

# Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia

Toward an Archaeology of the Present: Material Culture, Technology, and Obsolescence

Para uma arqueologia do presente: cultura material, tecnologia e obsolescência

## Jesús Montoya Juárez

UNIVERSIDAD DE MURCIA, ESPAÑA

Profesor de la Universidad de Murcia, España. Doctor en Literatura

Hispanoamericana, por la Universidad de Granada, España.

Autor de *Narrativas del simulacro: videocultura y tecnología en*

*Argentina y Uruguay* (Editum, 2013), *Mario Levrero para armar:*

*Jorge Varlotta y el libertinaje imaginative* (Trilce, 2013), y editor

de los volúmenes *Imágenes de la tecnología y la globalización*

*en las narrativas hispánicas* (Iberoamericana, 2013), *Literatura*

*más allá de la nación* (Iberoamericana, 2011) y *Entre lo local y*

*lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*

(Iberoamericana, 2008). Correo electrónico: [jesusmontoya@um.es](mailto:jesusmontoya@um.es)

Artículo de reflexión

Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Global-tec: globalización y tecnología en la narrativa hispanoamericana desde 1990*, registrado en Ministerio de Economía y Competitividad (España).

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl20-40.hapc



### Resumen

En este artículo se analizan dos novelas, una de Agustín Fernández Mallo y otra de Pedro Mairal, para examinar qué papel cumplen en ellas la tecnología como parte de la cultura material del presente. Ambas son ilustrativas de un conjunto de ficciones que en el siglo XXI pueden pensarse como arqueologías del presente, novelas que, ante los procesos de virtualización de la cultura contemporánea, subrayan no tanto la ganancia expresiva de la tecnología como lenguaje, sino la pérdida o el residuo que producen los nuevos usos del tiempo en la globalización tecnológica y sus efectos en la intimidad o en la subjetividad.

*Palabras clave:* cultura material; tecnología; literatura latinoamericana; literatura española; literatura argentina; globalización

### Abstract

This article discusses two novels, one by Agustín Fernández Mallo and other by Pedro Mairal, focusing on how they represent the role of technology within contemporary material culture. These works are representative of a fictional corpus from the 21st century that carries out an archaeology of the present. Such works, vis-à-vis the rise of the virtual in today's culture, underline not so much the expressive gain of technology as language, but rather the loss or residue that new uses of global technified time has on intimacy and subjectivity.

*Keywords:* material culture; technology; Latin American literature; Spanish literature; Argentinean literature; globalization

### Resumo

Neste artigo são analisados dois romances, um de Agustín Fernández Mallo e outro de Pedro Mairal para rever qual o papel da tecnologia neles como parte da cultura material do presente. Ambos são ilustrativos de um conjunto de ficções que no século XXI podem se pensar como arqueologias do presente, romances que, perante os processos de virtualização da cultura contemporânea, sublinham não tanto o ganho expressivo da tecnologia como linguagem, quanto a perda ou resíduo que os novos usos do tempo produzem na globalização tecnológica e os seus efeitos na intimidade ou na subjetividade.

*Palavras-chave:* cultura material; tecnologia; literatura latino-americana; literatura espanhola; literatura argentina; globalização

RECIBIDO: 9 DE OCTUBRE DE 2015. ACEPTADO: 11 DE NOVIEMBRE DE 2015. DISPONIBLE EN LÍNEA: 1 DE JULIO DE 2016

### Cómo citar este artículo:

Montoya Juárez, Jesús. "Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia". *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 276-293. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.hapc>

## Introducción

Hace más de un siglo Georg Simmel describió el efecto del desarrollo del capitalismo sobre la ciudad en términos de una escisión en el seno de lo contemporáneo. Para Simmel la aceleración de la vida nerviosa, dada por la expansión capitalista y la hipertrofia de los medios de masa, producía la emergencia de un presente en medio del presente, fagocitado en un nuevo tiempo tendente a globalizarse —el del capitalismo y la tecnología—, que condenaría lo simultáneo a devenir un fósil y barnizaría de pasado lo que hasta ese momento podía pensarse como el escenario cotidiano de la vida del hombre.<sup>1</sup> Este diagnóstico con diferentes modulaciones atraviesa la teoría del siglo XX. A su término, Virilio apuntaba cómo la velocidad de la tecnología de la producción y la reproducción mediática, desde el nacimiento de la cultura de masas en el siglo XIX, daba origen a una estética de la desaparición que contribuía a la disolución de una cierta experiencia del tiempo y al acostumbramiento a la desmaterialización de la realidad.<sup>2</sup> Puesta esta idea en palabras de Andreas Huyssen: “the ever increasing speed of scientific, technical and cultural innovation produces even larger quantities of the non-synchronous, and it objectively shrinks the chronological expansion of what can be considered the present” (Twilight 26). Como consecuencia de este ensanchamiento del presente se da también un debilitamiento del futuro o de la capacidad que tenemos de imaginarlo, como han explicado con claridad teóricos como Molinuevo. De ahí que las proyecciones al futuro adopten hoy día la textura de la distopía y que el futuro imaginado por la ficción suela ser el yacimiento arqueológico desde el que rastrear las ruinas de nuestro presente.

De la mano de la etnoarqueología y de la antropología, en las últimas décadas también se ha desarrollado una *arqueología del presente* (González Ruibal), centrada en el estudio de la cultura material de nuestro tiempo. Como su propio nombre indica, la arqueología del presente estudia las sociedades actuales con la metodología arqueológica sin establecer diferencias entre el pasado y el presente; por lo tanto, huye de la analogía, es decir, no emplea los datos obtenidos para

1 Consúltese a este respecto el ensayo de Simmel “La metrópolis y la vida mental”, de 1903, disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>

2 “No es simplemente un problema de transporte, es la velocidad de la toma de la instantánea fotográfica, luego la velocidad de veinticuatro imágenes por segundo, las que revolucionarán la percepción y cambiarán totalmente la estética. Frente a la estética de la desaparición, solo queda una persistencia retiniana. Para ver cómo se animan las imágenes de la secuencia, del fotograma, tiene que haber persistencia retiniana. Por lo tanto, pasamos de la persistencia de un sustrato material —el mármol o la tela del pintor— a la persistencia cognitiva de la visión. [...] estética de la desaparición, que prolongan hasta nuestros días el vídeo y la televisión” (Virilio 24-25).

compararlos con otros del pasado, por ser sencillamente el pasado su interés último (González Ruibal). Este esfuerzo por romper las barreras del presente no es inédito: de hecho, la diferencia constitutiva desde el surgimiento de la disciplina es su interés en la cultura material antes que un interés en el pasado (González Ruibal). En consecuencia, la arqueología del presente reivindica la multitemporalidad del hecho arqueológico, que supone la toma de conciencia de que existen temporalidades diferentes en los objetos cotidianos estudiados (Hamilakis).

Pienso en la pléyade de textos distópicos en este siglo: *El año del desierto*, de Pedro Mairal; los cuentos de J. P. Zooey; los textos inquietantes de Bruno Petroni, como *Cambalache*; las novelas de Rafael Pinedo, *Plop*, *Frío o Subte*, desoladas o postapocalípticas, o las ucronías del uruguayo Ramiro Sanchiz, como *La vista desde el puente o Trashpunk*. Igualmente, en otros textos ligados o no al género, como *Tobogán blanco*, de Gabriel Peveroni; la narrativa íntegra de Edmundo Paz Soldán, o las obras de los chilenos Álvaro Bisama (*Los muertos*), Jorge Baradit (*Policía del karma*) o Mike Wilson (*El púgil o Zombie*). Pienso también en la estética del vacío, el desierto o en la productiva metáfora del búnker que despliegan algunos textos de Agustín Fernández Mallo o Doménico Chiappe. Pienso en muchos fragmentos del Madrid de Vicente Luis Mora en *Circular 07*, en los proyectos de bricolaje y *performance* histórica que acomete Mercedes Cebrián o en la literatura *con* ciencia ficción de Rodrigo Fresán, en *El fondo del cielo*. Recuerdo también el Londres suburbial atravesado por la mirada cinematográfica a cámara lenta de Javier Calvo, en *El dios reflectante*; otra vez Madrid, en *2020*, de Javier Moreno, donde las ruinas de la Terminal 4 de Barajas albergan a los perdedores de la globalización, que duermen en aviones abandonados, o la trilogía distópica plagada de buenas ideas de Jorge Carrión (*Los muertos*, *Los huérfanos* o *Los turistas*), entre ellas la del simulacro global (la red internet) vuelto una ruina.

¿Qué tienen en común estas ficciones? Creo que, entre otras cosas, todas ellas traducen un determinado diálogo con el simulacro como horizonte cultural que se inclina del lado del terror antes que del lado de la esperanza utópica, aunque el lenguaje narrativo no deje de ser seducido por la tecnología y la imagen contemporánea de manera inevitable. Si la arqueología es la ciencia que opera ante todo con los residuos o los restos materiales que deja tras de sí una forma de vida, mi hipótesis de partida es que una parte importante de la ficción narrativa actual en español puede pensarse desde la metáfora de la arqueología, ya sea del presente, del pasado reciente o, como llama Fredric Jameson a la novela de anticipación, una *arqueología del futuro*. Ante los procesos de virtualización de la cultura contemporánea, muchas de estas obras subrayan no tanto la ganancia expresiva de la tecnología como lenguaje —aunque sin duda muchas la expli-

ten—, sino que se centran en la pérdida, en el residuo que producen los nuevos usos del tiempo en la globalización, desde el reconocimiento de que escritura y simulacro han dejado hace mucho tiempo de ser dos juegos de mediaciones antagónicas. Ninguna de estas obras recupera una dialéctica oposicional respecto de la tecnología ni reedita un binomio como el que planteaba Umberto Eco, pero sí podríamos leer en ellas una misma necesidad de ubicar la imaginación narrativa en un presente barnizado de futuro que mira hacia lo contemporáneo de espaldas, interesadas, como ocurre en una arqueología del presente, en desenterrar, visualizar o exponer, digamos, el territorio de lo heterocrónico o lo desactualizado respecto de la velocidad del capitalismo global que transcriben.

### Una estética de la ruina

Uno de los *topoi* que más parecía reiterarse en la teoría del posmodernismo tenía que ver con la imposibilidad de aprehensión global del presente, sea por la crisis perceptiva causada por la naturaleza descoyuntada del tiempo presente (Jameson, *El posmodernismo*), sea por la renuncia anticipada a su comprensión ante la crisis de toda idea de totalidad (Lyotard), sea por la visión estereotipada de los diferentes pasados que regresan cíclicamente en un baile de fósiles (Lipovetsky; Baudrillard). El presente, su aprehensión, es, en esencia, el objeto de un deseo imposible de satisfacer, alcanzable tal vez solo metonímicamente, a partir de sus fragmentos, de ahí que, como señalaba Jameson (*El posmodernismo*), el presente se volviera objeto de una profunda nostalgia.

Lejos de desaparecer, la nostalgia es un fenómeno extendido en nuestro tiempo. Los ejemplos son legión en el ámbito de la alta cultura, en las políticas de la memoria que han desarrollado las instituciones públicas, en la publicidad, el *infotainment*, en la cultura llamada “de masas” o banalizada, etc. Un fenómeno problemático, producto de lo que Huyssen ha denominado “*the mass-marketing of nostalgia*” (*Twilight* 20), un comercio que, a decir de Miguel Ángel Hernández Navarro (“Desvelar”), cuestiona las posibilidades utópicas que Benjamin podría vislumbrar en lo obsoleto.

No obstante, prosigue Hernández Navarro (“Desvelar”), siguiendo a Krauss o Foster, también el arte contemporáneo se llena de tecnologías obsoletas y de objetos anacrónicos. En buena parte de la teoría y la praxis artístico-narrativa de los años ochenta y comienzos de los años noventa, que ha servido para ejemplificar las descripciones del posmodernismo, los términos con que se postulaba esa nostalgia dialogaban con un réquiem por la dialéctica oposicional que el posmodernismo había venido a dinamitar. En el ámbito de la narrativa del Río de la Plata, por ejemplo, una cierta nostalgia se ofrecía en parte como respuesta

cultural ante la pérdida de la hegemonía de sistemas de mediaciones (de una medialidad) más conciliables con una ilusión de agencia política y una sensibilidad determinadas de una o varias generaciones de autores en su mayoría nacidos con anterioridad a los años sesenta (Montoya Juárez): una medialidad donde la escritura se postulaba como el antagonista agonizante del simulacro. Ahora bien, la nostalgia que aparece en la mayoría de textos a los que me he referido antes no se plantea en términos de un regreso a un pasado moderno o un lamento por el pasaje vedado o cancelado hacia este. Por el contrario, se trata de una nostalgia de lo contemporáneo, de un presente que adopta la textura de lo que se halla al borde de su extinción, resulte o no accesible ya como presencia afectiva, ya como fantasma o monstruo amenazador. No se trata de una nostalgia por una “autenticidad profunda”, materializada en “las ruinas de un pasado glorioso” (Huyssen, “Nostalgia” 44), sino —como lo plantea Huyssen— del despliegue de un imaginario de ruinas consciente del lado oscuro de la modernidad o, mejor, diríamos ahora, de la globalización (esto es, su exaltación del mercado neoliberal y sus efectos sobre la realidad, la subjetividad o la intimidad). No es la reedición de la copla manriqueña “cualquier tiempo pasado fue mejor”, sino un cuestionamiento del presente a partir de objetos extraños *en él*.

Por otro lado, si atendemos al diálogo que los productos culturales establecen con el sensorio simulacional de la segunda Edad de los Media, muchos textos contemporáneos no recuperan un sistema de mediaciones ajeno a ese mismo sensorio. De hecho, ahora la propia tecnología del simulacro posmoderno emerge en muchas ocasiones bien como el propio objeto ruinoso o bien como el mediador necesario para su percepción en cuanto ruina, en unos textos atraídos por un imperativo de hacerse cargo del presente. Esto último es lo que ocurre precisamente en *Limbo* (Alfaguara, 2014), la última novela publicada de Agustín Fernández Mallo, de la que me ocupo a continuación.

### **Agustín Fernández Mallo: obsolescencia que permite ver**

Se ha escrito mucho sobre la obra transmedia (narrativa y digital: blog, youtube, etc.) del coruñés Agustín Fernández Mallo (1967). Su “proyecto *Nocilla*” ha servido para construir la etiqueta de una supuesta generación o remesa nueva de autores españoles (Azancot; Calles; Kunz; Henseler), cuyas estéticas se hallan atravesadas por dos coordenadas: la tecnología digital y el tratamiento desinhibido de la cultura pop, por un lado, y la globalización de los imaginarios narrativos, por otro (Fernández Porta, *Afterpop*; Mora, *La luz*; Ferré; Calles; Pron). La obra de Fernández Mallo se ha analizado como un intento de transcribir literariamente el paradigma

de la red (Calles), como transmedia en papel (Saum-Pascual) y como explicitación o desarrollo de una nueva conciencia “urbana” (Fraser) en la narrativa española.

En *Limbo* resultan inmediatamente reconocibles muchos de los temas de la obra previa de Fernández Mallo: el pastiche releído desde lo digital, el paratexto o el texto inserto ajeno o apócrifo, los cruces entre realidad y ficción o la exploración de alguna fórmula de autoficción, la profusión de referencias al arte *pop*, las referencias culturales heterogéneas, la écfrasis y —más aún— lo textovisual,<sup>3</sup> Ballard y Borges, la ficcionalización de la construcción de un proyecto creativo, la creación a partir de la combinación azarosa de elementos heteróclitos —haciendo de eso el tema de la ficción narrativa—, la relación entre ciencia y arte, la influencia de lo digital en los modos de narrar, las metáforas-eje del desierto y el viaje, Smithson y el *Land Art* (Pron; Pantel; Hernández Navarro, “RAM\_Trip”<sup>4</sup>), la novela como elemento nodal o parte de una red de referencias que reenvían fuera del libro, particularmente, en *Limbo*, a su obra previa, y no tanto a lo que el autor ha denominado en otro lugar como *exonovela* (Fernández Mallo, “Exonovela”). Por último, también, vemos la construcción de un narrador (o de narradores) “semionautas” (Bourriaud), navegantes de los signos en un mundo complejo donde la realidad se halla atravesada por oleadas de ficción.<sup>5</sup>

Ahora bien, los paisajes culturales que se tematizan en ese proceso parecen explorar, por el contrario, la metáfora de la arqueología, quizás la contracara distópica de ese realismo que subraya el modo tecnológico en que puede lograrse. Lo que me interesa señalar en la estética de Agustín Fernández Mallo es cómo logra extrañar determinados objetos, mercancías, espacios, del paisaje de la cultura material del presente, confiriéndoles el aspecto de una problemática ruina presente o futura. En una conferencia dada acerca del futuro del periodismo, el propio Agustín Fernández Mallo parece inscribirse en esta visión del escritor-arqueólogo de lo descartable, de lo problemático o que no alcanza la categoría de lo digno de ser preservado:

---

3 La presencia literal de fotografías y capturas de pantalla, por ejemplo, es una constante en las publicaciones de muchos jóvenes autores españoles.

4 Tuve también la oportunidad de oír algunas de sus reflexiones sobre Fernández Mallo en la conferencia en la que Hernández Navarro disertó sobre la influencia de Smithson en este autor, dictada en la Universidad de Murcia, en el I Seminario Internacional de Narrativa Española e Hispanoamericana que dirigí en marzo de 2014. Agradezco a su autor el haberme facilitado sus notas. Las tres referencias que incluyo en este paréntesis se han ocupado en mayor o menor medida de la cuestión del *Land Art* en Fernández Mallo.

5 Temas y rasgos que casan bastante bien con los que Vicente Luis Mora apunta para la novela pangeica tipo en *La luz nueva* (2007), el primer esfuerzo de sistematización crítica de las nuevas generaciones de escritores acometido en España en lo que va de siglo” (Mora, *La luz* 72-73).

Permítanme, como última reflexión, hablarles de la importancia que los residuos —al fin y al cabo la basura— tienen para este nuevo modo de crear realidad y, por lo tanto, usos del lenguaje. Los arqueólogos lo saben: una parte de lo más valioso que civilizaciones pasadas nos dejaron es precisamente aquello que “no nos dejaron”, aquello que nos dejaron sin querer, aquello que en su día consideraron residuo, objetos o ideas que no alcanzaban la categoría de conocimiento, sino mera información —hoy lo llamaríamos *spam*—. (“El papel”)<sup>6</sup>

Más allá de que haya alcanzado carta de naturaleza en la última narrativa hispánica lo textovisual (Mora, *El lectoespectador*), particularmente con la remediación o la inserción de fotografías o de materiales ajenos en la novela, y otras formas transmedia de construcción narrativa, sin salir del ámbito de la narrativa en papel, partiré de un presupuesto apuntado por los modernos estudios sobre écfrasis: el subrayado de la materialidad de ciertos objetos mediante determinadas operaciones retóricas transforma muchos de ellos en una imagen memorable en la lectura, con frecuencia merced a la inserción de una referencia textual (verbal, por lo tanto) a un marco, ya sea metafórico, que hace que esos objetos devengan en objetos ecfrásticos en el discurso verbal, iconotextos (Wagner) que de ese modo visualizan o transforman lo que podríamos denominar “escombros del presente”, en ruinas, “estetizándolos” (Huyssen, “Nostalgia por” 37). Esta es una de las funciones de la presencia material de la tecnología, sobre todo en la obra de Agustín Fernández Mallo.

En una de las tres historias que se cruzan en el caleidoscopio narrativo que es *Limbo*, de estructura mucho menos fragmentada que el resto de las obras de Fernández Mallo, presenta a una pareja —español y mexicana— que viaja en coche como turistas por Estados Unidos, desde Nueva York a Los Ángeles, guiados por la noticia de la existencia —que deviene obsesión— de un concepto multiforme y diseminado a lo largo y ancho de la historia y de la geografía global llamado *sonido del fin*. Él, sabemos después, es un escritor. Ella, diseñadora de esas bolsas para vomitar en los aviones y víctima, en el pasado, de un secuestro. Una de las realizaciones de ese “sonido”, que estos dos personajes leen en un libro ficticio, *Historia del eco y del sonido en los Estados Unidos*, se halla prota-

---

6 En ese mismo discurso, el autor continúa: “el periodista hoy más que nunca no ha de limitarse a dar informaciones, sino que ha de considerar éstas como residuos en tiempo real para de este modo enfocarlas de otra manera, recodificar sus significados. El periodista más que nunca, y por paradójico que parezca, ha de ver el presente como una arqueología en la que abundan restos a punto de ser resucitados, una arqueología en la que no cabe la nostalgia, sino un principio activo de construcción de realidad”.

gonizada por Sokolov, músico polaco, natural de Tarnow, cultor del ruidismo y personaje aparecido en uno de los fragmentos que componían *Nocilla dream* (2006). En aquella novela, Sokolov, se nos narraba, desarrollaba durante su infancia la afición por grabar en “un magnetófono toda clase de ruidos excitantes para su infantil cosmogonía”, como los “golpes con una cuchara sobre la mesa al mismo tiempo que respiraba con fuerza” (39) o el sonido del taladro y, “simultáneamente y sin entender” nada, fragmentos recitados por él mismo del ejemplar de “*El capital* que su padre tenía arrumbado en la caja de herramientas” (39). Sokolov se salva milagrosamente de la caída del edificio en que viven sus padres, al estar en ese momento trabajando en su afición en el sótano. En su poder, el día de la catástrofe, obra una cinta TDK en que había grabado los sonidos de su última sesión. Emigrado a Estados Unidos, Sokolov, músico aficionado, lleva consigo esa cinta, con ruidos nunca oídos en ese país, y desarrolla una afición por registrar los sonidos de los edificios. En *Limbo* reaparece, autoplagiado, buena parte del fragmento de la novela anterior, ahora descrito por uno de los personajes que lee a su vez ese libro que, con otro título, parece ser una versión o contener fragmentos del propio *Nocilla dream* (2006).

Se asocia en *Limbo* esa anécdota con otra de mayor alcance político. Sokolov obtiene el permiso para grabar el día 10 de septiembre de 2001 en las oficinas de la BP, en el piso 77 de la torre sur del World Trade Center. El personaje de Agustín Fernández Mallo graba la inminencia del fin, el instante bisagra, el preludio de una catástrofe que determina la construcción de todo posible relato del pasado reciente y de nuestro presente, pero la tecnología con que parece retener el instante es una tecnología obsoleta:

La cinta original de la grabación, una TDK doméstica [...], la conserva la abuela [...] Muy poca gente ha tenido acceso a ella. Por qué Sokolov realizó justamente ese día y no otro la grabación ha sido motivo de múltiples especulaciones, pero parece quedar claro que fue casual. Sin embargo, el motivo por el cual aquel día Sokolov utilizó una cinta TDK doméstica, si siempre había usado formatos profesionales, es algo que aún es motivo de controversia. (52)

Las ruinas sonoras del presente quedan grabadas en un objeto material analógico, una tecnología residual. Parece querer decirnos la novela que esa obsolescencia del medio, esa presencia del pasado, devuelve una imperfección al sonido que es la garantía de su autenticidad en la era del diseño industrial. En el paso de lo digital a lo analógico, por ejemplo, se produce un retardo estimado en milisegundos, una suerte de limbo inapreciable que se da en la ejecución de un proceso dentro de un sistema de información. Así ocurre en el fondo con el

formato novela, a pesar de erigirse como artefacto integrado que incorpora los lenguajes de la tecnología. Así ocurre, como lo veremos, con los cuerpos o la vida humanos: “la ropa limpia es tejido muerto [...] Interpreté aquello como una forma de recordarme que en tanto mi cuerpo emitiera residuos había vida en ese cuerpo” (34). En la novela de Agustín Fernández Mallo se tematiza la restitución de un aura como deseo a sabiendas de su anacronismo, un brillo fetichista sobre la mercancía (Hernández Navarro, “RAM\_Trip”), que no depende exclusivamente de los esquemas productivos del mercado, sino de una disposición arbitraria o azarosa de los objetos<sup>7</sup> o, también, de la elección de un autor inevitablemente consciente de la fusión de la cultura y la industria cultural de nuestro siglo (Fernández Porta, *Homo sampler*). De ahí la necesidad de los narradores de asumir de inmediato la posibilidad del fraude,<sup>8</sup> de ahí la palinodia, la puesta en duda de cualquier posibilidad de reconstrucción aurática desviada:

[...] pero si soy sincero, no me ofrece mucha credibilidad la historia de Sokolov, no dudo de que él haya oído algo en el WTC, pero me resulta extraño que la cinta TDK con la que realizó la grabación fuera similar a aquella otra con la que se vio sepultado en Polonia. En mi opinión, el 10 de septiembre de 2001, Sokolov no grabó nada relevante, y después sencillamente sustituyó la cinta por la de su infancia. (52-53)

Por eso toda imagen en la novela está duplicada, ya dentro, ya fuera del texto. Todos los objetos son la sombra de otros objetos en los paisajes narrativos configurados por el diseño industrial. Algunos ejemplos: el avión en que viajan los protagonistas desde el D.F. a Estados Unidos, zarandeado por las turbulencias, tiene una copia en el museo de la Diekou Collection en Denver, en un pasaje que consiste en la écfrasis de una instalación artística a cargo de Misaki Kawai. Los dos narradores del fragmento intitulado “Eco, él”, dos músicos experimentales que viajan a la Bretaña francesa para encerrarse a componer su disco definitivo, fantasean con la posibilidad de acudir al “festival de Benicàssim chino”, donde actúan cada año las copias de los grupos del auténtico.<sup>9</sup> Finalmente, el propio “Sonido

---

7 Desde postulados que dialogan con la física cuántica, por ejemplo, los dos amigos encerrados para componer música que protagonizan un fragmento de la novela tratan de mantener en el castillo donde se hallan una posición determinada de los objetos que pueda llevarlos a obtener el preciso sonido que están buscando.

8 Sobre esta cuestión es preciso leer a Fernández Porta (*Homo sampler*).

9 La lógica de los dobles se expande por toda la novela: el castillo de la Bretaña francesa en que Juan Feliu y otro de los narradores de esta novela coral se encierran para componer, invitados por un productor musical, el que creen que será su disco definitivo, fue la imposible residencia

del Fin” es testimoniado en una segunda ocasión en Estados Unidos. Los músicos Tony Jacobs y Christian Marclay graban con su equipo una escena en el desierto de Mojave, atando una *fender stratocaster* roja a una *pick up* para recorrer una carretera vacía hasta que los golpes y la violencia del trayecto la vuelven irreconocible.<sup>10</sup> Una guitarra que termina pareciéndose, después de la violencia ejercida sobre ella, a un “cuerpo humano” (55). Esa grabación casera, combinada con elementos espurios: el simulacro sobreactuado de una escena en que intervienen actores *amateur*, la comida chatarra, vuelta residuo, y la visita a ese punto exacto en que estuvieron todos los elementos en conexión, permite a este nuevo narrador la audición de ese “Sonido del Fin”, que es, en definitiva, como irónicamente se nos sugiere en la novela, aquel sonido que se halla en todo lo que no tiene copia o parangón.

La narrativa de Fernández Mallo, determinada por el lenguaje de la tecnología digital y producto perfectamente asignable a la cultura de la convergencia (Jenkins), se llena sin embargo de objetos y usos desviados de una tecnología usada y obsoleta que proyecta así una presencia heterocrónica: la del tiempo en que esa tecnología cumplió su función como objeto, que es a la vez el tiempo de su imperfección, de su ruido analógico. Un tiempo que se corresponde con el imaginario de la infancia, en el caso de la ya referida cinta TDK, del personaje, Sokolov, grabada el 10 de septiembre de 2001, en la que cree oír el sonido de las voces de sus padres muertos. Pero también otro tiempo en que esa tecnología es reciclada para su uso artístico o documental (la grabación del malogrado edificio neoyorquino, la ruina fotográfica —y ahora también sonora— de todo un siglo que se fue). En la novela son los objetos los que detentan ese tiempo otro y lo incorporan fosilizado al presente, testigos mudos que vuelven visible, perceptible, un tiempo que se opone a ese espacio de incertidumbre, que es la vida en el desierto de lo real contemporáneo, donde los cuerpos devienen en el residuo último que produce el tiempo tecnológico, eucrónico, del capitalismo tardío, y se visibilizan como un parásito problemático. Así parece sugerirlo la narradora del fragmento citado, a propósito de una plaga de chinches que asola la costa este de Estados Unidos durante su viaje: “Las chinches [...] Se introducen por el agujero

---

y el lugar donde perfeccionó sus experimentos el científico nazi. Sus experimentos explican la sobreabundancia de gemelos en la región. También ese viaje por Estados Unidos, a cargo de la pareja de español y mexicana referida anteriormente, se verá salpicado con guiños o referencias al nazismo: “el logotipo de una de esas cadenas de comida que abren 24 horas se parecía mucho a una esvástica” (58), o la mención del documental que afirma haber visto el personaje femenino sobre “Eva Braun [...] un documental en color” (64-65).

10 Una guitarra que aparecería en el desierto de Albacete de *Nocilla Dream* o en el comienzo del proyecto que acometen los protagonistas de *Nocilla Lab*.

de carga de batería o por el auricular, y allí pueden permanecer aletargadas hasta un año sin necesitar carne animal o humana. “Para moverse parasitan la alta tecnología —dijo él—, como nosotros parasitamos el GPS” (27).

La identidad poshumana que se explicita en la novela se da, más que como la conceptualización de monstruos de ciencia ficción, *cyborgs* o híbridos maquínicos, como la explicitación de una conciencia que trasciende el propio cuerpo y que se articula en el proceso conectivo (Foster) con la cultura material del presente. Ahora bien, en ese proceso, a la vez, una ruina última del capitalismo continuamente aparece a cada página: la de los cuerpos como residuo. Las soluciones utópicas que prevén el transhumanismo, el poshumanismo y el extropianismo parecen tener una contrapartida o un costado distópico que podría pasar por la obsolescencia de los cuerpos y no únicamente, como se apunta en los planteamientos más optimistas, por ejemplo, en las teorías ciberfeministas de Haraway o Hayles, por una superación del sujeto liberal patriarcal destinado a controlar la naturaleza:

*In this account, emergence replaces teleology/ reflexive epistemology replaces objectivism; distributed cognition replaces autonomous will; embodiment replaces a body seen as a support system for the mind; and a dynamic partnership between humans and intelligent machines replaces the liberal humanist subject's manifest destiny to dominate and control nature.* (Hayles 288)

De ahí que los proyectos atravesados por esta dominante arqueológica encuentren en los cuerpos —meros soportes para la mente— la forma adecuada de uno de los residuos clave del proceso de virtualización de la cultura.

La misma operación retórica que veíamos a propósito de las Torres Gemelas de Nueva York o de ese sonido del fin la encontramos en el momento cuando el cuerpo deviene en parte de la cultura material, puesto de relieve como ruina a través de una tecnología que en el momento de la escritura de la novela es obsoleta. La anécdota refiere al secuestro del citado personaje femenino en Ciudad de México, del que hace memoria. Durante su encierro sus captores dejan una cámara fotográfica en el piso donde la encierran. En un momento dado ella toma *polaroids* con primeros planos de su sexo. De nuevo, un objeto condenado a la obsolescencia aparece como el elemento que permite la visualización de los cuerpos, que cada día tienen un aspecto diferente.<sup>11</sup>

---

11 Un proyecto —o microproyecto— inserto en la narración que una vez más se antoja una instalación, que recuerda la que llevó a cabo el artista plástico Jamie McCartney con sus *400 vaginas*, un macromural donde expuso una reproducción en yeso para la que hizo moldes de las vaginas de 400 mujeres reales.

*Limbo*, como vemos, subraya, como ya sucedía en la trilogía *Nocilla*, la visualización ostensible de los objetos y, a la vez, la subversión de la jerarquía entre estos y los cuerpos. Ahora “los objetos sobreactúan” (18), enuncia la narradora en el segundo relato de la novela, una frase que devendrá en *leitmotif* para unos personajes que, continúa esta narradora, terminan desapareciendo a medida que esa conexión con los objetos, que permite la supervivencia de los sujetos, se desvanece:

Ocurrió sin aviso ni preámbulos: comenzaron a desaparecer los objetos del cuarto. No es que los viera volatilizarse ante mis ojos, sino que por momentos perdía toda conexión con ellos. Estaban ahí pero su presencia, a través de los lazos que el cuerpo establece con la materia, iba desapareciendo. Mejor dicho, eran esos lazos lo que desaparecía. No era cine, no era un sueño, no era una alucinación, no era una expresión de odio, tampoco un deseo. Los objetos dejaban de sobreactuar para, simplemente, actuar. Minutos más tarde, ya ni eso. Supe entonces [...] que él había estado viajando con una muerta. (67)

#### **Pedro Mairal: heterocronía a la intemperie**

En Agustín Fernández Mallo veíamos cómo la tecnología afectiva servía como marco para la éfrasis del objeto residual que, merced a determinadas operaciones retóricas, devenía en ruinoso. Saltando al otro lado del Atlántico, podemos observar una vez más cómo la tecnología visual posmoderna deviene en un objeto anacrónico, en la medida en que de nuevo sirve de marco para la exposición de cuerpos abandonados de sus mentes, ahora, por hallarse sus mentes apresadas en la imagen de un país que desapareció, metafóricamente hablando.

Mairal lleva a cabo una reconstrucción alegórica desviada de los primeros años del siglo XXI en Argentina en *El año del desierto* (2005). Si, digamos, el tiempo interno de la novela avanza cronológicamente adelante en los dosmiles, narrando a partir del verosímil fantástico el avance de la “intemperie” o fuerza que erosiona la civilización capitalista, el tiempo estético viaja en dirección opuesta, desvaneciéndose hacia el siglo XIX, irrumpiendo el sur, la Pampa, los ecos de la dialéctica civilización *versus* barbarie del Facundo, a través de las grietas del asfalto, dejando atrás un paisaje residual de objetos electrónicos que van dejando de funcionar, y así va estableciéndose todo un juego de analogías entre esa precaria sociedad postapocalíptica y la campaña del desierto y las guerras civiles de la Argentina decimonónica. María Valdés Neylán, de ascendencia irlandesa, narra las transformaciones políticas acaecidas en la Argentina de 2001, sin referirla, a través de metonimias que visualizan sus efectos sociales.

A pesar de que la novela viene a dialogar con los procesos globalizadores, siendo como es además una novela de la emigración —se narra de hecho, desde el afuera, desde el exilio— la lectura en clave nacional es aquí muy pertinente, como apunta la investigadora Elsa Drucaroff. En ese sentido, de manera análoga a como lo observaba Andrew Brown, una vez más las presencias poshumanas en forma de híbridos, *cyborgs*, cuerpos prostéticos, etc., suponen formas de pensar el trauma producido por los programas neoliberales de los años noventa en los países latinoamericanos, deviniendo por tanto estos híbridos en lo que con Brown podríamos llamar un “*profoundly human posthuman*” (175).

El cuerpo objetivado por la tecnología que observamos con mayor evidencia es el del padre de la protagonista, que encaja con la categoría del *tech zombie* (Boon 40), y queda petrificado, junto a muchos otros compatriotas, ante el televisor encendido, mientras el universo se desmorona. En un momento dado, en el conventillo que se ha vuelto el edificio de Barrio Norte en que viven los protagonistas, se decide redistribuir los espacios para albergar en una de las plantas un hospital o asilo improvisado, una heterotopía, de nuevo, en la que leemos un guiño fantástico: la protagonista comprueba, al apagar el televisor, que también la vida de esos enfermos, catatónicos en sus camastros, se acaba simultáneamente, y que al accionar el mando a distancia se producen leves cambios en su estado, aferrados los enfermos a un objeto que es el único espacio que permite la conexión con la ficción política nostálgica de un país que ya no es. Es significativo cómo en la novela la tecnología digital es lo primero que deja de funcionar. Tiempo después, la televisión analógica, en una obsolescencia inversa de toda tecnología, también dejará de hacerlo.

La novela tematiza un progresivo desarraigo bajo la forma de un viaje estético, hacia atrás en la historia y hacia adelante en el tiempo, que generan ruinas en su devenir, siendo la última, la lengua. La historia acaba donde empieza, en el exilio desde el que, tiempo después, la narradora nos relata su historia, y da inicio a una arqueología en el territorio de su propia lengua, de la que extrae sus recuerdos:

[...] estuve cinco años en silencio, hasta que las palabras volvieron, primero en inglés, de a poco, después en castellano, de golpe, en frases y tonos que me traen de vuelta caras y diálogos. A veces tengo que encerrarme acá para hablar sin que me vean, sin que me oigan, tengo que decir frases que había perdido y que ahora reaparecen y me ayudan a cubrir el pastizal, a superponer la luz de mi lengua natal sobre esta luz traducida donde respiro cada día. (8)

Cabe pensar si Mairal en este experimento con el tiempo cancela o no toda posible nostalgia. ¿Nostalgia de un futuro? ¿De un pasado? ¿Del presente? Tal vez. No, desde luego, de una nación. En la novela el peso específico de un objeto, por ejemplo, el vestido azul que inicialmente planea comprar a cuotas la protagonista, sea la metonimia de todo un estado de cosas, un fetiche que, con el correr de la novela, devendrá, finalmente, en un residuo, extirpándosele todo valor de cambio o de uso, al ser excretados objeto y sujeto —la compradora— de la lógica del mercado.

### A modo de conclusión

Ambas novelas analizadas podrían entenderse desde la metáfora de la arqueología. Tanto *Limbo* como *El año del desierto*, junto con un grupo creciente de textos, pueden ejemplificar la tendencia de la narrativa reciente a, podríamos decir, poner la atención en la cultura material del presente en un momento de máxima virtualización de la experiencia. Estas ficciones, que llamo arqueológicas, parecen revelar una misma y obsesiva pregunta: ¿qué quedó de nuestra conciencia depositado en esas ruinas de lo real? Las novelas arqueológicas invocan necesariamente o bien lo distópico, o bien el duelo con frecuencia ante determinados restos del presente que aparecen como cadáveres, residuos inasimilables de un presente-pasado o un futuro-pasado que demandan respuestas.

En estas y otras novelas atravesadas por esta mirada arqueológica sobre el presente, con frecuencia, se visualizan determinados objetos, fragmentos de la cultura material de un anteaer analógico o de un hoy que se visualiza obturado en el futuro próximo. Desde el reconocimiento del permanente riesgo de la improductividad de la nostalgia, primero, por dirigirse a un tiempo donde el simulacro había ya cooptado cualquier posibilidad de configurar un estatuto de realidad; segundo, por la tendencia a fetichizar como mercancía el objeto de la misma, ficciones como estas de Agustín Fernández Mallo o de Pedro Mairal parecen complacerse en rescatar lo obsoleto o lo levemente anacrónico: en el caso del escritor español, usándolo en pasajes que con frecuencia adoptan la forma de proyectos, juegos, instalaciones, etc. En el caso del argentino, jugando con las posibilidades heterocrónicas que permite la visualización desviada de la cultura material.<sup>12</sup> En ambas novelas estos usos de la cultura material podrían pensarse

12 Estrategias que trabajan con la cultura material y la heterocronía que son cada vez más frecuentes entre los narradores jóvenes de Latinoamérica y España. Resulta iluminador para leerlas el trabajo de Héctor Hoyos a propósito de Alejandro Zambra; en el autor chileno, Hoyos estudia el modo en que sus relatos interrumpen el discurso nostálgico apelando a la idea de obsolescencia, para cuestionarlo. Particularmente válidas son sus conclusiones sobre Zambra para aplicarlas a

como un modo de tensionar de nuevo la relación entre el valor de uso de los objetos y su valor de cambio, entre su función artística y su condición de mercancías de consumo y residuos disponibles para su reciclaje o destrucción, para arrancar así, de los vertederos de la globalización, objetos imprevistos que se proyectan sobre el presente para ayudar a entenderlo.

### Obras citadas

- Azancot, Nuria. “La generación nocilla y el afterpop piden paso”. *El Cultural de El Mundo* 19 de julio de 2007. Web. 14 de julio de 2015.
- Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988. Impreso.
- Boon, Kevin Alexander. “Ontological Anxiety Made Flesh: The Zombie in Literature, Film and Culture”. *Monsters and the Monstruous: Metaphors of Enduring Evil*. Ed. Niall Scott. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007. 33-44. Impreso.
- Bourriaud, Nicolás. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.
- Brown, Andrew. *Cyborgs in Latin America*. New York: Palgrave MacMillan, 2010. Impreso.
- Calles, Jara. “Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)”. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, España, 2011. Web.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Impreso.
- Fernández Mallo, Agustín. “El papel del periodista hoy es interpretar lo que pasa en la red”. Conferencia dictada en la mesa redonda “Del papel al pixel. ¿Hablamos el mismo idioma?”. X Seminario Internacional de Lengua y Periodismo: El Español del Futuro en el Periodismo de Hoy, Fundación San Millán de la Cogolla y Fundación del Español Urgente (Fundéu), 2014. Web.
- Fernández Mallo, Agustín. “Exonovela: un concepto a desarrollar”. *CCCBLAB. Investigación e innovación en cultura* 11 de abril de 2011. Web.
- Fernández Mallo, Agustín. *Limbo*. Madrid: Alfaguara, 2014. Impreso.
- Fernández Mallo, Agustín. *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya, 2006. Impreso.
- Fernández Mallo, Agustín. *Nocilla Lab*. Barcelona: Punto de Lectura, 2010. Impreso.
- Fernández Porta, Eloy. *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, 2007. Impreso.

---

la lectura de la novela de Fernández Mallo que analizamos: “*Zamora’s writing affects with subtle estrangements—of objects and love, [...], but not only these. Its proposal of interrupting nostalgia with obsolescence allows us to regard time as time and not as monument or consumer good*” (122). Agradezco al autor el haberme facilitado copia de las pruebas del texto.

- Fernández Porta, Eloy. *Homo sampler: tiempo y consumo en la era afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008. Impreso.
- Ferré, Juan Francisco. "Taxonomías transatlánticas: lo hipertextual y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI". *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana, 2013. 73-118. Impreso.
- Foster, Thomas. *The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. Impreso.
- Fraser, Benjamin. "On *Nocilla* and the Urbanization of Consciousness: Multiplicity and Interdisciplinarity in Agustín Fernández Mallo's Fragmented Trilogy". *Hispania* 95.1 (2012): 1-13. Impreso.
- González Ruibal, Alfredo. "De la etnoarqueología a la arqueología del presente". *Mundos tribales: una visión etnoarqueológica*. Coords. Juan Salazar, Inés Domingo, José María Azkárraga y Elena Bonet. Valencia: Diputación de Valencia, 2009. 16-27. Impreso.
- Hamilakis, Yannis. "Archaeology Ethnography: A Multitemporal Meeting Ground for Archaeology and Anthropology". *Annual Review of Anthropology* 40 (2011): 399-414. Impreso.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto". *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Donna Haraway. London: Free Association Books, 1991. 148-181. Impreso.
- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. Impreso.
- Henseler, Christine. *Spanish Fiction in the Digital Age*. New York: Palgrave MacMillan, 2012. Impreso.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel. "Desvelar la tradición: heterocronía y posmedialidad en *Background Story* de Xu Bing". *Imafrente* 23 (2014): 187-205. Web. 14 de julio de 2015.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel. "RAM\_Trip [De la "nueva historiografía" a la literatura trastornada]". *Salonkritik* (3 de abril de 2011). Web. 14 de julio de 2015.
- Hoyos, Héctor. "The Telltale Computer: Obsolescence and Nostalgia in Chile After Alejandro Zambra". *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*. Eds. Mathew Bush y Tania Gentic. New York: Routledge, 2016. 109-124. Impreso.
- Huyssen, Andreas. "Nostalgia por las ruinas". *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Coord. Miguel Ángel Hernández Navarro. Murcia: Cendeac, 2009. 35-56. Impreso.

- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London: Verso, 2005. Impreso.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old Media and New Media Collides*. New York: NYU Press, 2006. Impreso.
- Kunz, Marco. Introducción. *Nueva narrativa española*, de Marco Kunz. Barcelona: Linkgua, 2012. 11-32. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- Lyotard, Jean François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987. Impreso.
- Mairal, Pedro. *El año del desierto*. Madrid: Salto de Página, 2010. Impreso.
- Molinuevo, José Luis. *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza, 2004. Impreso.
- Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban, eds. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid: Iberoamericana, 2013. Impreso.
- Montoya Juárez, Jesús. *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*. Murcia: Editum, 2013. Impreso.
- Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix-Barral, 2012. Impreso.
- Mora, Vicente Luis. *La luz nueva*. Córdoba: Berenice, 2007. Impreso.
- Pantel, Alice. “Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la narrativa española actual (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo)”. *Revista Letral* 11 (2013): 55-69. Impreso.
- Pron, Patricio. “La vieja aspiración a la novedad”. *Revista de Libros* (1 de abril de 2010). Web.
- Saum-Pascual, Alexandra. “La poética de la Nocilla: Transmedia Poetics in Agustín Fernández Mallo’s Complete Works”. *Revista Caracteres* 3.1 (mayo de 2014). Web. 14 de julio de 2015.
- Simmel, Georg. “La metrópolis y la vida mental”. *Revista Bifurcaciones* 4 (2005). Web. 14 de julio de 2015.
- Virilio, Paul. *Cibermundo. una política suicida*. Santiago de Chile: Dolmen, 1997. Impreso.
- Wagner, Peter. *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: De Gruyter, 1996. Impreso.