

Índice

«Post-literatura»: introducción a la mutación de la literatura después de la literatura	11
Hacia una teoría de la «post-literatura»: fundamentos y mutaciones de una ontología débil del arte verbal	27
1. La literatura después de la literatura	28
2. La escritura mutante	31
3. Literatura y fragmentarismo	36
4. Literatura, escritura, arte verbal	42
5. El arte verbal experimental	48
6. ¿Literatura o «post-literatura»?	51
7. La «post-literatura» como diferencia	55
8. El destino marginal de la experimentación	57
9. La «post-literatura» y el estadio posthumanista	62
10. Un posible cambio de paradigma	67
11. El arte verbal como huida	71
12. El giro ontológico	76
13. Rasgos recesivos de literariedad en la narrativa mutante	79
14. Los fractales reticulares	85
15. Fundamentos de la narratología reticular	89
16. Heterología	92
17. Afterpop: realismo tecnológico y <i>creepypastas</i>	98
18. La discontinuidad según Roland Barthes	101
19. La ontología débil de la narrativa reticular	105
20. La tradición experimental española	109
21. Estética de la insuficiencia.	115
22. Fragmentarismo y discontinuidad	120
23. La novela archivo	124
24. Narratología secuencial vs. narratología reticular	128

Fragmentarismo y reticularidad en la narrativa mutante española	
(2003-2022)	137
1. Tipos de fragmentarismo	138
2. El fragmentarismo de Marta Sanz	144
3. Fragmentarismo reticular	147
4. Poética del entrelazamiento	152
5. <i>Nocilla Dream</i> como paradigma <i>postpoético</i>	157
6. Indicios de fractalidad	165
7. Nodos reticulares	178
8. Las redes narrativas	185
9. El álamo, el desierto, los zapatos	192
10. <i>Circular</i> como red textual	206
Anotaciones finales	219
Bibliografía	225
Agradecimientos	239

«Post-literatura»: introducción a la mutación de la literatura después de la literatura¹

No sabemos todavía el nombre
de lo que hay después de la modernidad,
pero intento escribir ya
desde ese territorio innominado

Circular, Vicente Luis Mora

Esa *diferencia* nos preocupa, sencillamente porque los estudiosos de la literatura solemos caminar cómodos por lugares transitados, donde las etiquetas son conocidas, y nos preocupa arribar a un *topos* donde no hay etiquetas, ni convenciones, ni márgenes de entendimiento, siendo nosotros los encargados de crearlos *ex nihilo* o, cuando menos, *ex novo*.

La literatura es una tortuga que se acerca al final de un trampolín,
Vicente Luis Mora

El título de esta obra de crítica remite a un concepto que no dejará de resultar polémico para numerosos colegas de profesión.² Al menos hasta que se complete la transición del arte verbal —el objeto estético que emplea como medio de expresión las palabras—, desde el concepto moderno de literatura —institucionalizado a partir de Madame Staël y los hermanos Schlegel en el siglo XIX—³ hacia un nuevo

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² En las últimas décadas han visto la luz numerosas propuestas teóricas y ensayísticas que han planteado la superación del concepto teórico de literatura. Uno de los ensayos más destacados a este respecto es *Postpoesía* (2009) de Agustín Fernández Mallo, en cuyas páginas aborda «un posible cambio de paradigma» (p. 17) que estaría experimentando la praxis poética a principios del siglo XXI y propone para su ilustración un cuadro con los rasgos diferenciales de la poesía *postpoética* frente a la poesía ortodoxa (pp. 73-74).

³ Se ha señalado que la institucionalización del concepto de literatura se produjo gracias a Madame de Staël con motivo de la publicación en 1880 de *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Véase Jonathan Culler: *Breve introducción a la teoría literaria*, 2000, pp. 32-33. En este mismo periodo, otro de los grandes teóricos del Romanticismo, Friedrich Schlegel, esgrime en *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812) una visión cíclica de las épocas literarias, la cual, al aplicarla al contexto actual, es útil para cuestionarnos si, además de enfrentarnos a una crisis del concepto de lo literario, tal

concepto que lo redefina «en teoría». Lo cierto es que estamos asistiendo a la huida, salida o expansión del arte verbal desde un territorio hasta ahora delimitado conceptualmente por lo literario, entendido como modelo poético creativo, imaginativo, belletrístico. Se trataría pues de una suerte de salida (*ausgang*) en términos kantianos;⁴ otro intento de escapada más de la escritura desde la propia definición moderna de literatura que la constriñe; una extensión y ampliación del campo literario en específico, valiéndonos así de las nociones de Lucy Lippard y Rosalind Kraus.⁵ Una desterritorialización de la literatura, en definitiva, como los teóricos posmodernos podrían aventurar.

Consecuencia es todo ello de una posible transición y emigración paulatina del arte verbal hacia un territorio diferente y distinto del teóricamente considerado como literario, predominante y hegemónico desde el Romanticismo hasta nuestros días; una transición acelerada por los diferentes usos y técnicas desplegados en sus obras por las nuevas generaciones de escritores mutantes⁶ que, emulando a los poetas vanguardistas de hace cien años y guiados por un espíritu similar de expe-

vez estemos asistiendo al fin de un ciclo histórico, en concreto el ciclo romántico, que ha determinado la modernidad y al que se pone fin con la llegada de la época posmoderna a raíz de la consolidación de un paradigma posthumanista del arte y la cultura.

⁴ El concepto kantiano de *ausgang* (salida) está vinculado a la propia definición de Ilustración como la salida del hombre de una culpable minoría de edad, desde la tutela de la religión hacia el estado ilustrado de su propia razón. Véase Immanuel Kant: *Filosofía de la historia*, 2004, pp. 33 y 38. En este contexto, se trataría de la salida y superación de la tutela y supervisión por parte de los artistas verbales «post-literarios» de un concepto restrictivo de la literatura y, con él, justamente de modernidad ilustrada, que condiciona su libertad expresiva y su comunión con un modelo cultural posthumanístico, híbrido, donde la imagen comparte protagonismo con la palabra y donde el arte verbal no se ve sometido a las convenciones poéticas tradicionales ni limita su difusión al formato del libro como soporte físico.

⁵ Véanse Lucy R. Lippard: *Seis años*, 2004, pp. 7-32 y Rosalind Krauss: «La escultura en el campo expandido», 1985, pp. 59-74.

⁶ El término de mutante, como el de «post-literatura», es un concepto provisional como la mayoría de los que en este trabajo se introducen para emplearlos como instrumentos metódicos de análisis. Han de entenderse pues como nociones orientativas y no así prescriptivas. La designación fue popularizada por Juan Francisco Ferré, quien entiende por mutante una narrativa que asume «los nuevos formatos y referentes culturales, así como la impureza tecnológica y audiovisual de la sociedad de consumo, sin renunciar a las exigencias y ambiciones de la modernidad artística» (*Mutantes de la narrativa andaluza*, 2009, p. 4). Se trata de aquel tipo de escritura que modifica, que altera, que muta los genes del modelo previo de literatura. Especialmente es una forma de narrativa —si bien practicada, aunque en menor medida, en otros géneros como la poesía (Mora, Fernández Mallo, Javier Moreno, Mercedes Cebrián), el teatro (Angélica Liddell) o el ensayo (Javier García Rodríguez)— que rompe con las convenciones de la novela moderna como relato, cuyo fundamento se encuentra en la intriga y el modo de estructuración de las acciones que la forman; que contempla en el aspecto gráfico y tipográfico de la escritura un material decisivo de la creación verbal y tiende a la incorporación de elementos visuales como imágenes o iconos; y que se caracteriza además por la hibridación de géneros, la apropiación de textos encontrados o tomados prestados de otras obras, y la estética afterpop, por la cual se equiparan y se borran todas las fronteras entre la alta y la baja cultura. Véase asimismo Virgilio Tortosa: «Sujetos mutantes: nuevas identidades en la cultura», 2008.

rimentación más allá de los hábitos de escritura convencionales, no se conforman ya con reproducir un modelo literario estandarizado, cada vez menos eficaz dicho sea de paso, para expresar y representar una nueva realidad donde prima el medio tecnológico, el imagocentrismo,⁷ la fragmentación y reticularidad de la información características del siglo XXI. Una mutación progresiva de los rasgos definitorios del arte de las palabras que podría suponer en última instancia un cambio de identidad, análogo a la transición producida a partir del siglo XVI desde un concepto clásico de poesía hacia la definición establecida en la modernidad del arte verbal como literatura, es decir, como ficción belletrística,⁸ en especial tras la canonización de la novela como género poético de pleno derecho —pues tal circunstancia conlleva, no lo olvidemos, la imposibilidad de seguir definiendo lo literario según los antiguos parámetros métricos y versificados de la poesía—.⁹

La tesis aquí planteada, por tanto, no habría de resultar tan polémica por no ser del todo desconocida para la crítica, al existir un acontecimiento histórico previo que responde a unas premisas comparables: el salto tecnológico que supuso la invención de la imprenta y el impacto que ha tenido esta en la escritura moderna y su transmisión. Por añadidura, la teoría literaria puede tomar como referente las artes visuales, donde la transición y mutación hacia un paradigma abstracto, conceptual

⁷ Los conceptos de imagocentrismo, giro visual o civilización de la imagen proceden del ensayo de Fernando Rodríguez de la Flor: *Giro visual*, 2009, pp. 59-74.

⁸ El DRAE no recoge ninguna de las variantes del adjetivo aquí empleado (belletrístico, beletrístico) para referirnos tanto al campo de las bellas letras como a todo arte verbal caracterizado como tal. Roland Barthes (*El grado cero*, 1973) describe algunos de los «signos formales de la Literatura» (p. 69), relacionados con la *flaubertización* de la escritura o «fetiche de la forma *trabajada*» en el arte de la novela, en especial realista, por los cuales el lector reconoce el estilo literario: pretérito indefinido, estilo indirecto, ritmo escrito, palabras sacadas de los lenguajes populares, etc. La práctica de «escribir bien» que define la literatura belletrística —a diferencia de la escritura neutra fundada por Albert Camus en el vacío retórico y estilístico del grado cero— «está cargada de los signos más espectaculares de su fabricación» (p. 70). Estos signos son pautas estilísticas que, a base de la imitación y repetición generación tras generación de autores, han dado lugar a los clichés literarios señalados por Barthes (pp. 72-75), que abundan en la novela como modelo de «Literatura que se ve desde lejos» por presentar, en mayor o menor medida, un lenguaje preciosista «saturado de convención».

⁹ Uno de los primeros humanistas que comentan la problemática en torno a las ficciones desformalizadas como prosas y sin metro (libros de caballerías, novelas, cuentos) es Alonso López Pinciano en *Philosophía Antigua Poética* (1600), quien desplaza la creación poética desde el metro o la versificación hacia la mimesis o imitación: «Esto verá el que atentamente leyere sus *Poéticos*, en los cuales permite que el autor de los exámetros, o élegos, y de otros metros sin imitación, sea dicho exámetro y élego, mas no que sea llamado poeta simplemente, sino con añadidura de exámetro élego; y así los demás, como poco antes dije de Empédocles; por lo cual los que, sin imitación, hacen metros, prudentísimamente por algunos son llamados, no poetas, sino metrificadores» (*Philosophía Antigua Poética*, 1998, p. 152). Pinciano es uno de los primeros autores en definir el arte verbal al margen de la metrificación, idea poética que sería impensable en la mentalidad clásica, y vinculado en exclusiva al orden de la imitación, es decir, la ficción moderna: «quede asentado ya que la imitación en prosa es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero; y la escritura sin imitación, en metro, es un cuerpo muerto, adornado» (*Philosophía Antigua Poética*, 1998, p. 155).

y pos-tautónomo, alejado ya de la figuración como fundamento de las bellas artes, se encuentra más avanzada por la crisis que provocaron en el transcurso del siglo xx los experimentos iconoclastas de Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Andy Warhol o Marina Abramović. Tal ruptura de la teoría del arte contemporánea, abandonada, además de por Lippard y Krauss, entre otros muchos, por Susan Sontag, Arthur C. Danto, Mario Perniola, Nicolas Bourriaud, Hito Steyerl o Hans Ulrich Obrist,¹⁰ con respecto a la tradición estética anterior —desde Leonardo da Vinci y Giorgio Vasari, pasando por Charles Batteux y Johann Joachim Winckelmann, hasta John Ruskin y Henrich Wölfflin—, nos puede orientar en la medida de lo posible para abordar la problemática literaria actual no como un fenómeno inaudito y aislado, sino como un proceso histórico de transformación estética que acaba o acabará afectando, tal es la hipótesis, a todas las artes por igual.

Por «post-literatura» convendría entender entonces aquel arte verbal representativo de principios del siglo xxi que es resultado de una transformación estética de los rasgos esenciales y genéricos de la escritura.¹¹ En otras palabras, un arte verbal fruto de aquella mutación genética de una literatura que, sin encajar con la definición moderna de lo literario —por superarla y desbordarla como se intentará evidenciar más adelante—, no deja de presentar por ello atributos que seguimos identificando estrictamente como literarios. Una literatura, he aquí la paradoja, que sin dejar de ser literatura, irremediablemente, ha dejado o está dejando de serlo. La literatura después de la literatura que, en suma, vendría a sucederla tras el fin teórico del concepto literario como designación canónica del arte verbal en la modernidad.

La «post-literatura» se desmarcaría de aquellas prácticas verbales conceptualistas más avanzadas y antiliterarias —por más que en ocasiones la mayoría de escritores mutantes españoles recurran al apropiacionismo como método de re-creación—, que encajan con cuanto Kenneth Goldsmith identifica como *uncreative writing* y que

¹⁰ Véanse Susan Sontag: *Contra la interpretación*, 2007; Arthur C. Danto: *La transfiguración del lugar común*, 2002; Mario Perniola: *El arte y su sombra*, 2002; Nicolas Bourriaud: *Estética relacional*, 2008; Hito Steyerl: *Los condenados de la pantalla*, 2014; Hans Ulrich Obrist: *Ways of Curating*, 2015. En España, algunas referencias ineludibles son los estudios de Simón Marchán: *Del arte objetual al arte de concepto*, 1986 o Anna María Guasch: *El arte último del siglo xx*, 2000, además de la labor crítica tanto en libros como en redes sociales de Fernando Castro: *Escaramuzas*, 2003; *Una «verdad» pública*, 2009; *Contra el bienalismo*, 2012.

¹¹ El concepto de «post-literatura» está hermanado con el concepto de *postpoética* de Agustín Fernández Mallo empleado aquí en cursiva por proceder de la obra *Postpoesía*, 2009. Si bien el autor identifica el concepto con la noción de literatura en el campo expandido o *poesía expandida*, lo vincula, en último término, a la lógica implícita de lo *post* y, por consiguiente, a toda praxis poética «más allá de la poesía “poéticamente correcta”» (p. 28). Este mismo sentido del prefijo *post-* es el que inspira asimismo los conceptos de *post-contemporary* de Armen Avanessian y Suhail Malik: *The Time Complex*, 2016 y *postweb* de Alex Saum-Pascual: *#Postweb!*, 2018.