

LA REFORMULACIÓN ESTÉTICA DEL *SPAM* COMO CRÍTICA Y OPOSICIÓN A UNA CULTURA DOMINANTE. EL CASO DE LA LITERATURA AFTER-POP

Enrique Ferrari Nieto

eferrari@unex.es

Universidad de Extremadura

RESUMEN

El objetivo en el que se justifica la poética del Proyecto Nocilla, paradigma de la literatura after-pop, es la recuperación de lo marginado por la tradición literaria. Fernández Mallo ubica su *spam* en el nuevo campo de posibilidades que abren las nociones de 'radicante' y de 'rizoma'. Pero no le da una consistencia teórica. La noción de 'archivo' de Groys es la que constituye —aunque sin ninguna alusión— ese armazón conceptual que exige el sentido del *spam*. Así, funciona como clave interpretativa de la trilogía.

PALABRAS CLAVE: Fernández Mallo, spam, radicante, rizoma, archivo, apropiacionismo.

ABSTRACT

«Aesthetic reformulation of spam as a criticism and an opposition to a dominant culture. The after-pop literature case». The first objective of Proyecto Nocilla's aesthetics is to recover what literary tradition marginalized. Fernández Mallo places his 'spam' inside a new field of possibilities made by the notions 'radicant' and 'rhizome'. But he doesn't give a theoretical consistency for itself. The notion of 'archive' (by Groys) works as the conceptual frame that 'spam' needs. It works as the key to interpreting the trilogy.

KEY WORDS: Fernández Mallo, spam, radicant, rhizome, archive, appropriationism.

En su *Teoría estética* Adorno repara en las nuevas vetas creativas que el artista de su tiempo ha encontrado al sustituir la obra de arte por el proceso de su propia producción (que antes se intentaba ocultar) en su deliberada constitución como arte autónomo, como irreal para algunos, como previamente inexistente. Todas las obras, escribe, son *work in progress*, un *haciéndose*, como dijo Joyce de su *Finnegan's Wake*¹. También *Nocilla Lab*, que se vuelca incisiva sobre sí misma, y sobre el conjunto del proyecto Nocilla, con su propuesta metaliteraria. Porque el tercer *Nocilla* puede leerse como un desarrollo del pensamiento poético de Fernández Mallo en ese ir haciéndose con la narración para cerrar la trilogía con los puntales que le

pedían sus dos primeras novelas. Con lo que el acto último funcionaría, con la conclusión del Proyecto de manos del doble, como una *autoevaluación* de las posibilidades de la reutilización del *spam* como elemento estético, tras preñar el concepto (que el autor deja prácticamente hueco) con el armazón teórico del archivo.

El empeño de Agustín Fernández Mallo sobre el que pivota su poética es el estudio de la viabilidad de un nuevo cauce más ancho para la literatura, que excava él mismo experimentando con unas pocas alternativas a los principios estructurales de la poesía y la narrativa ortodoxas. Con cada libro plantea un laboratorio (ese *Lab* del título de su tercera novela) para tantear, desde lo formal, desde la fragmentación del texto, las posibilidades estéticas y epistemológicas que ya se han abierto en otros ámbitos artísticos a partir de su deconstrucción², con el término de Derrida. Busca una literatura desacralizada, ensanchada también desde su contenido con la reformulación estética del *spam*, de la basura informativa, como el elemento básico de la nueva sociedad de la información (su resultado, y también su sustento), que adopta la literatura *after pop* como archivo alternativo a la tradición para distanciarse de la literatura tardomoderna. Porque frente a los autores que se alinean con la tradición moderna, como sus herederos legítimos, Mallo, como los autores pop, marca un punto de inflexión con el desarrollo de los audiovisuales, de los que se alimenta fundamentalmente, para abrir una nueva vía menos devota con la alta cultura y sus canales habituales.

La consigna es partir de cero o, al menos, sin herencias que no haya querido asumir; sin unas raíces tan profundas que coarten su autonomía, e impidan una dirección determinada porque haya decidido replantearse alguno de los postulados arraigados en la tradición literaria. Como los radicantes, las plantas que producen raíces a medida que evolucionan, con el término que toma de Bourriaud, sin desarrollar del todo su idea: como el rizoma de Deleuze, que también adopta Mallo, porque suponen ambos el fin de la estructura vertical de la figura del árbol a favor de una estética de migraciones para el itinerario de una producción artística que, en el caso de Bourriaud, se va creando al tiempo que descubre su propia trayectoria. Como el viaje/experiencia de Tony Smith, que le sirve de pauta en *Nocilla Dream*: lo que escribe Smith en 1966, después de recorrer en coche una autopista en construcción en las afueras de Nueva York: «A medida que pasaban los kilómetros, vi que me liberaba de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte. Parecía que hubiese allí una realidad que nunca hubiese tenido una expresión artística hasta entonces». Quiere marcar un punto y aparte. Como las vanguardias históricas. Pero sus manifiestos (o su único manifiesto, que ha reescrito con diferentes textos) tienen un carácter más experimental que doctrinario. Más investigador que instigador. Porque frente al hostigamiento de los textos que publicaron los vanguardistas para crear grupo, Fernández Mallo ha ido más pausado, dilatando mucho la

¹ T. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983, p. 43.

² A. Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 25.

publicación de sus libros, ya escritos, planteando posibilidades teóricas, pero sin querer crearse un grupo literario (al menos homogéneo), alejado de los tardomodernos, ni ser abanderado, ni dibujar las coordenadas de la nueva literatura española con su etiqueta, con su *Nocilla*, pese a la tentativa de algunos críticos y medios de comunicación de quieren ceñir un poco más lo after-pop.

Su poética aparece, explícitamente, con un manifiesto teórico fundacional, primero en las revistas *Litoral*, en 2004, y *Quimera*, en 2006, y más tarde, en 2009, con un desarrollo mayor, con su ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, finalista del Premio Anagrama, y su película *Proyecto Nocilla*, colgada en su página web, con reflexiones propias, más generales, y con las de otros escritores que le son cercanos, a partir de determinados puntos de los primeros *Nocillas*. Pero los principios que fija en su obra teórica tienen también en su novelística un recorrido, más cómplice, con la suma de imágenes que quieren ser los vértices de esa geometría teórica con la que perfila un cuerpo para la nueva literatura que se nutre, sin complejos, sin querer ocultarlo, de ese *spam*: vértices (aquí la hibridación, los diálogos con la tradición, el fragmentarismo y el apropiacionismo) que son un puñetazo en la mesa con un nuevo planteamiento poético para dilatar las posibilidades de la novela clásica. Imágenes, dentro de estas novelas-lista, que son unos pocos impactos visuales, fragmentos muy sugerentes, que quieren abrir nuevas vías, como epifanías dispersas, sin pretender tampoco, como libro, dar una respuesta global: solo que el lector las visualice y sea capaz de darles con su reflexión un recorrido: uno más literal, que abre una vía ontológica (el punto quizá más posmoderno)³ y otro, que late debajo, más literario, con las vías epistemológica y estética. Porque más allá de los medios puramente técnicos, Mallo va a la naturaleza de las metáforas para crear el soporte del artefacto literario (en poesía y en narrativa). Para —escribe— crear ese tipo de mutaciones, inventar metáforas verosímiles mediante un nuevo lenguaje⁴.

No hay trama. Al menos en las dos primeras novelas. Ni unos personajes con un fondo psicológico, con los que mantiene —con alguna excepción: cuando es él mismo el personaje— una distancia fenomenológica, de espectador lejano que recopila momentos sueltos, que de las acciones sólo se queda con el instante convertido en imagen, como si fuera una fotografía o una secuencia muy breve de fotografías; sin los motivos, ni una historia detrás, más allá de unas pocas pinceladas. Su propuesta narrativa es crear imágenes, como el poeta, y abrir así nuevas realidades. Desde lo seriamente frívolo, para crear un nuevo orden con los valores y los nombres propios en un contexto determinado, a partir de unos instrumentos que en ese contexto carecen de respetabilidad; para hacer, como escribe Eloy Fernández Porta, una crítica a la cultura literaria oficial realizada con medios *bajos*⁵. Un

³ M^a. del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros, 2007, pp. 152-153.

⁴ A. Fernández Mallo, *op. cit.*, p. 36.

⁵ E. Fernández Porta, *After pop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice, 2007, p. 72.



Proyecto, con mayúscula, que es el hilo conductor de *Nocilla Lab*: algo ecléctico, heterogéneo, con la referencia al entramado artístico del proyecto Nocilla, con las notas autobiográficas de su pasado materializado en el instrumental que lleva dentro de la funda de la guitarra, que no llega a desmenuzarse en el libro: ni siquiera describe lo que lleva en la funda: «todo lo necesario para el Proyecto», escribe. Solo para dejar patente la desproporción entre la ambición del Proyecto, con muchos años de gestación, y el resultado final, que lleva a cabo su doble, el otro Agustín Fernández Mallo: un relato que es exactamente el texto de la primera parte de *Nocilla Lab*, que funciona como balance muy discreto de los objetivos planteados con la reformulación del *spam* en sus primeros *Nocillas*: «Puso en mi mano un fajo de folios que extrajo de un cajón. Serían unos 100, escritos en procesador de textos, los apreté entre mis manos, no podía creer que aquel tipo hubiera pensado que el Proyecto, nuestro Proyecto, consistía en realizar un texto, un simple texto, una tontería que cualquier escritor del tres al cuarto podría haber hecho. Decididamente aquel tipo era un patán, un burro que no se merecía tener entre sus manos aquella funda de guitarra con todas las claves de semejante Proyecto dentro»⁶.

EL FRAGMENTARISMO COMO SÍNTOMA

La fragmentación con que presenta sus dos primeras novelas responde, en parte, a un origen biográfico: directamente a la circunstancia en la que escribió su primer *Nocilla*, en la cama, con la cadera rota, en Tailandia, aprovechando los márgenes de hojas ya escritas, que cuenta en *Nocilla Lab*; y también a su educación como poeta, que escribe a impulsos, y, de un modo más tangencial, a su pasado musical, como baterista, con el que buscaría para la novela un ritmo de percusión, como una cadena de canciones cortas⁷. Pero también hay detrás una finalidad estructural, para armar bien el mecanismo híbrido de la novela, a partir de su voluntad de intercalar en la narración, o junto a las diferentes narraciones, pequeños fragmentos externos con los que quiere presentar un resultado más sincero, menos maquillado, de la investigación epistémica de su ficción. Como si fueran diferentes ventanas en un ordenador para construir un mosaico honesto que no quiere reconstruir la realidad, perfeccionándola, sino solo explicarla. Porque de otras tentativas hipertextuales se queda con la estructura fragmentada y con la justificación epistemológica de esa fragmentación, que corresponde al nuevo entorno tecnológico. Incluye, intercalados en sus novelas, textos extraliterarios, de otros autores: fuentes

⁶ A. Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 123.

⁷ A. Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, Madrid: Alfaguara, 2008, p. 19. Transcribe de una entrevista a Eddie Vedder, líder de Pearl Jam: «Imagina que escuchas una canción por primera vez que inmediatamente te encanta, es fantástica. ¿Qué tiene esa canción para ser perfecta?: Probablemente que sea corta. El single perfecto es de unos 2 minutos y 50 segundos».

profanas a la propia tradición novelística, sobre informática, o ciencia, o reflexiones en torno a lo que él llama sobredosis de información actual. Pero apuesta, a diferencia del hipertexto, que tuvo cierto recorrido en los 90, o de *Rayuela*, que aquí es también un referente, por una secuenciación fijada por él mismo para que el lector no desfigure el cuerpo que él ha querido dar a la novela. Como el disco partido en cien trozos que aparece al final de su *Nocilla Lab*, que se transforma a cada momento en otro totalmente distinto. Como si cambiara de personalidad, escribe: «Parecía un ruido pero no era ruidoso. Vagamente me recordó al sonido que emiten los casinos cuando están cerrados, detenidos, pero un casino jamás se detiene»⁸.

Sus *Nocillas*, como los discos partidos, son una composición de fragmentos en un diálogo sin exclusiones de género, con unos cuantos puntos de sutura que construyen unas pocas historias con uno o dos elementos comunes (el escenario, por ejemplo) y mucha información adyacente, como síntoma de esa sobredosis, muy lejos del argumento de las historias, que dan un contorno al libro, y una poética, a partir de lo que Fernández Mallo considera el rasgo fundamental de la sociedad contemporánea: la acumulación de datos, porque la novela funciona como una lista, que permite obtener información, dice, sin tener que recuperar para ello otros fragmentos. Igual que con el álamo lleno de zapatos: «Cualquier viajero puede coger o dejar lo que quiera». Porque cada libro queda constituido como una lista de pequeños capítulos, que son textos suyos (la mayoría) o de otros, como la novela de retales, de los principios de novelas ya publicadas, que se propone otro de los personajes, sin la necesidad de atender a una secuencia, como un cúmulo coherente de datos que son, muchos de ellos, *spam* que hay que redefinir para convertirlo en productos estéticos, como hace, por ejemplo, con una entrada del Diccionario de Física de MacGraw-Hill o con una entrevista a Björk. Porque con la estructura fragmentada que construye con esos *spam* que luego conecta horizontalmente quiere darle también a la novela, más allá de lo formal, una distancia en el contenido respecto a los valores que arrastra su tradición, poniendo lo profano en primera línea para acelerar un cambio de valores que ya se ha producido en otras artes. Avisa en su primera novela: «Los objetos, enajenados, por sí mismos valen para algo más que para lo que fueron creados»⁹. Porque al final, como escribe Eloy Fernández Porta, la distinción entre la cultura pop y la alta cultura está fundada en nombres, más que en obras, o en el tratamiento artístico que hay detrás, porque hacen más fácil una separación tajante entre dos realidades que muchas veces se confunden, que son intercambiables¹⁰; de donde arranca la propuesta de Quentin Tarantino con sus películas, dándole a un argumento deliberadamente pop (*Pulp Fiction*) un tratamiento de alta cultura, como una nueva interpretación con la que cambia el valor del objeto, para revalorizarlo estéticamente: la innovación como transmutación de los valores, como recuperación de lo que estaba fuera.

⁸ A. Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 149-150.

⁹ A. Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, Barcelona, Candaya, 2006, p. 24.

¹⁰ E. Fernández Porta, *op. cit.*, pp. 10-11.



Lo que ha tratado teóricamente Boris Groys con *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*: ese interés por hacer de lo nuevo, de lo otro, el puntal para replantearse la jerarquía heredada de valores culturales en un tiempo en que, con la cultura técnicamente archivada (con la noción de Derrida del archivo)¹¹, es más fácil la convivencia de las ideas, porque ya no es necesario que unas se impongan a otras para sobrevivir. Solo que la idea nueva sea *especial, original y singular*. Porque el sistema técnico de conservación de las ideas ahora es neutro. El *spam* de Mallo es el espacio profano de Groys, constituido por todo aquello que ha quedado fuera de la tradición, de los límites más apretados de la cultura: irrelevante hasta que es revalorizado para ser articulado por primera vez en la memoria cultural: «El espacio profano —escribe Groys— está constituido por todo aquello que no tiene valor, por lo insignificante, lo que no tiene interés, lo que está fuera de la cultura, lo irrelevante: en una palabra, por todo lo que es pasajero. Y sin embargo el espacio profano es precisamente el que hace de reserva de valores culturales potencialmente nuevos, porque, respecto a los documentales archivados de la cultura, el espacio profano es «lo otro». Por ello, el origen de lo nuevo consiste en la comparación valorizada entre valores culturales y cosas del espacio profano»¹². Cosas como la cultura de masas, que la literatura after pop ha convertido en un nuevo archivo, inédito en la alta cultura, con el que puede marcar una distancia con los otros modos de hacer literatura, desde esa posición seriamente frívola: desde esa cultura de masas, que no entienden como una retórica de la regresión y el infantilismo, como Adorno, sino como archivo problemático que reproduce la implosión de signos de los medios de comunicación¹³. Como una sucesión de fragmentos que cuenta con un desarrollo epistemológico detrás, para una época de dispersión, como ha escrito Morin, en la que las certezas se desploman, porque es demasiado plural e inconcreta, sin proyectos globales: solo microrrelatos que no aspiran a narrarlo todo ni a construir un sistema, después de la disolución de los grandes relatos causada precisamente —como escribe Vattimo— por los medios de comunicación, que han multiplicado las racionalidades locales.

LITERATURA HÍBRIDA

Lo que Josecho, uno de sus personajes, llama *narrativa transpoética*, crear artefactos híbridos entre la ciencia y lo que tradicionalmente se ha acotado como

¹¹ Como un sistema de reglas internas que se proyecta a sí mismo sobre lo real para aprehenderlo, regularlo y posibilitarlo en sus prácticas discursivas; para dar una concepción de lo real, como escribe en su *Archive Fever*, con una última advertencia: la configuración del archivo rechaza todo aquello que pueda cuestionarlo.

¹² B. Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 76-77.

¹³ E. Fernández Porta, *op. cit.*, p. 65.

literatura¹⁴, es lo que adopta —como actitud, como mecanismo— el propio Fernández Mallo para dar con un espacio lejos de los límites de la literatura que llama ortodoxa (la mayoría de lo publicado) que, dice, es un museo de naturalezas muertas. Con su apuesta por la experimentación, por crear con cada obra un laboratorio. Con una nueva naturaleza salida de la conexión de la literatura con las demás artes, y también con la ciencia. Con el uso de las herramientas que hoy son cotidianas, básicamente las digitales. Para tomarse el libro como un recorrido, como el registro de una tentativa, un cuaderno de bitácora, sin obsesionarse con el final, con el producto acabado; sin el corsé de un sistema, sino fragmentado, como un software hilvanado, escribe, en el que no importa lo débil que sea cada engarce¹⁵. Con su correlato exacto en la investigación de Antón, un percebeiro de Corcubión en *Nocilla Experience*. Antón tiene una teoría: en los discos duros de los ordenadores la información de ceros y unos no se pierde, aunque se formatee el disco; y, con los años, si no se usan, lo digital se convierte en analógico, en *informatina*, una sustancia derivada, espesa y de color azul amarillento: pura química de información con ADN propio. Por lo que, escribe, «el sueño de Antón es poder traspasar toda esa *informatina* de los discos duros al percebe. Se multiplicaría su sabor, piensa, sin perder el aroma original marino, y ganarían en tamaño. Transmutar los ceros y unos de una foto de familia retocada con Photoshop, o de un mal verso esbozado con Word, o de una contabilidad gestionada con Excel, en puro músculo comestible»¹⁶.

El axioma que cimienta la actitud del nuevo paradigma es esa voluntad de romper amarras con los principios canónicos de la literatura, desacralizándola, experimentando nuevas fórmulas, que no tienen que responder a una doctrina integrándose en ella, sino que forman un todo heterogéneo, en la que cada una de ellas se adapta, en un sincretismo armónico, a un problema concreto, sin tener que adecuarse, sin mirar de reojo, al conjunto. «Método sin método», dice. Pero desde una posición que no es beligerante, o no solo beligerante, sino juguetona: de puro placer en el juego mismo de la escritura, atento a las reglas internas, respetuoso con la seriedad intrínseca del mismo acto de escribir, pero sin admitir condicionantes ni servilismos en los aledaños literarios. Escribe: «Se trata de trabajar por el hedonismo, el juego (que no la payasada), y trabajar por las soluciones necesarias a problemas sin caer ni en el dogmatismo programático de los movimientos modernos, ni en las alambicadas soluciones posmodernas»¹⁷. La imagen es el parchís, solo una cruz de cuatro colores, dice, algo azaroso, no racional: uno de los puntales de *Nocilla Experience*.

En el plano teórico se queda ahí. No desarrolla la noción de juego, ni cita precedentes en esa nebulosa de la modernidad artística: ni remite a Gadamer, a la experiencia del arte que, como el juego, modifica al que experimenta¹⁸, ni a Octavio

¹⁴ A. Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 57.

¹⁵ A. Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, pp. 11-13.

¹⁶ A. Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, p. 111.

¹⁷ A. Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, p. 35.

¹⁸ H.G. Gadamer, *Verdad y método*, 1, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001, pp. 143-181.

Paz, a esa conciencia de mortalidad del arte moderno, de no tomarse en serio¹⁹. Ni a Ortega. Pero el entramado que no revela está muy cerca —por lo mostrado en la superficie— del que forjó Ortega y Gasset en torno al juego y la actitud ante el juego para justificar el arte nuevo a principios del siglo xx. Porque el juego —pensaba el filósofo madrileño— es un esfuerzo inútil, espontáneo, lujoso, que se diferencia del que impone el trabajo, que busca llegar a su fin. Un esfuerzo sosegado que el hombre hace porque quiere hacerlo. Porque el juego se complace en sí mismo²⁰. Como una invención, con unas reglas que crean un mundo que no existe. El hombre lo crea como una farsa. Y mientras juega no hace nada en serio. Pero el juego, dice Ortega, exige que se juegue lo mejor posible. Porque es su falta de seriedad externa —esa falta de forzosidad— lo que lo dota de una rigurosa seriedad interna²¹, sin la que no podría existir, porque jugar consiste en cumplir escrupulosamente las reglas. Como lo entendieron —explica en *La deshumanización del arte* de 1925— los jóvenes artistas de las vanguardias, o de algunos de esos movimientos de vanguardia. Escribe: «Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia. [...] El hecho no es que al artista le interesa poco su obra y oficio, sino que le interesa precisamente porque no tienen importancia grave y en la medida en que carecen de ella»²². Seriamente frívolos, como ha escrito Fernández Porta del after pop.

LA TRADICIÓN COMO AUTOSERVICIO

El arte contemporáneo (sigue Fernández Mallo) ha sabido llevar a su terreno la superación de los binomios residuo-sUBLIMACIÓN y baja cultura-alta cultura. La literatura no. No ha podido desmarcarse de su pasado. Quitarse de encima esa tradición que actúa, para él, como el colesterol, como la grasa animal que esclerotiza desde dentro. Le ha faltado pragmatismo, osadía, un nomadismo estético, que podría haber arrancado de ese «chorro de información en el que se mezclan todos los tiempos y los espacios»²³; como la maleta en la que Pat Garret, en *Nocilla Dream*, guarda las fotografías de individuos anónimos que ha ido encontrando a lo largo de muchos años, de la que saca de vez en cuando una, para mirarla, y devolverla a la maleta; o como el único álamo de la carretera que une Carson City y Ely, también en el primer *Nocilla*, lleno de zapatos, en el que, escribe, «cualquier viajero puede coger o dejar lo que quiera»²⁴. Como si fuera un establecimiento de autoservicio (un

¹⁹ O. Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1986, pp. 137-138.

²⁰ J. Ortega y Gasset, «Meditación de la técnica», *Obras completas*, tomo v, Madrid, Taurus, 2006, pp. 582-583.

²¹ J. Ortega y Gasset, «Carta a un joven argentino que estudia filosofía», *Obras completas*, tomo II, Madrid, Taurus, 2004, pp. 469-470.

²² J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, *Obras completas*, tomo III, Madrid, Taurus, 2005, p. 874.

²³ A. Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, p. 184.

²⁴ A. Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, p. 24.

supermercado, dice él)²⁵, en el que no hay que coger más que aquello que se quiere o que se necesita, y no los lotes ya hechos —como los packs de yogures— de artículos convertidos en los posos de la tradición literaria, de lo que ha querido y lo que ha desechado en tantos años de poesía o de novela. Para evitar el anquilosamiento que supone no poder reaccionar ante las nuevas realidades con el corsé de la tradición. Escribe: «Es *el mito de la tradición*, inoculado, muy adentro, lo que conduce a la poesía hoy a vaciarse de contenido, a quedarse muda ante la compleja realidad poética que las sociedades desarrolladas le ponen delante»²⁶. Lo que justificaría también en la novela esa voluntad rupturista, con su desarrollo en los *Nocillas*. Porque se sitúa frente a quienes han hecho de la herencia moderna, con su arranque en el *Quijote*, la garantía de un arte único, por sus posibilidades epistemológicas, a partir de su rigurosa estructura interna y de su autonomía, para conseguir, como ha escrito Vargas Llosa, la metamorfosis del lector: «El reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras»²⁷. La confesión de Milan Kundera, ejemplo de novelista moderno que en nuestro tiempo se siente muy cómodo dentro de la propia tradición de la novela: «No me siento ligado a nada salvo a la desprestigiada herencia de Cervantes», escribe, porque lo recupera en el origen de la Edad Moderna para suplir con la novela las carencias de la razón moderna (que arranca de Galileo y Descartes): «Si es cierto que la filosofía y las ciencias han olvidado el ser del hombre, aún más evidente resulta que con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado»²⁸. Porque la novela, dice el checo, no examina la realidad, sino la existencia, como campo de las posibilidades humanas: desde el *Quijote*, con la función cognitiva como justificación de sí misma, indaga en la vida concreta del hombre, y suple las carencias de la filosofía racionalista. Con un mecanismo que es sólo el de la novela. Que funciona con la imaginación, con la evocación intuitiva que crea el mundo de ficción: un experimento artístico con la experiencia humana en el mundo posible de la obra literaria. Para demostrar cómo, en las condiciones de las paradojas terminales, todas las categorías existenciales cambian de pronto de sentido²⁹. Autónomo, porque el conocimiento que aporta la novela es creado con la novela: ni existe antes que esta ni puede ser traducido a otros soportes, porque ese conocimiento es una larga interrogación, dice Kundera, a partir de unos personajes que no son simulacros de seres vivientes, sino egos experimentales ante una situación de *paradojas terminales* en un mundo autónomo.

Agustín Fernández Mallo, en cambio, apuesta por la estructura rizomática³⁰. Por la estética de la transitoriedad que plantea Calinescu, con el cambio y la nove-

²⁵ A. Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, pp. 25-26.

²⁶ A. Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, op. cit., pp. 44-46.

²⁷ M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 21.

²⁸ M. Kundera, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰ Escriben Deleuze y Guattari en *Rizoma. Introducción*: «A diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no



dad como valores³¹. En vez de los pilares, de esos puntales inamovibles como raíces que, escribe Mallo, alimentan en las ramas escuelas y técnicas con sus preceptos, él quiere para la poesía postpoética la flotación, la conexión múltiple entre los distintos campos del conocimiento³². Toma de Bourriaud el término *radicant*, *radicante* en español, como la planta que produce raíces según evoluciona y se desprende de las pasadas, como la hiedra. El arte, así, en vez de ser esencialista, es rizomático, con raíces con cada obra que no penetran, sino que se adhieren solo a una pared: «Radicante es inventar una raíz propia, mutable y adaptable, atravesar todas las geografías semióticas, ser un *semionauta* sin por ello pensar que se está renunciando a nada *esencial*»³³. Porque para el diálogo que busca quiere como interlocutores, más allá de la propia tradición poética, todo aquello que alcanzan las sociedades desarrolladas, que con el crecimiento exponencial de la información, a menudo caótico y desordenado, han pasado a ser —para Pierre Levy— sociedades de la información. Se escribe más que nunca, dice Mallo, acumulando datos, pero el hecho literario ya no provoca fascinación. Hay una sobredosis de información y, con ella, mucho *spam*³⁴, que no es basura en sí misma, insiste, sino que puntualmente, en un momento determinado, no aporta nada. Pero que se puede redefinir como elemento estético, para ser, una vez integrado parcial o totalmente, el alimento para las nuevas creaciones literarias, que tienen que adaptarse hasta constituirse como *listas*, con una estructura digital, que avanza a saltos: «aquello que permite obtener información sin tener que recuperar para ello otros fragmentos»: la única unidad coherente para organizarse desde el presupuesto de que la historia de la sociedad occidental es la historia de una fragmentación³⁵.

LA PRISIÓN DE AGROTURISMO COMO BALANCE DISCRETO EN *NOCILLA LAB*

Para cerrar con una última espiral la trilogía, Fernández Mallo traslada a la narración un último análisis crítico de su pensamiento poético a partir de la imagen desdibujada del Proyecto, que funciona como el referente constante en *Nocilla Lab*: las posibilidades de la reelaboración del *spam* (encarnado en lo que guardaban en la

remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. [...] No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda». (Valencia, Pretextos, 2003, p. 48).

³¹ M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 19.

³² A. Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, p. 176.

³³ *Ibíd.*, p. 191.

³⁴ *Ibíd.*, p. 80.

³⁵ *Ibíd.*, p. 120.

funda de la guitarra Gibson Les Paul negra, que nunca describe) en un producto estético (el Proyecto). Porque la acción de la novela, despejada de digresiones y analepsis, es el viaje de la pareja protagonista a Italia para realizar por fin su proyecto a partir del material que esconden en la funda de la guitarra; aunque el desenlace (la concreción del Proyecto), con el balance honesto, necesita un tercer personaje, que es el doble de uno de ellos, de Agustín Fernández Mallo, para materializar el Proyecto: para que el otro Agustín, el protagonista, que es también el narrador, pueda llevar a cabo su evaluación con un distanciamiento, sin las complicaciones añadidas de la autocrítica.

Que sea uno u otro el autor del Proyecto (que sean el mismo o no lo sean) aquí no importa. Al remitir al archivo, cualquier análisis intertextual —advierte Groys— certifica que un autor trabaja siempre, necesariamente, con citas que ya existen, pretenda o no ser original³⁶. Lo que justificaría el apropiacionismo en los términos en que lo defiende Mallo, también en su obra teórica: apropiarse de los retazos de otros, como un acto estrictamente consecuente en lo que él llama la altomodernidad, en un todo globalizado, en un espacio y en un tiempo globalizados, que simboliza Google Earth al ponerlo todo a un mismo nivel, en una red horizontal: «Se asume —escribe— la heterotopía y heterocronía, hay múltiples tiempos y múltiples espacios que van a confluír en una obra sin clara filiación, sin raíz profunda y sin nostalgia, como una visión positiva de la complejidad y el caos»³⁷. Lo que facilita (desde otra reflexión más global, muy dispersa en la novela, en torno a la identidad y la diferencia) el desenlace final de su *Nocilla Lab*, con un recurso con una larga tradición literaria detrás: la del doble, que le proporciona, en primer lugar, esa confusión y esa ambigüedad con la que resuelve el Proyecto: con dos Agustines dentro de la antigua prisión reformada como hotel rural, de agroturismo, ambos con grandes proyectos en mente, aunque el segundo Agustín (el que aparece por primera vez en la prisión, al final del libro) abandone el suyo (sus libros) por el Proyecto del primero cuando lo descubre. En dos tiempos: uno primero en el que el primer Agustín (el que tiene un recorrido a lo largo de toda la novela) siente amenazada su identidad por el segundo Agustín, que quiere suplantarlo, y un segundo tiempo en el que es el primer Agustín el que decide suplantar la identidad del segundo Agustín, como contraataque, y retomar la vida de este, primero echándolo de sus aposentos y luego matándolo, para volver a ser único: «Me senté en el sillón de cuero de Agustín, y directamente de la botella, agarrándola con las dos manos, paladeé muy lentamente aquella bebida [Coca-Cola] que, como ahora yo, no se parecía a nadie ni a nada conocido, salvo a sí mismo»³⁸.

Sólo al final, con el último acto de la trilogía, con su cierre a partir del doble, Fernández Mallo rescata unas pocas piezas de la literatura canonizada que hace suyas: el sillón de terciopelo verde que coloca Cortázar en «Continuidad de los par-

³⁶ B. Groys, *op. cit.*, p. 91.

³⁷ A. Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, p. 186.

³⁸ A. Fernández Mallo, *Nocilla Lab*, p. 143.

ques», como el de cuero de Agustín; y sus dobles en «Lejana», por ejemplo, con Alina y una indigente fundiéndose en un abrazo en Budapest hasta cambiar sus identidades, o en «Las armas secretas» o en «El ídolo de las Cícladas», como Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Y la muerte de William Wilson, el personaje de Poe que muere al atravesarle su doble varias veces el pecho con su espada en una noche de carnaval en Italia. Y Borges, sobre todo, que ya es una presencia (aunque en segundo grado) recurrente en el primer *Nocilla*. Porque el recurso remite a su cuento «El otro», de *El libro de arena*, en el que dos Borges conversan en el mismo banco pero con una distancia temporal de más de sesenta años. Y a «Borges y yo», en el que Borges separa con una relación tensa el Borges escritor del Borges vivo: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. [...] Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dijo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. [...] Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar»³⁹. Pero también, en tanto que el recurso del doble del *Nocilla* se orienta hacia el apropiacionismo, a los versos de «El otro», sobre el propio mecanismo de la escritura, que arranca desde fuera del propio escritor: «Sabía que otro —un Dios— es el que hiere/de brusca luz nuestra labor oscura;/siglos después diría la Escritura/que el Espíritu sopla donde quiere./La cabal herramienta a su elegido/de el despiadado dios que no se nombra»⁴⁰. Y al «Pierre Menard, autor del Quijote», que podría llenar como referente algunos de los huecos del Proyecto que deja sin cubrir Fernández Mallo, sobre la posibilidad de la doble autoría para llegar a un mismo resultado: «No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes»⁴¹.

La culminación (de hecho, la realización) del Proyecto la realiza el segundo Agustín, el doble que es luego suplantado, junto a su Proyecto, por el primer Agustín: suyos son los 100 folios mecanografiados, que sirven para que el protagonista-narrador (el primer Agustín) haga un balance al final de los *Nocillas* (que comprende también la poética postpoética de Fernández Mallo) con un cierto distanciamiento, porque la obra (en un principio, al menos cuando la valora el personaje) no es suya: «Un simple texto, una tontería que cualquier escritor del tres al cuarto podría haber hecho», escribe. Decepcionante en el plano estético, porque no marca una distancia (ni siquiera formal) con el arte (si se considera la escena del doble como *performance*) o la literatura anterior. Y también en el plano epistemológico, porque no da con ese espacio inhóspito que se había propuesto, con esa pretensión un tanto trasnochada de la *gnosis*⁴². Muy lejos de la ambición de los preámbulos del Proyecto, solo

³⁹ J. Luis Borges, «Borges y yo», *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2007, II, p. 221.

⁴⁰ J. Luis Borges, «El otro», *Obras completas, op. cit.*, II, p. 311.

⁴¹ J. Luis Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», *Obras completas, op. cit.*, I, p. 533.

⁴² Cf. P. Cerezo Galán, «El espíritu del ensayo». En J.F. García Casanova (ed.), *El ensayo. Entre la filosofía y la literatura*, Granada, Editorial Comares, 2002, p. 6. Escribe: «Lo radicalmente

como el relato que constituye, con un ritmo de círculos concéntricos, la primera parte de la novela. Con una distancia que, en el plano real, solo se puede salvar desde la ironía del que sabe que el resultado final fijado es solo la entelequia.

Porque el proyecto que insinúa Mallo al final de la trilogía no puede ir más allá. Incluso obviando, dejando a un lado, la advertencia radical de Adorno (en la que se incluyen a la fuerza las demás) para cualquiera de estos intentos con una fuerte vocación explorativa: «La relación con lo nuevo tiene su modelo en el niño que pulsa las teclas del piano en busca de un acorde virgen, nunca oído aún. Pero ese acorde ya existió, las posibilidades de combinaciones son limitadas, propiamente todo está ya escondido en el teclado»⁴³. O la del propio Deleuze, con su *Rizoma*: «Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos»⁴⁴: la intertextualidad inevitable y, con ella, la originalidad imposible. Porque, aun así, aun dejando al margen los avisos de Adorno y Deleuze, el planteamiento (que nace de su percepción de la aceptación general de la separación tajante entre el *spam* y la alta cultura) es, de partida, necesariamente ingenuo, porque lo profano —como también ha señalado Groys— ya está integrado en la memoria cultural, aunque no lo ha asimilado, sino que lo simula, haciendo aparecer como profanos objetos que son ya culturales⁴⁵. Y aunque no lo fueran, o no estuvieran integrados, en ningún momento estos objetos profanos podrían poner en peligro las bases de la cultura, porque en el instante en que lo profano es valorizado pierde la fuerza que tiene fuera de la cultura⁴⁶. No hay margen para la diversidad, porque el espacio profano está prefigurado por los modelos culturales. Ni siquiera hay un criterio (al menos estable) para establecer lo que es cultura y lo que es profano. Para delimitar el *spam* o la basura. Escribe Groys: «La basura es un buen ejemplo para mostrar el ambiguo papel de lo profano en la cultura. Una cosa que se tira a la basura es, por una parte, una cosa absolutamente carente de valor, profana, innecesaria. Por eso, su valorización en el arte demuestra, a primera vista, toda la fuerza y el poder de este, que puede dotar de la mayor significación cultural a lo que jerárquicamente tiene menos valor. Pero, por otra parte, el gesto de arrojar a la basura hace referencia al sacrificio sagrado, a la renuncia a la propiedad, al ascetismo y al ritual. En este sentido, el arte se apropia de ese potencial de lo sagrado que está incluido en el gesto de tirar algo fuera, al espacio, a la naturaleza o a la nada. O sea, que en la basura aparecen de nuevo los dos niveles de valor que, simultáneamente presentes, le prestan la tensión necesaria para su uso cultural»⁴⁷. Como si

nuevo es la ironía con que el nuevo estilo de pensar se entiende a sí mismo como mero tránsito y fragmento. Género irónico, como advierte Lukács, se presentaba como no más que *skepsis* —crítica e indagación— frente a las pretensiones excesivas de la *gnosis*».

⁴³ T. Adorno, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁴ G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵ B. Groys, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 137.

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 147-148.

estuviera respondiendo al entramado conceptual de los *Nocillas*. Como si entendiera, y quisiera justificar, las largas de la pareja protagonista para ponerse de una vez con el Proyecto (que no llegarán a hacer), ese rodeo en toda la novela, ese dilatar día tras día su comienzo con una narración que vuelve siempre sobre sí misma, hasta que lo resuelve el doble, el otro Agustín, para ponerle un punto final a la trilogía.

Recibido: septiembre 2010. Aceptado: noviembre 2010

