tecnología recreativa de lo virtual, encargada de suplir al nuevo sujeto con su ración de ficciones y alucinaciones estimulantes, como de la biogenética y la clonación, asociadas perversamente por la conspiración corporativa que vertebra este anómalo “techno-thriller” de ribetes neogóticos y expresionistas alrededor del sentido paranoico de la existencia tardocapitalista. En este sentido, el concepto de “realidad virtual” permite a la novela impugnar la idea convencional de “realidad” y abordar la cuestión de la producción tecnológica o digitalización de la “realidad”: una “realidad” alterada o, más bien, generada por la disolución del marco categórico en que la supuesta “realidad” puede ser percibida y entendida como tal. Por esto mismo, la desleída realidad descrita en esta narración multigenérica se divide en dos escenarios conceptuales: un mundo distópico dominado por la adictiva tecnología de la RVR (Realidad Virtual Real) y un espacio utópico preservado (La Isla), donde solicitan su ingreso un número cada vez mayor de ciudadanos en fuga del agobiante aislamiento tecnológico y la desrealización paradójica que se les impone como única experiencia real.

Otro de los innovadores aciertos de esta ficción cibernética es, precisamente, la configuración del texto. Apropiándose de la técnica del documento objetivo, empleada en narraciones terroríficas o fantásticas a fin de anular la incredulidad del lector, el dispositivo de la narración acumula materiales impersonales para transformar la omnisciencia narrativa de este artefacto literario de la era de la informática y la (in)comunicación en un efecto secundario de la manipulación selectiva del archivo y el saqueo de las bases de datos de la realidad. *Cero absoluto* traza así un arco cronológico pasmoso (desde la prehistoria hasta nuestro futuro pluscuamperfecto, como en *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick) para mostrar al lector contemporáneo el impulso primitivo del que habría emergido la situación crítica descrita en su sinuosa trama como fin de la historia: un cazador cavernario entregado a la tarea alimenticia de abatir animales descubre un día en una fisura excavada en la roca no el fuego sagrado del arte, como evidencian las paredes de Lascaux o Altamira, sino el resplandor profano del videojuego cósmico en

el que vive inmerso sin saberlo, la revelación palmaria de que la virtualización de la así llamada realidad forma parte del patrimonio mental de la humanidad desde sus orígenes. O así se enseñará en el futuro, si triunfa la conspiración novelesca, con simulacros didácticos tan eficaces como este apólogo prehistórico»¹¹.

La grieta, por su parte, es un libro misceláneo y fragmentario, compuesto de diálogos ocurrientes y entrevistas imaginarias, narraciones pornográficas, reflexiones provocativas sobre cultura contemporánea (sobre las ventajas de ver la televisión frente a los hábitos culturales más elevados, con el lema “El libro sucede en la imaginación. La TV es real” como idea conductora), propuestas de traducción de libros apócrifos, etc. Uno de los textos incluidos es el capítulo inicial de *Cero absoluto* (titulado *La grieta*, precisamente), con lo que Fernández establecería una conexión metafórica entre ambas obras. Es como si esta pieza de apariencia menor, con el formato de una grieta o hendidura en el sentido, se inscribiera en aquélla otra, prolongando su lectura o ramificándola en otras direcciones posibles. Creando, en cualquier caso, un vínculo estético incuestionable entre ambas. Por todo ello, se trata de un libro cuya propia estética plural lo convierte en otra manifestación de una sensibilidad mutante en expansión. Como muestra esta declaración incluida en la última parte del libro: «El escritor no tiene que rendir cuentas a nadie, sólo a sí mismo. Posee libertad completa, puede inventarlo todo, puede, si quiere, crear un lenguaje nuevo, una palabra nueva cada vez. No tiene por qué ceñirse al código de lo establecido, puede ser distinto» (“Usura”, p. 84).

Como ha escrito Pablo López Carballo en *Afterpost*: «No hay nada más real que lo que subyace y esto es lo que demuestra Javier Fernández con su creciente proyecto narrativo. Es uno de los pocos escritores españoles que hoy busca nuevos caminos para la narrativa, en ella misma y en relación al entorno socio-político... la obra de Javier Fernández es una gran superficie, una plataforma que se autogestiona y abastece con material terrestre, creciendo en todas direcciones. *La grieta* da cabida a numerosas disciplinas, a combinaciones literarias y a combinaciones semánticas y estructurales, ensanchando la lengua hacia dentro y hacia fuera y multiplicando las posibilidades de las palabras. Entendemos así, que juega con el lenguaje, como sólo hacen los grandes escritores, buscando siempre con ello algo más, un texto que haga aumentar la capacidad signíca de la lengua, no obstante sin olvidar que éste se construye sobre toda una tradición pasada... *La grieta* sucede en la imaginación y es real, demostrando un claro compromiso con la palabra y con su tiempo, relacionándose con todos los aspectos de nuestro acontecer y apostando por una dirección y espacio diferentes para el arte».

Fernández prepara sin urgencia la continuación de *Cero absoluto*, una ficción en la que según declara se propone radicalizar ciertos planteamientos

11. “La realidad bajo cero”, *Quimera*, Barcelona, núm. 272, junio, 2006, p. 102.

conceptuales, tanto científicos como narrativos, de su primera novela, en aras de una descripción más ambiciosa de la evolución cultural y tecnológica de la sociedad contemporánea.

4.3. Juan Francisco Ferré

Juan Francisco Ferré nació en Málaga en 1962. Escritor y crítico literario. Es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga. Colabora con relatos, críticas y artículos en medios nacionales e internacionales como *Letra Internacional*, *Letras Libres*, *Hueso Húmero*, *Diario Sur*, *Turia*, *The Barcelona Review*, *La Vanguardia*, *Quimera*, *Anthropos* o *Lateral*. Ha sido seleccionado como narrador en las antologías *Afinidades electivas* (2003), *Golpes. Ficciones de la crueldad social* (2004), *Antología de cuento fantástico* (2005) y *Mutantes. Narrativa española de última generación* (2007). Ha colaborado en las monografías *Gaborio. Artes de releer a Gabriel García Márquez* (2003), *Todd Solondz. En los suburbios de la felicidad* (2005) y *El lugar de Piglia* (2008). Es autor de las antologías *El Quijote. Instrucciones de uso* (2005) y *MUTANTES. Narrativa española de última generación* (2007, en colaboración con Julio Ortega). Ha publicado la colección de relatos *Metamorfosis®* (2006) y las novelas *La vuelta al mundo* (2002), *I love you Sade* (2003) y *La fiesta del asno* (2005, con prólogo de Juan Goytisolo), saludadas por la crítica por su originalidad e innovación narrativa. Ha sido profesor visitante en la Universidad de Brown (Providence, EE.UU.), donde impartía clases de narrativa, cine y literatura española e hispanoamericana. Su nueva novela, *Providence*, se publicará en 2009.

Sobre su libro narrativo unitario *La vuelta al mundo*, el crítico Marco Kunz escribió en la revista *Quimera*: «En una *Vuelta al mundo* en veinte historias, el escritor malagueño Juan Francisco Ferré enfoca la vida contemporánea desde los antípodas de la ingenuidad y el aburrimiento de aquel mimetismo presuntamente objetivo, y nos brinda una agradable sorpresa con su visión cáustica de la humanidad posmoderna... *La vuelta al mundo* es un libro plural, que renuncia al consuelo ilusorio de un centro de coherencia... Los capítulos de esta novela hecha de cuentos entrelazados —la cuestión del género me parece obsoleta aquí— se agrupan en dos hemisferios, con numeración inversa de 9 a 0, y pueden leerse como cuentos independientes, sin respetar el orden, pero el paralelismo entre las dos partes invita también a buscar analogías, simetrías y contrastes significativos: Ferré cuenta vidas aisladas y al mismo tiempo interrelacionadas que componen el mosaico alegórico de la sociedad contemporánea. En las ficciones de Ferré, los medios de comunicación de masas salen bastante malparados, sobre todo la televisión, que resulta satirizada en varios capítulos». Y el escritor Germán Sierra apuntó en las páginas del suplemento de letras del diario *Galicia Hoy*: «*La vuelta al*

mundo... es un estudio tomográfico de la realidad contemporánea, un exitoso experimento llevado a cabo en los laboratorios narrativos de Kafka, Beckett, Cortázar y Manganelli».

Comentando su novela *I love you Sade*, Juan Goytisolo escribió en *Babelia*: «En el dorso de su imaginario catálogo, Juan Francisco Ferré invita a participar en el juego de su complejo e incitante artificio... La propuesta cervantina de distribuir la autoría del relato entre el primer autor, Cide Hamete Benengeli y su poco escrupuloso traductor marca la pauta de un ejercicio de virtuosismo lleno de humor festivo y saber literario... A contracorriente de la marea negra de productos que dicen ser reflejo de lo real y lo niegan con su zafiedad, *I love you Sade* reivindica el placer de las imaginaciones inverosímiles de un relector voraz y amante apasionado de la literatura». Y el escritor y crítico Guillermo Busutil añadió en *La Opinión de Málaga*: «Un excelente y original libro... que busca y logra cuestionar las máscaras de la moral, la propia obscenidad de la cultura contemporánea, el arte de la mentira y la especial fascinación de Sade por transcribir los fantasmas de las incontenencias espirituales y los monstruos que acosan el pensamiento ético y estético. Para literaturalizar más y mejor su propósito creativo, Ferré despliega el juego de un texto borgiano, vivaz, argumentado e impostor al mismo tiempo, que rinde culto al espíritu creativo de Sade al escenificar un viaje desde la ficción a la realidad, con la intencionalidad de descifrar lo que esconde cada cuadro y para cuyo logro penetra, obra por obra, fotografía por fotografía, profundizando así en el espíritu y la naturaleza, la razón y la sensibilidad, la ciencia y el arte, aplicados a Sade y al temor de la sociedad hacia el desafío del pensamiento y la subversión. Una observación psicosexológica que Ferré desvela, relaciona y enriquece a través de un provocativo humor y un diálogo entre lo simbólico, lo social y lo filosófico... Pero sin duda, lo mejor de este libro es el dominio y facilidad que despliega Ferré a la hora de materializar el juego libidinoso del lenguaje que se basa en una impostura del texto sobre el propio lenguaje de Sade y las variantes creativas de un discurso que va desde el ensayo a la poesía, de la sexología a la experimentación, parodiando a la vez que enmascara el texto de rigor academicista y credibilidad intelectual... Pocas veces encontrarán los lectores una novela, tan divertida, amena, didáctica y poliédrica a la vez, con la que enfrentarse a los propios fantasmas de sus pensamientos más inquietantes, y reflexionar de manera crítica como lúdica acerca del yo moderno y las imposturas que siguen vigentes en la sociedad y en la propia cultura del siglo XXI».

Juan Goytisolo escribió el prólogo de su tercera novela, *La fiesta del asno*, y señaló en él como una de sus principales virtudes, trascendiendo el tratamiento otorgado a la problemática política del terrorismo etarra que centra la ficción de la novela: «El juego esperpéntico de Juan Francisco Ferré se sitúa en las antípodas de la corrección política. Su energía subversiva radica precisamente

en la total ausencia de corrección. Ni los nacionalistas de uno y otro bando, ni los políticos, jueces, policías ni religiosos involucrados en el problema vasco hallarán en la novela argumento alguno para alimentar sus convicciones más o menos racionales, más o menos tajantes. Quedan por fortuna los amantes de la literatura dotados del más refinado y peor repartido de los sentidos: el del humor». Mientras Marco Kunz en su crítica en la revista *Quimera* valoró la audacia temática y formal de la novela: «En *La fiesta del asno*, el horror se carnavaliza, la anécdota histórica se desvía hacia la fantasía desenfundada y el terrorismo y sus secuelas políticas y mediáticas son desenmascarados, a través de la mitificación paródica, con el cinismo y el humor cáustico de un escritor que no hace la más mínima concesión al código vigente de la corrección política... Ferré es un observador y crítico lúcido de nuestro presente, y su burla mordaz resulta tanto más desagradable cuanto más obliga a los lectores a enfrentarse con los mecanismos que los manipulan y lobotomizan y, peor aún, con sus propias estrategias de evasión, la cómoda autocomplacencia de su indignación ostentativa y la morbidez de una fascinación inconfesable, camuflada de necesidad de información».

Vicente Luis Mora por último ha escrito sobre esta novela en *La luz nueva*: «La novela de Ferré se sustenta sobre unas claras claves epistemológicas (la filosofía nietzscheana) y compositivas (la tríada atávica de cuerpo, tierra y religio que luego veremos), sabiamente combinadas en un puzzle posmoderno, donde se mezclan deconstrucciones de varios códigos lingüísticos y publicitarios... *La fiesta del asno*, un tratado sobre el transformismo moral, es también la exégesis de las mutaciones morales de una sociedad ajada, que parece deglutir la sinrazón máxima, la privación de la vida y del derecho a la libertad, en nombre de la vida y del principio de libertad de autodeterminación. Todo este batiburrillo de dialécticas absurdas, de espirales de demagogia, queda al desnudo en esta valiente y áspera novela de Ferré»¹².

Metamorfosis@ se compone de diecisiete relatos de diversa factura y temática, producto de una década y media de escritura cuentística. En cierto modo, reúne una selección de los mejores relatos de su autor, desde sus comienzos en los años ochenta, del que proceden los más antiguos ("Informe" o "Dionisio decapitado") hasta el más reciente ("Moda de Londres"). El elemento más destacado del título, junto a la voluntad de abrazar los cambios y las transformaciones, es la marca registrada como signo de contemporaneidad o de pertenencia crítica al mundo del consumo. Eloy Fernández Porta caracterizó la tendencia narrativa en la que se inscriben estos relatos de Ferré del siguiente modo: «Bebiendo de una heterogénea tradición que abarca desde las transformaciones de Ovidio hasta las formas insólitas de David Cronenberg, los relatos de Juan Francisco Ferré nos confrontan con una plasmación minuciosa, vívida y barroca de la carnalidad, considerada como el punto de inflexión de las tensiones sociales y los poderes que las determinan. En el

humor terminal de Ferré cada una de las situaciones que se describen oscila entre la aceleración de las nuevas tecnologías, que parecen dirigirse a un futuro entendido como implosión total, y la irreductible fisicidad del cuerpo. Accidente del cuerpo, accidente de la máquina: la víctima de ambos es la concepción tradicional de lo humano. A diferencia de otras propuestas literarias vinculadas a la estética de la nueva carne, la de Ferré no se conforma con el estilo distante y la austeridad adjetival, sino que se propone mostrar las venas y turbinas de la máquina narrativa misma por medio de un estilo en que se combinan la descripción maníaca del detalle, el adjetivo crudelísimo y la hipotaxis como mecanismo de perforación. En la máquina narrativa de Ferré, el añejo "referente real" del viejo realismo ha sido sustituido por la inquietante, lacaniana presencia de Lo Real. Un punto de arranque, en suma, en la investigación sobre los nuevos destinos del mutante y el cyborg como símbolo de nuestra época en transformación».

Muchos han sido los comentarios vertidos sobre cada uno de los relatos, pero las críticas más destacadas sobre el conjunto son las de Marco Kunz en *Quimera* y Julio Ortega en *Babella*. Extracto a continuación algunos de estos comentarios. Marco Kunz: «Competir con Ovidio o Kafka seguramente no fue la ambición de Juan Francisco Ferré (1962) al titular *Metamorfosis@* su último libro para el que Borges, el más original negador de la originalidad, le brindó dos de las categorías que lo estructuran, "Ficciones" y "Artificios", y que, juntas con los "Negativos", definen los principios estéticos y éticos de toda la narrativa de este sorprendente escritor malagueño: la invención libérrima que no rehúsa la transformación de modelos literarios, filmicos e iconográficos, el texto concebido como constructo lingüístico, con prioridad de la elaboración retórica sobre lo mimético, y la subversión satírica de los códigos morales dominantes, la corrección política inclusive. Encontramos en *Metamorfosis@* todas las características que ya llamaron la atención en las obras anteriores de Ferré. Su estilo barroco y cerebral nos obliga a la relectura de cada una de las frases meandrosas repletas de adjetivos y pobres en verbos conjugados, y en sus largos párrafos predominan disquisiciones y descripciones obsesivamente detalladas... y escasea el discurso directo. A esto se añade una intertextualidad, clásica y posmoderna a la vez... Presentar estos diecisiete cuentos como marca registrada constituye un comentario irónico sobre la vana ilusión de escribir algo inimitable e independiente, y al mismo tiempo es la autoafirmación del autor que acepta el desafío de buscar la originalidad a pesar de su presunta imposibilidad»¹³. Julio Ortega, por último, señaló en su crítica para *Babella* la excéntrica inscripción de estas ficciones en el panorama cultural español del nuevo siglo subrayando su anomalía: «Ésta es una metamorfosis de la "España diferente": un derecho adquirido desde el espectáculo goyesco y esperpéntico, cuyos sueños de la razón se despliegan ahora en tiempo real».

12. *La luz nueva*, p. 150.

13. "Marca no registrable", *Quimera*, julio-agosto, 2006, p. 101.

Juan Francisco Ferré mantiene el blog de creación y crítica literaria *La vuelta al mundo* (<http://www.juanfranciscoferre.blogspot.com>)

4.4. Vicente Luis Mora

Vicente Luis Mora nació en Córdoba en 1970. Poeta, crítico, ensayista y narrador. Es director del Centro del Instituto Cervantes en Albuquerque (New Mexico, USA). Ha publicado el libro de relatos *Subterráneos* (DVD, 2006, premio Andalucía Joven de Narrativa 2005), la novela en marcha *Circular 07. Las afueras* (Berenice, Córdoba, 2007), y los ensayos *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (Bartleby, 2006), *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (Fundación José Manuel Lara, 2006), *La luz nueva. Singularidades de la narrativa española actual* (Berenice, 2007), y *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura* (I Premio Málaga de Ensayo, Páginas de Espuma, 2008). Asimismo, han visto la luz los poemarios *Texto refundido de la ley del sueño* (1999), *Mester de cibervia* (Pre-Textos, 2000), *Nova* (Pre-Textos, 2003), *Autobiografía. Novela de terror* (Universidad de Sevilla, 2003) y *Construcción* (Pre-Textos, 2005). Ejerce la crítica en marcha en su blog *Diario de Lecturas* (<http://vicenteluismora.blogspot.com>), y es crítico de revistas como *Ínsula*, *Quimera*, *Mercurio*, *Archipiélago*, *Clarín*, *Puerto y Cuadernos del Sur*.

Como prosista, ha sido incluido en la antología *27 narradores cordobeses*, de la Diputación de Málaga (1999); *Lecturas en la hamaca. Relatos de jóvenes escritores andaluces* (Revista El Giraldivo, julio-agosto 2002); *10 narradores sin peaje* (Ediciones Litopress, Córdoba, 2002), *Recuento* (Acumán, Toledo, 2002), VV.AA., *Ropopompom. Catorce cuentos de navidad* (La Bella Varsovia, Córdoba, 2004); Juan Francisco Ferré, *El Quijote. Instrucciones de uso*; e.d.a. libros, Benalmádena, Málaga, 2005; VVAA, *Literatur. I Encuentro Narrativa Breve* (Ediciones Chichimeca, Huelva, 2006), VV.AA., *Relatos de Córdoba* (Editorial Almuzara, Córdoba, 2006); Raúl Bañuelos, José Bru y Dante Medina, *Cuento vivo de Andalucía* (Universidad de Guadalajara, México, 2006); VV.AA.,... *Y se hizo Córdoba. Relatos de una ciudad de ensueño* (Almuzara, Córdoba, 2006); Juan Francisco Ferré y Julio Ortega, *Mutantes. Narrativa española de última generación* (Berenice, Córdoba, 2007); en Vicente Muñoz Álvarez y Patxi Irurzun, *Hankover / Resaca* (Caballo de Troya, Madrid, 2008) VV.AA., *Historia secreta de la Corporación* (451 Editores, Madrid, 2008) y Eloy Fernández Porta, *+media +máquinas* (Laia, Barcelona, en prensa). Ha publicado textos de creación en revistas como *Barcarola*, *Clarín*, *Quimera*, *Poesía digital*, *Turia*, *Prima Littera*, *Nadadora*, *7de7*, *Nadie Parecía*, *La hamaca de Iona*, *Empireuma*, *Kiliedro*, *Ayvelar*, *El maquinista de la generación*, *Ariadna*, *Hache*,

Nayagua, *Chichimeca*, *Lunas Rojas*, *Paralelo Sur*, *Alderabán*, *Cuadernos del Sur*, *Costa Cultural*, *Lasombrereria.com*, *Narrativas.com*, *Ánfora Nova*, *Zarisma*, *Katharsis*, *Espacioluke.com*, *La manzana poética*, y en otros catálogos y revistas poéticas.

Como autores decisivos en la definición de sus concepciones literarias y estéticas, en general, Vicente Luis Mora cita, en este orden de importancia, a Vicente Huidobro, a Jorge Luis Borges, a Octavio Paz, a James Joyce, a Don DeLillo, a Antonio Martínez Sarrión, a Pablo Picasso, a Frank Lloyd Wright y a Homero. De la ambición de su proyecto creativo en curso da cuenta perfectamente esta declaración: «Mi propuesta literaria parte de la continuidad entre las ramas del conocimiento: en concreto, a partir de una propuesta artística, plástica, de Juan Navarro Baldeweg». Su obra, de hecho, atraviesa todos los géneros con la intención de crear una escritura total, en cualquier formato, género o estilo. La poesía, la narrativa, el ensayo, la teoría, la crítica. Una obra como *Circular* representa, en este sentido, si no la consumación sí, al menos, un paradigma logrado de sus pretensiones creativas. *Circular*, en cualquiera de sus ediciones, es una obra que, por su ambición literaria y estética, Fernández Porta ha calificado de “novela total”. La primera versión de *Circular* se publica en Plurabelle en 2003 y ya entonces constituye, a pesar de su limitada difusión, un aldabonazo en la conciencia literaria española más atenta o sensible a los cambios y las novedades. La reedición en 2007 de la versión expandida¹⁴ no hará sino confirmar todas las cualidades y logros de la primera versión, sólo que en grado extremo. Y más si se tiene en cuenta que el autor planea convertirla en una trilogía, siendo esta reciente reedición sólo el primer volumen del conjunto: los otros dos, anunciados también aquí, serían *Circular 08. Paseo/Centro* y *Circular 09. Satélite*. La idea de trayecto centrípeto, comenzando desde la periferia para llegar al centro virtual, se transformaría así en uno de los propósitos metafóricos del libro, persiguiendo con ello trascender las limitaciones de la cultura postmoderna de la que esta obra surge y contra la que a la vez se insurge.

En las “Notas para una obra en marcha”, el epílogo provisional a la primera edición (excluido de la reedición), Mora definía su intención como “un intento de superación de la posmodernidad, al más cervantino modo: la parodia” (p. 217). El *post* de la postmodernidad, como se ve, es uno de sus propósitos, el acceso a un “territorio innominado”, que en *Pasadizos*, usando un concepto acuñado por Bruno Latour, concibe como la “no modernidad”. En esa primera edición, expresaba también la idea de que “*Circular* no tiene estructura, pero sí sistema” (ibídem). Algo similar vuelve a proponer Mora en el prólogo a esta reedición al definir la estructura del libro como un “engranaje polimórfico (y polifónico)” (p. 12), reconociendo al mismo tiempo la necesidad de expansión del volumen como una forma de incluir “más ciudades, porque el mundo se globaliza y el libro con él, y algunos géneros y técnicas inéditos en la primera

14. La reedición se titula *Circular 07. Las afueras* y se presenta como primera parte de una obra en varios volúmenes.

entrega: la ciencia ficción, el blog, el poema visual, el informe falso, la traducción cibernética, la crítica de exposiciones artísticas inexistentes, el hipertexto y algún que otro estimulante” (ibídem). La metáfora que articula, ya desde el título, la concepción mutante de este texto estriba en un viaje “circular (de ida y vuelta, de coincidencia teórica entre el punto de partida y el de retorno, de acceso fugitivo al centro, etc.) en autobús por el callejero madrileño siguiendo el recorrido trazado por la línea que lleva también ese nombre, “circular”, como indicativo de su función más bien contemplativa y no funcional (indicada ya por una asombrosa conjunción de categorías gramaticales: verbo infinitivo, adjetivo y sustantivo). Este propósito declarado del proyecto del libro va explicitándose a medida que nos adentramos en los múltiples itinerarios incorporados a su composición mediante breves fragmentos pertenecientes a distintos géneros o formatos: apólogos, diálogos, narraciones, descripciones, aforismos, poemas, SMS, e-mails, citas ajenas, informes, anécdotas, reflexiones, divagaciones, etc. Todos ellos encuadrados en un mapa virtual de la capital española señalado por el nombre de sus calles y plazas en un intento de que la ciudad y el texto devengan una única ciudad-libro “donde las fachadas son páginas escritas y los barrios, libros de cuentos”. Por otra parte, la metáfora encerrada en el título adquiere parte de su sentido si se atiende a lo expuesto en uno de sus fragmentos, como sentido alegórico de la vida humana: «*Pero nadie puede librarse del destino, nadie; y somos círculos, círculos girando hacia la muerte y hacia la vida tras la muerte. La vida es, pues, un círculo*» (p. 57).

De ese modo, Mora aborda uno de los grandes proyectos de la modernidad: la asociación entre el espacio urbano y el espacio del texto, que desde el Dublín del *Ulises* de Joyce, el Berlín del *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, el Nueva York de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos o el París parcial de ciertos emplazamientos en la singular obra de Georges Perec *Especies de espacios* ha sido dominante en la narrativa del siglo veinte. Mora es autor de un espléndido ensayo, *Pasadizos (Espacios simbólicos entre Arte y Literatura)*, con el que ganó el primer Premio de Ensayo Ciudad de Málaga en 2007, dedicado a esta importante cuestión en la arquitectura, la literatura y la filosofía. En especial, el capítulo “El espacio en la literatura”, donde asume el concepto de “espacio mental” de Bernard Noël para poder llevar a cabo una revisión exhaustiva de la tradición espacial de la literatura, en especial la poesía, desde Mallarmé en adelante. Precisamente, uno de los grandes logros de *Circular* es haber alejado la dimensión espacial del texto de sus alianzas más narrativas o novelescas, más cargadas de sentido final, sin excluirlas del todo, y haberlas aproximado a las vibraciones de la lírica y el pensamiento. Uno de los argumentos más potentes que subyacen a esta propuesta de texto total radicaría, por tanto, en esta idea expuesta por Mora en otro lugar en relación con la estética plástica de Navarro Baldeweg: «Habría

que aceptar con Blake que el espacio absoluto y continuo es imposible en lo material, pero no, como vio Locke (Ensayo sobre el conocimiento humano, 1690), en términos intelectuales. En esos términos, no podemos separar “una parte del espacio de otra”. En este no poder separar “una parte del espacio de otra” es donde, a pesar de las apariencias de fragmentación textual que presenta *Circular*, funda Mora la poética o la estética literaria que denomina *pangeica*. Haciéndose eco de la constitución de una nueva cultura de la información en red, generada por los nuevos medios de información y comunicación, y la superación de todas las divisiones habituales entre ciencias o ramas del saber y el conocimiento, «el arte pangeico», como afirma Mora, «se caracteriza precisamente por esa superación, por generar estética desde una idea simbiótica de las antiguamente distintas ramas del conocimiento humano, imbricadas ahora en una continuidad rizomática, alimentada por la idea de flujo, puesto que eso es, en última instancia, lo que nutre la matriz de *bytes* fluyentes que rige indistintamente Internet, la televisión digital terrestre, los teléfonos móviles y cualquier otra comunicación digital a distancia»¹⁵.

Entre ambas versiones de *Circular*, Mora publicó la colección de diecisiete relatos *Subterráneos*. La “Brevisima puerta de entrada” al volumen lo definía como una estructura carcelaria: «Esta determinación constituye en sí misma, como toda arquitectura, una poética, por cuanto no debiera ser casual que los cuentos de formato clásico se mezclen con otros más proyectivos (por no decir vanguardistas)». Y, en efecto, se trata de un libro narrativo compuesto de piezas misceláneas (relatos o microrrelatos), todas ellas dotadas de una carga considerable de metaficción o metaliteratura, es decir, de reflexión creativa sobre la propia literatura, además de abundar en referencias cultas y citas literarias o filosóficas. El libro se presenta como una serie de relatos ordenados en apariencia sin método. Sólo la lectura atenta podrá ir revelando cómo la ordenación del conjunto implica la construcción de un discurso de una gran coherencia, un argumento riguroso sobre la situación del arte narrativo y sus funciones e interpretaciones posibles. En cierto modo, Mora hace suya, como ética narrativa o moral del narrador, la declaración del fragmento filosófico de Wittgenstein que coloca en epígrafe, aplicándola más allá del lenguaje a la literatura y al ámbito de la cultura en general: «Mi único propósito... es arremeter contra los límites del lenguaje. Este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperanzado». De ese modo, la “estructura carcelaria”, al señalarse ahora como “jaula”, adquiere una nueva posibilidad de lectura del conjunto. Cada relato se constituye así como un atentado individual contra algún “barrote” específico de la jaula cultural o literaria (sus corruptelas editoriales, tradiciones esclerotizadas, perspectivas trasnochadas, críticas filisteas, concepciones vetustas, etc.) y un aldabonazo en la conciencia de los lectores más avezados.

15. *La luz nueva*, pp. 74-75.

La colección se abre con el relato "Hábitat", un inquietante apólogo inspirado en Kafka y en Borges que refleja la situación de una sociedad postindustrial o de consumo en la que es pensable la constitución de una ciudad compuesta de contenedores de basura en las arenas del desierto. En esa misma línea de abstracción imaginativa, "Laberinto" conjuga angustia individual con sensaciones sublimes ante la realidad que aniquila al narrador. Los relatos "La prueba nº 15" y "El texto urbanizado" parecerían replantear a un nivel de complejidad no exento de ironía la importancia del espacio en las concepciones de Mora (en el primero, por cierto, emplea la técnica del *post-it* como procedimiento narrativo). En el volumen abundan las bromas cultas gastadas a Borges ("La Biblioteca de Babel (versión 5.0)" y "Francis Trautman"), a Gil de Biedma ("Jaime Gil de Biedma") o a Cervantes ("El traductor") que cabría entender como parricidios amables, en el sentido de Harold Bloom, y también como declaración de intenciones artísticas respecto de las influencias canónicas. "El Golem" por su parte, es un relato que persigue, lo mismo que "La Biblioteca de Babel (versión 5.0)", "Topo" o "Psiquia" el mismo propósito: forzar la confrontación de la temática cultural (la muerte, la libertad, el deseo, el poder, la memoria, el amor, etc.) con las novedades tecnológicas, inscribir en un contexto literario signos de la cultura electrónica que está redefiniendo todas las categorías humanas mencionadas. Junto con Borges, sin embargo, la otra presencia dominante en estos relatos, donde personas y ciudades viven una vida subterránea, enterrados o encerrados para huir de la vida o sojuzgados por ella, es, de manera indudable, Samuel Beckett. Sobre todo el Beckett novelista (la *Trilogía*, por supuesto, pero también *Watt*, *Cómo es o Compañía*, entre otras) y el de relatos como "El despoblador", una ficción dantesca opresiva cuya huella se percibe en algunos de los mejores relatos de Mora (como "Solteth" o "El prisionero"). De todos modos, el relato "Psiquia", el más complejo y ambicioso de la serie, aborda la temática clásica de la muerte desde la perspectiva de la tecnología y la ciencia cibernética más que de la filosofía, disciplina carente de respuestas fiables en este momento de la historia. Este extraño texto cifraría en su formato (imitado de la tecnología informática más avanzada) tanto como en su trama de ciencia ficción muchos de los rasgos de la poética *pangeica* postulada y practicada por el autor. Hasta el punto de que este relato, como *Circular*, podría configurar el mejor mapa cognitivo para adentrarse en la estructura reticular de *Pangea*: «una especie de conciencia global, cuya médula espinal, no recta, ni bífida, sino telar y multiforme, vendrá constituida por Internet», según advierte Mora en una de las notas finales del libro¹⁶.

Vicente Luis Mora mantiene el prestigioso blog de crítica y reflexión literaria *Diario de Lecturas* (<http://www.vicenteluis Mora.blogspot.com>).

4.5. Braulio Ortiz Poole

Braulio Ortiz Poole nació en Sevilla en 1974. Estudió periodismo y se ha especializado en el ámbito de la prensa cultural, aunque también se ha acercado al cine como realizador y guionista, con una tentativa de primer largometraje, *Las ovejas azules*, que no acabó de concretarse. Ha sido redactor y jefe de Cultura del desaparecido *Diario de Andalucía* y empleado en los gabinetes de prensa de los festivales cinematográficos de Huelva y Sevilla. Con el certamen onubense escribió la publicación *Carmen Sevilla, una estrella española con acento latino*, editada con motivo de la concesión del Premio Ciudad de Huelva a la actriz homónima. Quedó finalista del VI Premio Ateneo Joven de Sevilla de Novela con su obra *Como dicen que mueren los que aman* (inérita). Es colaborador de revistas literarias como *Mercurio* y *Renacimiento*. Su obra literaria ha sido incluida en las antologías: *Mutantes* (Berenice, Córdoba, 2007); *Guadalajara 2006* (Berenice, Córdoba, 2007) y *Dosis de amor* (EH Editores, Jerez de la Frontera, 2009). Ha publicado la anti-novela *Francis Bacon se hace un río salvaje. Novela sobre la incomodidad* (DVD Ediciones, Barcelona, 2004; Premio Andalucía Joven de Narrativa 2003), el libro de relatos *Biografías bastardas* (RD Editores, Sevilla, 2005) y el poemario *Defensa del pirómano* (EH Editores, Jerez de la Frontera, 2007). Su nueva novela, *Los campos magnéticos*, se publicará en 2009.

Ortiz Poole cuenta entre sus maestros a Coetzee, a Lobo Antunes, a Dennis Cooper, a Nabokov, a Elfriede Jelinek y a Faulkner, pero también a Juan García Hortelano y al sevillano Alfonso Grosso, lo que da una idea de la pluralidad de sus referencias e influencias. Con una sinceridad admirable, Ortiz Poole ha sido capaz de evaluar su breve pero intensa carrera en estos términos: «La publicación de *Francis Bacon se hace un río salvaje*, una *antinovela* o narración experimental que alternaba diferentes tipografías y distintas voces y estaba editada en un formato apaisado, me hizo replantearme qué rumbo deseaba tomar. Las críticas a lo incómodo del formato, así como mi propia intuición de que el relato no conseguía materializar las aspiraciones previstas, me impulsaron a adoptar otros registros. Alguna reseña la calificó de "novela verborreica", y ciertamente, podía incurrir en esa prosa-sonajero que denunciaba Juan Marsé. Quizás el autor, yo, tenía que dejar de oírme a mí mismo para recoger la belleza de otros sonidos».

La recepción de *Francis Bacon*, a pesar del premio que la avalaba, fue sintomática, en efecto. Desde los planteamientos más clásicos o convencionales, se acusó a su autor de pretender responder al caos sin criterios, sólo con más altas dosis de desorden vital y caos textual (Francisco Solano, *Babelia*). Por fortuna, a pesar de sus perspicaces objeciones, Vicente Luis Mora supo

16. *Subterráneos*, DVD, Barcelona, 2006, pp. 165-166.

defender la novela desde las páginas de la revista *Mercurio* con una valentía crítica digna de encomio: «No es el sitio de entrar en tan pertinentes debates, sino de sentenciar sobre su aplicación al caso y debemos decir que, a pesar de todo, me alegro de que *Francis Bacon se hace un río salvaje* exista, y tengamos la oportunidad de leerla; e incluso creo que, a pesar de sus varios y no siempre oportunos excesos constructivos (y léxicos; *vide p. 29*), y de la esquelética psicología de algún personaje (la hija anoréxica y la actriz, por ejemplo), la *actitud* con que Ortiz Poole contempla, como buen guionista, el vodevil de la existencia humana tiene mucho de refrescante y saludable. Los personajes femeninos adultos tienen destellos de fuerza, hay rotundidad en los finales de cada una de las partes y abundantes reflexiones que logran el milagro de ser creíbles sin dejar de ser interesantes, algo poco frecuente en nuestra literatura, empeñada o despeñada en la búsqueda constante del hallazgo ingenioso y la postura “epatante” (lo pongo entre comillas por respeto al recién desaparecido Lázaro Carreter). Lo que intento decir es que esta novela extraña y apaisada puede conmoverles a ratos y hacerles pensar en realidades y sentimientos que cada vez gozan menos del consenso de los tiempos, y que estará a su disposición en las librerías durante unas semanas, sepultada entre muchas novedades que rara vez harán honor al sustantivo»¹⁷.

Con anterioridad, Mora se había planteado como problema la condición de verdadera obra de vanguardia de esta novela de Ortiz Poole. Esto es, si *Francis Bacon* incluía aportaciones valiosas en el panorama narrativo o era una obra que sólo simulaba ser innovadora. En general, este tipo de debates suelen ser estériles. Ni es decisivo que una obra sea de vanguardia para valorarla como innovadora ni, por supuesto, existe perspectiva suficiente para poder diferenciar los signos aparentes de la realidad contundente de una propuesta estética. Es verdad que *Francis Bacon* llamaba la atención ya desde el despliegue tipográfico y el anómalo formato de su presentación. Lectura horizontal, páginas con el texto entero en mayúsculas, combinando diferentes tipos de fuentes, una estructura cronológica circular, con un desenlace ofrecido al principio, en una suerte de emulación de los procedimientos de montaje cinematográfico, etc. Todos sus aspectos formales conspiraban para que la novela no pudiera ser bien recibida por sus lectores. Se trataba, en suma, de una novela que cuenta una historia inquietante con procedimientos formales arriesgados y una prosa a menudo tendente al exceso lírico. No sería difícil pensar que, eliminada la lectura incómoda, la novela ganaría lectores, pero esa retorcida colocación de los signos en la página forma parte de la voluntad de su autor de romper los protocolos convencionales de lectura y presentar el artefacto narrativo como una ruptura radical con los hábitos más rutinarios de lectura o consumo de obras literarias. *Francis Bacon* era una novela experimental concebida, desde su misma organización, para rechazar al lector que busca la comodidad y lo confortable, en la línea parodiada por Cortázar en su relato “Continuidad de los parques”. La mención del pintor epónimo

asociada al suicidio y al (salvaje) fluir de la sangre en el título le confería una cualidad expresionista y desgarrada que casaba bien con el mundo narrado: la truculenta historia de esos cuatro personajes femeninos conectados por el mismo hombre, el fotógrafo residente en Londres que las ha expoliado a las cuatro, robándoles la imagen y el alma o la vida en un acto de amor y de muerte. En este sentido, el subtítulo se constituía en un programa de confirmación de la sensación que el lector experimenta al enfrentarse por primera vez al texto y no sólo a la narración. *Francis Bacon* se confirma así como una novela sobre la incomodidad en todas sus variantes: la incomodidad de la familia, el amor, la paternidad y la filiación, las relaciones de pareja y hasta las relaciones del yo consigo mismo son dinamitadas o subvertidas por su forma de narrar tanto como por las aberraciones y horrores que conforman las vidas de sus personajes. Creo, en este sentido, que estas reflexiones servirían para neutralizar los reparos a que dio lugar esta singular obra en el momento de su aparición y que Mora enunció de este modo en la reseña crítica mencionada: «¿Qué hace *innovadora* o *vanguardista* una obra literaria, y qué elementos le hacen *parecerlo*? Les aclaro con un ejemplo: ¿puede ser vanguardista una novela como la presente, que renuncia por completo al diálogo y se refugia con demasiada frecuencia en la tercera persona del singular para narrar, no recurriendo sino *sacralizando* al decimonónico y vetusto narrador omnisciente? ¿Innova una novela dispuesta horizontalmente donde esa disposición lectiva no añade nada a la obra, o a la lectura? Y la pregunta de Perogrullo: ¿es valiosa una novela *sobre* la incomodidad porque la provoque o porque la recree? ¿Una novela *sobre* el aburrimiento sería lo mismo que una novela aburrida?».

Partiendo de un proceso de autocrítica que sólo podía redundar en beneficios para su proyecto creativo, Ortiz Poole da su siguiente paso como narrador en *Biografías bastardas*, un libro de corte más cosmopolita, con la globalización como sustrato creativo. Y lo justifica en estos términos: «Quiero pensar que no me he vuelto conservador, que mantengo todavía cierta capacidad para investigar, en la adopción de estilos (la prosa periodística de *¿Fue Lucy Melville víctima de una maldición egipcia?*, la reinención del relato decimonónico de *El celebrado regreso del maestro Farnese*, el tono autobiográfico de *El amor en la era Reagan*) que se ajusten a lo que pide cada narración. Mi prosa ya no hace *tanto ruido*, aunque el peso de aquella música que me subyugó es una presencia ineludible». El volumen de relatos resultante de este proceso de crecimiento o expansión creativa es tan fascinante como ecléctico, dominado por un sentido del humor y la parodia que muestra otros rasgos importantes de la personalidad creativa de Ortiz Poole quizá no tan evidentes en su primera novela. El libro se divide en cuatro partes. La primera, que da título al conjunto y marca con humor y sentido de la fabulación sus designios existenciales (la vida es un proyecto tendente a la tergiversación y la parodia, afirmar esto podría postularse como el designio moral del conjunto), incluye los siguientes

17. “Voces apaisadas”, en *Mercurio* (abril, 2004, p. 17).

relatos: “¿Fue Lucy Melville víctima de una maldición egipcia?” (relato irónico incluido en la antología *Mutantes* y consagrado a la biografía apócrifa y fantástica de una actriz del Hollywood de los años dorados, revelando una vez más el interés de su autor por el cine en todas sus dimensiones); “¿Debe uno fiarse de una musa?” (una broma sarcástica sobre la creación, la creatividad y el éxito artístico); “El celebrado regreso del maestro Farnese” (sobre un cocinero creativo y su ascenso social, con fracaso momentáneo y redención final, concebido por Ortiz Poole como homenaje a Edith Wharton); y, por último, “Garfio tiene algo que decirnos” (sobre el enfrentamiento creativo entre un escritor sesentón, con nombre de traidor y pirata, Judas Garfio, y un escritor joven e innovador, Pedro Pan, jugando a descontextualizar los referentes del clásico *Peter Pan*; incluso la agente de ambos escritores se hace llamar Campanilla por Garfio). La segunda parte (“El matrimonio y otros inventos”), de corte más sentimental, se compone de tres relatos: “El amor en la era Reagan” (una historia de amor adolescente, ambientada en los años ochenta, digna de transformarse en una novela); “El demonio viaja en ferrocarril” (una estilizada evocación de un amor de tiempos pasados en clave de realismo mágico, con el nacimiento del ferrocarril como trasfondo de la historia), y “Juégate el destino al karaoke” (un pastiche postmoderno, con todas sus virtudes y sus limitaciones). La tercera parte (“Máxima audiencia”) incluye también tres relatos de corte más contemporáneo: “El país de los turtos” (una eficaz alegoría española, con el periodismo y la corrección política en el primer plano de la anécdota), “Reina de corazones” (una historia equívoca de amoríos con la televisión, la fama y el periodismo sensacionalista como objetos de crítica cáustica), e “Inconvenientes de ser un dalmata” (una reincidencia parcial en los modos estilísticos de *Francis Bacon*). La última parte se compone de un único relato extenso, “Cine Freak”, que resume a la perfección la combinación de inquietudes existenciales y potencia fabuladora de la estimable colección. Con un añadido, concomitante con la estética mutante de la que participa Ortiz Poole: la alusión al *freak* del título, explicitada en una reflexión sobre la sórdida realidad en la que se ve obligado a moverse el protagonista. Esta actitud crítica y sardónica es resumida por el narrador con estas terribles palabras: «Yo había regresado de Los Ángeles con el afán de convertir mi historia en una comedia sofisticada, pero los personajes que me rodeaban sólo daban pie al esperpento».

La nueva novela de Ortiz Poole parecería prolongar las mejores cualidades de estos once relatos, que constituyen una demostración de que su versatilidad creativa, a pesar de las críticas inmerecidas que recibió, no se agotaba en absoluto en los experimentos formales de *Francis Bacon*. El propio Ortiz Poole opina así de su nueva obra: «*Los campos magnéticos*, puede ser a priori una narración convencional, pero en el retrato de una autora acusada de plagio se esconde una reflexión velada sobre un mercado editorial envenenado».

4.6. Isaac Rosa

Isaac Rosa nació en Sevilla en 1974. Ha publicado las novelas *La malamemoria* (1999), posteriormente reelaborada en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (Seix-Barral, 2007), y *El vano ayer* (Seix-Barral, 2004), que fue galardonada en 2005 con el premio Rómulo Gallegos, el Premio ojo Crítico y el Premio Andalucía de la Crítica, así como la obra de teatro *Adiós muchachos* (1998), la narración *El ruido del mundo* (1998) y varios relatos que han aparecido en libros colectivos. Es, además, coautor del ensayo *Kosovo. La coartada humanitaria* (2001). Traducida a varios idiomas, su novela *El vano ayer* ha sido llevada al cine bajo el título *La vida en rojo* (Andrés Linares, 2008). En 2008, publicó su tercera novela, *El país del miedo* (Seix-Barral).

Dentro de la corriente mutante, la literatura de Isaac Rosa representa, si se quiere, la facción más política o comprometida con ciertas causas de indudable vigencia en la España contemporánea. Frente a los discursos que han pretendido cerrar en falso, a través de una discutible reconciliación, episodios traumáticos de nuestra historia reciente (la 2ª República y, en general, la cuestión republicana, la guerra civil, la represión de la posguerra, la dictadura franquista y los pactos de la transición, así como la instalación en un régimen democrático demasiado subsidiario, como Rosa no se cansa de denunciar también en sus artículos, en instituciones y personajes del régimen franquista), Rosa postula, por lo menos en sus primeras novelas, la posibilidad de seguir interrogando el pasado en busca de verdades válidas para el presente. Muchos de estos motivos alimentan la novelística de Rosa desde sus comienzos en una tentativa de no caer en el conformismo intelectual o político con que otros parecerían haber aceptado, de manera demasiado acrítica, la situación presente. No obstante, el aspecto más llamativo de su ética narrativa lo constituye el nivel de exigencia formal y de “autocrítica” y revisión permanente a que somete su pensamiento y obra. De ese modo, después de haber publicado, como veremos más adelante, una primera novela, *La malamemoria*, sobre un episodio terrible de la guerra civil en Andalucía, escrita en un estilo deudor del realismo mágico, concibió y realizó *El vano ayer*, la novela que lo haría famoso, conforme a unos presupuestos estéticos mucho más radicales (aquí serían las metaficciones de Goytisolo y Cortázar, entre otros, las influencias predominantes). La escritura de *El vano ayer* supuso tal transmutación de sus coordinadas narrativas que, sin necesidad de renunciar a sus postulados políticos, sometió *La malamemoria* a una revisión implacable y sarcástica hasta convertirla en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Esta misma cualidad de autocrítica demoledora y esta apertura al cambio de formato o de estilo es lo que caracteriza su actitud como escritor y las que lo han llevado a escribir una nueva novela (*El país del miedo*) desprendida de todo aparato

formal que complique la recepción, en pro de un discurso mucho más lineal y directo, entroncado por primera vez en el presente español más acuciante.

En su acertada lectura de *El vano ayer*, Julio Ortega calificó el presente español de "nueva edad conflictiva"¹⁸. Quizá sea este concepto, finalmente, el de una nueva era de conflicto dialéctico en el seno de la cultura y la sociedad españolas, el idóneo para enmarcar la lectura de la segunda novela de Rosa, con el momento climático de la transición como foco de sus ataques más virulentos. Una parte de la izquierda española más desencantada con el estado de cosas y una parte de la generación más joven sostienen la convicción adversa de que la transición fue una traición, de que existía la posibilidad de actuar de otro modo, menos respetuoso con las imposiciones del pasado. *El vano ayer* supone así el regreso narrativo de la España de la rabia y de la idea, la que piensa que el vano y brutal ayer ha traído un mañana no ya vacío, como el augurado por el epígrafe de Machado con que se abre la novela (como un eslogan ideológico), sino brutal y bárbaro. El filósofo Adorno decía que el talento es una forma de rabia sublimada: no hay duda de que en los corredores y encrucijadas de esta novela laberíntica, además del talento, reside la rabia, la furia, el afán polémico y la indignación ante el horror silenciado. En este sentido, mi tesis más arriesgada sobre la intencionalidad o el sentido último de la novela es que Rosa vendría con ella, de algún modo, a defender la legitimidad perdida de los postulados del Partido Comunista de España a comienzos de los setenta, además de rendir combativo homenaje a su memoria histórica como hace en el texto. Es, en este sentido, un artefacto narrativo de gran complejidad y aparente ambigüedad, donde todos los elementos que constituyen la narración han sido puestos en cuestión, discutidos y rebatidos con el fin de ofrecer si no una visión totalmente nueva de los años sesenta y, en general, de la dictadura franquista, sí una versión muy crítica y filtrada de lo conocido.

En cierto modo, la novela de Rosa ejemplifica el dilema de la representación del pasado histórico desde una óptica, quizá involuntaria, que debería más a las aporías políticas de Michel Foucault que a los postulados de la militancia sentimental en que naufraga buena parte del discurso izquierdista español contemporáneo. Así, la versión del pasado es producida en la novela de forma inevitable por el poder que dominaba ese pasado, por el amo político, si se quiere: la figura del represaliado del régimen emergería algo distorsionada y alterada, por tanto, de los archivos del poder como una ficción necesaria a ese mismo poder. Para servir a sus fines, declarados o no. En este sentido, la historia del profesor Julio Denis y el estudiante Andrés Sánchez sirve a Rosa para realizar el fin que se propone en uno de los múltiples preámbulos en que examina su proyecto: que la novela no sea en vano, que sea necesaria. ¿En vano por qué?, se preguntará un lector ingenuo. ¿Necesaria para qué?,

se preguntará un lector más avisado. Ambos tendrán razón a su manera si comprenden que Rosa no escribe una novela más para contribuir al clima lúdico y de entretenimiento a la norteamericana en que una y otra vez el discurso de su novela acusa a la sociedad y la cultura españolas de vivir enfangada. En definitiva, la novela se propone como un arma de ataque, una máquina de guerra contra la mentira institucionalizada por el régimen anterior y no totalmente desmantelada, en opinión de Rosa, por el nuevo régimen democrático, un instrumento beligerante y ofensivo que atacaría la realidad española franquista como vía más adecuada para emprenderla contra el actual estado de cosas.

La fábula de la novela es, hasta cierto punto, esquemática, no así la retorcida técnica narrativa de Rosa para organizarla: un alumno universitario es detenido por la policía franquista acusado de ser un agitador comunista y nadie vuelve a verlo vivo, con lo que la hipótesis de su asesinato, como la de otros estudiantes de la época, es sostenida por los múltiples juegos metaficciones de la novela con un punto de suspense y malicia narrativa. Del mismo modo que lo es la detención, expatriación y desaparición del pobre Julio Denis, ese profesor universitario y escritor de novelas de kiosco que es la encarnación del ciudadano sin atributos, un perfecto PH neutro político que acabará convertido en compañero de viaje de una supuesta célula comunista durante su exilio en París. Pero la fuga del cerebro Denis, un punto de fuga en la trama, una apertura utópica al futuro histórico, no tendría tanta relevancia en la novela si no apareciera ligada a la interpolación en el texto de unas delirantes parodias literarias que Juan Goytisolo o Luis Martín Santos podrían haber escrito bajo los efectos del ácido lisérgico: una corrosiva remezcla de toda la tradición literaria castellana mitificada por el aparato cultural franquista (el *Poema de Mio Cid*, Berceo, Jorge Manrique, Garcilaso, etc.) forzada ahora a narrar las hazañas guerraciviles y dictatoriales de Franco y sus secuaces. La burla es grotesca y a ratos desternillante, pero encubre una maniobra política clandestina, un ataque implícito a la legitimidad democrática del rey Juan Carlos. La novela no especifica la autoría de estas estilizadas caricaturas, pero no es difícil atribuírselas al propio Denis, presumiblemente acogido ahora en algún dulce país revolucionario, como comentario a la conflictiva historia española anterior y posterior a la muerte del último dictador. Por tanto, esta perversa parodia denuncia la vinculación entre dictadura y monarquía, y, con ello, pretendería socavar las bases políticas de la transición y, especialmente, de la democracia española. Pero no lo haría desde una posición negativa o puramente destructiva. Lo haría, como indiqué más arriba, en coincidencia con los postulados del eurocomunismo español de entonces, con la transición democrática como inevitable período de reformas estructurales serias emprendidas antes del advenimiento de un comunismo paradisiaco, sin clases

18. "España intransitiva", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 668, Madrid, febrero 2006 (p. 112).

sociales ni Estado, ni por supuesto partidos políticos, un régimen, en suma, de plena libertad humana.¹⁹

Como hemos comprobado, por tanto, tras todo su postmoderno despliegue de una tecnología narrativa de última generación, la novela de Isaac Rosa pretendería en parte reafirmar y reivindicar la vigencia del discurso comunista anterior a la democracia, exigir la necesaria reanudación de la tarea interrumpida tras la aprobación constitucional. El problema es que sólo puede encontrar legitimidad para su discurso, paradójicamente, recuperando un momento histórico fuerte como el de la resistencia anti-franquista, que funcionaría a la vez como necesario sustrato moral y mítico. Sólo ahí y sólo así puede su discurso narrativo extraer la energía necesaria para postular la urgencia de una renovación democrática o la propuesta de una alternativa creíble al estado de cosas vigente que sus páginas anuncian de modo tan sutil como cierto. *El vano ayer* es, pues, una novela radical que volvió a sumergir a la conformista sociedad española contemporánea en la pesadilla de la historia mediante estrategias y dispositivos narrativos de aguda contundencia en el cuestionamiento de los discursos oficiales sobre la transición y los fundamentos de la democracia española.

Con posterioridad a *El vano ayer*, y motivado por su éxito y la modificación de sus concepciones de la escritura, decidió someter su primera novela a un tratamiento de choque. Hagamos un poco de historia para entender la significación de éste. En 1999, un escritor debutante de no más de veinticinco años publicaba en una editorial regional (de Extremadura) una primera novela titulada *La malamemoria*. En ella se narraba, siguiendo planteamientos escasamente innovadores, una historia bastante eficaz, a pesar de sus deficiencias y excesos, sobre un oscuro episodio inventado acaecido en Andalucía durante la guerra civil. Se trataba en apariencia de una novela bienintencionada que venía a sumarse al contingente de novelas mejor o peor intencionadas que desde mediados de los noventa venían trillando el tema desde distintos ángulos. Dos aspectos, sin embargo, diferenciarían *La malamemoria* de otras novelas afines: uno, la voluntad de evidenciar el lucro económico ligado al conflicto bélico y la posguerra, el proceso de apropiación y expropiación de bienes y fortunas de los vencidos encubierto tras elevados ideales nacional-católicos; y, dos, la influencia algo retórica de modelos hispanoamericanos (García Márquez o Rulfo) al perfilar el ambiente rural andaluz y los entresijos de una historia que acababa sumiéndose en la dudosa luz de la leyenda con el fin de universalizar el destino trágico de sus personajes. La novela pasó desapercibida, por supuesto.

Es obvio que Rosa no podía recuperar su primera novela sin someterla a una relectura crítica hecha a la luz de los hallazgos de su segunda novela. No se trata, por tanto, de una relectura crítica al uso, sino de una auténtica pugna intestinal, una lucha visceral y encarnizada con sus propias entrañas ideológicas,

un combate implacable contra sí mismo como correlato del conflicto extremo que aspiraba a alegorizar con su relato. Esta revisión exigente se plantea, de ese modo, como una genuina “guerra civil” dentro del texto entre las figuras del autor o el narrador que la escribió originalmente y el lector impertinente que, como se anuncia desde el prólogo, se ha injerido entre sus páginas con la diabólica intención de sabotearla mediante el procedimiento de emitir al final de cada capítulo los comentarios más sarcásticos y destructivos contra el estilo o los modos de la novela. Pero los ataques, además de certeros, distan de ser decorativos. Es la médula estética e intelectual del juvenil autor que la concibió y ejecutó la que se ve duramente zaherida, como prueba de su devenir artístico, por un avatar futuro, un Rosa evolucionado o revolucionado respecto de sí mismo.

Como demostración irónica de que la autoridad final sobre el texto, una vez anulada la otra, recae del lado del usurpador, este segundo autor o relector malicioso e hipercrítico, bastaría con señalar la escandalosa novedad del título, un comentario satírico a la saturación editorial que el tema ha provocado, y un aviso publicitario sobre el compromiso literario de su autor real: desinflar la pompa circunstancial de todos los discursos, de un signo u otro, que impiden todavía la lúcida comprensión de nuestra historia más reciente. Como advertía Juan Goytisolo en su crítica a la novela en *Babelia*, sería deseable que una purga autocrítica como ésta sirva, al modo cervantino, para que muchos autores duden antes de incurrir de nuevo en el ridículo denunciado con tanto acierto en sus páginas, y para que los que no pudieron evitar caer en la tentación sometan sus textos, por el bien de todos, a una revisión tan cáustica y saludable como la emprendida por Rosa.

Hace sólo unos meses, Rosa decidió dar un paso en una nueva dirección publicando una novela como *El país del miedo* que se desvinculaba por completo de los planteamientos formales de sus dos obras anteriores. En esta novela sobre el horror de la vida cotidiana, la claudicación y la indignidad, la cobardía y la vejación, la violencia y sus secuelas íntimas y psicológicas, y las manipulaciones y tergiversaciones del que ostenta en apariencia el poder legítimo y el uso legítimo de la violencia, se cifra uno de los retratos alegóricos de la España contemporánea más penetrantes y crueles que quepa imaginar. El oscuro tema del miedo sólo sirve como pretexto para explorar una situación global también amenazada por la dictadura de la seguridad y la imposición del miedo como instrumento de poder sobre la población, forzando la sumisión de los ciudadanos o su secreta complicidad con el mal (el asesinato, la tortura, la violencia generalizada e incluso la guerra). En este sentido, la inteligencia de Rosa le permite trascender los límites geográficos de su discurso para ofrecer una visión del presente histórico en clave siniestra. No parece haber otra salida, parecería decirnos el autor, que rendirnos a las evidencias discursivas ya enunciadas en *El vano ayer*.

19. Guy Hermet. *Les communistes en Espagne*. París: A. Colin, 1971.

Como señala con claridad Vicente Luis Mora en su reseña de la novela: «Isaac Rosa ha elegido hábilmente el tema de nuestro tiempo para construir un auténtico tratado sobre el mismo. El mundo tras el 11/S es pasto del miedo social y del miedo íntimo, y *El país del miedo* bien podía haberse titulado *El planeta del miedo*, en referencia al poder que el imaginario de la amenaza tiene a día de hoy en la conciencia colectiva»²⁰. Como no podía ser de otro modo, la sociología novelesca realizada por Rosa con perfecto conocimiento de los mecanismos eficaces que controlan el orden social desde sus células más diminutas (el individuo, el matrimonio, la familia, el hogar, la escuela, etc.) conduce al descubrimiento de los factores más importantes de la coacción psicológica que padecen sus personajes en la intimidad. El terror o el miedo son inducidos en la clase media planetaria por los medios de comunicación en manos de poderes económicos y empresariales dominantes y por la opresión económica con que se abrumba al ciudadano, traducéndose en episodios de xenofobia y racismo, odio al pobre y al marginal.

A pesar de la moralina inevitable que destila la resolución de la fábula, esta nueva novela de Rosa es una aportación valiosa al panorama narrativo. En condiciones normales, en una cultura que sirva para algo más que el entretenimiento o la distracción de la sociedad, la obra de Rosa, como algunas otras, debería dar lugar a un debate político y ético serio y exigente sobre el mundo en que nos ha tocado vivir y, aun más importante, el mundo en que queremos vivir en este siglo veintiuno nacido bajo los peores augurios.

4.7. Carmen Velasco

Carmen Velasco nació en Málaga en 1960. Es filóloga pero también estudió cine y ha trabajado como gestora cultural y realizadora de televisión. En los últimos años ha impartido docencia en España y en Estados Unidos (California). Se considera, sobre todo, una autora del siglo XXI, por lo tanto, sólo cree importante su obra escrita y publicada en este siglo: una novela *EnRedadas* (Colección Monosabio, Ayuntamiento de Málaga, 2003), un libro de relatos *Más humanas* (2005), relatos diversos publicados en revistas como *Arteletra* (“El rapto de Lucrecia”), *El Parnaso* (“Crisálidas”) o *El Extramundi* (“Una visita familiar”), *Killedro* (“Luz interior-día”). Colaboraciones en la revista *Quimera* y el periódico *Costacultural*. Ha realizado cortos y un mediodiámetro (“Monólogo del jardín”). Participó en *Mutantes. Narrativa española de última generación* con “Spiroot”; en el libro colectivo *El Quijote. Instrucciones de uso* (2005) con el texto “Quixote Nintendo”; en *Hijos y héroes* con el relato “Fe de vida” (2005), y en las antologías *Cuento vivo en Andalucía* y *Pasión por la medicina* (con “Plantadas”) presentadas en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2006. Ha ganado el Premio Ateneo de Badajoz de Narrativa Breve (2005) con

el relato “La fortaleza de Q”. Es investigadora en el campo de los Estudios Literarios de Género en la Universidad de Málaga, y su tesis doctoral sobre nuevos paradigmas femeninos en la literatura contemporánea será defendida en 2009.

Dentro de lo que se ha denominado “escritura femenina” se han señalado escasas líneas diferenciales entre autoras englobadas en el seno de esa estética, dando la sensación de una adscripción basada en criterios algo rutinarios. Carmen Velasco podría inscribirse dentro de una línea disidente dentro de esta supuesta escuela. Compartiendo con otras autoras la misma preocupación por la expresión de una voz singularizada en lo femenino, y compartiendo con ellas las mismas inquietudes ante la crisis del orden simbólico patriarcal como oportunidad para un cuestionamiento del papel tradicional de la mujer en dicho orden, una exploración de sus vicisitudes más dramáticas, así como una redefinición de las categorías ligadas a la condición femenina, Velasco apuesta por una visión desdramatizada y a menudo humorística de la comedia de los sexos, de una parte, mientras de otra especula con las posibilidades de un futuro donde lo masculino y lo femenino, redefinidos en conjunción con tecnologías aún inimaginables, puedan encontrar un nuevo contrato amoroso e incluso nuevos modos de convivencia y existencia (como expresa mejor que ningún otro texto suyo la *nouvelle* “Spiroot” incluida en *Más humanas* y de la que hablaré en detalle más adelante).

La tradición femenina reivindicada por Velasco se remonta a clásicos como Simone de Beauvoir o a Virginia Wolf, pero ha sabido también incorporar a su proyecto a escritoras mucho más contemporáneas como Elfriede Jelinek (también citada por Ortiz Poole como referencia) y A. M. Homes: «El feminismo, Lacan, la biopolítica, el terror gótico y la ciencia ficción. En el origen, sin lugar a dudas, Simone de Beauvoir sigue siendo “la jefa de todo esto”... Ella tiene la potencia de lo femenino y lo masculino, para mí ella es el mítico andrógino. Los últimos descubrimientos, dos mujeres contemporáneas: Octavia Butler y Beatriz Preciado, dos excéntricas. Otras escritoras (nombres) también, grandes nombres de la literatura Universal, a las que admiro como Virginia Wolf, Isaak Dinesen, Gertrude Stein, o más recientemente la última Premio Nobel, Elfriede Jelinek y Amy M. Homes que quedan, a pesar de todo, en la historia de la literatura como ecos ejemplares de discursos dudosos fuera del canon masculino y universal y de los recuentos de su generación, sobre todo esta última. Españolas (como las de antes) no pueden faltar: María de Zayas».

Carmen Velasco es autora de varias novelas inéditas, de modo que su primera novela publicada, la novela corta *EnRedadas*, constituye una buena muestra de su concepción del arte narrativo. La historia de dos mujeres que, tras una larga separación de años y un encuentro fortuito, comparten todos los secretos de sus vidas, comenzando por los que las unen en lo más profundo e íntimo, en un clima festivo y desenfadado que culmina con una revelación fantástica

20. En <http://vicenteluisora.blogspot.com/2008/08/el-pais-del-miedo-de-isaac-rosa.html>

que afecta a su relación con lo masculino, encarnada en el primario marido de una de ellas. En ese mismo tono está escrita la primera parte de su libro de relatos *Más humanas*. La inteligencia estructural de este volumen radica en el modo en que la división en dos partes anuncia uno de los postulados más arraigados en el ideario de la autora: la escisión cronológica entre un pasado y un presente secuela de éste y anuncio de un porvenir diferente, de un futuro cuya construcción estaría comenzando ahora, más allá del lastre de las herencias y las tradiciones. En este sentido, los seis relatos que conforman la primera parte del libro exploran con desinhibición y sentido del humor los dilemas actuales de sus personajes femeninos en un mundo de hombres o en interacción, a veces insinuante o perversa, con otras mujeres, empleando casi siempre un referente cultural o literario procedente del pasado; mientras la novela corta "Spiroot", que ocupa por entero la segunda parte, es una muestra fascinante de ciencia ficción. Esta fractura ideológica y estética entre ambas partes, como dos hemisferios de un mundo narrativo complementario que tuviera a las mujeres como protagonistas y narradoras de sus historias, también se traduce en sus respectivas cualidades estilísticas. La primera parte apuesta en ocasiones por un realismo irónico, próximo a lo autobiográfico e incluso lo autoficcional, y en otras por una ensoñación o fantasía inconsciente enmarcada en los protocolos de un relato íntimo, de deseos velados o realizados en secreto. Mientras en algunos otros el tono cómico predomina como respuesta a las situaciones grotescas de la vida. Pero en la segunda parte el cambio de tono y de estilo es radical.

Veamos en detalle ambas partes. El primer relato de la serie de seis que componen la primera sección del libro, "Una visita familiar", da la clave de los demás. La voz de fina ironía femenina que relata la decepción ante lo masculino experimentada tras haberse dejado fascinar por su promesa de fuerza y potencialidad amorosa (la alusión al drama *Otelo* que preside el desarrollo de la trama contribuye a su mayor eficacia humorística), es una confirmación del sentido crítico y la falta de pudor con que la autora aborda la realidad de las relaciones entre sexos. En "El rapto de Lucrecia" la historia consigue invertir el planteamiento del referente legendario aludido en el título, haciendo que la persecución de su deseo por la narradora homónima la conduzca a servirse sexualmente de un oligofrénico llamado Sexto. De ese modo, el fantasma de la violación, inscrito en la psique femenina como uno de los factores determinantes en la relación con el sexo masculino, sería finalmente desarmado. En "Eva insegura", ya desde el título, donde la publicidad de la compresión como artilugio consumible al servicio de la "inferioridad" femenina y la referencia bíblica son sometidas a un tratamiento sarcástico demoledor a través de su intersección inesperada, se narra en clave de decepción irónica otro de los mitos constituyentes de la mentalidad de la mujer en el orden patriarcal: la virginidad o el desvirgamiento. En "Más humana", que presta su título parcialmente al conjunto y constituye quizá el

centro del volumen, la anécdota del choque de una profesora con la ignorancia de sus alumnos/as se erige en apólogo crítico sobre la educación femenina tal y como ha sido entendida por la sociedad desde sus inicios, y, en definitiva, en propuesta de cambio: si las mujeres quieren ser dueñas en el futuro de su destino, parecería querer decirnos la autora con esta historia no exenta de sutil ironía hacia el concepto clásico de enseñanza o instrucción, deberían empezar a aprender de otro modo y a apropiarse del conocimiento, tradicionalmente asignado a los miembros masculinos de la sociedad, con la misma actitud que éstos. El turbador relato "Plantadas", con todas las connotaciones del título como alarmas sobre uno de sus sentidos posibles, parece enfrentar a las mujeres con total ironía a un posible destino en el que los hombres hayan preferido otras formas de vida para derramar sus pasiones y fluidos. Por último, "Luz-Interior día", el más lírico y perverso del conjunto, es quizá también el más ambiguo de significado. Como si en esta historia de dos mujeres, una ciega y la otra investigadora, una, la encarnación de la belleza más deseable y fantasmática, de dudosa realidad, y la otra, sujeto mental y corpóreo de ese deseo en su grado más activo, a pesar de la reclusión en la que vive, se cifrara otra compleja alegoría sobre la condición femenina en el período actual. La rivalidad, los celos, el poder transformador del deseo, la carnalidad y la abyección, como modos de relación entre mujeres que todavía no han encontrado su lugar en el mundo ni su definitiva identidad. La destrucción es, en este hermoso relato, el reverso negativo de la pasión amorosa que vincularía a las dos mujeres (¿otra?, ¿la misma?), con independencia del distinto grado de realidad que posean en los entresijos de la ficción.

Con "Spiroot", el texto que ocupa en solitario la segunda sección de *Más humanas*, Carmen Velasco se inscribe junto con Javier Fernández y Vicente Luis Mora, como hemos visto, en la práctica de una ciencia ficción especulativa. Pero lo que en los dos autores citados se convierte en exploración de las nuevas tecnologías y su interacción con la cultura y la sociedad de un futuro posible, en Velasco se transforma, como no podía ser de otro modo, en exploración radical de los nuevos modos y las nuevas potencias de existencia femenina. Velasco se lanza, sin ningún pudor, a la búsqueda de un más allá de la condición femenina actual. Un devenir más mujer a través de la tecnología y la ciencia, liberada ya de las servidumbres y represiones de la historia. Pero sin quejas ni victimismos, lo que la alejaría de los discursos del malestar femenino, al trascender éste con una imaginación utópica capaz de inventar un futuro para los dos sexos a la altura de las promesas prometeicas del *Génesis*: "Seréis como dioses". La tentación de Eva se vuelve con el paso de las civilizaciones y el advenimiento de las tecnologías más radicales de transformación de realidad en la cláusula de un nuevo contrato entre hombres y mujeres, por utilizar categorías sexuales convencionales que el relato de Velasco volvería obsoletas. Su personaje "Spiroot" es una criatura hermafrodita

que se mueve en un cosmos de criaturas multiformes y máquinas transformadoras de realidad y se interroga sin cesar, con el cuerpo y con la mente, sobre lo que significa ser humano en tal contexto, hasta encontrar en el devenir andrógino una solución provisional a sus dilemas. Esta novela de ambición macrocósmica se divide a su vez en tres partes, de un modo casi dialéctico, tesis (“Crisálidas”), antítesis (“Mundogén”) y síntesis (“La torre”), como si ese fuera el itinerario de encuentro o fusión de lo masculino y lo femenino señalado en sus líneas finales: «Su cuerpo es delgado, sin formas, sólo dos senos redondos y erguidos y un pene reducido sobresalen, casi imperceptibles»²¹. Los parámetros de esta novela superan las categorías narrativas del realismo y la imaginación para inscribirse en una ciencia ficción biológica en la línea de sus precedentes Joanna Russ (*El hombre hembra*), Octavia Butler (la trilogía *Xenogénesis* o el relato “Bloodchild”), Samuel Delany (*Tritón* o *Estrellas en mi bolsillo como granos de arena*, entre otras) y China Mieville (*La estación de la calle Perdido*). La originalidad de Velasco es que, al revés de estos autores anglosajones, su propuesta, como la de Fernández en *Cero absoluto*, se inscribe en los parámetros estilísticos y estéticos tanto como conceptuales de la literatura entendida en su sentido canónico y no del género o el subgénero especializado, sin que esto suponga ningún desprecio para éste.

Comentando en especial la primera parte del libro, Julio Ortega elogió la vivacidad de los seis relatos que la constituyen: «Estos relatos de Carmen Velasco... resuelven la discordia cotidiana desde la misma literatura: sus mujeres protagonizan por primera vez la violencia latente y dominante pero sus historias remiten a la memoria heroica, y a la vez familiar, de los libros... Así, con humor y complicidad, estos relatos desenvuelven situaciones de adolescencia y juventud entre dramas de la identidad y encrucijadas de orden social. Prevalece en este libro el diseño sutil y placentero de un relato que reparte papeles de resonancia legendaria a sus mujeres de la vida cotidiana, vuelta a soñar por la buena literatura»²². Por su parte, en su reseña del libro publicada en la revista *Lateral*, Sergio Colina Martín se hacía eco de la singularidad de la segunda parte del mismo: «Pero sin ningún tipo de duda la pieza de mayor interés es la que lleva por título “Spiroot”, que constituye por sí misma la segunda mitad del volumen. Historia de ciencia-ficción protagonizada por un hermafrodita extraordinario... Velasco baraja todos los elementos claves del género y los lleva a extremos inusitados para exponer una particular visión sobre el futuro de la relación entre los géneros, entre lo masculino y lo femenino, combinando y fusionando lo orgánico, lo sexual, con lo tecnológico y la voluntad de poder... En definitiva, un conjunto extraño y sorprendente, pero siempre de agradecer por su singularidad en nuestro panorama literario»²³.

El relato “Quixote Nintendo” (publicado en 2005 en la antología *El Quijote. Instrucciones de uso* como homenaje paradójico a la masculinidad de Cervantes)

muestra los caminos exploratorios y la radicalización de las tendencias anteriores que ha proseguido esta autora con posterioridad a la escritura de “Spiroot”. En el curioso caso de “Quixote Nintendo” se produce una intersección entre la cultura canónica (representada por la referencia a Cervantes y *El Quijote*, de una parte, y Dulcinea, la máscara femenina de la narradora que atraviesa la Historia de los últimos siglos, de otra), el feminismo de raigambre lacaniana (con el famoso caso de la paciente Aimée como subtexto de la historia) y la cibercultura de Internet y los videojuegos, trastornando incluso el formato de la ficción y alterando la idea clásica de desenlace con su interrupción técnica por un bloqueo del sistema. Con este relato innovador se habría aproximado su autora no sólo al *Orlando* de Virginia Wolf, sino también a la obra experimental y postmoderna de Kathy Acker (en particular a su novela, inspirada a su vez en la textualidad patriarcal cervantina, *Don Quijote que fue un sueño*) como forma de ruptura con modelos de escritura femenina más tradicionales o aceptables por el sistema literario vigente.

Carmen Velasco mantiene el blog de reflexión sobre lo femenino y la cibercultura *Más human@s. The Next Xeneration* (<http://www.mashumanas.blogspot.com>).

21. *Más humanas*, “Spiroot”, EDA Libros, Benalmádena, 2005, p. 159.

22. *Hipertexto 3*, México, Invierno, 2006, pp. 144-146.

23. Puede consultarse en http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/lateral_133/20_estanteria.htm

5. Conclusiones

Para no alargar este examen de manera innecesaria propongo sólo tres conceptos con el objeto de que sirvan de reflexión final:

1. Hay otros nombres posibles, sin duda, de narradores andaluces o residentes en Andalucía que podrían inscribirse en cualquiera de las tendencias estudiadas aquí. Lo importante es que cada uno de los siete autores escogidos por su presencia en *Mutantes* representa un paradigma formal y temático diferenciado dentro de la corriente mutante.
2. La diversidad de fórmulas narrativas, temáticas, obsesiones, lecturas, estilos, etc., de estos siete autores permite hacerse una idea de la riqueza de sus propuestas creativas y de los desafíos que el arte narrativo sigue siendo capaz de afrontar con su bagaje lingüístico y su “pequeña” tradición milenaria: la política, el sexo, el amor, la sociedad, la cultura, la historia, la memoria, el futuro, la tecnología, la muerte, la reproducción, la transexualidad, la cultura de masas, el deporte, el erotismo, el boxeo, la aventura, la ciencia, el deseo, el temor, el poder, la barbarie, la televisión, etc.
3. En el fondo, con todo ello, sólo se ha querido mostrar cómo esta tendencia así llamada mutante se encuentra en expansión, con cada uno de sus miembros multiplicando el número y el modo de sus intervenciones en la escena andaluza y española, y representaría, en este sentido, una de las posibilidades más serias de supervivencia de la narrativa literaria en el contexto tecnológico y audiovisual del siglo veintiuno.

6. Bibliografía

CUENCA SANDOVAL, MARIO:

Boxeo sobre hielo, Berenice, Córdoba, 2007.

FERNÁNDEZ, JAVIER:

Cero absoluto, Berenice, Córdoba, 2005.

La grieta, Berenice, Córdoba, 2007.

FERNÁNDEZ PORTA, ELOY:

Golpes. Ficciones de la crueldad social, DVD Ediciones, Barcelona, 2004.

Afterpop. La literatura de la implosión mediática, Berenice, Córdoba, 2007.

Homo Sampler. *Tiempo y consumo en la era Afterpop*, Anagrama, Barcelona, 2008.

FERRÉ, JUAN FRANCISCO:

La vuelta al mundo, Jamais, Sevilla, 2002.

I love you Sade, EDA Libros, Benalmádena, 2003.

La fiesta del asno, DVD Ediciones, Barcelona, 2005.

El Quijote. Instrucciones de uso, EDA Libros, Benalmádena, 2005.

Metamorfosis@, Berenice, Córdoba, 2006.

MORA, VICENTE LUIS:

Circular, Plurabelle, Córdoba, 2003.

Subterráneos, DVD, Barcelona, 2006.

Singularidades, Bartleby, Madrid, 2006.

La luz nueva, Berenice, Córdoba, 2007.

Circular 07. Las afueras, Berenice, Córdoba, 2007.

ORTIZ POOLE, BRAULIO:

Francis Bacon se hace un río salvaje. Novela sobre la incomodidad, DVD Ediciones, Barcelona, 2004.

Biografías bastardas, RD Editores, Sevilla, 2005.

ROSA, ISAAC:

La malamemoria, Ediciones de Extremadura, Cáceres, 1999.

El vano ayer, Seix-Barral, Barcelona, 2004.

¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!, Seix-Barral, Barcelona, 2007.

El país del miedo, Seix-Barral, Barcelona, 2008.

VELASCO, CARMEN:

EnRedadas, Colección Monosabio, Ayuntamiento de Málaga, 2003.

Más humanas, EDA Libros, Benalmádena, 2005.

... 31 32 33 34 35 36

NÚMEROS PUBLICADOS

- 01: Aportaciones para entender el efecto de la inmigración en Andalucía
- 02: Cómo entender el debate de la Financiación Autonómica
- 03: La Reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía: contexto e inicio
- 04: Valores democráticos de la II República
- 05: El gasto y el endeudamiento en las familias españolas
- 06: ¿Es viable el copago en el sistema de financiación sanitaria?
- 07: La brecha digital de Andalucía
- 08: Dependencia en personas mayores en Andalucía
- 09: La política en Andalucía desde una perspectiva de género
- 10: Propuestas para el uso racional del agua en Andalucía
- 11: La Reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía: la proposición parlamentaria
- 12: La evolución del bienestar en Andalucía
- 13: Los andaluces y la Unión Europea
- 14: Aproximación a la Cooperación Internacional para el Desarrollo de la Junta de Andalucía
- 15: Economía política de los gobiernos locales. Una valoración del funcionamiento de los municipios
- 16: Entrada a la maternidad: efecto de los salarios y la renta sobre la fecundidad
- 17: Elecciones municipales andaluzas de 27 de mayo de 2007: continuidades y cambios
- 18: La ciudadanía andaluza hoy
- 19: Comentarios a la Ley para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres
- 20: Preocupaciones sociales sobre la infancia y la adolescencia
- 21: La inversión en formación de los andaluces
- 22: Poder Judicial y reformas estatutarias
- 23: Balance de la desigualdad de género en España. Un sistema de indicadores sociales
- 24: Nuevas Tecnologías y Crecimiento Económico en Andalucía, 1995-2004
- 25: Liderazgo político en Andalucía. Percepción ciudadana y social de los líderes autonómicos
- 26: Conciliación: un reto para los hogares andaluces
- 27: Elecciones 2008 en Andalucía: concentración y continuidad
- 28: La medición del efecto de las externalidades del capital humano en España y Andalucía. 1980-2000
- 29: Protección legislativa del litoral andaluz frente a las especies invasoras: el caso Doñana
- 30: El valor monetario de la salud: estimaciones empíricas
- 31: La educación postobligatoria en España y Andalucía
- 32: La pobreza dual en Andalucía y España
- 33: Jubilación y búsqueda de empleo a edades avanzadas
- 34: El carácter social de la política de vivienda en Andalucía. Aspectos jurídicos
- 35: El camino del éxito: jóvenes en ocupaciones de prestigio
- 36: Mutantes de la narrativa andaluza

IDAD



El golpe. Cultura del entorno



Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA