University of Massachusetts Amherst

Towards a posthumanist reenchantment: Poetry, science and new technologies

Item Type	Dissertation (Open Access)
Authors	del Pozo Ortea, Marta
DOI	10.7275/yjdd-vv48
Download date	2025-12-07 22:49:41
Link to Item	https://hdl.handle.net/20.500.14394/39123

HACIA UN REENCANTAMIENTO POSTHUMANISTA:

POESÍA, CIENCIA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

A Dissertation Presented

by

MARTA DEL POZO ORTEA

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

September 2012

Hispanic Literatures and Linguistics

© Copyright by Marta del Pozo Ortea 2012

All Rights Reserved

HACIA UN REENCANTAMIENTO POSTHUMANISTA:
POESÍA, CIENCIA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

A Dissertation Presented

by

MARTA DEL POZO ORTEA

Approved as to style and content by:

_____
Barbara Zecchi, Chair

_____
Francisco Cota Fagundes, Member

_____
Vicente Luis Mora, Member

_____
Michael Papio, Unit Director
Hispanic Literatures and Linguistics Program
Department of Languages, Literatures and Cultures

_____
William Moebius, Department Chair
Department of Languages, Literatures and Cultures

ABSTRACT

TOWARDS A POSTHUMANIST REENCHANTMENT:
POETRY, SCIENCE AND NEW TECHNOLOGIES

SEPTEMBER 2012

MARTA DEL POZO ORTEA, B.A., UNIVERSITY OF OVIEDO, SPAIN

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Ph.D., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Barbara Zecchi

This interdisciplinary study analyzes the work of two contemporary writers in Peninsular Spanish literature, Agustín Fernández Mallo and Javier Moreno, using the the posthumanist stance that considers the epistemological and ontological continuum and inseparability of contemporary cultural practices. This thesis delves into the interrelationship of their respective work with three main aspects of the 21st century reality: the omnipresent world of images in our culture, the scientific paradigm and the use of new technologies. The study of their work has led me to propose the birth of a new literature that 1. articulates the "pictorial turn" by recognizing how the image, mostly digital, has become the protagonist of the new mode of communication; 2. implements the dialogue between the so called "two cultures" (humanities and sciences). In the sense, both our writers have a scientific background (Fernández Mallo is a physicist and Moreno a mathematician) and 3. shows the emergence of a net of global connections by establishing a dialogue with the world of Internet and new technologies. I ultimately propose that the work of

Agustín Fernández Mallo and Javier Moreno is part of the Spanish speaking world literary response to the hypercomplexity and entanglement of the present Weltanshauung, one that shows traces of overcoming the paradigm of classical postmodernism by introducing the perspective of reenchantment throughout the above-mentioned vectors: the image, science and new technologies.

RESUMEN

HACIA UN REENCANTAMIENTO POSTHUMANISTA:
POESÍA, CIENCIA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

SEPTIEMBRE 2012

MARTA DEL POZO ORTEA, B.A., UNIVERSIDAD DE OVIEDO, ESPAÑA

M.A., UNIVERSIDAD DE MASSACHUSETTS AMHERST

Ph.D., UNIVERSIDAD DE MASSACHUSETTS AMHERST

Directora: Professor Barbara Zecchi

El siguiente estudio de carácter interdisciplinario analiza la obra de dos autores contemporáneos de la literatura española peninsular, Agustín Fernández Mallo y Javier Moreno, desde el posicionamiento posthumanista que considera el continuo y la inseparabilidad tanto epistemológica como ontológica de las prácticas culturales contemporáneas. Esta tesis ahonda así en las relaciones de su respectiva obra con tres aspectos de relieve de la realidad del siglo 21: la omnipresencia de las imágenes en nuestra cultura, el presente paradigma científico y el uso de las nuevas tecnologías. El estudio de su obra me ha llevado a vislumbrar el nacimiento de una nueva literatura que 1. articula el denominado "giro pictórico" al reconocer cómo la imagen, sobre todo la imagen digital, tiene gran protagonismo en nuestro presente modo de comunicación; 2. lleva a cabo un diálogo entre las "dos culturas," las humanidades y las ciencias (en este sentido, recordemos que nuestros autores tienen una formación científica, Fernández Mallo es físico y Moreno es matemático) y 3. nos muestra la emergencia de una red de conexiones globales al dialogar con el mundo de Internet y

las nuevas tecnologías. Propongo finalmente que tanto la obra de Augustín Fernández Mallo como la de Javier Moreno es parte de la respuesta del mundo hispano-hablante a la hipercomplejidad y a la fluidez epistemológica del presente Weltanshauung, uno que, como veremos, nos muestra maneras de trascender el paradigma clásico del postmodernismo al introducirnos la perspectiva del reencantamiento a través de los ya mencionados vectores: la imagen, la ciencia y las nuevas tecnologías.

ÍNDICE

Página

ABSTRACT..... iv

RESUMEN vi

LISTA DE FIGURAS..... xi

CAPÍTULO

1. UN REENCANTAMIENTO POSTHUMANISTA 1

1.1 Intro 1

1.2 Diagnóstico: Desencanto 7

1.3 Un reencantamiento posthumanista 21

1.4 Reencantar la imagen, la ciencia y el mundo.....30

2. EL REENCANTAMIENTO DE LA IMAGEN: "El giro pictórico" 34

2.2 La apuesta postpoética de Agustín Fernández Mallo 34

2.2.1 Hacia un reencantamiento postpoético: ……...51

2.2.1.1 La imagen poética reencantada:
sobre círculos y píxeles……..53
2.2.1.2 El hacedor de imágenes…….64

2.2.1.2.1 "Una rosa amarilla":
la tecnología como la "casa del ser"…….67
2.2.1.2.2 "Mutaciones":
Nuevos territorios de síntesis……..71

2.3 La Tierra prometida de los Cortes publicitarios de Javier Moreno: la
salvación de la imagen publicitaria ……78
2.3.1 El corte trágico: la aniquilación del principio de identidad……..84
2.3.2 El corte como poética: la imagen dialéctica…….....90
2.3.3 El corte publicitario……...94

2.4 El reencantamiento de la imagen digital: los Cortes publicitarios Daniel Martínez a través de los memos de Italo Calvino……..104
2.4.1 Visibilidad…….. 107
2.4.2 La ligereza: la imagen infraleve……..111
2.4.3 La rapidez del párpado……116
2.4.4 La búsqueda de exactitud …….. 119
2.4.5 La multiplicidad en red: la imagen rizomática……...123
2.4.6 Consistencia: la recuperación de sentidos…….. 126

3. EL REENCANTAMIENTO DE LA CIENCIA: Incertidumbre, analogía y retroprogresión .....……133

3.1 Verso y Universo: dos mundos reunidos 133

3.1.1 La tercera cultura 133
3.1.2 La ciencia mecanicista: la modernidad y sus desencantos……..138
3.1.3 La incertidumbre postmoderna y el retorno del misterio……144
3.1.4 Analogía y retroprogresión

3.2 El amor redimensionado por la cienciay la tecnología en Carne de Píxel, de Agustín Fernández Mallo.....156

3.3 El viaje alquímico de la mente y la materia en Acabado en Diamante, de Javier Moreno 166

3.3.1 De caverna a caverna: una poética autocreación exnihilo……..170
3.3.2 El valor retroprogresivo del diamante:entre alquimia y evolución.182

4. EL REENCANTAMIENTO DEL MUNDO: "(Pequeñas) teorías de las multitudes conectadas".....186

4.1 Nuevos holismos: hacia una ontología de la complejidad.....188
4.2 El modelo radicante en Nocilla Dream, de Agustín Fernández Mallo: Un árbol en el desierto de la postmodernidad.....191

4.2.1 Hacia un nuevo paradigma altermoderno……...192
4.2.2 Nocilla Dream: una imagen positiva del caos…….198
4.2.3 Idiosincrasias de un mundo en red ……205

4.3 Renacimiento: apuntes para un humanismo transcultural 211
4.3.1 El Renacimiento de los signos…..…….. 213

4.3.2 Una *coincidentia oppositorum*: la convivencia de conocimiento Y duda…..……216
4.3.3 Nueva Eleusis: la comunión virtual de los santos…….. 225
4.3.4 El eterno retorno reloaded ……..231

5. HACIA UN NUEVO PARADIGMA: un nuevo sol en la literatura española 242

5.1 Un nuevo sol en la literatura española 242

6. BIBLIOGRAFÍA 254

LISTA DE FIGURAS

Figura Página

Figura 1: Imagen I de Mutaciones, *El hacedor de Borges (Remake)* 73

Figura 2: Imagen II de Mutaciones, *El hacedor de Borges (Remake)* 73

Figura 3: Imagen III de Mutaciones, *El hacedor de Borges (Remake)* 76

Figura 4: Cámara de burbujas 181

Figura 5: *Peasant Shoes*, Van Gogh (Copyright aquirido) 193

Figura 6: *Dusty Diamond Shoes*, Andy Warhol (Copyright adquirido) 194

Figura 7: El árbol de los zapatos (del archivo de Agustín Fernández Mallo).....198

Figura 8: Portada de *Renacimiento* 240

Figura 9: Contraportada de *Renacimiento* 241

Figura 10: *The Weather Project*, Olafur Eliasson.....253

CAPÍTULO 1

UN REENCANTAMIENTO POSTHUMANISTA

1.1 Intro

En la conferencia transatlántica de literatura española Futuros celebrada el mes de abril del año 2010 en la Universidad de Brown, el novelista y crítico español Juan Francisco Ferré utilizaba las metáforas del seísmo y del tsunami para describir la ocurrencia preliminar de un "temblor" en los cimientos de la literatura española (a través de las varias propuestas alternativas al modelo clásico postmoderno), y la llegada de la ola consustancial al fenómeno de Agustín Fernández Mallo como coadyuvante en la puesta en escena de un cambiante panorama artístico y literario en España. Ferré se refería aquí al grupo Mutantes, antologizado por él y Julio Ortega en el libro del mismo nombre. Se trata ésta de una agrupación de una veintena de escritores españoles que incluye los nombres de Germán Sierra, Flavia Company, Manuel Vilas, Carmen Velasco, Javier Pastor, Jordi Costa, David Roas, Agustín Fernández Mallo, Javier Fernández, Vicente Luis Mora, Mercedes Cebrián, Braulio Ortiz Poole, Javier Calvo, Inma Turbau, Isaac Rosa, Mario Cuenca Sandoval, Jorge Carrión, Robert Juan-Cantavella, Eloy Fernández Porte y Juan Francisco Ferré. A esta lista debemos añadir los nombres de otros autores y poetas agrupados bajo la etiqueta de "generación Nocilla" (por Nocilla Dream, la obra de Agustín Fernández Mallo) acuñada por Elena Hevia y Nuria Azancot: Milo Krmpotic, Lolita Bosch, Javier Calvo, Domenico Chiappe, Gabi Martínez, Álvaro

Colomer, Harkaitz Cano, Diego Doncel, Robert Juan-Cantavella, Salvador Gutiérrez Solís, Sofía Rhei y Javier Moreno. Tanto el grupo de Mutantes como el de Generación Nocilla (aceptado éste último con menor consentimiento), tiene un denominador común: se trata de un soplo de aire fresco en la literatura peninsular contemporánea. Sus propuestas estéticas plantean así una renovación del panorama literario de los últimos años. Sobre todo, su obra se afectada y participa del entorno social, científico y tecnológico del siglo 21. Me refiero a un mundo de constante flujo informativo y en donde las nuevas tecnologías son elementos agentes en la Weltanschauung del presente siglo y por ende, de la nueva literatura.

Se trata el nuestro de un paradigma en el que reina la noción de hipercomplejidad y en donde el concepto de "entanglement" (o "entretejimiento" de toda la información y rama del saber) se vuelve protagonista. Proveniente del mundo de la ciencia y en particular del trabajo pionero de Albert Einstein para nombrar el fenómeno según el cual dos o más partículas se relacionan en la distancia, ha sido posteriormente el antropólogo y filósofo Bruno Latour el que ha propuesto este término para la cultura. Su objetivo es deshacerse de las distinciones que la historia del pensamiento occidental y de las ciencias modernas han venido utilizando para polarizar conceptos como naturaleza y cultura, cosas y signos, pasado y presente (Latour 133), así como los dualismos sobre los que se ha construido la epistemología occidental.

Por otra parte, la rapidez con la que nos adentramos y navegamos las nuevas esferas de la llamada Era de las Comunicaciones nos enfrenta a un panorama literario que nada tiene que ver con el de hace tan siquiera diez años. El surgimiento de la ciberliteratura y el fenómeno blog así como la desestabilización de los cimientos de la

“era de Gutenberg” están a la orden del día. Las redes sociales están apuntando a una ruptura de las barreras de la subjetividad y, como Katie Roiphe comenta, si “Facebook es la novela que todos estamos escribiendo” (Castro 35) entonces “Internet hará realidad la disolución del Yo.” [1] (35)

Hablamos de “la convergencia del mundo mediante las nuevas tecnologías de la hiper-conectividad, las oleadas de datos en el océano de la información, el exceso de acontecimientos, en todos lados y a todas horas del día, en un paroxismo de actualizaciones constantes.” (Vásquez 84). Estamos pues inmersos en un continuo intra-relacional, en una convergencia global de datos que transforman nuestras pantallas en un panóptico, en una síntesis momentánea de aglomeración de informaciones y trasciende la visión del postmodernismo clásico al ofrecernos una suerte de visión totalizadora de la realidad contemporánea.

Éste es pues el nuevo marco ontológico y epistemológico en el que sitúo el estudio que aquí sigue. Se trata de posicionar la nueva producción literaria española en el marco de la hipercomplejidad, en una suerte de nuevo monismo promulgado desde la ciencia y la cultura según el fenómeno del “entretejimiento” pero también desde las esferas de la tecnología como un “Uno-Todo mediático sometido a flujos constantes y sin centro alguno” (Castro 35). La versión del Posthumanismo que barajan autores, filósofos y críticos como Karen Barad o Peter Sloterdijk es afín al posicionamiento que aquí

[1] En el momento en que escribo estas líneas, 20 de Mayo del 2011, las calles de Madrid y Barcelona siguen tomadas por las manifestaciones por una “Democracia Real” que comenzaron el ya histórico 15-M. De igual modo que en las manifestaciones del mundo árabe, las redes sociales juveniles (Facebook y Twitter) han tenido gran relevancia en la rápida movilización de la población y en su ocupación simbólica del espacio público. Dicha disolución del yo de Internet se refleja en el abandono del individualismo que estas protestas masivas están reflejando como reacción a la situación política del país.

entendemos. Que no nos confunda el "post": Según esta visión, nada tiene que ver el término con la celebración postmoderna de la muerte de lo humano. Me adhiero más bien a la definición que nos da la física y feminista del grupo Santa Fe, Karen Barad:

> Posthumanism eschews both humanist and structuralist accounts of the subject that position the human as either pure cause or pure effect, and the body as the natural and fixed dividing line between interiority and exteriority. Posthumanism doesn't presume the separateness of any "-thing," let alone the alleged spatial, ontological, and epistemological distinction that sets humans apart. (137)[2]

Detrás de este nuevo paradigma que, como se verá, implica repensar la red de conexiones del individuo con la nueva realidad y su final reposicionamiento como agente creador de la misma, la recuperación de la labor constructivista del mundo, vislumbro la actitud de reencantamiento del yo ante el mundo. Por tratarse ésta de una categoría filosófica estética, la propongo como concepto central y articulador de este estudio literario. Son tres los vectores aquí a tratar desde tal perspectiva (en la obra de dos autores en concreto) que darán título a cada capítulo de este trabajo: el reencantamiento de la imagen, el reencantamiento de la ciencia y el reencantamiento del mundo. Con ello, se propone aquí el nacimiento de una nueva literatura que, profundizando en el valor de la imagen y las nuevas tecnologías, estrechando sus vínculos con la ciencia y siendo reflejo de una cultura en red mundial, se adentra en el mundo de la hipercomplejidad, para, trascendiendo el paradigma clásico de la postmodernidad, para ofrecernos una imagen positiva del caos.

Esta tesis estudia la obra de dos autores pertenecientes a esta nueva ola literaria en España que están adentrándose en este nuevo paradigma: Agustín Fernández Mallo, y Javier Moreno. Fernández Mallo (La Coruña, 1967) es físico y además de ejercer en el

[2] Muchas de estas ideas, ya están presentes en el famoso Cyborg Manifesto de Donna Haraway.

ámbito de las radiaciones nucleares con fines médicos ha surgido como un nuevo fenómeno cultural en España con su propuesta de renovación literaria. Su proyecto en prosa, el Proyecto Nocilla (compuesto por la trilogía Nocilla Dream- 2006-, Nocilla Experience- 2007- y Nocilla Lab- 2009-) ha dado lugar a una nueva generación de escritores de vanguardia que lleva su mismo nombre, la Generación Nocilla. Por otra parte, su propuesta poética, la Postpoesía, ha sido recogida en su ensayo Postpoesía: hacia un nuevo paradigma (2009), finalista del premio Anagrama de Ensayo del mismo año, y en sus poemarios: Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus (2001), Creta Lateral Travelling (2004), Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción) (2005) y Carne de Píxel (2008). Recientemente, ha publicado la más heterogénea de sus obras, El hacedor (de Borges) Remake (2011)[3], definido en la contraportada como un cruce de géneros: "cuentos, ensayos, poemas y apuntes, bañados por la emoción lírica y conceptual." La obra de Fernández Mallo es representativa de estas nuevas tendencias literarias afectadas por la Era de la comunicación y el marco cultural de la hipercomplejidad. El estudio de su obra me permitirá observar el trasvase de la epistemología científica a la literatura. Por otra parte, su interés por el arte conceptual, el denominado Land Art, las nuevas tecnologías y la incorporación del elemento visual, convierte su obra propiamente en un laboratorio de analogías interdisciplinarias que retrata lúdica y creativamente esta nueva realidad hipercompleja.

Por su parte, Javier Moreno (Murcia, 1972) ha cursado estudios de Matemáticas, Filosofía y Literatura Comparada. Además de las novelas Buscando Batería (1999), la

[3] En el momento en el que escribimos estas líneas, El hacedor ha sido retirado de circulación por la editorial Alfaguara ante los reclamos de la viuda de Borges, María Kodama.

Hermogeniada (2006), Click, (talento FNAC 2008) y la recién publicada Alma (2011), Moreno es autor de cuatro poemarios: La elocuencia del azar (1998), Cortes Publicitarios (2006), Acabado en Diamante (2009) y Renacimiento (2009). Por otra parte, Moreno ha producido una obra teatral, La balsa de Medusa, es redactor de la revista digital www.deriva.org y colaborador de la revista Quimera. Su obra es de raigambre más filosófica e intimista y la perspectiva del reencantamiento permea una producción literaria que intenta recrear el mundo enciclopédico que buscaba el escritor romántico Novalis mediante la interrelación metafórica del saber.[4] Como matemático, Moreno realiza también su propio salto cuántico entre las dos culturas.

Se observará aquí que, pese a sus diferencias, son obras que, en consonancia con la actitud posthumanista, no presumen la separación ontológica de ninguna "cosa" en unos universos literarios articulados mayormente alrededor del valor de la analogía y la metáfora y por ende, dirigidos epistemológicamente a la "democratización" de las esferas del saber. Son por ello propuestas poéticas y estéticas que denomino "del límite" siguiendo la definición de Eduardo García por ocupar una posición "liminar," es decir, abierta a toda posibilidad de entretejimiento espacio-temporal, a la permeabilidad ontológica entre sujeto/objeto y a una fluida navegación en los sistemas de conocimiento y de información que pide el marco posthumanista.

Soy consciente de que este trabajo es vulnerable a una crítica: el prejuicio de la distancia temporal que un estudio de rigor popularmente pide. Quizás sea cierto. Pero

[4] El filósofo proponía, tomando como referencia la iniciativa ilustrada de Diderot y D'Alambert, la creación de un proyecto enciclopédico que estableciese la correlación de todo conocimiento vía metafórica; "Novalis quiere derribar las fronteras que separan las ciencias y las artes y reducir la totalidad del saber y el hacer humanos a una unidad última." (20)

también lo es el hecho de que el tiempo ya no es lo que era y de que si bien el distanciamiento histórico parecía erigirse como una de las condiciones propias del trabajo académico hasta la fecha, y si el tiempo es en el nuevo paradigma científico definido como materia "elástica," relativa, éste ha de convertirse finalmente en un valor que poco importe en el nuevo marco epistemológico. Asumir la posición del reencantamiento es por otra parte, como autora de estas líneas, verme afectada por los tiempos y ser propiamente objeto del asombro ante la posibilidad de crear "novedades" literarias (utilizo este término a sabiendas de la conocida polémica sobre lo nuevo).[5] La actitud del reencantamiento presupone además la inmersión en la incertidumbre, en esas nuevas potencias que nos ofrece el siglo 21 y que nos dejan sin aliento ante un universo que tras haber transicionando del mitos al logos, se dirigen ahora hacia un holos en proceso de definición. Así pues, hablar del reencantamiento es situarnos en el territorio de la razón poética y de una conciencia participativa de todo este entramado de la materia y de la ficción, una actitud que considero en sintonía con el alma de estas líneas y con el contexto cultural en donde radica este análisis.

1.2 Diagnóstico: Desencanto

> Today the routines of everyday life challenge religion.
> Many old gods ascend from their graves;
> they are disenchanted and hence take the form of
> impersonal forces. . . What is hard for modern man,
> and especially for the younger generation, is to measure
> up to workaday experience. . . The fate of our times is
> characterized by rationalization and intellectualization
> and, above all, by the "disenchantment of the world."
> (Weber "essays" 149-155)

Éste es el mundo de la Europa moderna según el diagnóstico del desencanto de Max

[5] Ver Boris Groys: Sobre lo Nuevo.

Weber a principios de siglo en su famosa charla de 1918 “Ciencia como vocación.” Se trata de un mundo post-industrial en creciente avance tecnológico, en el que, aliados el poder y el conocimiento, la razón lógica se convierte en razón instrumental[6] y el mundo materialista reemplaza a los antiguos dioses de la religión. Según Weber en La ética protestante y el espíritu del capitalismo (1905), la propia religión protestante habría tenido un fuerte impacto en el desarrollo económico de las sociedades industriales insertando valores seculares en el logro de la salvación religiosa.[7] La ética del trabajo protestante se convierte así en garante de capital, de progreso, de salvación y hace del capitalismo un nuevo dios, materializando el espacio mítico de la Tierra Prometida[8] en el territorio estadounidense.

La razón instrumental y tecnocrática se asocia en este marco de pensamiento mecanicista a la utilidad y a la producción de capital, pero también a una creciente deshumanización. Pensemos en la metáfora de Weber de la jaula de hierro para describir el estado de la deshumanización del capitalismo industrial. Todo ello resulta por tanto en desencanto de un mundo supeditado a unos valores racionales y seculares que despoja al mundo moderno de la perspectiva mítico-religiosa, simbólica, al insertar en él el nuevo mito de la razón tecnocrática:

> Según las consignas del nuevo mito, el hombre, despojado de falsos ídolos y creencias supersticiosas, podría al fin confiarse a la sola luz de la razón. Si lo

[6] Según la razón instrumental, el dominio del mundo pasa a un primer plano. Se trataría de recuperar el proyecto renacentista que proponía Francis Bacon de una ciencia dominadora de la naturaleza.

[7] En este sentido, piénsese en la aceptada definición de la ética protestante como una ética del trabajo.

[8] Pensemos la proyección psicológica de este espacio mítico en el territorio americano y en el consiguiente mito del American Dream.

> hace, si se entrega por completo a su nuevo dios y reniega públicamente de sus viejas creencias, disfrutará del justo premio el paraíso en la tierra que le promete la tecnología. Todo lo irracional es lo oscuro, la tiniebla exterior al "verdadero" pensamiento, amenaza de la que urge escapar si queremos ser salvados, redimidos por la razón tecnocrática, y gozar de sus dones mundanos. (García 237)

Con el término desencanto me refiero a este reinado de la razón instrumental que comienza con el proceso secularizador e industrializador de la modernidad y que desemboca en la emergencia de un capitalismo multinacional, el cual estaría estrechamente relacionado con el postmodernismo según Fredrick Jameson. Por otra parte, en la esfera del arte el desencanto se asocia a la pérdida del aura; se trata de un mundo atravesado por la opacidad y el reinado de superficies desprovisto de su sustrato mítico y simbólico, que atraviesa las corrientes culturales del siglo XX, el modernismo y el postmodernismo.

El desencanto supone pues una pérdida del aura en la obra de arte que comenzará con el proceso secularizador de la modernidad- recordemos que ya "el genial Baudelaire había profetizado el derrumbe de un mundo de esencias útiles, y se había encargado por su parte de analizar la caída de las aureolas metafísicas estéticas y el advenimiento de una sociedad secularizada en sus más importantes fundamentos" (Fajardo 62)- , será posteriormente acuñada por Walter Benjamin en su famoso ensayo "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica," y continuará en los tiempos postmodernos en el pensamiento de Debord en su Sociedad del espectáculo, con la noción de simulacro de Baudrillard o con el pensamiento de Lyotard. Éste último, como curador de la exposición "Les Immatériaux" en el Centro Pompidou de Francia en 1985, declaraba que lo único que nos queda en el paradigma de la postmodernidad es reflejar de acuerdo a la opacidad. Para Lyotard, en el panorama estético de la postmodernidad, "la forma de las nubes varía

con el ángulo con el que uno se aproxima, pero el sol no puede brillar a través de ellas para iluminar el camino." (Philosophy 193)

Desde un punto de vista social y económico como desde una perspectiva cultural y artística, [9] nos encontramos en el siglo XX con un panorama que denominaremos, siguiendo al filósofo Peter Sloterdijk[10] como "exteriorizante," y que propone un rechazo de los espacios interiores (la perspectiva mítica, religiosa y simbólica). Según este entendimiento de la modernidad desde una poética del espacio que se asienta en la habitación de dichos espacios exteriores, dice el filósofo que "modernity developed a complementary delirium, namely the negation of inner space. We could use this as a criterion: a modern is one who contests ever having been on the inside" (168). Así pues, cuando hablo de desencanto en términos filosóficos y culturales me refiero pues a este proyecto de la modernidad con su correspondiente pérdida del proyecto aurático y una expansión mecánica que sería edificada a expensas de las "ilusiones del alma," como dice el filósofo: "The humanity of modernity did not get wounded by its decentering; instead

[9] Hablamos de la modernidad /el modernismo, la postmodernidad, / el postmodernismo.

[10] El proyecto filosófico denominado "esfereológico" de Peter Sloterdijk se presenta como también como posthumanista y ecofeminista ya que busca reconstruir la metafísica clásica en la época de la globalización y la hipercomplejidad, regresar a la matriz de la unidad, de la esfera, en un mundo post-idealista. Como filosofía terapéutica a la llaga original de la cultura y a un fracturado principio de la identidad epistemológico y ontológico, Sloterdijk se replantea la ontología occidental a partir de la díada. La ontología no comienza pues desde esta nueva óptica con la unidad (de esta premisa se derivaría toda una historia de la filosofía idealista que mucho nos aleja del realismo y pragmatismo tan necesarios para nuestros días). Para solucionar esta falta de "resonancia," el comienzo del inventario ontológico se resuelve para Sloterdijk con la simbiosis, en una dinámica relacional que destruye más de una piedra filosofal de occidente, creando un nuevo lenguaje desprovisto de sustancias (la ontología objetivista) que busca sobre todo fundir la filosofía, la etnología, la sociología, el psicoanálisis, la teología, el arte y la topología en una teoría vitalista global y esfereológica, en un monismo ante todo pragmático para el siglo 21.

it was by the continual expansion of the mechanical at the expense of illusions of the soul" (Sloterdijk 194). Hablar del desencanto es así hablar de una herida, de una llaga de la cultura y del conocimiento, un fracturado principio de la identidad puesto que presupone la división de las esferas del conocimiento en un mundo de dualismos:[11] mitos / logos, mente / materia, sujeto / objeto, espacio / tiempo, fantasía / razón, poesía / ciencia, yo /mundo… que se pueden finalmente enmarcar en una fenomenología espacial: interior / exterior. Ser partícipes de esta fractura y perpetuarla mediante la elección del proyecto exteriorizante sobre el mundo interior de la fantasía contribuye a esta perspectiva. Si además pensamos en los presupuestos sobre los que se asienta en postmodernismo clásico (nihilismo, escepticismo, ausencia de significados o grandes relatos y relativización absoluta del saber),[12] podemos aseverar que el proyecto de la modernidad y de la postmodernidad es uno de eminente desencanto.

Salvando la distancia temporal con Weber y las múltiples excepciones, la España del siglo XX, parece mostrar una tónica predominantemente desencantada. Desde la declaración de Ortega y Gasset de la Deshumanización del arte en la vanguardia, pasando por la literatura de la posguerra o la dictadura (momento en el que esta perspectiva está claramente justificada) llegamos, tras la muerte de Franco, a los años propiamente llamados del "desencanto:" La poesía de los "Novísimos," de finales de los 60 a los 80, si bien innovadora formalmente, será, como dice el crítico Meliá "la poesía de una generación desorientada, grupuscular, sin tareas activas concretas, resentida por

[11] De ahí la afirmación de Whitehead de que la filosofía occidental no es más que una elaborada nota de página de Platón.

[12] Pensemos en las definiciones del postmodernismo clásico de Linda Hutcheon, Lyotard, Baudrillard o Deleuze and Guattari.

marginada, escéptica por desilusionada" (13).[13] Por su parte, la corriente novelística de finales del siglo XX desemboca en los años 90 en la quizás más desencantada de todas las generaciones literarias españolas con su consabida actitud apática, la indeterminada Generación X. Veremos cómo en las corrientes poéticas de las últimas dos décadas sigue predominando el escepticismo y el desasosiego. A continuación, un somero recorrido por este desencantado siglo español.

Aunque los aspectos lúdicos y experimentales protagonicen el arte de vanguardia liberando al artista del encorsetamiento temático y formal propio de la oleada romántica, quizás la extrema transición desde las honduras románticas hacia el énfasis en lo estético y en lo objetivo, alineen en cierto sentido la "nueva sensibilidad" de la España de comienzos de siglo con el proyecto exteriorizante de la modernidad, y por ende, del desencanto entendido como tal deshabitación de los espacios interiores. Quizás con excepción del surrealismo, que bebe del mundo onírico del inconsciente y por lo tanto accede a tal interioridad, el resto de los "-ismos" (futurismo, cubismo, ultraísmo) se enfocan en los aspectos formales de la obra, relegando el contenido un segundo plano. Del mismo modo las denominadas voces "puras" de principios de siglo parecen apuntar a una transición de enfoque desde el subjetivismo romántico hacia los objetos de la realidad exterior, corriente que Jorge Guillén denominaría Cosismo. La denominada "poesía pura" es así un ejemplo de este proceso "exteriorizante," un arte privado de su visión interior mítica o simbólica. Cano Ballesta la define como "lenguaje descristalizado, la poesía eliminando toda la hojarasca" (14), puesto que su objetivo es la poda los vestigios de un yo poético romántico alargado temporalmente en exceso en el

[13] Cita del "Apéndice documental."

panorama poético español. Esta nueva poética, que tiende también a sobrevalorar la belleza intelectual sobre la sensorial[14] crearía un estado que ha sido definido en la época como uno de asepsia al erradicar el mundo de la emoción y de la sensación del escenario poético. Las voces puras de los años veinte parecen abominarse así del confesionalismo, la circunstanciación o la exaltación de sentimientos del yo poético y revierten el objeto de mira poético hacia el exterior de sí mismos. Con Pedro Salinas, dice el filólogo C.B. Morris que se "efectúa el cambio copernicano que desgaja el sentimiento lírico del enfoque antropocéntrico." [15] El tema del amor, por ejemplo, aunque presente, está carente de sentimentalismos y de "argumentos rancios" y la Teresa de Espronceda cede su lugar a una nueva amada que se pasea ligera en minifalda en el poema del ultraísta Pedro Raida "Oh, mis tiempos de falda corta y automóvil" (1920). Por otra parte, técnicas como el desdoblamiento son comunes para penetrar en dichos espacios interiores del yo, evitando con ello la primera persona. Así, en "El cuerpo deshabitado" de Sobre los ángeles (1927-1928), Alberti se desdobla para expulsarse de su propio cuerpo, deshabitarse, aniquilarse y finalmente deshumanizarse.[16]

Con las vanguardias somos pues testigos de la transición que la poesía realiza desde el idealismo romántico hacia un materialismo (cosismo) que parece hallar en la realidad concreta el campo de su expresión. Todo este desprendimiento de los elementos más "humanos" en el arte desemboca finalmente en la más famosa manifestación

---

[14] Pensemos en los famosos versos de Juan Ramón Jiménez: "¡Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas!"

[15] Citado en Ballesta, 23.

[16] Como muestra, estos versos: "-Vete / Quedó mi cuerpo vacío, / negro saco, a la ventana. / Se fue."

filosófica en la España de la vanguardia, La deshumanización del arte (1925) de José Ortega y Gasset, como característica del "arte nuevo." Buscando representar la nueva sensibilidad artística de los poetas puros pero también de los diferentes "–ismos" en ciernes en el panorama español y convencido de la necesidad de un actualismo y ruptura con la tradición literaria romántica, Gasset nos presenta en su famoso ensayo la metáfora del vidrio como protagonista de la nueva sensibilidad estética:

> Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de visión penetre en el vidrio, sin detenerse en él y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal, menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el globo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas, que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes. (Ortega 183)

Así pues, según el filósofo, aquel que pretenda entender el arte nuevo ha de detenerse en las cualidades formales de la obra, el propio vidrio (es decir, los diferentes "–ismos" de la vanguardia) en vez de dirigir su mirada hacia el contenido (la realidad detrás del cristal).[17] Si el arte es una representación de la realidad, entonces la propuesta del filósofo es que la misión de éste ha de ser la de alejarnos sentimentalmente de dicha realidad y mostrarnos "nuevos continentes":

---

[17] "Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de visión penetre en el vidrio, sin detenerse en él y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal, menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el globo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas, que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes." (Ortega 183)

> No comprendo como el que va a una exposición se complace en hallar allí cuadros parecidos a los que innumerables veces ha visto ya, y no exige más bien que las paredes le propongan costas intactas de continentes recién nacidos. ¿Puede tener el arte más alta misión en la vida que ésta de permitirnos una evasión visual de lo cotidiano, de los que ya somos y sabemos? (197)

Poesía pura, cosismo y deshumanización enfatizan dicho proyecto de sublimación de los espacios exteriores antagónico de la visión interior, mítica o simbólica de la mirada encantada y refuerzan (manteniendo los dualismos) el valor la forma sobre el contenido, el significante sobre el significado, lo otro sobre el yo, los exteriores sobre los interiores. Por ende, no es difícil de atisbar la perspectiva del desencanto entendida como vinculación del arte con los valores del mercado, el reinado de lo puramente estético y el proyecto exteriorizante de la modernidad en la agenda lúdica y experimental del arte de principios de siglo.

Realizando un salto temporal por la producción literaria española durante los años de la guerra y la inmediata posguerra (años en los que las preocupaciones sociales eclipsan justificadamente la perspectiva del reencantamiento) nos encontramos en los 50 con una interesante diatriba literaria que más bien afecta a la poesía, su entendimiento como un medio de comunicación o de conocimiento. Los partidarios de la primera, en su compromiso político y social, querrán ver en la poesía un "arma cargada de futuro," como manifestaría Gabriel Celaya. La visión marxista de esta concepción poética altamente politizada desplaza en gran sentido la perspectiva de reencantamiento ya que lo que precisamente busca esta poesía en su lucha dialéctica es la expulsión de dioses y metafísicas. Por otra parte, tenemos la tendencia opuesta, la poesía del conocimiento, cuyo máximo representante, heredero de la filosofía de María Zambrano, será José Ángel Valente. También denominada poesía del silencio, se trata ésta de una poesía de tonos

místicos en donde se busca descender a un territorio de síntesis "iluminador" de la conciencia del ser. En su ensayo "La hermenéutica y la cortedad del decir," comenta Valente al respecto de una operante función regresiva de la memoria hacia el origen en esta poética:

> El más breve poema encierra en potencia toda la cadena de las rememoraciones y converge hacia lo umbilical, hacia el origen. . . Toda operación poética consiste, a sabiendas, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio, en arkhé. (Provencio 102-103) [18]

De este modo, en la poesía del silencio hallamos un viaje hacia un territorio de síntesis en donde coexiste la convivencia de contrarios, palabra y silencio, luz y oscuridad, conocimiento e incomprensibilidad, y donde el logos, desprovisto de su significación, está abierto a toda posibilidad. Quizás sea ésta la tendencia poética a lo largo del siglo XX con mayor afinidad con el proyecto del reencantamiento en torno al cual se articulará este estudio ya que tanto la filosofía de María Zambrano como la impronta de Valente ocupan un papel muy importante en las poéticas de Javier Moreno y Agustín Fernández respectivamente. Veremos más adelante cómo nuestros poetas recuperan la poética del silencio y la readaptan a la realidad del siglo 21, abrazando dicho énfasis en el conocimiento a través de la paradoja, y por lo tanto, la superación de la imposibilidad de la antinomia.[19] Si a lo largo de todo el siglo XX hay una corriente poética vinculada a la perspectiva del reencantamiento, ésta es sin lugar a dudas la poesía del silencio, en tanto que supone una activación de la esfera metafísica, ese proyecto

---

[18] Recordemos en este punto que el "arkhé" sería para los presocráticos aquel principio supremo unificador de todos los fenómenos. Éste se encuentra en la base de todas las transformaciones de las cosas, constituyendo así su "physis."

[19] Nótese la conexión con el pensamiento no-dualista que defiende el marco posthumanista.

interiorizante alejado de la pura sublimación estética de la vanguardia más radical o de la literatura como arma social llevada al campo de combate.

Llegamos en los 60 a uno de los grupos poéticos más emblemáticos de la postmodernidad española: los novísimos.[20] Aunque con claras pretensiones aperturistas a las corrientes Europeas y de los Estados Unidos, los novísimos vienen a corroborar la concepción de la postmodernidad como etapa epifenoménica del proyecto exteriorizante de la modernidad pues su interés sigue siendo puramente estético. Josep María Castellet, que ya en La hora del lector (1957) se dedicaba a estudiar las tendencias objetivistas de la literatura de la época así como la desaparición del autor y la creciente impronta de la estética de la recepción en la literatura de mediados de siglo, es el autor de la famosa antología Nueve novísimos poetas españoles (1970). [21] En esta ocasión, como dice Rafael Conte, muy posiblemente, el nombre del antólogo sea más importante que el de sus antologizados (6). Los novísimos reflejan según Andrew Debicki las grandes características de la postmodernidad según la definen Lyotard, Hutcheon o Pérez Firmat, entre otros. [22] El rescate de su estética se hace imprescindible a efectos de establecer

[20] Con frecuencia, la etapa novísima se sitúa entre los finales de 1960 y 1980.

[21] Está antología está dividida en dos secciones: "Los seniors", con Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez y "La coqueluche", comprendida por por Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. Se distinguen además dentro del grupo dos tendencias: la culturalista y la relacionada con la contracultura de la estética pop.

[22] "Si subrayamos las tendencias a la discontinuidad, a la irresolución y a textos indeterminados, recogiendo las ideas de Calinescu, Lyotard, Hassan y Pérez Firmat; si enfatizamos la textualidad, la autorreferencialidad y la subversión de convenciones dentro del texto que destaca Hutcheon; si hacemos resaltar el carácter inmanente y el enfoque en la presencia más que en el conocimiento (Altieri), o la rebelión contra el decoro y la comprensibilidad (Lyotard y, de nuevo, Pérez Firmat), cada una de estas perspectivas parece aplicable a la poesía del período (ya sea escrita por autores mayores

algunos denominadores comunes con los poetas de esta tesis. Efectivamente, les unen muchos aspectos: el interés por la cultura popular y los mass media (el cine, el rock o el comic), una marcada intertextualidad,[23] la inmersión en la llamada "sociedad del consumo" o la eliminación de la distinción entre alta y baja cultura. Por ello, parecería justificado proponer la influencia de la poesía novísima en los autores que aquí me dispongo a analizar. Sin embargo, del juego formal novísimo en donde el signo sigue destacando sobre los significados, no parecen desprenderse grandes motivaciones de contenido. Por ello, ante la pregunta de una existente influencia novísima, en una de las presentaciones de su poemario Renacimiento el poeta Javier Moreno daba un rotundo no. Ya el título, Renacimiento, con sus connotaciones de "ascendencia," nos advierte de la inadecuación de las dos agendas, de la de Moreno y la novísima, rebosando esta última, como dice la crítica de la época, de desencanto y descreimiento:

Según Juan Antonio Masoliver, la actitud de los nueve autores muestra "un reflejo de nuestras actitudes: el rechazo de los valores morales, sociales y políticos que nos lleva a la negación de todo valor" (Castellet 24). Estas palabras están en consonancia con el pensamiento de Meliá, que más bien considera la antología como un manifiesto generacional en donde "el escepticismo es mejor aliado de la literatura que el dogmatismo político" (12). Por su parte, Julián Chamorro se resiente de esta "pretensión de autosuficiencia estética" y nos recuerda a la deshumanizada vanguardia orteguiana

---

de edad o menor edad). . . Muchas de las características que Frederick Jameson utiliza para definir el postmodernismo dentro del contexto del "capitalismo tardío"- la mezcla de cultura alta y baja, el pastiche, la recombinación de los fragmentos del texto, la discontinuidad- se reflejan asimismo en estas obras." (Debicki 249)

[23] Llevada a los extremos, ésta dará lugar en el caso de los novísimos a una ostentosa acumulación de citas cultas, el culturalismo, así como al apropiacionismo en el caso de nuestros poetas, Agustín Fernández Mallo.

cuando afirma que en estos poetas "la fórmula de que en arte la forma es el mensaje, su verdadero contenido. . . parece rehuir el problema del contexto social en que el arte se produce, la eliminación del elemento socializador- no 'humanista' sino humano" (17). Finalmente, Emilio Alarcos también desvela entre humorístico e irónico, la actitud desencantada subyacente al grupo: "me dejan frío, aunque en el fondo de algunos se vea el motor esencial de toda poesía: el haber descubierto que la vida es una estafa y que dentro de cien años todos calvos" (11). Se trata ésta de una generación que operante aún dentro del marco del Franquismo, parece presagiar con esta actitud escéptica los años que siguieron a la muerte del dictador y que a pesar del nuevo marco democrático, continuaron la misma tónica de apatía política y existencial y dieron nombre a la famosa "España del desencanto."

Un documental con el mismo nombre, El desencanto (1976) de Jaime Chávarri, es significativo de la época de la transición española. En él, se narra la historia de la familia del poeta Leopoldo María Panero como metafórica del nuevo estado de fractura psicológica de la nación española. Pese a reciente "muerte del padre," en ambos casos el objetivo de esta narración es apuntar la perpetuación de la mirada patriarcal y la inexistencia de una ruptura con la etapa anterior, produciendo un clima, como señala el título, de claro descontento con la situación del país, sobre todo en la política. El denominado por las esferas culturales de la época como "pacto del olvido" niega una revisión crítica de los años del franquismo dando lugar a una atmósfera cuyas manifestaciones culturales serán reflejo de tal escepticismo político. Así, los jóvenes que conformarán la denominada "movida" española de los 80, pese a su predominante estética Punk, continuarán enmascarando el pasotismo vital y político de los novísimos

ante la incertidumbre histórica de la época. Otro término para nombrar a este grupo generacional que ha venido a extrapolarse al mundo de la novelística es la Generación X, en donde el valor de la incógnita se equipara una incertidumbre y apatía llevados al mundo de la novela neorrealista de la mano de sus más importantes representantes, José Ángel Mañas, Ray Loriga y Lucía Etxebarría.

Quizás un grupo con mayores ambiciones durante estos años sea el que conforme el de la poesía de la experiencia. El estudio realizado por Ana Eire sobre tres autores de la experiencia, Luis García Montero, Miguel D'Ors y Andrés Trapiello, quiere ver un cambio de actitud en esta nueva corriente poética: "Hay una afirmación del hombre como ser más complejo que el que la postmodernidad nos ha ofrecido. Esta poesía critica la visión del individuo como ser banal, y nos exige disfrutar y comprender nuestra rutina para que no nos aliene" (229-230). Sin embargo, a pesar de la reinterpretación del mundo de la postmodernidad que esta poesía, según Eire, nos invita a considerar, la poetización de unas rutinas burguesas que se enfocan en el mundo de los "matrimonios y divorcios, amigos y vacaciones, la noche y los coches" (Rodríguez-Gaona 48) no ofrecen grandes temas que a mi modo de ver activen la perspectiva del reencantamiento, sino que se mantienen entre "el optimismo y la nostalgia frente a la rauda modernización del país" (49), atentas mayormente a reflejar la experiencia diaria de este grupúsculo burgués. Finalmente, al respecto de la última poesía, subraya Rafael Morales Barba en su antología de los periodo de 1990 hasta 2005 el elemento aflictivo como común denominador en las poéticas por él antologizadas:

Lo más característico es el tono desolado y nihilista de las perspectivas, aunque haya matices. En general las poéticas guardan deudas con el periodo anterior, pero surge

el feísmo, el neovanguardismo, el fragmentarismo y el nonsense, my perceptibles en el año 2000. . . En cualquier caso el elemento nihilista y el desasosiego existencial es muy perceptible y predominante en la poesía española de los 90 (40). El crítico enmarca bajo el título "poéticas de la desolación: el neofigurativismo de los 90" la obra de Luis Muñoz, Eduardo García, Lorenzo Plana, Martín López Vega, Andrés Neuman, José Luis Piquero o Pablo García Casado, mientras que en el apartado dedicado a la poesía esencial y existencial, encontramos a poetas como Jordi Doce, que pertenece a la tradición metafísica del "dolor y la insignificancia del 'ser'" (49), a un Vicente Valero que bebe del "desasosiego de Celan" (50), la "desazón nihilista" (65) de Ada Salas, la mirada nonsense de Mario Canteli o la "hendidura desarraigada del desamparo" de Fruela Fernández. ¿Reencantamiento? No, gracias. A partir de aquí nos preguntamos: ¿hasta qué punto, el teorema y la perspectiva de desencanto de la crisis del proyecto moderno se trata de una herramienta eficaz para describir el nuevo contexto cultural?

1.3 Un reencantamiento posthumanista

Martín Rodríguez-Gaona, en su libro Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes defiende la existencia de un cambio de paradigma a comienzos del siglo 21 que no sólo coincide con la revolución tecnológica y la globalización, sino también con los atentados contra tal mundo, el de las Torres Gemelas (11 de septiembre de 2001) y el de la Estación de Atocha en Madrid (11 de marzo de 2004) (13). El crítico observa paralelamente una nueva sensibilidad en el panorama literario a partir del 2000 y aunque utiliza el término postmodernidad, es

consciente del cuestionamiento de su total vigencia.[24] Superando y cuestionándose el casticismo y el esencialismo idealista de la tradición literaria (25), este nuevo paradigma apunta a una "subjetividad construida por los medios de comunicación, los avances tecnológicos y científicos, la globalización, etc." (23) [25]

Posteriormente, Rodríguez-Gaona realiza su propia categorización de las propuestas poéticas del siglo 21: Poetas neosociales, poetas del neoclasicismo posmoderno, poetas de la indeterminación del lenguaje, poetas neoesencialistas, poetas performativos y poetas del diálogo interdisciplinario. Descubrimos aquí una reconfiguración de las poéticas anteriormente citadas por Morales Barba, en donde siguen brillando los tonos escépticos, irónicos o la crisis de la referencialidad o, en el extremo opuesto, como es el caso de los poetas neoesencialistas, la reivindicación de una realidad trascendental en la línea del romanticismo alemán y la tradición mística española.[26] Se trata pues por una parte de poéticas propiamente desencantadas o en segundo lugar de poéticas que recuperan una metafísica que nos parece, simplemente, obsoleta por recuperar una vía trascendente anacronística con el pragmatismo que pide el nuevo paradigma social y cultural. Por ello, sólo el apartado dedicado a los llamados "poetas interdisciplinarios" hace justicia a la nueva configuración de la subjetividad por los medios de comunicación, la ciencia y la globalización que en un principio apunta el propio Rodríguez-Gaona como característica definitoria del nuevo marco cultural. Soy de

---

[24] Véase el ensayo del propio Martínez-Gaona En torno a la posmodernidad y la muerte del posmodernismo.

[25] Pensemos por ejemplo en la importancia de las plataformas tecnológicas como medio de difusión de tantos proyectos literarios.

[26] Se refiere el crítico a Marco Canteli, Luis Luna, Rafael José Díaz, Jordi Doce José Luis Rey o Miguel Ángel Curiel.

la opinión que sólo este grupo está en sintonía con la nueva realidad posthumanista que inspira estas líneas. Reproduzco su definición por tratarse las suyas de las poéticas que aquí nos interesan:

> Buscan inspiración para sus propuestas en los discursos extraliterarios como las artes y las ciencias, plasmando la realización de sus intuiciones en soportes que exploran los límites de lo textual, sea en la tradición vanguardista del libro objeto o continuando (e intentando superar) la indagación idealista de la mise en page mallarmeana. Es decir, su crítica, si bien no siempre se centra en el fetichismo del libro, sí está enfocada contra las prácticas convencionales o normalizadas de la escritura y la lectura. Para su búsqueda pueden emplear en ocasiones las nuevas tecnologías, como en el caso de los videopoemas (Miriam Reyes, Mercedes Díaz Villarías) o aplicar un enfoque conceptual frente al poema o el libro (Fernández Mallo, Patricia Esteban, Sandra Santana), llegando al texto híbrido (Vicente Luis Mora, Javier Moreno), al hipertexto o a la poesía objetual (Sofia Rhei).[27] (71)

Los nombres que me propongo explorar en esta ocasión, Agustín Fernández Mallo y Javier Moreno, entrarían en esta categoría de poetas interdisciplinarios. Éste es precisamente el grupo que apunta las nuevas direcciones poéticas en sintonía con el nuevo marco epistemológico de la nueva realidad social y científico-tecnológica que hemos definido como posthumanista y que aquí asociamos con un revival de un reencantamiento para el siglo 21. A mi parecer, sólo estas propuestas están siendo atravesadas por una luz nueva (parafraseando el estudio de Vicente Luis Mora con el mismo nombre) que supera la mirada predominantemente desencantada y escéptica del resto de las poéticas o el reencantamiento "irrealista" para el presente siglo de los poetas esenciales y neosenciales. Su respuesta implica reencantar el mundo mediante una sintonización de las propuestas literarias con los tres vectores que señala Rodríguez-

[27] Continúa el crítico mencionando un grupo de poetas artistas (Marcel Duchamp, Joan Brossa o Jorge Eduardo Eilson) que éste considera antecedentes y que sin embargo cuestiono por estar sólo limitado al mundo del arte, lo cual entra en conflicto con la amplitud de la interdisciplinaridad que estos poetas manejan: el mundo de la ciencia, la sociedad del consumo, las nuevas tecnologías, las referencias pop, la música, el cine y tantos otros referentes tienen igual o más importancia en el apartado del influencias.

Gaona como pilares del nuevo paradigma: las nuevas tecnologías, la ciencia y la globalización. Responderé a cada uno de estos tres vectores a partir de la obra de los tres autores en los capítulos centrales de este estudio.

Se trata pues, como se verá, de una literatura de carácter interdisciplinar y de relación entre las esferas del saber en las que la postmoderna disolución entre alta y baja cultura está ampliamente superada. Se presenta así simbiótica de la realidad artística, socio-económica y científico-tecnológica contemporánea, al mismo tiempo que bebe de las fuentes clásicas, artísticas y filosóficas; se trata de una obra abierta que no termina en las palabras en su soporte libro sino que se extiende en las imágenes o links a vídeos de Internet que mayormente vienen a acompañar la obra de Fernández Mallo (el Proyecto Nocilla tiene también una película realizada por el propio escritor),[28] en versiones digitales de poemarios (como es el caso de los Cortes Publicitarios del diseñador gráfico Daniel Martínez). Es preciso mencionar también los blogs de estos escritores que suponen sin lugar a dudas un apéndice de su obra: "El hombre que salió de la tarta," de Fernández Mallo, que debe su título a un poemario del poeta cántabro Alberto Santamaría, es una continuación del laboratorio conceptual del propio escritor. Por su parte, los "Peripatetismos 2.0" de Javier Moreno, que continúan con la labor crítica del arte y de la cultura que está al frente de los intereses del autor.

Ahora bien. ¿Por qué la perspectiva del reencantamiento en sus apuestas? o ¿cómo reencantar el mundo en el siglo 21? En primer lugar, debemos definir el

[28] Acompañando su propuesta narrativa nos encontramos con una película filmada por él mismo y que el propio Fernández Mallo considera como "los extrarradios poéticos del Proyecto Nocilla, o como las fuentes de donde bebe, muy lejana e íntimamente, el Proyecto Nocilla o toda mi literatura". En 60 minutos de duración el autor entrevista a críticos y escritores con el simple manejo de una cámara doméstica e incorpora fotos pixeladas, desde un punto de vista que el autor considera "sucio."

reencantamiento como operante en una red de relaciones inmanentes, es decir, diferenciado de la vena metafísica trascendental que no nos parece en sentido alguno actual. Es cierto que el diccionario de la Real Academia Española nos dice que "encantar," del latín "incantare," es "someter a poderes mágicos," pero tal como comenta Gordon Graham en su obra The Re-enchantment of the World, "If religion is dying in the cultures of post-Enlightentment Europe, then magic is already dead, and thus the prospect of making the world magical again is an even more hopeless one than restoring the place of religion" (116). Así, si la perspectiva exteriorizante con los excesos de la razón resulta peligrosa, quizás igualmente lo sea sumirnos en vuelos místicos o en la ingenuidad de un mundo habitado por dioses o magia.

A mi juicio, un reencantamiento del mundo en el siglo 21 no ha de perder el asidero pragmatista. Debemos así situarnos a caballo entre ambos espectros del binomio, en una conciencia liminar que nos permita cabalgar las esferas de los interiores sin perder las coordenadas del mundo actual. Para Raoul Eshelman, se trataría de "regresar a la metafísica utilizando medios postmetafísicos. . . Esto significa que los grandes postulados metafísicos- presencia, centro, amor, belleza, verdad, Dios, regresan pero sólo si pueden ser aprehendidos en relaciones inmanentes" (194). Para Eduardo García, en su ensayo Una poética del límite, significa situarse en una atenta "conciencia simbólica" despierta al mundo de la proyección mítica pero sin arranques místicos, y a una conciencia dirigida sin excesivo racionalismo alienador, mecanizante. Se trata pues de situarnos entre la epistemología romántica y la ilustrada, en una esfera continua o no-dualista del conocimiento que sea reflejo de la epistemología de la hipercomplejidad del siglo 21 y en el panorama posthumanista donde reencantar el mundo sea posible dentro de este nuevo

marco de relaciones inmanentes con él.

Una vez dentro de este marco de relaciones inmanentes ya podemos llevar a cabo la tarea de resemantizar las dos tradiciones que parecen operar en la poesía de estos autores, la de la experiencia y la de la diferencia. Recupero esta idea de la propuesta postpoética de Fernández Mallo recogida en su ensayo Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma (2009) con la creencia de que se puede extrapolar a la nueva propuesta. En él, considera el autor que la nueva poesía en España ha de nacer de una resemantización de dos tradiciones poéticas ya comentadas en este capítulo, la de la experiencia y la de la diferencia (heredera de la poesía del silencio):

> Está en el interés de la postpoética redefinir una poesía de la experiencia pero, esta vez sí, instalada en una actitud de experiencia de su tiempo, el de las sociedades desarrolladas (con todo lo que ello implica en su relación con las sociedades desarrolladas), y por otra parte redefinir una poesía de la diferencia tomando de ella únicamente la genética experimental y/o metafísica (actualizada en juego) que la ha caracterizado, olvidándose de su carácter puritano y en ocasiones mesiánico. (68)

Se trata por una parte de actualizar la poesía en la realidad social y científico-tecnológica del momento, convertirla en poesía de la experiencia del siglo 21 con todo lo que esto implica. Es decir, conseguir lo que el autor ya había anunciado en el artículo germinativo de la postpoesía: que la actual poesía española entre en sintonía con otras artes plásticas cuyas propuestas estéticas son testigo del actual discurso científico y tecnológico (el arte transgénico, el arte informático, el arte fractal, el teatro electrónico o el arte del caos).[29] El carácter conceptual de este ensayo, el uso de terminología científica (atractores, fractalidad, teoría de redes…), la inserción de imágenes, mapas representacionales, spots publicitarios o links de internet confluyen en una teoría de la

[29] Publicado en España en la revista Contrastes (abril del 2003) y posteriormente en Lateral (diciembre 2004).

deriva poética de carácter abierto y simbiótico con cualquier otro aspecto de la realidad con tal de lograr la creación de metáforas verosímiles. Así, el dibujo "proteico" de un huevo es el mapa conceptual que encontramos en el índice ya que:

> De la misma manera que las células actúan por duplicación de los más pequeño a lo más grande, y acogen en su estructura toda la información del pasado para lanzarla al organismo futuro, la poesía postpoética intenta ser ese germen proteico, esa célula, que recoja la tradición, experimente con ella, la ensamble a todos los ámbitos de la cultura del siglo 21 y la relance hacia un futuro orgánico. (Mallo "Postpoesía" 12)

Esto supone entablar un diálogo con el presente paradigma social y científico-tecnológico, un mundo en el que las nuevas conexiones entre los saberes refleja el continuo de la mente y la materia que la nueva episteme nos invita a considerar: el mundo del posthumanismo.

Por otra parte, se trata de redefinir la poesía de la diferencia o del silencio "tomando de ella únicamente la genética experimental y/o metafísica (actualizada en juego) que la ha caracterizado, olvidándose de su carácter puritano y en ocasiones mesiánico" (68). Hablamos pues de recobrar dicha genética experimental o metafísica a través de un regreso al juego, la experimentación, la creatividad, la fantasía, es decir, los espacios interiores del romanticismo, pero sin vuelos místicos. Se trata pues de recuperar a ese homo ludens romántico pero sin la seriedad egocéntrica de este paradigma. Recordemos que es Schiller el que acuña una definición de lo humano según la teoría del juego: "Expresado con toda brevedad, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega" (Safranski 42). Esta aparentemente ingenua teoría del juego en Schiller en el año 1794 es sin embargo el preludio de la revolución romántica en la literatura en torno a 1800. Estamos hablando pues y en cierto sentido, de re-romantizar, de reencantar el mundo, de recuperar la

perspectiva lúdica pero sin transcendencias. Pero no implica esta postura la intrascendencia. Recordemos que, en consonancia con la teoría performatista de Raoul Eshelman que busca recuperar la metafísica por medios inmanentes, regresan los grandes temas (la belleza, el amor, la verdad, Dios) tan demonizados por la corriente postmoderna pero en un nuevo marco de relaciones inmanentes (la experimentación, el juego…) "olvidando el carácter puritano y en ocasiones mesiánico," como dice Fernández Mallo.

Y aquí rescato de nuevo la agenda posthumanista de Karen Barad, la cual propone una ontología de Realismo Agencial según la cual "primary semantic units are not "words" but material-discursive practices through which (ontic and semantic) boundaries are constituted" (141). El nuevo marco posthumanista sitúa pues las prácticas materio-discursivas en su centro ontológico. Lejos de antiguos dualismos, tiempo / espacio, yo / otro, razón / fantasía, lo que hay en el mundo, de acuerdo al nuevo paradigma, es puramente creación, o mejor dicho, autocreación. Del mismo modo, aplicamos estos principios a la visión de estos autores de la literatura como un laboratorio y espacio de libertad y creatividad en donde sus prácticas lúdicas crean el mundo. Igualmente, Schlegel, heredero de la teoría del juego de Schiller, consideraba que: "Todos los juegos sagrados del arte son meras reproducciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que se forma eternamente a sí misma" [30] (Safranski 58). Así es como regresa la perspectiva del reencantamiento a la nueva realidad poética que estamos a punto de analizar, mediante la sustitución de la razón instrumental weberiana por los espacios interiores de la fantasía.

Se la podría denominar como <u>poesía de la diferencia postmetafísica</u> porque es a

[30] Estamos hablando de la autopoiesis o autocreación, término sobre el que volveremos en esta tesis.

partir de un marco ontológico discursivo-experimental, del juego, como aquello que según Schiller nos hace más humanos, cómo estas poéticas traen de nuevo la perspectiva del reencantamiento a través de este espacio de libertad antagónico del utilitarismo que hace un siglo sería central en la razón instrumental que nos presentaba Weber en la época del desencanto.

Pero por otra parte reencantar es también dejar paso al misterio, aquel "saber del no saber" de la poesía del silencio y ese logos que definía Valente en su poética del silencio como espacio "abierto a toda posibilidad." En el nuevo marco epistemológico, el principio de incertidumbre que rige a la física y a la materia (la incapacidad de establecer al mismo tiempo la velocidad y la posición de un electrón), es un reflejo de esta visión de misterio inmanente, de su abrazo desde la lógica científica. Es decir, del reencantamiento del mundo desde la inmanencia. Se trata por todo ello de regresar al romanticismo, al mundo de los interiores, de lo desconocido, de la fantasía, de la libertad y de los grandes ideales (belleza, amor, verdad), en una palabra, al reencantamiento, pero sin perder las coordenadas de nuestro siglo, de la nueva realidad científico-tecnológica posthumanista.

Así pues, la que estamos a punto de explorar es un literatura actual en los sentidos que se refiere Fernández Mallo, pues se ha propuesto tanto la tarea de ser poesía de la experiencia en el tiempo que le ocupa (el de la hipercomplejidad y de la sociedad de la información) y por tanto actualizarse en otros formatos (el formato imagen, digital, blog, página web o libro-objeto), pero también la de resemantizar esta poesía de la diferencia desde la inmanencia del juego, de la fantasía y de la creación. En resumen, se trata como dice Eduardo García de una poética del límite que se sitúa entre los lindes del simbolismo romántico y la razón ilustrada o en lo que el crítico denomina una conciencia simbólica.

Uniendo ambos paradigmas, nos encontramos ante una poesía "abierta" en la que la realidad se dispara en interminables puntos de fuga, en un mundo de posibilidad en donde convive la aventura secular y la simbólica, enriqueciéndose mutuante.

Con lo dicho hasta aquí, propongo finalmente las preguntas que articularán este estudio: ¿es la literatura que propone Agustín Fernández Mallo y Javier Moreno parte de una nueva ola, más lejos aún, de un nuevo paradigma diferenciado del postmodernismo clásico y de su consabida actitud nihilista (en su sentido negativo)[31] y desencantada ante el mundo? ¿Anuncia este nuevo marco de relaciones con la realidad del 21 una nueva actitud existencial? ¿Indica este marco posthumanista (como nuevo sistema de relaciones hipercomplejas y dinámicas y con sus prácticas materio-discursivas) el renacimiento de una voluntad de crear y por ende una reafirmación de la endeble categoría postmoderna del sujeto? En resumen: ¿estamos atendiendo a un reencantamiento del mundo gracias a las nuevas tecnologías y el consiguiente reinado de la imagen, el modelo científico de la física cuántica con su defensa de un continuo ontológico y de las nuevas configuraciones relacionales del saber y de la información en una sociedad global? El lector adivinará que estas son preguntas retóricas y que mi misión, en lo que sigue, es probar que Agustín Fernández Mallo y Javier Moreno están proponiendo, a través de su obra experimental, un reencantamiento para el siglo 21.

1.4 Reencantar la imagen, la ciencia y el mundo.

Propugnar un no-dualismo desde las esferas del posthumanismo no nos salva sin embargo de la tarea de compartimentar las áreas de este estudio. En los capítulos que

[31] En oposición al nihilismo activo y de superación humana nietzscheano.

siguen se tratará la obra de nuestros autores desde tres perspectivas que de acuerdo con Rodríguez-Gaona considero centrales en el nuevo paradigma: las nuevas tecnologías (con el consiguiente reinado de la imagen), el nuevo paradigma científico y el mundo en red. Estos son los tres vectores a través de los cuales presentaré la perspectiva del reencantamiento: la imagen, la ciencia y el mundo. Se propone así el nacimiento de una nueva literatura que, articuladora respectivamente del denominado "pictorial turn" (la imagen, sobre todo digital, como protagonista de los modos de comunicación actuales), estrechando sus vínculos con la ciencia (la "otra" cultura) y finalmente siendo reflejo de una red integrada de conexiones espacio-temporales globales, se adentra en el mundo del entretejimiento y la hipercomplejidad, el Weltanschauung del siglo 21, para ofrecernos una mirada positiva del caos. Los puntos a desarrollar en los capítulos centrales son por consiguiente los siguientes:

1. El reencantamiento de la imagen (Capítulo 2), pues vivimos en un mundo propiamente icónico, tecnológico y digital, en una ecología de imágenes. El reencantamiento se lleva a cabo aquí mediante la recuperación de una perspectiva interiorizante en oposición al reinado de las superficies propio de la modernidad y de la postmodernidad. No se trata de un regreso al romanticismo tal como lo expone Walter Benjamin en su obra The Origin of German Tragic Drama (1925), en donde la paradoja del símbolo romántico resulta en una unión de lo material y lo trascendente, confundiendo así apariencia y esencia. Pero tampoco se trata del entendimiento del signo cuando ya en plena modernidad, Benjamin suplanta el símbolo con el signo gráfico, oponiéndose así a todo tipo de trascendencia y dando lugar al proyecto moderno exteriorizante, como dice el filósofo Peter Sloterdijk. El nuevo signo, veremos, evita caer

en los vuelos místicos románticos pero también en la intrascendencia. Hablaremos en este capítulo de la promulgación de una "metafísica del píxel" en nuestros autores así como de la recuperación de la perspectiva mítica en el seno de la sociedad del espectáculo. El nuevo signo experimenta entre los interiores y los exteriores y da forma a nuevas metafísicas dentro de la experimentación discursiva.

2. El reencantamiento de la ciencia (Capítulo 2). En esta sección se desarrollará la superación del dualismo de las denominadas "dos culturas," las humanidades y las ciencias (es decir, la fractura misma del conocimiento), que resulta de la creación de modelos representacionales de la realidad holísticos (literario-científico-tecnológicos). Así, la ciencia, estimada históricamente como subyugada a los excesos alienadores de la racionalización, recupera sus postulados estéticos y la búsqueda de belleza y se resitúa en las bases de la aventura del saber. En el caso de nuestros autores, la recuperación del valor de la analogía entre dos "modelos representacionales" (la ciencia y la poesía) resemantiza la ciencia como algo susceptible de ser tratado desde el criterio estético de lo bello y por lo tanto resulta reencantada.

3. El reencantamiento del mundo (Capítulo 3). Hablaremos aquí del regreso de la noción de totalidad, una conciencia global en donde el mundo se convierte en un lugar donde el sujeto contemporáneo halla algún tipo de arraigo. Es decir, el restablecimiento de las relaciones de pertenencia del yo en el mundo y la superación de la perspectiva alienadora de la postmodernidad. Se recuperarán aquí emergentes propuestas teóricas en el marco cultural que forman parte de la propuesta epistemológica y ontológica del Posthumanismo y que transcendiendo los excesos relativistas del postmodernismo con su consiguiente inaprehensión de sentidos, apuntan estrategias de

navegación cultural significadoras: el Ecofeminismo, el Altermodernismo acuñado por Nicolas Bourriaud, el "otro" Humanismo de Rodríguez-Gaona, la literatura de Pangea de Vicente Luis Mora o El Performatismo de Raoul Eshleman. Veremos cómo la obra de estos autores refleja este nuevo marco de relaciones "intra-relacionales" en donde se reinserta la perspectiva radicante.

El objetivo aquí pues pensar el tema del reencantamiento desde tres puntos de mira (la imagen, la ciencia y el mundo) que suponen tres vectores que considero cardinales en el presente modo de cultura, una eminentemente visual, científica y tecnológica. Considero que una apuesta artística o literaria que se quiera actual ha de reflejar estas manifestaciones de nuestra cultura en el pulso de los tiempos. Así, la parcelación de las áreas de estudio de este trabajo en los capítulos dedicados respectivamente a la imagen, la ciencia y el mundo tiene el objetivo puramente pragmático a la hora de facilitar el análisis de los poemarios, pero el lector se dará cuenta de los múltiples momentos en que las áreas de estudio se solapan, lo cual, por otra parte, confirma la tesis que aquí se defiende: la visión interconectada, o mejor dicho y como dice Karen Barad intraconectada de lo que el posthumanismo defiende como un continuo ontológico, la interrelación de todo con todo.

CAPÍTULO 2

EL REENCANTAMIENTO DE LA IMAGEN:

El giro pictórico

2.1 Hacia una ecología imaginal

> Oddly enough, living as we do, in a fairly secular age, we are constantly told by decriers that these are disenchanted times. Meanwhile, a child of eight can get to know his godlings in an intimate basis with the flick of a button. He sees them strolling through theme parks like Yawheh cooling himself in the Garden of Eden. . . His world is laden with meaning; cranked and running on nearly messianic energies. Despite all this, though, he's supposed to sallow the Weberian contention that the world hast lost its magic.
> (Brandon Joyce Mutant Pop)

Al tiempo que el crítico literario americano W.J.T. Mitchell acuñaba el concepto de "pictorial turn, " (el cual aparecerá en un artículo publicado en Artforum en 1992 y más tarde, abrirá su libro Picture Theory, en 1994), el historiador y filósofo aleman Gottfried Boehm desarrollaba su teoría sobre el "iconic turn." Su antología Was ist ein Bild? (¿Qué es una imagen?) verá la luz el mismo año. Se trata quizás de uno de esos casos de poligénesis, es decir, de surgimiento simultáneo de un mismo fenómeno en dos contextos diferentes sin correlación alguna aparente. El caso es que ambos intelectuales buscaban responder con sus respectivos giros de tuerca a la supuesta centralidad del lenguaje que años atrás anunciaría Richard Rorty con su término "linguistic turn," para referir el hecho de que el modo en que nos comunicamos hoy en día ocurre

primordialmente bajo el imperativo de la imagen.[32] Pero la idea, nos aclaran, no es desterrar el paradigma lingüístico del panorama, sino, como comenta Boehm, "understanding the image as 'logos,' as a meaning generating process" [33] (Boehm and Mitchell 10) y por otra parte demostrar la inseparabilidad de la imagen y el lenguaje:

It was inevitable that when language became the paradigmatic object of philosophy, replacing (as Rorty summarized it) "ideas" and "things," that images would soon be on the horizon as well. We are I think firmly on the same ground in thinking that it is the role of images as a "significant other" to language that most often provides the master terms for a pictorial turn. (Boehm and Mitchell 22)

Como apunta Vicente Luis Mora en "Letras sin imprenta. Ciberliteratura, blogs, narrativas cross-media," existen otras muchas etiquetas que apuntan a esta transición "del logocentrismo hacia un lugar aún por definir, que podríamos denominar la Era de la Imagen, Sociedad de la Información, Sociedad Red (Castells), Telépolis (Echevarría)" (326), y a las cuales cabría añadir entre otras el término "videoesfera" de Régis Debray (52), en oposición a la anterior época de la "logosfera" (52). Sin embargo, como nos advierten Breidbach y Vercellone en su libro Pensare per immagini, el pensar y comunicarse vía imaginal no es nuevo:

---

[32] Para más información sobre el estatus de la imagen contemporánea ver David Freedberg, The Power of the Images: Studies in the History and Theory of Response, James Elkins, The Domain of Images, Lev Manovich, The Language of New Media, Brea, José Luis. Las tres eras de la imagen.

[33] Esta concepción de la imagen como logos está en relación con la idea de la "razón poética" de María Zambrano. Leemos en El sueño creador cómo la filósofa define el símbolo como inextricable de la razón: "el símbolo es ya razón: sólo cuando una imagen cargada de significado entra en la razón adquiere la plenitud de su carácter simbólico." (76)

> La idea de que uno podría pensar en imágenes tiene un origen muy lejano (pensemos en los jeroglíficos Egicios). En el pensamiento moderno se ve con Goethe, quien tiene como objetivo reflexionar sobre las formas de la naturaleza. Sobre esta base, tenemos la intención de empezar el discurso y comenzar a interrogarnos sobre qué significa hablar hoy del pictorial turn, es decir, de una modalidad comunicativa que se remonta siempre a la imagen en virtud de su presencia cada vez mayor en nuestras vidas. Está claro que nos referimos de esta manera a los nuevos media, Internet y las ciencias naturales que trabajan de acuerdo a modelos. (5)[34]

Se podría decir que la época actual recupera el pensamiento moderno, en especial a Goethe, bajo el común denominador del pensar imaginal analógico (relacionado con la analogía). Del mismo modo que Goethe toma como base de su pensamiento analógico las formas naturales, hoy en día se establecen "modelos" visuales comunes entre la tecnología y las ciencias. En este sentido, Felice Frankl en su ensayo "Image Science," defiende la necesidad de desarrollar un lenguaje visual que pueda ser utilizado tanto por los científicos como por los artistas, "modelos visuales" analógicos que puedan resultar comunes para ambas disciplinas.[35] El nuevo protagonismo de lo visual resulta así en un valor no sólo recuperado para los nuevos modos de comunicación y por ende la literatura actual, sino que, dada su proliferación, los estudiosos de la imagen contemporánea comienzan ya a reclamar una propia ciencia y por ende un lenguaje visual compartido por artistas y científicos.

[34] Mi traducción del original en italiano.

[35] En este respecto, comenta el crítico Lev Manovich que "Many designers and artists use the actual algorithms from scientific publication on chaos, artifical life, cellular automata, and related subjects. Similarly, the iconography of their works often closely followed the images and animations created by scientists. And some people manage to operate simultaneously in the scientific and cultural universes, using the same algorithms and same images in their scientific publications and art exhibitions" (Manovich 347)

Hablaremos pues de una ecología imaginal en el sentido de que la imagen habita[36] el mundo en todas sus facetas técnico-humanistas y es parte integrante de este sistema de relaciones globales posthumanista, de esta cultura en red en donde observamos "a highly differentiated communication matrix in which images are continously circulated, transformed and relayed at different times and across a variety of channels . . . Image flows are thus no floating signifiers, but they work as material forces by virtue of their very differentials" (Terranova 147-148). Olvidemos pues a partir de este momento las connotaciones "verdes" del término "ecología" y pensemos en el uso cada vez mayor del término en cuanto a "sistema" de relaciones que actúan como dispositivo de radicación identitaria. Así pues, como dice Terranova, la imagen fluye, se radica en el mundo, indiferenciada de cualquier otro sistema informativo. Tiene masividad, peso, y su participación en el escenario ecológico posthumanista es indiscutible. Hablar de una ecología imaginal no sólo supone trascender la cultura letrada como modo protagonista de comunicación, sino establecer lo imaginal como categoría ontológica, puesto que tal como comenta Terranova, las imágenes son propiamente "fuerzas materiales" en el nuevo marco de relaciones posthumanistas. Además,

> Imaginal ecology must inevitably take a stand against modern scientism, rationalism, materialism and nominalism, just as the ecology of the material world stands against the ideologies of globalism, corporatism, capitalism and greed of all forms. Imaginal ecology refuses to limit its perspective to the material, and strives to see beyond the outer shapes of things, to recognize the essence they

[36] Pensemos en la etimología de "eco," del latín "oeco" y del griego "oiko", significa "casa." De ahí que digamos en el paradigma de la nueva ecología imaginal, que la imagen habita (toma como casa) el mundo: "The word ecology, fairly young in the English language, was coined by the German zoologist Ernst Haeckel as Ökologie from the Greek oikos meaning a house, a dwelling place, a habitation in 1873, almost exactly a century before the birth of a new discipline: ecocriticism, which 'explores the ways in which we imagine and portray the relationship between humans and the environment in all areas of cultural production…' (Garrard i)" (Arigo s.p.)

> open to within them. The imaginal ecologist is one who seeks to recognize, explore, and learn from the world of which Corbin said, 'There is a world hidden in the very act of sense perception which we must recover'. . . 'To surrender to them as a lover.' This is the way of imaginal ecology. (Richtscheid 150)

Se trata pues de observar cómo la imagen y lo simbólico regresan con fuerza en este comienzo de siglo en la realidad y en las poéticas que nos disponemos a analizar como categorías no sólo comunicativas, sino ontológicas y epistemológicas. Si hoy en día abrir los ojos supone participar en el lenguaje visual (pensemos sobre todo en el mundo de la publicidad), también supone convivir con dichas imágenes y conocer el mundo a través de ellas. Así, proclamar la superación de la ontología objetivista (dualista) y del proyecto exteriorizante de la modernidad y recuperar la propia subjetividad de la imagen, nos lleva finalmente a la noción del reencantamiento, pues hablamos de rehabitar estos interiores de la imaginación relegados durante el proyecto de la modernidad al ostracismo. Se trata, como diría Henri Corbin, el filósofo francés de comienzos del siglo XX, de rendirse a la ostensividad de la imagen, a su presencia, como amantes de la misma. Recordemos que es precisamente Corbin, quien se encargaría de acuñar la categoría ontológica de lo imaginal (como diferente de lo imaginario):

> The adjective "imaginal" comes from the French Islamic Scholar Henri Corbin who distinguished it from the derogatory connotation of "imaginary." He proposed this term (or alternatively mundo imaginalis) as pointing to an order of reality that is ontologicall no less real than physical reality on the one hand, and spiritual or intellectual reality on the other. The characteristic faculty of perception within the mundus imaginalis is imaginative power of the senses or the intellect. According to Corbin, the imaginal world functions as an intermediary between the sensible world and the intelligible world. (Avens 8)

Hablar del mundo imaginalis supone pues rescatar este estatus ontológico de lo imaginal y situarlo en un lugar intermedio entre el mundo sensible y el inteligible. Por una parte implica trascender las connotaciones negativas del término "imaginario," que como

también apunta Eduardo García, supone definir algo "negativamente, como carencia: ausencia de realidad" (50). Y por otra parte, se trata de superar la función reproductiva, la noción platónica de mímesis (imitación) a la que la imaginación ha sido relegada desde la antigüedad y recuperar, como señala Corbin en otro lugar, el concepto de la "imaginación creadora" del místico murciano Ibn Al-Arabi, es decir su función poética y cognoscitiva de la realidad (50). Otro filósofo francés, Ernst Cassirer, aparecerá en este apartado dedicado a lo imaginal, puesto que en su Filosofía de las formas simbólicas propone igualmente un acercamiento al símbolo como categoría epistemológica. El ser humano es para el francés un "animal symbolicum" viviendo en un universo simbólico (Cassirer "Essay" 25). No habremos tampoco de olvidar a Gaston Bachelard, cuyos estudios sobre la poética del espacio recuperan la fenomenología de las formas espaciales dotando a los símbolos (la casa, lo redondo, la llama, etc.) del estatus ontológico y noético que, veremos, comparten las poéticas que nos proponemos investigar. Vemos con todo ello cómo el estatus "real" de lo imaginal no es en absoluto nuevo al marco posthumanista y al presente reinado de lo visual en este paradigma propiamente icónico hacia el que nos aventuramos, pero ha resultado, sin embargo, eclipsado por el proyecto exteriorizante de la modernidad y de la postmodernidad. Reencantar la imagen, en este nuevo marco de relaciones y redefiniciones paradigmáticas, es devolverle la perspectiva interior a lo imaginal.

Ahora bien, no se trata de un regreso a la comprensión de lo imaginal según es promulgada por el romanticismo, tal como lo expone Walter Benjamin en su obra The Origin of German Tragic Drama (1925), en donde la paradoja del símbolo romántico, resulta en una unión de lo material y lo trascendente, confundiendo así apariencia y

esencia (39). Y claro está, tampoco se trata del entendimiento del signo cuando ya en plena modernidad, Benjamin suplanta el símbolo con el signo gráfico, oponiéndose así a todo tipo de trascendencia y dando lugar al proyecto moderno exteriorizante. El nuevo signo, como lo entienden nuestros autores, evita caer en los vuelos místicos románticos pero también en la intrascendencia. El nuevo signo cabalga entre los interiores y los exteriores y da forma a nuevas metafísicas dentro de la experimentación discursiva, de un juego lúdico y serio al mismo tiempo, y en el seno del más necesario pragmatismo que busca hacer del sujeto un autor, no un espectador pasivo del mundo.

En este capítulo se analizarán tres puntos en torno al valor de la imagen: la poesía y práctica postpoética en la obra de Agustín Fernández Mallo, la poética visual de Javier Moreno a partir de su poemario Cortes Publicitarios (2006) y finalmente, la versión digital de la misma obra realizada por Daniel Martínez (2007). El énfasis estará en cómo precisamente el llamado giro icónico está presente de un modo importante en su obra. Ambas poéticas, veremos, se articulan en torno al valor central de la metáfora. En el caso de la postpoesía, Fernández Mallo declara en su ensayo Postpoesía: hacia un nuevo paradigma (2009) que "la actividad, entonces, del poeta, como la del científico, el filósofo o el cocinero, será. . . inventar metáforas verosímiles mediante un nuevo lenguaje" (36). El objetivo es que dichas metáforas sean pragmáticas, funcionen:

Así, a un poeta que practique la poesía postpoética poco le importa que a un verso neoclásico le siga la fotografía de un macarrón o una, en apariencia, incomprensible ecuación matemática si esa solución metafóricamente funciona. Este talante, naturalmente, produce zonas híbridas, cartografías en ocasiones literalmente monstruosas

(recordemos que monstruoso únicamente significa: aquello que no está en su propia naturaleza), y es ésa la zona de frontera. . . que precisamente nos interesa. (36) Hallamos aquí una subyacente filosofía pragmática, creativa, en esta aproximación al acto poético, cuestión que el autor se encargará de explicar teóricamente en varios momentos de su obra haciendo referencia a los grandes filósofos pragmáticos americanos, desde William James hasta el Richard Rorty de Contingencia, ironía y solidaridad. Rorty, apunta el autor en otro lugar, "toma prestada la idea de Nietzsche para decir que la verdad no es más que un "móvil ejercicio de metáforas" (Fernández Mallo "Creta" 128). Y así, los textos mutantes de Fernández Mallo que resultan de esta concepción del acto poético, están, en esta búsqueda de funcionalidad conceptual, dispuestos a insertar elementos de toda índole donde no se escatima el componente visual. Por ello, en la sección dedicada a su obra en este capítulo, me detendré en el uso de tales "metáforas verosímiles" desde la noción del pragmatismo pero también, como el mismo autor declara, en su búsqueda de "otras metafísicas que juguetonamente, paradójicamente, sacralicen lo banal. Una metafísica inmanente" (64). Hablaremos pues de reencantar la imagen desde la inmanencia y desde su estatus simbólico. También haré aquí referencia a la incorporación de las nuevas tecnologías en su último libro, El hacedor (de Borges), Remake (2010) como modo de insertar la imagen contemporánea, digital, en este marco pragmático. El resultado, veremos, es una aproximación a lo que José Luis Molinuevo define como un nuevo humanismo tecnológico porque "la visión de esta última no corresponde ya (o únicamente) a un producto de la razón, sino que se trata de una tecnoorgánica" (Molinuevo 28). Así, la incorporación de imagen digitalizada, pixelada, en el caso de Fernández Mallo busca formar lúdicamente parte de este continuo

ontológico, en la ecología imaginal que hemos mencionado como operante en nuestro marco posthumanista.

Por su parte, el uso de la metáfora en la obra de Javier Moreno se limita mayormente al uso de la metáfora poética. Los siguientes versos están muy cercanos de constituir su propia poética:

> LA METÁFORA es movimiento
> El movimiento es imagen
> La imagen es metáfora
> Se cierra el círculo
> Otra imagen. ("diamante" 35)

Sólo en su último libro, Alma (2011) hace Moreno uso de imágenes visuales en forma de fotografías. En su caso, el autor confiesa buscar reformular el proyecto enciclopédico del romántico Novalis, es decir, la correlación de todo conocimiento vía metafórica. El impulso que guía esta poética es el este caso, el conocimiento. Por eso, la imagen no sólo recupera su valor ontológico en una poética que podemos denominar esférica o secante, sino que su papel más importante es el epistemológico, el acceso al conocimiento. De acuerdo con la concepción de la imagen dialéctica[37] de Benjamin, la imagen en Moreno dialoga constantemente con antiguas mitologías como medio de acceso a un conocimiento. La constante analogía que el autor realiza con la imagen actual supone una resemantización mitocrítica de la iconicidad. Si bien ésta es una constante en la obra del autor, su poemario Cortes Publicitarios (2006) se presenta como la obra más

[37] La imagen dialéctica se relaciona con el concepto de ruina: "Benjamin's theory of the ruin is a germinal version of the dialectical-image that he subsequently developed in the Arcades Project, in which he addresses the fragmented experience of the rapid changes of the modern metropolis. Central to both the concept of the ruin and the dialectical-image is a synchronic notion of history, in which the understanding of the present moment is contingent on a capacity to read current cultural forms within a constellation of elements that arise from the past." (Fournier 50)

compacta y coherente a efectos de defender la propuesta de reencantamiento y, según defenderemos, "salvación" de la imagen, en el marco de una economía capitalista. La indagación que el autor lleva aquí a cabo de la imagen publicitaria contemporánea en constante dialéctica con la mirada mítica supone una actualización de la mirada interior en el marco económico del capitalismo. Así pues, como hemos apuntado, recuperar la perspectiva interiorizante no supone confundir forma y esencia (evadirnos del contexto), sino que hablamos de recuperar la perspectiva simbólica consustancialmente a una visión pragmática, del "uso" más estricto de la imagen hoy en día. ¿Cuál otro, sino el uso de la imagen por las economías de mercado, nos puede ofrecer una visión más pragmática de lo imaginal en el marco de relaciones actuales? Se defenderá finalmente aquí la perspectiva de la imagen como pharmakon (veneno y remedio) ya que si bien su omnipresencia y ubicuidad nos aliena, supone al mismo tiempo, un vector de comunión global.

Finalmente, en el caso de la animación de Martínez del poemario de Moreno, el objetivo será defender el trasvase de tal perspectiva mítica al escenario electrónico. El objetivo es subrayar aquella colaboración entre artistas digitales y literatos que en cierto sentido nos retrae a la colaboración que ya se llevaba a cabo en la propia vanguardia histórica entre poetas y artistas visuales. A través de este trasvase de lo literario a lo puramente performativo vemos que la tecnología contribuye a la erradicación de la propia concepción exteriorizante o deshumanizada de la imagen. Así, en contra de los muchos prejuicios acerca del papel deshumanizador de las tecnologías, proponemos aquí la existencia de artefactos digitales como el de Martínez capaces de trasvasar la perspectiva

mítica a la pantalla. Se defenderá en este punto que la de Martínez es una propuesta poética digital en donde prevalece la mirada reencantada en el mundo de las tecnologías.

En estos tres epígrafes, nos aproximaremos a estas poéticas con el objetivo de realizar una exégesis de la imagen en su contexto (poético, digital) y demostrar que el paradigma del desencanto de la modernidad resulta inapropiado a efectos de este estudio ya que las imágenes en Fernández Mallo, Moreno y Martínez vienen acompañadas de una dimensión simbólica y mítica que nos inserta en la perspectiva del reencantamiento y nos evade de los excesos racionalizadores. Pero tampoco se trata de realizar vuelos místicos. Son imágenes "radicadas" en la realidad concreta, en nuestro contexto socio-cultural. Llamémoslas, como apunta la revista Mutant Pop, imágenes mutantes, híbridas, en cuya naturaleza se aúna lo lúdico, lo creativo, lo simbólico y lo mítico, en plena convivencia ecológica con el mundo de hoy. Como comenta Brandon Joyce en el texto que acompaña a la publicación, debemos descubrir vías de reinterpretación de estas imágenes más allá del puro entretenimiento, es decir, de la visión desencantada de la modernidad:

> Sensitive minds- people a little more in touch with their electric history- understand what these forms [el escenario visual contemporáneo] truly offer us: a chance of mythologization, at re-enchantment. Only, this time around, we'll get a mythos that is perfectly compatible with widgetry, worldliness, recent history and everyday life. A mythos that happily entertains novelty and updates; that tightly matches the fears and hopes of the day. First things first though: we have to figure ways to break these symbols free from their obligations to Pure Entertainment' (s.p.)

2.2 La apuesta postpoética de Agustín Fernández Mallo

En este epígrafe se trata, en primer lugar, de definir la teoría y la práctica postpoética acuñada por el propio autor y su articulación en torno a la metáfora y al modelo de "redes abiertas," uno coherente con el ya descrito modelo posthumanista. A continuación, y a partir de la comprensión "ecológica" de la imagen y al nuevo modelo

visual radicante, nos adentraremos en la perspectiva que en el primer capítulo desarrollábamos como interiorizante, y que va de la mano con el reencantamiento. Veremos en un primer lugar cómo dicho reencantamiento se lleva a cabo en la obra de Fernández Mallo en el mismo tratamiento de la imagen poética, (o mejor dicho postpoética), con la recuperación de la perspectiva simbólica dentro de un marco de relaciones inmanentes, lo que se observará en la existencia de una fenomenología circular en su poética o la por él acuñada metafísica del píxel. En ambos casos, se trata de redimensionar la imagen poética, reencantarla, con lo que el autor denomina en Postpoesía como una "metafísica inmanente" (64). He aquí el primer modo de reencantamiento de la imagen consustancial a la práctica postpoética.

El segundo modo, busca involucrar directamente a las nuevas tecnologías. En este punto se comentarán las ficciones de su última obra El hacedor, en concreto "Una rosa amarilla," (en donde se observarán las reflexiones de talante teórico-ficticias acerca de la imagen digital) o la abundante incorporación de imágenes en el cuerpo de los relatos de la serie "Mutaciones." Se trata en el último caso de observar la imagen producida por las nuevas tecnologías (Google Earth o iPhone) y su modo participativo en esta red de visionado postpoético. Al contrario de la previsión deshumanizante de las nuevas tecnologías para el siglo 21, situaremos aquí la propuesta postpoética de Fernández Mallo en el paradigma del Humanismo Tecnológico promulgado por José Luis Molinuevo. El objetivo es defender que el giro pictórico / icónico hacia la imagen digital que la cultura global está atestiguando halla nuevos modelos de visionado que sugieren una nueva radicación de la imagen en el sistema-red-mundial, una ecología imaginal radicante de la que la propuesta postpoética se hace eco.

Todas estas "derivas" teóricas, conceptuales, creativas… entran en sintonía con la definición de la postpoesía como tal modelo fotosintético interdisciplinario. Por eso, el espectro de referencias en su obra abarca desde San Juan de la Cruz, al grupo de música española El Señor Chinarro, pasando por Wittgenstein, el director de cine David Lynch o artistas como Robert Smithson, dedicados al Land Art. Quizás por eso, una crítica que busque ser fiel a la propuesta postpoética, quizás deba igualmente ampliar su espectro y fotosintetizar de algún modo este abanico informativo.

La imagen se convierte en centro articulador de la teoría y práctica postpoética de Agustín Fernández Mallo, tal como se muestra en sus poemarios, novelas y en su ensayo Postpoesía: hacia un nuevo paradigma (2009), en donde el autor declara el objetivo de la poesía postpoética buscar "metáforas verosímiles" (36), es decir, que conceptualmente funcionen, mediante su modelo de operación de "redes abiertas" o sistemas complejos (modelo interactivo de la poesía con el resto de las disciplinas). Así, si como bien dice Daniel Bellón, a Postpoesía "le puede su alma de manifiesto a su aparente condición de ensayo" (s.p.), como tal manifiesto,

> identifica unas maneras poéticas obsoletas y esclerotizantes basadas en una tradición que se autoalimenta, ajena a la dinámica del mundo, a la evolución del conocimiento científico, filosófico, musical y artístico de los últimos 30 o más años y propone una nueva poética que ha de romper (o está rompiendo, la cuestión temporal es debatible) ese ambiente de ateneo provinciano y vincular la escritura poética, en cuanto arte, a las líneas de pensamiento más dinámicas que, desde las matemáticas, la física, la filosofía y la tecnología, explican y transforman el mundo en que vivimos, en el que ninguna de estas disciplinas se desarrolla en un compartimento estanco porque, entre otras cosas, comparten el espacio digital que nos envuelve. (Bellón s.p.)

El escenario digital será por lo tanto el aglutinante de la nueva realidad en donde la postpoesía busca establecer su propio mundo en red con el resto de las disciplinas, actualizarse. Y en este punto, el autor nos otorga dos metáforas postpoéticas: el modelo

Colesterol de la poesía Ortodoxa como aquella "tradición que opera desde el interior de un sistema [y] siempre es perjudicial para el desarrollo del mismo" (45) y el modelo Fotosíntesis como aquella "tradición que opera desde el exterior de un sistema [y] siempre es beneficiosa" (45), léase el modelo postpoético vinculado con "las líneas de pensamiento más dinámicas" que más arriba indica Bellón. La teoría postpoética predica con el ejemplo y para ello incorpora en su cuerpo fotografías, mapas conceptuales, fotogramas, gráficos y links a videos de Internet (en múltiples ocasiones creados por el mismo autor). Lo visual regresa aquí a un primer plano.

Las referencias televisivas y cinematográficas resultan por supuesto ineludibles en la teoría y en la práctica postpoética. Por ejemplo, en Postpoesía nos encontramos con el famoso fotograma de Blue Velvet de David Lynch (117), aquel en el que el protagonista encuentra una oreja en medio de un descampado, como una excusa para disertar conceptualmente acerca de la teoría de las formas[38] o el famoso spot publicitario del perfume Egoiste de Chanel de un joven peleándose con su propia sombra (79) para desmostrar las múltiples fuentes de la tradición de donde bebe el anuncio (Vasari, Plinio e incluso Lucky Luke). El objetivo es en ambos casos la creación constante de dichas metáforas verosímiles aplicables al comportamiento morfológico, simbiótico y expandido de la poesía postpoética. Sus poemarios también se articulan en torno al componente visual. Así, hallamos que la película Rebecca de Alfred Hitchcock conforma el paisaje de fondo durante la creación de su poemario-performance Joan Fontaine Odisea. [Mi deconstrucción], según la declaración notarial que abre el libro, y en Carne de Píxel la amada llorando bajo la lluvia tiene su figura análoga en la Ingrid Bergman de Viaggio in

[38] Ver libro de René Thom Estabilidad estructural y morfogénesis.

Italia de Roberto Rossellini (también llorando ante los restos abrazados y petrificados de una pareja recién desenterrada en Pompeya). Encontramos en otro lugar referencias al replicante de Blade Runner y su famosa frase "yo he visto cosas que vosotros jamás creeríais," extraída del film original, un estudio de una escena de Los pájaros de Alfred Hitchcock, referencias a Paris-Texas de Wim Wenders, entre otras…

Al respecto de la trilogía Nocilla, no debemos olvidarnos del mapa conceptual[39] al final de la primera entrega, Nocilla Dream, del cómic de la autoría de Pere Joan con el que termina la tercera, Nocilla Lab, o de los apéndices audiovisuales de esta trilogía, es decir, los links a Internet que nos encontramos a lo largo del Proyecto Nocilla o la película, filmada por el mismo autor, y que el propio Fernández Mallo considera como "los extrarradios poéticos del Proyecto Nocilla, o como las fuentes de donde bebe, muy lejana e íntimamente, el Proyecto Nocilla o toda mi literatura."[40] En 60 minutos de duración, el autor entrevista aquí a críticos y escritores con el simple manejo de una cámara doméstica desde un punto de vista que el Fernández Mallo considera "sucio." Pero quizás sea su último libro, El hacedor (de Borges), Remake (2011), de su obra, el que más se aventure en el papel de la imagen y las nuevas tecnologías.[41] En la versión escrita, tenemos una larga lista de videos de Youtube de la serie Filmar América que se pueden visualizar como complementos a los escritos. Pero el libro en sí goza de una

[39] Desarrollaremos este aspecto en el epígrafe del capítulo 4 dedicado a la novela.

[40] http://www.notodo.com/libros/novela/1091_agustin_f_mallo_el_final_de_la_aventura.html

[41] El libro ha sido retirado recientemente del mercado dadas las acusaciones de plagio por parte de la viuda del escritor argentino. Ni el libro ni su edición electrónica para iPad, en donde el lector hubiera podido acceder a música y vídeos creados por el propio Fernández Mallo, están disponibles por el momento.

constelación de imágenes insertadas en el texto, unas de ellas provenientes de Google Earth o las reproducidas a través del iPhone del protagonista del relato correspondiente a la película La Aventura de Antonioni. En este caso, el protagonista del relato se introduce en la película para buscar a su desaparecida protagonista, Anna. La toma que aquí vemos de Anna corriendo hacia la cámara es la que aparecería dos años antes en la portada de Nocilla Lab.

En todos estos casos, la imagen es protagonista. Así funciona la poesía postpoética o poesía expandida (nótese aquí el vocabulario apropiado del cine expandido),[42] de modo que la concepción de la literatura trasciende la cultura letrada hacia la incorporación del elemento visual y/o audiovisual en el cuerpo del texto. La inserción en Postpoesía de imágenes (en la primera página, la imagen de huevo frito constituye el recorrido cartográfico del libro), tablas, mapas representacionales, spots publicitarios, citas o fotogramas busca así poner en funcionamiento la teoría de la deriva poética[43] al mostrar el carácter abierto y fotosintético de esta propuesta literaria con el resto de las disciplinas y el arte actual contemporáneo. El objetivo "conceptual" final es mostrar que la postpoesía conforma una red según el modelo "libre de escala" (véase la

[42] Se trata del cine que trabaja con las nuevas tecnologías.

[43] El concepto de deriva proviene de la práctica situacionista abanderada por Guy Debord en los años 50: "Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente a los efectos de la naturaleza piscogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y paseo (Internacional Situacionista, boletín n.2, diciembre de 1958). (Fdez Mallo "Postpoesía" 99)

representación gráfica de abajo): [44] "unos pocos nodos muy conectados y otros muchos con pocas conexiones" (159). En este momento, el autor demuestra lo "nuevo" de este modelo poético al respecto del anterior (el de la poesía ortodoxa):

> La poesía postpoética, como ya hemos dicho, constituye también una red de "libre de escala," pero no colapsa ni muere por ser uno de sus presupuestos la continua interacción; sin esta interacción dejaría de estar bien definida. . . Si en la red poesía ortodoxa los nodos fuertes, muy conectados, eran los propios poetas o las instituciones o las diferentes escuelas poéticas, en la red poesía postpoética los nodos no son ni el poeta, ni las escuelas, ni las instituciones, sino los poemas, las obras. Es decir, la red poesía postpoética es una red de obras, de productos estéticos, no de sujetos sometidos a explícitas biopolíticas. (163)

Quizás el carácter de manifiesto de este libro, como apuntaba Bellón, encuentre en estas líneas definitorias del carácter de la nueva escuela postpoética su justificación: los nuevos nodos son los poemas, léase un regreso al producto estético, al arte por el arte, y un ataque a las instituciones y a las "biopolíticas." Dicho de otro modo: "la Postpoesía es Opus-céntrica en lugar de Tribal-céntrica" (162). Si continuar practicando la poesía ortodoxa es someterse a una "catastrófica involución" (161) causada por aislamiento, rigidez, dogmatismo, desconocimiento y auténtico absentismo estético-social[45] (162), el modus operandi postpoético, trata de adoptar la redundancia funcional gracias al carácter simbiótico, abierto y en red, el cual está en sintonía con el giro icónico y con el escenario digital en donde van a confluir la mayor parte de las prácticas culturales contemporáneas vivas. Tal es la importancia de la imagen en la obra de Agustín Fernández Mallo, tanto como elemento "apropiado" para la elaboración de metáforas verosímiles como fuente conceptual. Se trata de un elemento "orgánico" a la propuesta postpoética. Y llegados a

[44] De la página Internet: "¿Cómo es la Web? Este gráfico muestra la representación topológica de Internet según el modelo "libre de escala." <http://www.ciw.cl/caracterizacion-web/estudio2007/estudioch1.html>

[45] El énfasis es mío.

este punto, quizás deba hacer extensivo el término de postpoesía a toda su creación literaria ya que los postulados postpoéticos se aplican igualmente a su poesía y a su prosa, lo cual, por otra parte, resulta coherente con una literatura que, siguiendo el modelo de "red abierta" busca la constante hibridez temática y formal.

2.2.1. Hacia un reencantamiento postpoético

"No es lo místico cómo sea el mundo, sino que sea el mundo"
Tractatus Logico-Philosophicus (6.44)
Wittgenstein

"You must not wish to give a name to things, to everything.
Things will tell you who they are, if you listen, surrendered to them, like a lover"
Henri Corbin[46]

Estas citas de Wittgenstein y de Corbin hacen referencia a dos ideas alrededor de las cuales orbita la poética de Fernández Mallo y con las cuales quisiera comenzar el estudio de la imagen en su poesía. En varios lugares, asegura el autor que Wittgenstein es el gran místico contemporáneo y en el futuro, los hombres lo leerán como hoy leemos a San Juan de la Cruz. Ya en el título de su primer poemario Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus, el poeta hace referencia a la obra magna del filósofo: aquel Tractatus Logico-Philosophicus que culmina con la idea de que de lo que no se puede hablar es mejor callar. La mística en Wittgenstein está unida a esta la categoría de lo inefable y la experiencia del mundo, su sola existencia, se manifiesta en este sentimiento indecible: "No es lo místico cómo sea el mundo, sino que sea el mundo." Así,

[46] Corbin, Henri.The Voyage and the Messenger. Berkeley: North Atlantic Books, 1998. pg.xxxii.

> Cuando Wittgenstein identifica "indecible" y "místico," no se trata ni de teología negativa ni de éxtasis, sino de "sensación," y creo que lo que distingue para él lo "místico" es precisamente que se trata de una sensación, una emoción, una experiencia afectiva. . . que no se puede expresar, porque se trata de algo ajeno a la descripción científica de los hechos, algo que se sitúa entonces en el plano existencial o ético o estético. (Hadot 23)

En la línea del pensamiento pragmatista de William James, la experiencia mística, en Wittgenstein, se lleva a cabo alejada de la teología y el éxtasis; ocurre en un marco pragmático de afectos y emociones que el filósofo sitúa en el plano meramente existencial, ético o estético. En la obra de Agustín Fernández Mallo, el poeta llega a esta denominada mística pragmática, mayormente a través de la experiencia existencial y estética, mediante el asombro de que el mundo simplemente "sea" y a través de los objetos del mundo, de su contemplación como algo único. Así, el autor habla de La epifanía o la microepifanía. Para mí es fundamental. Ver cómo un objeto común se revela como algo único. Eso es el acto poético en sí. De repente cogemos esta copa y alguien la mueve y la ve como nadie la ha visto hasta ahora. Como si un marciano bajase al Planeta Tierra y le preguntaran qué es esto. Seguramente diría un disparate. Ver la realidad como un extraterrestre recién aterrizado." [47]

Por una parte, se trata de "pensar a partir de objetos" (Fernández Mallo "Postpoesía" 72).[48] Por otra parte, se trata de ver la realidad como tal extraterrestre, es decir, igualmente compartir la experiencia de lo místico de la que habla Wittgenstein a partir de la extrañeza de la mera existencia del mundo. Pero ¿qué implica escribir desde

---

[47] Entrevista en Revista de Letras <http://www.revistadeletras.net/conversacion-con-agustin-fernandez-mallo/>

[48] Aspecto que el autor comparte con el punto 6 de la poética de Pablo García Casado que leemos en Poesía Pasión.

esta sensación de extrañeza, de novedad? El propio autor lo explica en la misma entrevista: “Cuando narras de cualquier cosa, como este azucarillo, tienes que estar en ese instante profundamente enamorado del azucarillo para penetrar en él, verlo, aprehenderlo” (s.p.). Hablamos pues de penetrar en los objetos, en el mundo, para aprehenderlo; de “enamorarse” de estas imágenes que nos ofrece la realidad, de sumergirnos en ellas y superar la ontología objetivista para, como dice el autor en otro lugar, entrar en este juego de seducción con lo imaginal cuya condición preliminar es deshacerse del pensamiento dual: “los binomios, mente-mundo, teoría-práctica, no están separados sino que se construyen el uno al otro en un continuo rodar retroalimentado sin fín; una especie de juego de seducción” (Mallo “Creta” 128). Recordamos aquí la necesidad que señalaba igualmente Henri Corbin de rendirnos a las imágenes como amantes:

> Learning to listen to things, and surrendering to them like a lover, as Corbin says, are part of this process of participating in an imaginal ecology. Doing these implies learning to see the things around us not only as material phenomena, not only as the trees and mountains that the ecologically-minded wish to defend and speak for, but also recognizing their symbolic qualities, that they represent Presences,- aspects of reality beyond the material. (Richtscheid 149)

Es así como el marco del pensamiento posthumanista se complementa con la idea de una mística pragmática que acontece a través del juego de seducción con lo imaginal en un sistema de relaciones transubjetivas entre el poeta y el mundo de los objetos y las imágenes que le rodean, convertidas ahora en puras presencias que se sitúan “beyond the material,” es decir, con todo su potencial simbólico. Penetrar en esta interiorioridad de las imágenes, en su dimensión simbólica, nos lleva a la categoría del reencantamiento de la imagen que nos disponemos a analizar en la apuesta postpoética de Fernández Mallo.

2.2.1.1 La imagen poética reencantada: sobre círculos y píxeles.

"Nuestra vida es un aprendizaje de la verdad de que
alrededor de cada círculo se puede trazar otro; de que en la
naturaleza no existe final, sino que cada final es un principio"
(Emerson, "Círculos")

"Toda belleza tiende a la esfericidad"
(María Zambrano)

"¿Por qué los espejos y ventanas son cuadrados?
Si sólo los círculos se expanden, ¿Por qué hay pintores
que pintan cada vez cuadros más grandes? ¿Qué
pretenden atrapar? ¿No saben, acaso, que la omnisciencia
del ojo radica en su contorno suave y redondo?
(Agustín Fernández Mallo Creta Lateral Travelling)

Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del tractatus, el primer poemario del autor, escrito en prosa poética, recupera la experiencia de un amor pasado a través de una serie de fotografías verbales. Entorno al "yo observo," tanto como experiencia estética en tiempo presente como acto memorístico, se despliegan una serie de paisajes en donde interioridad y exterioridad, pasado y presente, yo y objetos se funden: "Ensimismados en un objeto no sabemos que es otro quien se nos ha colado en forma de objeto" (21), leemos. Incluso aquí, correlación del "tú que es la amada y, al mismo tiempo, el sujeto hablante" (9), como nos advierte Eduardo Moga en el prólogo, apuntan a la experiencia simbiótica de la transubjetividad. Nos hallamos pues inmersos en el marco de una ontología no dualista y en una ecología imaginal en donde la imagen se muestra como símbolo - "En algún lugar nos aguardan pacientes los símbolos, me digo" (20) - , con todo lo que esto supone: una transición hacia la perspectiva interiorizante, y por ende, reencantada de la imagen. Además, ya hemos dicho que en Fernández Mallo la experiencia "mística" es, siguiendo a Wittgenstein, la simple existencia del mundo. Con

ello, tenemos los dos elementos que sitúan a esta poesía en el marco de un reencantamiento para el siglo 21, la perspectiva simbólica y la inmanencia, un reencantamiento pragmático.

Ya en la segunda página del poemario se establece una conexión con la filosofía de María Zambrano que considero vital para un estudio de las imágenes en Agustín Fernández Mallo dentro de esta perspectiva del reencantamiento mediante el símbolo: "toda belleza tiende a la esfericidad" (19), dice el yo poético citando a la filósofa. Y es que la búsqueda de la belleza tanto en la obra de Fernández Mallo como más tarde veremos en la de Javier Moreno, es un constante tiento de imágenes esféricas, coincidentes, plenas, actuales, esenciales, eternas (a todo esto apunta el círculo).[49] Por eso, dice el yo poético: "Bordeo el asunto. Trazo círculos. Tropiezo con los círculos. Tampoco valen las elipses, ni esa trampa en movimiento llamada espiral" (YSR[50] 46). Condition sine qua non es rescatar aquí la fenomenología del círculo tratada por Gaston Bachelard, para quien "las imágenes de la redondez absoluta nos ayudan a recogernos sobre nosotros mismos, a darnos a nosotros mismos una primera constitución, a afirmar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia sólo puede ser redonda" (Bachelard 273). La redondez es para el francés la forma que cobra la experiencia del espacio cuando ésta es ejercida desde tal intimidad. Vivir sin "exterioridad" no implica una substracción del mundo, sino al contrario, un dejarse permear por él, por las relaciónes interpersonales, por los objetos… significa transcender el paradigma de la alienación y de la fragmentación y acercarse a uno de

[49] Ver Cirlot, pag. 46-47.

[50] YSR: Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del tractatus

contacto, de interpenetración. Igualmente, Fernández Mallo dice en otras líneas que el hombre sabio, sale del mundo de los exteriores (del tiempo y del espacio) "permaneciendo quieto y esférico com la gota de agua en la ingravidez" (YSR 40-41). La esfericidad es así símbolo de plenitud del yo y cobra aquí la imagen del agua, suspensa en el espacio, ajena al mundo de las fuerzas alienadoras. La búsqueda de este espacio esférico es pues búsqueda de plenitud, de tal circularidad existencial.

Pero esta circularidad implica también la plenitud en el amor, otro de los grandes temas en su obra. Así, si como dice el filósofo Peter Sloterdijk (a su vez heredero de la tradicion de la poética del espacio de Bachelard) "every love story is a geometrical excercise: the attempt to return to being round and reconstitute the original ball" (164), igualmente, las historias de amor en la obra de Fernández Mallo se convierten en ejercicios geométricos para reconstituir esa esta circularidad original. El siguiente fragmento del mismo libro contiene varias imágenes que apuntan a esta plenitud existencial y amorosa. Componen, desde mi entendimiento, un ejercicio de creación de imágenes esféricas:

> Esta tarde callejera sólo puede terminar en una disoluta plenitud [o lo que es lo mismo, en un mirar ambos en silencio al mar]. Nos lo dice la ráfaga de aire sobre tu pelo al doblar la esquina meada y sonreír; nos lo dicen el olor, el sabor, el tacto, y el sonido de la luz cuyo resplandor se nos niega pues ciegos han de ser quienes aman [es ley]; nos lo dice el violonchelo desafinado del músico ambulante muchas calles más allá; no lo dice la arritmia de las farolas, y las venas de mis brazos, y las líneas de tus pies. Esta tarde callejera sólo puede terminar en una concentrada plenitud [o lo que es lo mismo, en un beso de tornillo]. . . nos lo dicen los pájaros que vuelan sobre las plazas en círculos como buscando el teorema de un centro que jamás hallan; no lo dice la piel, que se resiste a admitir su inexistencia más allá de la silueta; nos lo dicen tus robóticos pechos bajo el vestido de vuelo; nos lo dice el bisbeo de la ciudad que vamos dejando atrás mientras delante no hay nada [acaso el vislumbre de un dudoso paraíso], y tus vértebras, teclas del piano al que desde siempre estaban destinados mis dedos. Ahora pido otro vaso de gin, y en tanto llega, me gustaría preguntarte si en cualquiera de esas dos posibilidades tendrías un hueco para mí, te dije. (26)

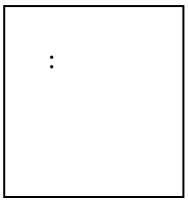
Vemos en este fragmento una concentración de imágenes esféricas, plenas: la pareja observando en silencio el mar, el resplandor de la luz, el beso de los amantes o los pájaros sobrevolando en círculos una plaza. Recordermos que el pájaro, dice Gaston Bachelard citando a Jules Michelet, es la imagen por antonomasia de la esfericidad: "El pájaro, casi todo esférico, es ciertamente la cima, sublime y divina, de concentración viva. No puede verse, ni siquiera imaginarse, un grado más alto de unidad" (Michelet 291). Hablamos así, en la obra de Agustín Fernández Mallo de una búsqueda de la unidad, de esfericidad a través de la pareja, pero también a través de las imágenes que rodean a la pareja; se trata de dejarse permear por ellas (la arritmia de las farolas, el bisbeo de la ciudad), de ejercer una resistencia a "admitir la inexistencia más allá de la silueta," o dicho de otro modo, de aseverar la existencia más allá de la piel, y finalmente, de hallar en este baile de interiores y exteriores una conciencia participativa sin por ello perdernos en vuelos místicos trascendentales. Y es que lo mundano, con un toque de rebeldía punk, hace aquí acto de presencia: el olor a meado, el beso (específicamente "de tornillo"), unos extraños "robóticos pechos" y la presencia final del alcohol nos alejan de lo que podríamos llamar una mística puritana para hablar de reencanto (esta recuperación de la perspectiva simbólica) dentro de una serie de relaciones inmanentes.

Ésta es precisamente la perspectiva del reencantamiento que presentaba en la introducción de este trabajo cuando citaba a Raoul Eshleman: "regresar a la metafísica utilizando medios postmetafísicos. . . Esto significa que los grandes postulados metafísicos- presencia, centro, amor, belleza, verdad, Dios, regresan pero sólo si pueden ser aprehendidos en relaciones inmanentes" (194). En el caso de Agustín Fernández Mallo, el uso de una poética del espacio circular que realiza una arqueología de los

espacios íntimos parece estar pues pues en sincronía con la aproximación al reencantamiento desde esta perspectiva inmanente. Pero si el amor implica esta redondez, su falta (y el libro es el retrato de esta ausencia) es precisamente la disolución final del círculo. De ahí las últimas palabras del libro: “Y ahora el eco: ” (59)

Otro poemario del autor, Creta Lateral Travelling (2004) repite este leitmotiv circular. Se trata de otro largo poema en prosa que estructuralmente se desarrolla en orden de fragmentos decrecientes y busca un regreso a los orígenes de la cultura occidental, localizada en Creta, conjunto a su paralelo biológico, el “inevitable placer del retorno al vientre” (fragmento 55), a la mujer. De ahí que el penúltimo fragmento, en este caso el número 1, recupere la poética del círculo como ese espacio fenomenológico apropiado para la reunión arquetípica.

> Yo siempre regreso a los pezones=islas dóciles= perpleja espiral = origen del disparo = sobados ojos primerísimos átomos = destino de la lengua= diana doble en la que cae miope el arquero= donde los círculos gravitan en más círculos = donde el Origen esconde su metro patrón=donde todo catálogo deviene ridículo= crepúsculo de lo decible= donde manda el Punto 7 [en la página en blanco dos puntos atan silen-cios]= a donde yo siempre vuelvo= a las islas dóciles = mi única ortografía = a los pezones = grito tu nombre = el eco: (103)



0

Se trata de enumeraciones o ecuaciones circulares, esféricas, con las que termina un poemario insólito e incluso hermético, conceptual, que se encarga de adelantar el aparato crítico de la Postpoesía en sus dos ensayos finales y prepara al lector para la

trilogía Nocilla venidera. Aquí, el autor reincide de nuevo, como en YSRP, en esa poética de los espacios circulares y el regreso al silencio, a un Origen no-dual preilustrado que se articula paralelo a una aventura de ovillado rizomática por el mundo de las imágenes, por la aventura ocular, en donde "el tiempo cuando es Tiempo nunca escoge para viajar la línea recta, pero tampoco la curva; se anuda sobre cualquier objeto –una taza, una idea, un pigmento- y permanece" (19). Este modo de visionado poético entra en sintonía con la perspectiva imaginal que aquí rescatamos, con esta metafísica inmanente en donde penetrar en el mundo de los objetos supone aceptar su subjetividad, enamorarnos, como dice Corbin, de esas imágenes que nos ofrece el mundo y penetrar en su dimensión simbólica, en lo que éstas tienen que decir. Así, igual que ocurre con el ready made de Duchamp, aquel urinario que metió en un museo, los objetos-imágenes que transitan por los ojos del poeta mutan "al instante de objeto de uso común a sujeto poético, a sujeto capaz de seducirnos" (115). El enamoramiento y la seducción imaginal es pues la puerta de acceso a la perspectiva del reencantamiento. Y si ésta, en ocasiones, coquetea con la felicidad, lo hace precismente al recuperar la perspectiva de los interiores: ". . . Mi idea de la felicidad no es en absoluto original. Una isla, una casa contem-poránea,una pérgola, un pozo, y una silla mirando al suroeste por definición el mar [pero todo hacia dentro]. [14]." (84)

En Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción] (2005) hallamos más ecos de esta ecología imaginal que aquí nos concierne. Ya hemos comentado que el prólogo del libro, a modo de registro notarial, nos presenta este "poemario-performance" y todos los elementos alrededor de los cuales el "evento" se constituye. Así, en la sección dedicada al objetivo del poemario, leemos: "El objetivo perseguido por esta performance es alcanzar

un estado de disipación físico y mental de resonancias místicas por causa de la constante e ininterrumpida visión del film Rebecca de A. Hictchock" (11). Se podría decir que el paisaje de fondo de este poemario es propiamente el píxel y que la continua reproducción del filme, en forma de "pseudo-mantra," busca de nuevo aquel objetivo lúdico de sacralizar lo banal a través del paisaje digital. Esto es, el paso, como dice en autor en Postpoesía, de una metafísica del pincel a una metafísica del píxel, de una metafísica analógica, a una metafísica digital. Y es que si la imagen digital forma parte de nuestro ecosistema, entonces, también es misión del postpoeta, reencantarla y reencantarse a través de ella, rozar vuelos místicos sin abandonar la concreción, la carnalidad de la imagen pixelada.[51] Uno de los postpoemas del poemario y al que finalmente acompaña una imagen de la estática en el televisor, nos habla precisamente de la metafísica del píxel y su paradoja como contenedor de toda la información en el vacío, en una cifra.

80
Escribiste y llegó tu noche, nieve
de televisor, Pixel [Picture Element]:
mínimo elemento de imagen que contiene toda
la información visual posible, y sin embargo es una cifra,
está vacío,

hacia una metafísica del pixel
tu cuerpo
uso tópico
sin espesor se acristala

lo más curioso fue aprender a escribir,
el viento en la calle y las galletas maría,
la estafa de Lou Reed en Heroin,

[51] Otro de sus poemarios, Carne de Píxel (2008), se refiere a esta idea y ya en el título a esta presente la paradoja entre la convivencia de carnalidad y virtualidad. Se tratará más en profundidad en la siguiente sección dedicada al reencantamiento de la ciencia.

la de Hitchcock en Rebecca,
la del Séptimo Día,
el abrigo estrangulado a tu cintura,
la mecánica de los pezones y otras fuerzas,

nostalgia de un espacio interior;

de ningún lado venían no porque de ningún lado venían
sino
porque a ningún lado iban,

despedida y píxel,
despedida y ser,
despedida y cierre. (134)

Si el píxel es, como dicen estas líneas, el mínimo elemento de imagen que contiene toda / la información visual posible, y sin embargo es una cifra, está vacío," y otros versos rezan, a modo de poética, "El poema: / instrumento de precisión / al servicio del vacío" (44), entonces Joan Fontaine se resuelve en esta paradoja de contención informativa y vacuidad, que finalmente nos apunta al proceso de duelo de un amor pasado. De ahí la elección del filme Rebecca que igualmente "ilustra el fracaso de un nuevo amor para borrar el recuerdo de una esposa bastante ambigua. Es decir, el poemario se articula, significativamente, al asumir como transfondo un relato sobre la imposibilidad de reconstruir la identidad en el presente por la obsesión de un fantasma" (Rodríguez-Gaona 138). Así, tenemos constantes ausencias que son presencias (toda la información aleatoria proveniente de diversas fuentes- ciencia, cine, música, noticias- que de acuerdo a la teoría postpoética parece conformar un "ejercicio de azar controlado" (137) y la imposibilidad de "materializar" el recuerdo puesto que se trata de un ejercicio en el vacío: el píxel no es más que una cifra). Con todo ello, a modo de las imágenes en la pantalla, "hacia una metafísica del pixel / tu cuerpo / uso tópico / sin espesor se

acristala." Lo que le queda al poeta es éste uso tópico (exterior), acristalado, de las superficies, y "la nostalgia de un espacio interior," del amor.

Así, si el escenario digital a través de la metafísica del píxel es terreno de la paradoja y la analogía vehículo postpoético, entonces las resonancias místicas (lugar común de la antinomia) se hacen obligatorias en la propuesta postpoética. Por ello, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Steiner o Wittgenstein (los maestros del silencio) hacen constante aparición en estos poemarios: "Tertuliano lo dejó dicho, la carne /es el fundamento de la salvación / y Teresa de Ávila, no somos / ángeles si no tenemos cuerpo" (119). El resultado postpoético de aunar pixeles y mística es finalmente proclamar una mística "diferente" de la moderna y la postmoderna:

> Desde una mística moderna,
>
> pides un día más y una voz
> igual a la tuya te dice No.
> Era éste el sentido de la vida, ir hacia la muerte
> en busca de tu propia analogía,
>
> hasta una mística posmoderna,
> hubiera preferido ser,
> antes que alma en tránsito
> que la muerte reducirá a química repetida
>
> objeto repetido de supermercado
> y en un ready-made obtener el alma.
>
> pero en medio la mía
> tus dedos códigos de barras
> entre flashes de pasarela
> 0 y 1 en un mismo
> estallido de tus huesos. (127)

Y he aquí un poema que abre debate por varios frentes. En un primer lugar, nos podríamos preguntar acerca de la verdadera existencia de una periodización según modernidad- postmodernidad en la poesía (o en la propia cultura) española. Me remito en

este punto el debate producido en el año 2005 en el blog de Vicente Luis Mora, Diario de lecturas,[52] en donde los autores aquí estudiados, entre otros (Eloy Fernández Porta o Sandra Santana) se enzarzan en una de las primeras discusiones en red acerca de los derroteros de la "nueva" poesía y sobre la periodización de estos movimientos en España. Curiosamente, Vicente Luis Mora, apunta aquí al respecto del poema arriba citado que "Eso que Agustín llama 'la mía,' esa mística ya fuera de la posmodernidad, es lo que habría que comenzar a examinar." En eso estamos, en analizar en qué consiste esta nueva propuesta, esta "nueva mística" que propone Fernández Mallo. Cifrada postpoéticamente en el código de barras binario, la nueva mística se cifra entre el 0 y el 1 (el nihilismo negativo de la postmodernidad- el reino de las superficies y códigos de barras- y el postivismo moderno acerca de un aparente sentido de la vida- encontrado en la experiencia del amor). Así, la nueva mística se instala en la paradoja, en el acto de creer y descreer al mismo tiempo, de cabalgar superficies interiores y exteriores.

Las imágenes poéticas en estos tres poemarios del autor (YSRP, CLT y JFO) son ejemplos de aquel "móvil ejercicio de metáforas" con el que se presentaba la poesía postpoética. He aquí finalmente el quid de la poesía postpoética: la exploración de las dimensiones interiores de las imágenes dentro de lo concreto, un reencantamiento del símbolo desde el más puro pragmatismo. Mediante el uso de una poética de los espacios redondos o de una metafísica del pixel, Agustín Fernández Mallo viene así a realizar una arqueología de los espacios íntimos, de los símbolos, superando las derivas exteriorizantes de la postmodernidad. He aquí, en este paradójico juego místico sin

[52] <http://www.vicenteluismora.bitacoras.com/archivos/2005/08/24/nota-al-post-de-eloy-fernandez-porta>

transcendecias, y sin abandonar el marco de relaciones inmanentes del pragmatismo, cómo la imagen poética logra reencantarse.

2.2.1.2. El hacedor de imágenes

El hombre es ante todo un hacedor de imágenes, y nuestra
sustancia psíquica se compone de imágenes; nuestro ser es un
ser imaginal, una existencia en la imaginación. Somos verda-
deramente la materia de la que están hecha los sueños.
(James Hillman)

¿Hiciste ya la luz?
(Agustín Fernández Mallo,
El hacedor (de Borges), Remake)

El hacedor (de Borges), Remake (2011) es el último libro del autor. De naturaleza híbrida, el texto juega aquí con distintos géneros (ensayo, relato y poesía) y se trata de un homenaje a un Borges que desde el comienzo de su trayectoria literaria, viene siendo fuente de inspiración para el autor. Aquí, Fernández Mallo se encarga de tomar uno por uno los relatos y poemas del libro original (1960) y de reescribirlos, "reactivarlos," según él mismo dice, a partir de las asociaciones que estos han ido creando. Ya no se trata tanto de ejercitar el apropiacionismo como lo haría prolijamente en la trilogía Nocilla, como de un versionado del texto original del argentino que incluso va en dirección contraria: a un acto de "desapropiación" y entrega del yo a la fuente de inspiración. Así, como leemos en "Borges y yo":

> Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en él. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque le consta mi perversa costumbre de falsear y magnificar. No le importa. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra; un tigre, un tigre; un isótopo, un isótopo. Yo me he de quedar

> en Borges, no en mí [si es que alguien soy], y me reconozco más en sus libros que en el juego de mis propias interpretaciones. (128-129)

Este juego de interpretaciones constituye precisamente el remake que tenemos entre manos. Uno por uno, Fernández Mallo toma los relatos y poemas del original, y manteniendo los títulos, nos otorga sin embargo, su propia versión. La imagen cinematográfica ocupa un papel protagonista en este libro y sin embargo, como leemos en un artículo dedicado al libro, el propio Fernández Mallo resalta que lo importante aquí es el lenguaje las nuevas tecnologías:

> El libro está lleno de guiños al cine: un cuento mimetiza las primeras escenas de Inland Empire de David Lynch; en otro, su protagonista hace arqueología, iPhone en mano, de los exteriores de la película La aventura de Antonioni; los protagonistas de Pat Garret y Billy The Kid mantienen un diálogo inventado; y dos individuos distintos visionan con distinta frecuencia Videodrome de David Cronenberg o El nadador de Frank Perry. Pese a ello no cree que el celuloide sea hoy día la nueva koiné (lengua común). "Ya lo fue, creo, sobre todo en los autores de los setenta, los novísimos. Ahora el sustrato común es el asunto de internet, la red y todos esos materiales que están conectados," afirma. (s.p)[53]

Lo que me ocupa en este punto es observar las relaciones entre esta propuesta literaria y las nuevas tecnologías en relación al tema que aquí nos ocupa, el reencantamiento de la imagen, en este caso, la imagen electrónica o digital. Se verá así que, en contra de las predicciones de un futuro deshumanizado para la tecnología, esta propuesta literaria entra en sintonía una humanización y reencantamiento de las tecnologías y por ende de la imagen electrónica. Veremos pues cómo la imagen digital se inserta en este marco de relaciones posthumanistas, radica, encuetra su casa, en el mundo. Por eso, lo que me interesa aquí no es el mero uso lúdico o experimental de la incorporación visual per se en

[53] Entrevista a Agustín Fdez Mallo Diario de Mallorca: "Para ser un buen autor y hacer algo serio hay que escribir para uno mismo" <http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2011/03/01/buen-autor-serio-hay-escribir/649565.html>

la obra de Fernández Mallo (las relaciones entre imagen y literatura se encuentran ya en la misma vanguardia histórica, por lo que en este sentido meramente "operante" la propuesta de nuestro autor no es nueva), sino la práctica en su obra de la perspectiva de la ecología imaginal dentro de un sistema de relaciones posthumanistas, pragmáticas e inmanentes, reiterando aquí aquella idea de Tiziana Terranova en Network Culture según la cual "image flows are thus no floating signifiers, but they work as material forces by virtue of their very differentials" (147-148). Éste sí parece tratarse del aspecto puramente "nuevo" del que se apropia la postpoesía de Fernández Mallo, puesto que nunca antes el mundo ha sido testigo del estatus ontológico de la cultura visual digital y del rol determinante de las nuevas tecnologías en la nueva ecología global. También en la teoría y práctica postpoética, una que se quiere actualizada en este nuevo paradigma.

Son dos los relatos que me interesa analizar en este punto: "Una rosa amarilla," como ficción-ensayística o ensayo-ficticio que adelanta las cuestiones del humanismo tecnológico y el recorrido por los monumentos del Passeic, el primer relato de la serie "Mutaciones," como relato que incorpora en su cuerpo textual imágenes tomadas de Google Earth y confecciona lo que el autor denomina un viaje "viaje psicoGooglegráfico" que nos recuerda a la práctica de la deriva situacionista. El objetivo es observar cómo gracias a los nuevos modelos de visionado producidos por las nuevas tecnologías la imagen digital se instala, radica, en la realidad del posthumanismo y por ende en la literatura consustancial a este visionado en red, global.

2.2.1.2.1 “Una rosa amarilla”: la tecnología como la “casa del ser”

“Una rosa amarilla” es un remake de un mini cuento en El hacedor original. En él, Borges narra la muerte del ilustre Giambattista Marino, quien, desde su lecho de muerte, vislumbra un rosa amarilla en su balcón. Leemos en el original de Borges:

Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban un ángulo de la sala en la penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.” (Borges 173)

Esta mirada adánica le revela al poeta moribundo una verdad: que la rosa está ya en su eternidad al margen de todo lo expresable en palabras, en poesía, y que lo único que el hombre puede hacer es aludir. Así, la literatura no es un espejo del mundo, una representación, sino una cosa más del mundo. “Ésta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también,” termina Borges. La misma idea de que la literatura es sólo un agregado más al mundo, convertida en hipérbole, es la que Agustín Fernández Mallo lleva hacia un extremo, cuando leemos en el mismo relato “un Airbus mejora más el mundo que toda la Historia de la literatura” (51) (y cuyas resonancias vanguardiastas no se hacen esperar si recordamos la famosa frase del manfiesto del futurismo de Marinetti: “Un automóvil es más bello que la Victoria de Samotracia.”) Ahora bien, ¿de qué trata pues, el relato de Fernández Mallo del mismo nombre?

A las tres de la mañana, el protagonista del cuento, desde la biblioteca del Instituto Cervantes de Nueva York (nótese ya el elemento borgiano de la biblioetca)

escribe las líneas que estamos leyendo. Recuerda haber sido previamente observado por un escáner de aeropuerto y ahora por una cámara amarilla instalada en el techo, sobre su cabeza, y especula sobre la trayectoria laberíntica de su imagen (de nuevo Borges) a través de su viaje en la luz, en el cableado, a través de pantallas, personas…

Ver rotar tu cuerpo en un escáner de baja energía en un aeropuerto, comprenderte un cuerpo en 3 dimensiones que gira en una pantalla, la cabeza apunta al Norte, volar antes de volar o cuerpo ya volando. . . y me siento completo o eterno, algo me observa, existo, como ahora mismo algo me observa en esta biblioteca del Instituto Cervantes de Nueva York. . . en la que hay una cámara que enfoca directamente a mi cabeza y envía mis imágenes a una mujer que estará en la recepción. . . mujer que a su vez las envía a un sistema de seguridad que tiene su nodo principal en algún edificio lejano de esta misma ciudad de Nueva York, y los cables que transportan esas imágenes que se extienden a lo largo de los túneles de metro. . . y que en realidad son tubos por los que circulan millones de electrones que más tarde se harán luz en una pantalla para reconstruir tu imagen, porque ahí adentro viajan, troceadas, todas las imágenes que recogen las cámaras de seguridad del Instituto Cervantes de Nueva York y, en especial, las imágenes que de mí ahora mismo está recogiendo la cámara semiesférica y de color amarillo que hay en el techo. (47)

¿Relato o ensayo teórico acerca de la naturaleza de la imagen digital? Si el propio autor confiesa en el artículo ya citado haberse enamorado de la incorporación de matemática y metafísica en el Borges original, podríamos decir que la suma de existencialismo y nuevas tecnologías constituye su propia versión de El Hacedor cuando, al observar la propia imagen en un escáner de aeropuerto declara “me siento completo o

eterno, algo me observa, existo." Saberse observado, y parte de esta ecología imaginal, ahora electrónica, en donde las imágenes tienen peso, masividad, fluidez… le confiere al Fernández Mallo ficticio ese sentido de la existencia, de aquella eternidad que goza la rosa en el original de Borges. Y es en este punto quizás donde el relato parece "boicotearse" puesto que la literatura sólo puede aludir a la rosa (al mundo), ya que ésta (la rosa, el mundo) ya está en su eternidad. Así, al igual que la rosa ya está en su eternidad y la fantástica biblioteca es sólo un espejo del mundo, la imagen propia escaneada, digitalizada, le da a nuestro sujeto la sensación de la propia eternidad (de ser uno con la tecnología). Habiendo recibido tal revelación, igual que Giambattista Marino, el protagonista ya puede morir tranquilo, como ocurre al final del relato. Así, la muerte final del escritor (en la biblioteca central del "Imperio") supone aceptar la muerte de la cultura letrada (puesto que es sólo espejo, mímesis o representación del mundo) y el regreso a la noción de la "imaginación creadora" que apuntábamos con Henri Corbin, es decir, de todo el potencial de las imágenes de habitar el mundo.

El objetivo, claro está, es la sublimación de la imagen digital como codificadora de la propia eternidad. Pero es que las imágenes, ya se ha dicho, son propiamente "fuerzas materiales," electrones, información, archivo eterno, susceptibles de ser eternas. No así tanto los libros, que sufren deterioro físico. La idea, aunque según comenta el propio autor, pueda parecer descabellada, tiene pues su fundamento físico, científico. También tiene su encanto: La metáfora de esta cámara amarilla como la nueva rosa (promesa de eternidad) que nos fotosintetiza y transporta laberínticamente un cuerpo atomizado a lo largo de un mundo de cableado para finalmente "dar luz" en otras zonas de la tierra, está cargada de poesía. Y al tiempo es pura física. La imagen digital forma

parte así de esta nueva ecología imaginal y como la rosa (símbolo de la eternidad para los románticos) también se rerromantiza al ser promesa de otra eternidad en donde la tecnología nos constituye. A esta idea se refiere José Luis Molinuevo en su Humanismo y nuevas tecnologías con el término "tecnoorgánica" (28). No nos refericmos aquí a ninguna clásica postmoderna idea de aniquilación del sujeto, sino más bein de un apéndice de vida, idea en sí de tintes Nietzscheanos que no debemos erradicar si pensamos, como Molinuevo, que efectivamente, el mundo de las tecnologías (utlizadas con fines humanistas) puede ser puerta de un nihilismo activo:

> Son estos dos puntos la creación de un superhombre y la vuelta a la mitología griega, los que más están presentes en la intersección del humanismo con las nuevas tecnologías. . . ¿Por qué? Nietzsche señala que los románticos expresaron un profundo anhelo de la cultura occidental, la nostalgia del origen, de la seguridad, de la casa. Y esto es lo que siempre ha representado el mundo griego. El problema- concluye- es que ya no somos griegos, y que los puentes hacia ellos se han roto. De la ahí la construcción de nuevas mitologías en la era de las tecnologías. . . de este tecnorromanticismo nihilista, de una continua recreación de identidades tecnológicas, y de un hacer del ciberesapacio la nueva "casa del ser." (Molinuevo 24)

No es difícil pensar que la idea subyacente a este relato de Fernández Mallo lleva a cabo esta búsqueda de la nueva "casa del ser" en la imagen digital y en la cibernética. Por eso, después de mucho recorrido laberíntico en los que, (leemos:) "mi cuerpo atomizado en millones de electrones que van a una velocidad 200 mil veces superior a la del metro" (48), la imagen va a parar finalmente a un hogar, a una pantalla de televisión en donde (continuamos leyendo:) "alumbro el dormitorio de un vigilante y su mujer. . . ilumino todo eso y no obstante esta noche del jardín del Instituto Cervantes de Nueva York es oscura" (52). El ser, halla finalmente en la imagen digital un metafórico hogar mientras que la biblioteca del Imperio, en donde se acumula toda la cultura letrada, sigue oscura, desangelada, como la cueva del Minotauro al que se alude al final del relato. Y si

al final, como el texto sugiere, Teseo da muerte al autor, esto ya no importa. Porque como la rosa de Borges, éste ya ha alcanzado la eternidad.

2.2.1.2.2 "Mutaciones": Nuevos territorios de síntesis

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

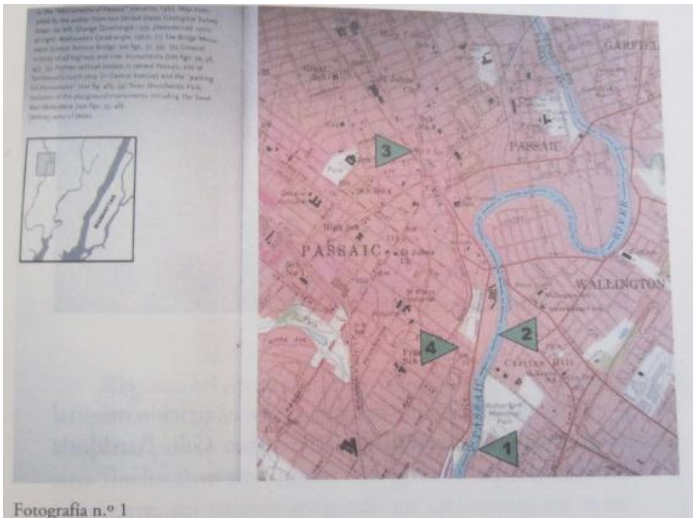
> "La técnica es un toro dulcísimo que pace entre algas desafiantes y sueña con ser ara donde el hombre inmole su pasado"
> (La luz oída, Eduardo Moga Bayona)

La serie "Mutaciones" de El Hacedor contiene tres relatos: El primero de esta serie incorpora imágenes de Google Earth y se trata de un recorrido por los monumentos de Passaic 2009, un remake "PsicoGooglegeográfico"[54] por los monumentos originales fotografidos por Robert Smithson en 1967 en New Jersey. El segundo se trata de un recorrido "radiológico" por los denominados por el autor "monumentos" de la central nuclear de Ascó, en Tarragona, España. Otro ejercicio de deriva que podríamos denominar como estético-cartográfico. Finalmente, en el tercer relato de la serie, el narrador navega muy borgianamente ficción y realidad al introducirse en el film italiano La Aventura de 1959 de Michelangelo Antonioni. El objetivo es buscar, con ayuda de la reproducción de la película a través de su iPhone, a su desaparecida protagonista, Anna.

[54] Conectemos el neologismo del Fernández Mallo con la "naturaleza psicogeográfica" que definía la práctica original de la deriva en la Internacional Situacionista.

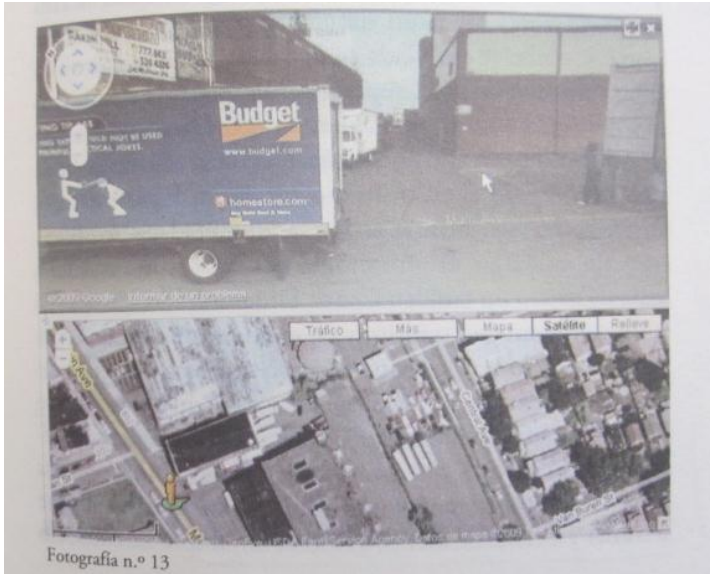
Así, en los tres aparecen las nuevas tecnologías: respectivamente, Google Earth, la información acerca de la central nuclear de Ascó extraída probablemente de las página del CSN (Consejo de Seguridad Nuclear) de Internet y el Iphone multiusos de la casa Macintosh.

Si bien este collage de textos e imágenes en "Mutaciones" refuerza la perspectiva de la ecología imaginal que aquí nos ocupa en el sentido de que las imágenes digitales, como ya hemos defendido, habitan el mundo, lo que me interesa mayormente en este punto son las nuevas relaciones establecidas entre el sujeto que navega las nuevas tecnologías y el mundo. Más específicamente, me enfocaré en el primer relato dedicado a Google Earth. Si Google Earth, es, como dice el autor en el artículo ya mencionando "un espejo de la superficie terrestre," entonces ¿podemos realmente conocer el mundo desde el sillón de nuestras casas? En este relato, Agustín Fernández Mallo recupera el recorrido realizado por Robert Smithson en 1967 en el Passeic de Nueva Jersey, un ejercicio estético de Land Art en donde el artista fotografiaría objetos monumento elevando a un estatus artístico lo cotidiano. Según leemos en el texto de Fernández Mallo, "la obra tomaría la forma de artículo-informe, ese mismo año, en la revista Artforum, con el título 'Un recorrido por los monumentos de Passaic'" (58). Establece Smithson en su viaje cuatro paradas: un puente, una autopista en construcción, un diner y un cajón de arena. Ésta es la primera fotografía del texto, un mapa del recorrido que más de 50 años después, nuestro autor se dispone a rehacer desde la pantalla de su ordenador, un remake virtual del ejercicio de Land Art original:



Fotografía n.º 1

El texto de Fernández Mallo yuxtapone así a los textos y fotografías originales de Smithson las propias (hechas con un teléfono Nokia N85 de la misma localización original y obtenidas a través de Google Earth). Si la deriva situacionista buscaba realizar experiencias psicogeográficas, la deriva de Fernández Mallo aquí nos conduce a un viaje que él denomina PsicoGooglegeográfico. Y es que no se trata sólo de observar la realidad a través de otras lentes sino de observarse a uno mismo observando y analizar el propio visionado y sus repercusiones psíquicas. Así, cuando el narrador se aproxima al Diner (monumento número 4), toma la siguiente fotografía de la pantalla de su ordenador:



Fotografía n.º 13

Y escribe:

> Mi visión entonces se desdobla en dos (foto n.13), la de a pie de tierra y la panóptica, como si cada uno de mis ojos procesara de manera distinta la información que recibo, o como si yo poseyera dos cerebros, dos sistemas de referencia. El camión de alquiler Budget, más acá de la línea que me impide el paso, presenta un chiste. . . Sin embargo, el otro ojo, el panóptico, me enseña a vista de pájaro un Golden Coach Diner soleado (72)

El modelo de visionado logrado a través de Google Earth es doble: a pie de tierra y panóptico. Asocio el primero al esquema del visionado postmoderno del rizoma según Deleuze y Guattari en Mil mesetas y por ende a un modelo que los críticos denominan como "esquizofrénico,"[55] articulado en torno a un continuo "deferral" de sentidos, a una deriva de incesante de significaciones de nodo en nodo que no logra clausurarse. Éste es el modelo de deriva epistemológica de la postmodernidad. El paseo de avatar de Fernández Mallo por los nodos cibernéticos del Passeic se me antoja un deriva laberíntica equivalente. Es además interesante notar cómo esa barrera "anti-humanos" que finalmente encuentra el "ciberandante" del texto esa "línea que me impide el paso" (72) impide el cumplimiento de la misión, la de llegar al monumento diner que un día visitó Smithson. Como si el modelo rizomático de navegación no fuese una herramienta adecuada para clausurar el sentido del viaje. El otro modo de visionado, el panóptico, es otra cosa: "me enseña a vista de pájaro un Golden Coach Diner soleado." Así, lo que tenemos es un cambio de perspectiva: de la inmersión en el sistema-rizoma prototípico de la postmodernidad pasamos a una vista de pájaro del propio sistema, a una imagen "soleada" de síntesis. Esta transición hacia una visión de síntesis es la propuesta precisamente por Peter Sloterdijk en Espumas, la tercera parte de su trilogía Esferas.

[55] Ver A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.

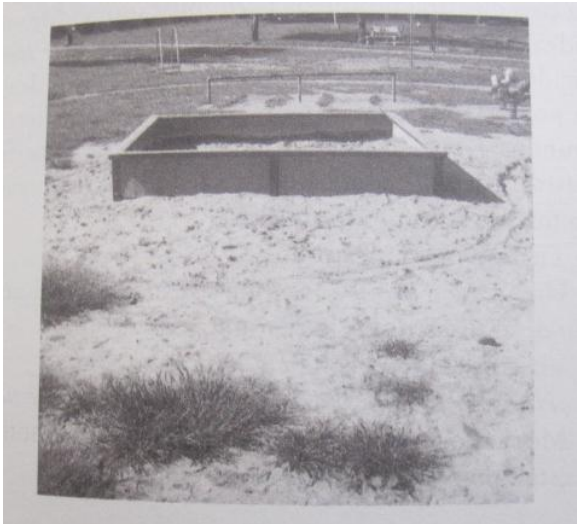
> Unlike Deleuze and Guattari, who are content to gyre and gymble in the rhizome's endless, internally given relationality, Sloterdijk is not satisfied with taking an extended postmetaphysical bubble bath in his own foams. Instead, he suggests the possibility of a higher perspective, akin to that of a satellite photo, that would capture the "unstable, momentary syntesis of a teeming agglomeration" made up by the foams. If this "momentary synthesis" would be given a temporal dimension, too, it would be possible to place Sloterdijk a step ahead in time of the rhizomatic theory that he has surpassed with his own innovative monism. (Eshelman 172-173)

El mundo que habitamos sigue siendo el mismo que Deleuze y Guattari nos definen en sus Mil mesetas: uno en donde el sistema de comunicaciones rizomático nos ofrece un exceso de información que navegar, un visionado de infinitos puntos escópicos, heterárquico, descentralizado, etc. Pero en vez de navegar este sinsentido de los signos sin voluntad y en un juego de constantes aplazamientos de sentido, el sujeto propuesto por Sloterdijk[56] recupera su visión del conjunto. Es, como ya hemos dicho antes, un sujeto que efectúa un nihilismo activo, capaz de aprehender finalmente una visión de síntesis espacial. Y, si como comenta Eshelman, a esta síntesis momentánea se le añade una dimensión temporal, no sólo espacial, podemos situar a Sloterdijk por delante de la visión rizomática. El relato psicoGooglegeográfico de Fernández Mallo apunta precisamente, un poco más adelante en el texto, hacia este territorio paralelo de síntesis temporal. Esto ocurre cuando finalmente el narrador observa el último monumento de su viaje, "el Monumento Cajón de Arena, también llamado Desierto,[57] que también fotografió Smithson. Si como bien apunta Molinuevo, la metáfora del nihilismo es el desierto y "la llegada al desierto es el término de una revisión estética de la modernidad"

[56] Y también por el mismo Eshelman en su teoría del Perfomatismo.

[57] Según escribe Molinuevo, la metáfora del nihilismo es el desierto.

(27), este cajón de arena parece dar pie a la propia revisión estética, en este caso de la postmodernidad, de mano de Fernández Mallo.



Más abajo, leemos:

> Creo que estoy atravesando todas las capas de tiempo en este parque, procesando su tiempo a vista de pájaro, tiempo de motor de búsqueda Google Maps. Mi caminata no es otra cosa que una búsqueda pero ¿buscar qué? Me viene la idea de que los lugares tienen un espesor de tiempo dirigido en dos direcciones: el tiempo que, vertical, se alza por encima de la tierra, y el que, también vertical, se hunde hacia su primer estrato en la tierra. Superficies terrestre, celeste y subterrestre, y las 3 se nos presentan en cada instante, simultáneamente.
>
> Tiempo palimpsesto.
>
> Un lugar en el que el tiempo se expande elásticamente sin dejar de ser un solo tiempo.
>
> Viaje psicoGooglegeográfico.
>
> ¿Ha sustituido Passaic a Roma como ciudad eterna?
>
> Me siento fenomenal en este banco, podría continuar con este tipo de eslóganes, pero no me apetece. (76-77)

La idea de que los lugares tienen espesor de tiempo reúne ese momento de síntesis espacio-temporal que trasciende la visión rizomática hacia lo que Eshelman denomina un nuevo monismo puesto que el dualismo tiempo-espacio se ha erradicado en pos de una penetración en el tiempo a través de los mismos espacios, "tiempo palimpsesto," "un lugar en el que el tiempo se expande elásticamente sin dejar de ser un solo tiempo." Éste

el tiempo topológico que nos ofrecen las nuevas tecnologías, en concreto Google Earth por otorgarnos una imagen dialéctica del mundo como diría Benjamín (y es que la ruina Monumento del pasado y el presente conviven en una elasticidad espacio temporal que el nuevo sujeto domina a vista de pájaro, a distancia de un click).

El objetivo de estas apreciaciones acerca del papel de la imagen y las nuevas tecnologías en estos relatos de Fernández Mallo es el de corroborar el estatus ontológico de la imagen digital, su lugar radicante en el mundo y en los ecosistemas experimentales del arte (léase el Land Art), así como en la mutante apuesta literaria del autor en su Remake de Borges. El Hacedor se convierte así en una destilación de la propuesta postpoética de Fernández Mallo al poner en relieve el papel de las nuevas tecnologías en el mundo. El pragmatismo que acompaña a esta propuesta literaria no está por ello privada de alma y encanto. Al contrario, el objetivo de este análisis ha sido una búsqueda arqueológica (y palimpséstica) de esos interiores donde habita la fantasía y el juego, un homo ludens que al mismo tiempo es un hacedor de imágenes y al que, en el siglo 21, viene a unírsele la tecnología como apéndice del ser. ¿ O quizás debamos decir a reunirse?

Como dice Borges en sus "Mutaciones" originales: "Cruz, lazo y flecha, viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir" (Borges 176). Antiguas tecnologías, símbolos de la técnica que no dejan de maravillarnos porque están a nuestra disposición, aumentan nuestras facultades, nos perfeccionan humanamente. Quizás a las actuales tecnologías, simple y llanamente, les ocurra lo mismo: sentir que nuestra imagen

digitalizada, atomizada, puede recorrer el mundo o que tenemos a nuestro alcance, a distancia de un click y a vista de pájaro, toda la tierra pretérita y futura, en ocasiones nos devuelve la visión y la misión de un antiguo hacedor: la imaginación creadora.

2.3 La Tierra prometida de los Cortes publicitarios de Javier Moreno: salvación y reencantamiento de la imagen publicitaria.

"Las profundidades de nuestro espíritu no son desconocidas.
El camino del misterio va hacia el interior."
Novalis

En las páginas que siguen se estudiará el caso del matemático y escritor Javier Moreno, y en concreto su poemario Cortes Publicitarios[58] (2006). El análisis del poemario y el tratamiento en él realizado de la imagen tiene el objetivo de apuntar al término de reencantamiento como una nueva actitud ante el reinado de lo visual que inserta los valores míticos en los valores seculares del mercado. Con ello, se pretende finalmente señalar el estatus de la imagen, en este caso publicitaria, como nuevo phármakon: si el reinado de las superficies del postmodernismo clásico[59] conseguía alienarnos y sumirnos en el mal de la cultura, la perspectiva mítica aquí enfatizada busca recuperar el valor de la imagen publicitaria como nuevo vector de comunión en donde el consumidor de esta aldea global proyecta sus deseos en la nueva Tierra Prometida imaginaria y mítica de la publicidad contemporánea. Mediante un proceso que podríamos denominar homeopático, podríamos decir que para curarnos del mal de las imágenes tenemos que infestarnos de ellas y finalmente comulgar con ellas. Este proceso

[58] Premio Nacional de poesía Miguel Hernández, 2006.

[59] Léase el pensamiento postmoderno clásico de Debord, Baudrillard, Lyotard.

homeopático y autorredentor (en el que la imagen se salva a sí misma de su propio mal), veremos, nos acompaña en estas páginas.

La obra de Javier Moreno se muestra como un reflejo de la ambición del romántico Novalis al tener en mente la creación de un proyecto enciclopédico que establezca la correlación de todo conocimiento vía metafórica. Quizás por ello, Moreno articula el saber clásico (pintura, filosofía, arte, mitología…) conjuntamente con el mundo de la publicidad, la aventura científica, las referencias de la cultura popular o las nuevas tecnologías en una suerte de aleph poético donde no sólo conviven los lenguajes y las disciplinas sino los tiempos y los espacios y en donde el escrutinio de la imagen surge como engranaje de navegación textual. Advirtiendo con ello el pictorial turn el autor lleva sus reflexiones al formato literario creando un mundo virtual en donde pensamiento e imagen conviven en reunión indisoluble:

> Pensar sin imagen
> como quería Deleuze
> es mirarse al espejo
> donde una mano
> trazó con carmín
> DESCONÓCETE A TI MISMO. ("Cortes" 49)

Así de indisociable resulta en la poética de Moreno la imagen de la tarea cognoscitiva, negando al sujeto toda posibilidad de indagación de la realidad y de sí mismo si no es a través de ella. El título del poemario que aquí nos concierne nos remite de inmediato al mundo de la imagen contemporánea: Cortes Publicitarios realiza al mismo tiempo las funciones de una pantalla televisiva. En él aparecen poemas dedicados a marcas comerciales o compañías (Nike, Mercedes Benz, Bayer o Telefónica darán título a algunas composiciones) junto con los himnos dedicados a George Eastman (el inventor de Kodak), John Pemberton (inventor de la Coca Cola) o Tim- Berners-Lee (el

creador de la Web). Estas referencias al mundo de la publicidad, de la cultura popular o de la tecnología conviven aquí con aquellas otras dedicadas a los clásicos[60]: Aristóteles, Ovidio, Bach, Heidegger o un Miguel Ángel… se hilvanan con ellas en el tejido metafórico del libro. Sirva el himno al inventor de la Coca-Cola como ejemplo de esta reunión discursiva:

> Qué perfección la de la metamorfosis
> del líquido pasando al estado gaseoso
> Miles de burbujas sumándose a la espuma
> delicada venera de Afrodita
> cosquilleando los labios. Propercio
> acusaba a Ovidio de no ser suficientemente explícito
> en sus metamorfosis. Pregunta: ¿la metamorfosis es
> continua
> o hay un salto cuántico del laurel a Dafne?
> No es el caso. Basta mirar a través
> de la transparencia del vaso
> para asistir a la floración anadiómena que ingerida
> se trasvasa directamente a la piel
> -este vello erizado como un campo de vectores
> sometido a la gozosa ley del deseo-
> en una perfecta analogía
> de ramificaciones infinitas cuya receta
> salvaguarda el misterio, refugio último de los dioses. (14)

Una pregunta similar se hace el lector de Cortes Publicitarios: ¿Qué suerte de metamorfosis o salto cuántico opera en la poética de Javier Moreno? Quizás, como reza el poema, "no es el caso," pero lo que sí nos concierne es atestiguar la configuración de

[60] Debido a la yuxtaposición de elementos de la cultura popular y la alta cultura, se ha relacionado la poesía de Javier Moreno con la corriente poética de los novísimos. (No olvidemos tampoco que la teoría postpoética de Agustín Fernández Mallo se articula también en torno a esta reunión discursiva de lo culto y lo pop). Al margen de este común denominador, queremos diferenciar desde un principio de este trabajo ambas apuestas poéticas, ya que si el grupo novísimo "se forma íntegramente desde unos supuestos que no son los del 'humanismo literario' básico en la formación de las generaciones precedentes, sino los de los mass media" (Castellet 23), la poesía de Javier Moreno configura una nueva vía de regreso a la poética humanística. Desarrollaremos estas ideas posteriormente en este trabajo.

este poemario cual "interminable / tarea de montaje" (12) imaginal, como dicen otros versos. Por ello, y debido al énfasis en esta labor, Cortes ha sido también susceptible de ser llevado al formato digital, como ya ha hecho con éxito Daniel Martínez.[61]

La imagen se convierte así en el hilo conductor de Cortes Publicitarios. A lo largo de todo el poemario hasta la oda final dedicada al creador del hipertexto, somos lectores y navegantes de este tejido imaginal pero también consumidores de un producto, si asumimos la función propagandística que el título del poemario nos invita a considerar. Y es que como Vicente Luis Mora apunta en La luz nueva, una de las características de los nuevos modos de la literatura que el crítico denomina de Pangea[62] (y en donde el crítico enmarca a nuestro autor), es precisamente la "asunción del texto como propaganda publicitaria"(73). Se propone aquí que los Cortes de Moreno parodian dicha función desde su título, temática y articulación en torno a la imagen así como en su ejecución de una subliminal función persuasiva: la adquisición de un producto (aspecto que discutiremos más adelante).

Dado el escrutinio que aquí se realiza sobre la imagen contemporánea es preciso analizar el posicionamiento de Cortes Publicitarios al respecto del estatus de la imagen en la denominada por Debord "sociedad del espectáculo". La mención a Andy Warhol en estos poemas como coadyuvante de la implosión de la imagen y de la copia en el marco de la sociedad capitalista, resulta ineludible: "Warhol hizo el resto" (14), dice

---

[61] Algunas de las acotaciones de Martínez a su versión audiovisual del poemario serán así incorporadas en estas páginas dada la profundidad con la que el diseñador gráfico interpreta el marco cultural, económico y filosófico que está en el trasfondo del original de Moreno.

[62] Se trata de una literatura de ambición global, testigo de una latente post-postmodernidad, que comparte el topoi de los no-lugares, el regreso de un tiempo continuo o la adopción de la imagen como parte del discurso narrativo (Mora 72-78).

refiriéndose a la popularización de la Coca Cola. En otros versos, el poeta se refiere al desvanecimiento del aura, Benjamin dixit, como consustancial a la democratización o la estandarización de la mercancía, "aunque [éste] no pensase en Rolex / Givenchys ni Ray Ban / sino en los originales de esas / imágenes de caverna proyectadas / sobre el top manta de cada día" (20). Con estas referencias el autor recupera la tesis del desencanto de la postmodernidad al relacionar la noción del simulacro de Baudrillard con la habitación del mundo de las sombras de Platón, como ya apuntaba Lyotard en sus comentarios sobre la exposición "Les Inmatériaux."[63] De ahí la referencia de Moreno al mundo de las sombras de Platón asociado a la tesis del desencanto y consecuente alianza nihilista entre capitalismo – cultura – alienación.

Sin embargo, mi tesis es que Cortes Publicitarios ofrece una alternativa a esta visión negativa y deconstruccionista para la Era de la imagen al buscar estrategias seculares de reencantamiento en el marco capitalista, en la cultura del espectáculo y en este marco de superficies opacas que atraviesa el pensamiento postmoderno. Por una parte, el autor recupera el valor de la fantasía y del mito como estrategia secular de reencantamiento al entender la imagen como alianza, vector de comunión, según la tesis de Michel Maffesoli. Para ello, Moreno emplea una fenomenología del imaginario que consigue la "salvación de la imagen" del estado de alienación cultural. Así, mientras el análisis que el espectáculo "is nothing but the pure form of separation: when the real world is transformed into an image and images become real" (35), Michel Maffesoli argumenta que mediante un proceso inverso, la imagen se convierte en un vector de

[63] Ver Capítulo 1.

comunión sobrepasando así la "separación" como concepto clave en la crítica del espectáculo (75-76). Más extensamente:

> In contrast therefore to a Manichean vision of the world, whether religious, moral, or radical, which in its different formulations is engaged in stigmatizing the "abuses by paintings and the indecency of images", the phenomelogical sensibility or the imaginal perspective allows us, on the other hand, to be attentive to objects or events in themselves, in all of their own concreteness, presence, dynamism. On the other hand, rediscovering an ancient tradition, close both to the Pre-Socratics and to the Far East, this perspective refuses separation in all realms- words and things, nature and culture, body and spirit- and is engaged in considering them in their globality, in their entirety. (77)

Por otra parte, tenemos el marco psicológico y sociológico del reencantamiento, el cual definimos como una estrategia secular cuyo objetivo sería rellenar el vacío dejado por un dios en el mundo de la postmodernidad. Como apuntan los Joshua Landy y Michael Saler, "it [the world] must be enchanted with dignity, which is to say in concord with secular rationality, in full awareness of pluralism and contingency. And it must be multiply enchanted; so as to satisfy again all the pressing demands formerly satisfied by religion" (14). De ahí que la oferta de la publicidad y la misma imagen publicitaria apunte, como veremos al espacio de una mítica Tierra Prometida en donde proyectar los deseos del consumidor[64]. La tesis del reencantamiento presupone pues revalorizar el valor negativo del mercado al recuperar el sentido de asombro[65] en el mundo capitalista sin

[64] Aquí estribaría también el estudio psicológico de Max Weber al respecto del nacimiento del capitalismo en el seno de la sociedad protestante, puritana. Así, si los economistas habían reducido el capitalismo a la idea de la clase social, ignorando las cualidades morales, para Weber, los puritanos "as servants of the Old and New Convenants, of the ancient and new Tablets of the Law, they have not the expectation of profit from their enterprises, but something much more solemn: salvation" (Moscovici 138). Este espacio psicológico será posteriormente trasvasado al espacio geográfico de los Estados Unidos como la "Tierra Prometida", lugar utópico que funde en una idea el cumplimiento de las empresas económicas y espirituales.

[65] El pensamiento y la actitud mítica

por ello renunciar a los presupuestos racionales, seculares y comerciales de la modernidad (Saler 71). Ésta es precisamente la tesis de Moscovici en su libro The Invention of Society: la existencia de estrategias seculares, la práctica capitalista, para rellenar el vacío de la religión y cumplir dicho pacto de salvación. He aquí pues el alcance sociológico y psicológico en el que queremos situar el análisis de un poemario que lejos de surgir ex nihilo está fuertemente arraigado en el marco socioeconómico contemporáneo.

Con todo ello y a efectos de estructurar nuestro estudio proponemos varias dimensiones para la metáfora del corte del título para llevar a cabo nuestro argumento. Identificaremos tres tipos (niveles) de corte 1) Corte filosófico o mítico: el desencanto original. 2) Poética del "corte" que defino como poética relacional. Es imagen, pero imagen dialéctica[66]. 3) El corte publicitario, artificio comercial que nos remite a la Era de la imagen y a la cultura del espectáculo. La idea que defiendo en estas páginas es que la propuesta de Javier Moreno, utilizando esta poética "del corte," parodia la función discursiva comercial al ofrecer una promesa (conditio sine qua non del mundo de la publicidad) que ofrece una cura para la tragedia primordial de la separación (aquella que halla sus resonancias en la visión postmoderna). En esta promesa estribará la "salvación de la imagen" considerando el doble genitivo de la cláusula: se salva y nos salva de la alienación mítica original.

[66] Según Walter Benjamin, "en la imagen dialéctica, el pasado de una época particular... aparece ante los ojos... (de una época particular) en la que la humanidad, restregándose los ojos, reconoce precisamente este sueño en tanto sueño" (citado en Buck-Morss, 287).

2.3.1 El corte trágico: la aniquilación del principio de identidad

La poesía de Javier Moreno está profundamente arraigada en la filosofía. A través de ella y de su trasvase al quehacer estético, busca el conocimiento. Sin embargo, no será a través de una lógica tradicional, aquella asentada sobre el principio de identidad, el principio de no contradicción y el principio de causalidad (García 188), sino a través de la lógica del símbolo y del pensamiento analógico, aquel que "fractura los límites que pretenden imponer cada uno de estos tres principios" (García 188). Esto es lo que denominamos aquí una "poética del corte," en tanto que existe aquí una sentida ruptura con dicho principio de la identidad.

Encontramos la génesis de dicho principio separatorio en la consideración de la imagen en aversión con el creador, en la consideración de la erótica del imaginario como contrapuesta a los principios regidores de la razón. Esto es, la separación histórica entre razón e imaginación, la grieta original del pensamiento y del conocimiento. Según Michel Maffesoli, el mundo de las imágenes ha sido desde el origen concebido como fruto de una fractura mítica originaria y en aversión de Dios y por lo tanto objeto de recelo filosófico, pura fantasía: "The phenomenal world, that is, the world of images, was never envisaged except as separated from God. Let us not forget that it issued from original sin and remains, by this fact, in a state of total impiety" ("Contemplation"71).

La metáfora del corte parece hacerse eco en este poemario de dicha tragedia al retomar el tema de la alienación original del paraíso y resituarlo en el marco de la alienación del individuo en la sociedad del espectáculo de la postmodernidad. Así, la imagen, concebida originalmente como fantasía de las percepciones visuales en el sentido tanto de apariencia como de imaginación, se convierte en el mundo griego en territorio de

lo ingobernable, anárquico y salvaje y por ello objeto de recelo filosófico debido a su estado de separación con el creador y el potencial erótico que encierra. Lo mismo le ocurre al mundo del encantamiento hasta el siglo pasado: "Rational adults could partake of enchantments through the exercise of their imagination, but despite the protestations of Romantics, the imagination continued to be cast as inferior to reason, and as a potentially dangerous instigator of desire" (Landy and Saler, 4). De ahí el ostracismo al que se abocó a la fantasía desde sus orígenes filosóficos y la consabida y sostenida separación histórica que se le ha otorgado del mundo de la razón, siempre considerada superior a ésta. Los primeros versos del poemario realizan estas referencias. Están dedicados a uno de los agentes catalizadores de la democratización de la imagen, al inventor de Kodak, George Eastman. En ellos, se recupera precisamente la noción aristotélica de la imagen ("el original dice fantasma") como "phantasía," espacio de lo ingobernable.

> Todo empezó con Daguerre
> o quizás aún antes
> con Aristóteles metiendo su cabeza
> en el interior de una cámara oscura y aquella polémica
> ocurrencia en su Acerca del alma:
> No es posible pensar sin imagen (el original dice fantasma).
> (11)

Ya en el siglo XX, la obra de arte es testigo de su pérdida de aura, tesis principal de Walter Benjamin en su ensayo sobre "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica."[67] En manos de Daguerre y posteriormente de George Eastman, la fotografía, "como todo asunto de alquimia," sirve "para positivar bigotes y vestidos de boda" (11). En el caso de Eastman:

> Su idea fue democratizar la imagen

[67] Ver Walter Benjamin, Selected Writings, 1938-1940.

Sacarla de los santuarios y mostrar
que cualquier ser era digno
de ser fotografiado

Kodak for children
Only 1$ (11)

Como consecuencia de esta democratización y abundancia de imágenes, se aceleraría la llegada al mundo del simulacro. Uno de los peligros que entraña la filosofía de Baudrillard sería el ya comentado regreso a la caverna de Platón, la preferencia de la copia sobre lo real, retomada en estos versos del poema TOP MANTA.

Pronto circularán nuestras copias
En probetas y fotos de familia. . .
y sólo nos quedará el recurso
De aquel trasnochado platonismo
Según el cual todo simulacro
Es un original devaluado (La versión gnóstica
Afirma que toda copia implica error
De ahí el terror
De Borges a los espejos). (20-21)

El simulacro, como original devaluado y sintomático de la sociedad del espectáculo, se hace eco de la copia errada del universo según un antiguo mito órfico en estos versos que implementan la "imagen dialéctica" entre el mundo del simulacro y las mitologías cosmogónicas. He aquí la tragedia de la aniquilación del principio de semejanza en una filosofía que implica la preferencia de lo falso sobre lo real.[68]

La iconografía cristiana también le ofrece al poeta ejemplos de este corte trágico, la fractura milenaria, como rezan los siguientes versos de POEMA (INMOBILIARIA): "Dieciséis milímetros / separan el dedo de Dios / y su criatura / en la obra de Miguel

[68] "Al principio fue la dislexia" ("Renacimiento" 38), dice el autor en otro lugar refiriéndose al mismo mito que propone al universo como una copia errada por un antiguo demiurgo.

Ángel" (37), quizás la obra pictórica culmen de la cristiandad que mejor representa la tragedia del corte existencial y la separación de la unidad. Los amantes en el poema se convierten así en réplicas de un cuadro: "Adán y Eva a ambos lados del díptico / interpuesta entre ellos / la rama del árbol / de la sabiduría" (38). Existencialmente divididos, esa división se convierte así en su pequeño aporte a la "milenaria ficción" (38). Si en la obra de Miguel Ángel y por ser el creador y la criatura del mismo tamaño y proporciones, la exégesis de la obra rige la pregunta "¿quién crea a quién?" en el contexto del poema, nos preguntamos lo mismo acerca de los dioses de la sociedad capitalista. Y es que también en INMOBILIARIA hay un sueño para el futuro propietario, una tierra prometida en la aventura secular de la convivencia en donde la idea de la casa funde realidad y deseo:

> Exige sacrificios la agónica hipoteca
> pero sabemos que no existe lugar
> con tan magníficas vistas, mira
> sin miedo el cruce
> de realidad y deseo cómo se funden
> en el estremecimiento de tu pecho
> aliado del vértigo. (37)

La escisión mítica es así recuperada e insertada en un contexto laico (la inmobiliaria) en donde el pago de la "agónica hipoteca" (37) marcará la transición del homo religiosus al homo oeconomicus (Moscovici 163). He aquí una estrategia de reencantamiento, una promesa de salvación publicitaria que ironiza sobre los sueños del consumidor. El poemario continúa de este modo plagado de imágenes del corte primigenio que posteriormente el sistema capitalista intentará suplir con su propia promesa laica de salvación. Otro poema, CONSTRUCCIONES Y CONTRATAS (S.L.), actualiza esta idea con la imagen más prosaica de la omnipresencia del terreno cuarteado:

Todo está sembrado de grietas
zanjas
arrugas
trincheras
y no hay escombro que colme la materia
oscura del universo
El tajo precede a la perfección del círculo
del pentáculo ingenuo de la semejanza. (47)

Ésta es la tragedia cosmogónica de las religiones (la separación de la unidad original), regidora del principio de no identidad, del tajo traumático de la semejanza. Sin ella, lo que resta a este sujeto es la continua búsqueda de una realidad análoga, es decir semejante y proporcional (etimológicamente hablando) fruto por ende de identificación. Sin embargo, dicho corte existencial, rige el principio de no identidad en el que se fundamenta la analogía: "Analogy, born of the human desire to achieve union with that which one does not possess, is also a passionate process marked by fluid oscillations. Perceiving the lack of something- whether physical, emotional, spiritual, or intellectual- inspires us to search for an approximating resemblance to fill its place" (Stafford, 2). Por ello, la consecuente indagación de la imagen del yo poético en el espejo, en superficies, en diccionarios… sin llegar nunca a la concreción, a la ansiada aprehensión de la identidad. De ahí que el resultado de esta búsqueda definitoria, como reza el poema DICCIONARIO DE AUTORIDADES, "Ve al diccionario / busca hombre / indágate más tarde / en la superficie del espejo" (43), se resuelva en los últimos versos: "Llámalo / **vuelo:**" (43), es decir, en evaporación de los significados.

Pero la expulsión del paraíso, la ruptura con la unidad, con el conocimiento, y la habitación del mundo fenoménico de las imágenes en estado de aversión a su creador, parece comenzar aquí con la tragedia del nacimiento. Así interpretamos otros versos cuando el yo infante, hasta el momento definido en sentido especular por la presencia

materna, no encuentra el pecho: “Lo aprendemos en la cuna / la primera vez que lloramos / y no acude el pecho” (21) y se repite más tarde, en la niñez como en el poema AGUAS MINERALES:

> como cuando niño hundiste tu mano
> en el agua fría del pozo
> y se deshizo tu rostro
> y desde entonces
> sobre la superficie de un pozo
> flotan tus pensamientos. (42)

El lector de estas líneas ya habrá advertido que el principio regidor de este poemario, la perenne búsqueda de un principio individuatorio para este individuo postmoderno portador de la llaga, del corte primordial, conlleva una praxis poética metamórfica, una poética que hemos dado en llamar “del corte,” utilizando así una dimensión más del término que da título al poemario. Sigamos:

2.3.2 El corte como poética: la imagen dialéctica.

Si una imagen nos lleva en esta poética ininterrumpidamente a otra imagen, a la imposibilidad última de concreción identitaria, como comenta Vicente Luis Mora, de ahí que Moreno sea, filosóficamente hablando, más de Heráclito que de Platón (Moreno, “Diamante”11): “Pulvus sumus… Somos / nada más que / el tránsito apasionado / entre dos puñados de carbono” (32). Hallamos la misma visión heraclitana el poema AGUAS MINERALES recién citado.

> Somos la suma de todos nuestros instantes
> cosidos
> con rosados puntos suspensivos.
> Lo que parece sólida textura
> es telaraña de heridas (41)

Pero no se trata, como observamos, de un tránsito figurado linealmente (propio de la lógica unidireccional de la razón) sino que el acto poético configura en una poética en red (en consonancia con la lógica simbólica). Quizás la imagen previa presente en el mismo poema, la del niño desencantado ante la desaparición del rostro en el momento del impacto de su mano en el agua, sea una apropiada analogía visual para esta poética en red víctima del corte, del shock. Las siguientes reflexiones del propio autor teorizan sobre el significado de esta imagen evanescente.

> Siempre se parte de un material previo, una especie de malla que atrapa la impresión de los sentidos y se conforma a ella. Ocurre sin embargo en ocasiones que esta red no es suficiente para capturar el peso de las impresiones. Y acaba rompiéndose. Se produce el shock, la posesión de una imagen demasiado fuerte que impide el equilibrio. ("imagen" 60)

El material del que dispone el poeta se recoge en la metáfora de una malla donde flotan las impresiones. El impacto causado por la voluntad de aprehensión, dice el autor, sería una fuerza que provoca un desequilibrio, un corte. Así parece ocurrirle al infante narciso del poema. La aprehensión de la propia imagen termina en su disolución. La superficie del agua, cual malla imaginal, es el locus de significación fluctuante, la "telaraña de heridas," la red que convierte al hombre en un "centro de indeterminación" ("imagen" 60), término con el que recupera Moreno a Bergson y a Deleuze. Nos hallamos pues ante una poética que implementa la concepción bergsoniana del tiempo y de la vida psicológica como durée, "tejido" imaginario según el cual "intellectualized time is space" (Bergson 31). Dice el filósofo que "one must get back into duration and recapture reality in the very mobility which is its essence" (31). He aquí pues los conceptos claves para comprender esta poética de talante metamórfico en donde la

inmersión en el tránsito temporal, en la duración, es también espacial.[69] Los siguientes versos articulan estas ideas hasta el punto de poder considerarse poética:

> La metáfora es movimiento
> El movimiento es imagen
> La imagen es metáfora
> Se cierra el círculo
>
> otra imagen. ("diamante" 35)

En esta imagen dialéctica hallamos la metáfora con la que Moreno dibuja visualmente su teoría de la imagen en movimiento, el círculo. Círculo que nos refiere a aquel círculo de la aurora que según Zambrano recorre la mirada (Zambrano 35) y a la fenomenología de lo redondo de Bachelard cuando sostiene la afirmación de Jaspers: "Das Dasein ist rund" ("espacio" 271). La de Moreno se trata así de una poética dialéctica, esférica, coincidente y secante que busca trascender la consideración desencantada del mundo imaginario de la postmodernidad al optar por una fenomenología de la imaginación:

> Así la memoria
> es sucesión de instantáneas
> tomadas en museos, plazas y bares
> junto a una inacabable
> tarea de montaje. El yo fructifica
> desde entonces
> a veinticuatro fotogramas por segundo
> -Pongamos que el alma
> sea inconsútil cruz de Malta-
> el resto es morosa melancolía o por el contrario
> cámara rápida de la épica. (12)

[69] Igualmente, hay reminiscencias aquí del modus operandi que Bachelard propondría en su obra El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento, cuando el filósofo francés opinaba que la imaginación "nos libera de las primeras imágenes de tal manera que no existe una verdadera acción imaginante si una imagen presente no hace pensar en otra ausente." (7)

En estos versos hallamos otra imagen conceptual para esta poética "del corte": la simbología de la cruz de Malta de los cruzados, cuatro flechas (de nuevo, imagen de dinamicidad) intersecan en un punto central apuntando al alma, lo cual nos lleva nuevamente a considerar dicha fenomenología trascendental del imaginario, dicha razón poética, entendida como una resacralización del espacio imaginario.[70] Regida por este principio, el alma es poetizada en estos versos como malla fenomenológica de todas las impresiones, como tejido dinámico en constante fuga y lugar de actualidad del ser. El yo fructifica así, dice el poema, a partir del trazado del tejido visual, del fotograma, siendo así capaz de trascender "el resto": melancolía y la cámara rápida de la épica, es decir, la concepción lineal del tiempo y el peso del pasado, de la historia[71]. En su lugar, tenemos una poética proyectada hacia el futuro. El poema NIKE nos ofrece esta propuesta:

> Calza el párpado con alas, alcanza
> la velocidad de las cosas
> Mira la luz que intenta
> darse a la fuga
> y casi lo consigue
> Huye tú también. Síguela
> si puedes. (15)

Calzada con alas, esta mirada ubicua y rizomática que halla su habitáculo en la durée trasciende temporalidades y superficies opacas, viaja con la luz, con las cosas, y se

[70] Como dirá Bachelard en su Poética del espacio: "Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad" (9). Entendemos aquí la cuestión de la trascendencia desde un punto de vista imaginal y desde la inmanencia psicológica, no desde la trascendencia mística, sino de la trascendencia del yo racional.

[71] La versión digital del poemario utiliza la imagen del Ángelus Novus de Klee, el Ángel de la Historia, para representar visualmente esta idea del peso de la historia y la imposición de la mirada futura.

adosa a ellas como a las zapatillas deportivas. Esta poética que se ajusta así a la movilidad, a la fluctuación, a la fantasía, a la intuición poética y a la conectividad parece realizar así esa "mirada interna" que Novalis buscaba en las cosas y en la naturaleza para aliarse, para ser en ellas y con ellas. Por ende, rige el fin para la época de la separación (del corte original) al desarrollar una erótica de la imagen, resacralizando y reencantando sus formas, sus superficies. Moreno revisita finalmente así mundo de la imagen contemporánea y la praxis del corte publicitario con esta nueva óptica:

2.3.3 El corte publicitario

La resacralización de esta imagen, más profanada si cabe por los excesos alienatorios de la postmodernidad, opera y se extrapola finalmente en la ominipresencia del vallado publicitario de este poemario y de los tiempos modernos. Así, vía paródica de la sociedad del espectáculo y siguiendo la función discursiva publicitaria, el poemario ofrece su propio elixir de belleza, una promesa individuatoria a su lector y por ende consumidor: Se trata de una cura, si no para el cuerpo, para la enfermedad de la cultura, para la alienación y tragedia identitaria del sujeto postmoderno y que trae consigo su promesa de continuidad: el fin de la era de la separación. Y es que cabe aquí preguntarse "¿qué producto podría ser más apetecible, en la era de la tan manida fragmentación del sujeto, del discurso nihilista de la postmodernidad, que la recuperación dicha noción de totalidad, de globalidad y de continuidad del sujeto?". Ésta es la promesa de Cortes, una que ofrece al sujeto postmoderno imágenes de salvación dentro de un nuevo paradigma ecológico, que en vez de alienación ofrece una indistinción epistemológica entre sujeto y objeto (entre el yo y el mundo). Leemos en MERCEDES BENZ:

El mundo siempre fue eso
de ahí afuera
una extensión del líquido amniótico
plagada de vértices y aristas
que nos disponen al llanto
Por eso amamos las formas redondeadas
escudos contra agujas y afiladas palabras.
Ése que pasa a tu lado es gemelo
en el vasto útero del universo, sólo deseas
que tu rincón sea más confortable
No correr
La suerte de Tiestes
A 160 Km/h. (17)

Como dicen estos versos, "el mundo siempre fue eso," corte existencial (vértices, aristas) pero también impulso individuatorio y de continuidad (redondez). De ahí que estos versos retomen la fenomenología del círculo como impulso individuatorio de un yo uterino en constante búsqueda mítica de los orígenes previos a la escisión. No correr la suerte de Tiestes, el destierro de Olimpia, la villa de los dioses, a resguardo de los últimos avances tecnológicos. Envueltos en las últimas técnicas, somos aún portadores de un impulso mítico. De ahí que encontremos, como diría Weber, dioses, tierras prometidas, en el valor del mercado y que rellenemos los huecos dejados por un Dios con promesas de reencantamiento secular:

Miras tu estrella
de tres puntas
señalando el destino
la tierra prometida
lejos del presente
lejos del pasado
(te quitaste el retrovisor
te prohibiste la elegía). (18)

Ésta es la promesa de salvación y de reencantamiento que ofrece la conducción de un Mercedes, el destino de una "tierra prometida", promesa del capitalismo: una secular teleología de la salvación, de la esperanza, siempre futura, lejos del presente y lejos del

pasado, que como dice Daniel Martínez "es la Publi-Ciudad contemporánea, o sea, esa pura intemporalidad irreductible con sus oportunidades y peligros desconocidos propios" (s.p.). Por ello, como propone Gilbert Durand, "no hay interrupción entre los argumentos significativos de las antiguas mitologías y la disposición que adoptan los relatos culturales modernos" (33), en este caso el mundo de la publicidad al servicio del capitalismo. Tampoco existe interrupción entre el papel reencantador de la publicidad en este poemario con las referencias mitológicas en él incorporadas. Al contrario, éstas parecen jugar el papel de númenes arquetípicos que insertados "subliminalmente" logran su efecto persuasivo en el lector al conseguir reencantarlo como lo haría cualquier otro discurso publicitario: De ahí que la aparición de Mercurio, "(el mediador de lo visible y lo invisible)" (11), se venda como el dios que logra la alquimia de la imagen, que las zapatos NIKE se conviertan en mensajeros alados de la luz, que el pago de la hipoteca nos conceda las indulgencias, sea pasaporte para una casa en el paraíso, sin f/r/acturas, o que Afrodita se convierta en la Claudia Shiffer de la Coca-Cola.

Pero el reencantamiento tecnológico afecta a la misma imagen digital. La tecnología y la mitología se dan así la mano en lo que Alfred Gell denomina la "Tecnología del Encantamiento" para proponer que la incomprensibilidad de la magia como mecanismo técnico se asimila a la tecnología: "The power of art objects stems from the technical processes they objectively embody: the technology of enchantment is founded on the enchantment of technology" (44). Es decir, el poema como objeto de arte tiene el poder de reencantarnos porque la tecnología referida en el poema así lo hace. En este sentido, los versos del primer poema dedicado a George Eastman, si bien señalaban el ostracismo aristotélico de la imagen al terreno impío de la fantasía y continuaban su

periplo por la época de su democratización consustancial a su pérdida de aura, se mueven finalmente en las arenas de la imagen electrónica. Aquí, el poema ejecuta finalmente aquella transición de la metafísica del pincel a una metafísica del píxel[72] al anunciar una suerte de reencantamiento de la imagen tecnológica:

> Tu imagen ocupa exactamente 984 Kb
> en este archivo. La calidad es excelente
> y usando el zoom puedo aproximarme
> a tu rostro
> como cuando te besaba
> dilatar el horizonte que dibujan tus párpados (ya
> no se ve pero recuerdo en tus labios una sonrisa)
> hasta el negro abisal de la pupila
> Y ahí acaba todo
> y empieza tu ausencia
> desbordando píxels y pronombres. (12)

Gracias a la imagen electrónica, el amante puede ahora trascender superficies, intervenir en la ausencia, dilatar el horizonte del recuerdo, crear una relación simbólica-afectiva con la ausencia, con el píxel, con el pronombre y procurar un acercamiento mayor a la amada que finaliza en el negro de la pupila, analogía visual del misterio de los cuerpos y de la memoria, así como del reencantamiento tecnológico. Por su parte, la oda final del poemario dedicada a Tim- Berners Lee, el creador del hipertexto, también realiza alusiones a un ansiado impulso mitológico de continuidad del ser en las potencias naturales al crear una analogía de la magia y el misticismo con el mundo del Internet.

> Mosen Ben Ezra llenó un recipiente esférico
> de vino. En las noches de luna llena asomado
> a un pequeño orificio creía ver reflejado
> el rostro de la divinidad
> la potencia del continuo
> un espejo esférico
> la imaginación posando en el centro

[72] Javier Moreno parece compartir esta metafísica del píxel con Agustín Fernández Mallo, quien acuña este término en su ensayo Postpoesía.

partículas y antipartículas traducidas
a ceros y unos. (53)

Como proponía Gell, la incomprensibilidad de la magia en este poema (el ritual mágico de Mosen Ben Ezra[73] en las noches de luna llena) se asimila al de la tecnología, al poder desconcertante de la simple combinatoria de "partículas y antipartículas traducidas / a ceros y unos" que originará los más complejos programas informáticos. De ahí quizás que la pregunta "¿magia o tecnología?" resulte en un lugar común.

Por el tejido metafórico de estos poemas transitan pues alusiones a la mitología, a la publicidad, tecnología, arte, filosofía, etc., obedeciendo a aquel impulso de crear un proyecto enciclopédico como el que pretendía Novalis pero también aquella ansiada "correspondencia universal" entre el interior del poeta y el exterior, la fusión del yo con las potencias naturales.[74] Quizás por ello los últimos versos de estos Cortes, en un posible coqueteo con los Himnos a la noche del romántico, cierren el poemario con el grito dionisiaco de las bacantes, un Evohé que se articula al tiempo que "pulsamos INTRO" y activamos la red de conexiones metafóricas que la realidad tecnológica contemporánea nos facilita en este mundo en red. Así, el universo virtual nos ofrece toda una realidad tecnológicamente reencantada en la que hallar ese impulso de identidad, de continuidad, de globalidad y pertenencia, gracias al rescatado poder de comunión para la imagen. Así,

[73] Filósofo y pota judío granadino del siglo XIX.

[74] Comenta Eduardo García al respecto del pensamiento Novalis: "el poeta romántico proyecta su subjetividad sobre las cosas. Ve en el exterior lo que sucede en su interior. Proyecta sobre el mundo, mediante la imaginación, sus oscuros resortes afectivos-irracionales. Para ello es capa de transgredir las convenciones realistas y así desarrollar hasta límites insospechados la expresión. A la imitación neoclásica, la mímesis de estirpe platónica, opondrá el romanticismo, la imaginación creadora, el pensamiento de la fantasía. . . ver y fantasear se funden en la misma mirada: sujeto y objeto se experimentan en armonía."(206)

ésta consigue finalmente su salvación en su doble acepción como sujeto y objeto de la cláusula (la nuestra a través de ella y la suya a través de su propia autoredención):

> Estamos –pues- juntos en esto
> somos prójimos retazos
> de un todo
> vistiéndose de metáforas
> buscando su imagen bajo los focos
> las estrellas
>
> ¡Evohé!
> ¡Evohé!
> {Pulsemos INTRO} (15)

Se trata éste finalmente de un yo colectivo que trasciende el solipsismo de pensamiento romántico clásico y atiende a una nueva subjetividad postmoderna que filósofos como Maffesoli definen como tribal y gregaria (incluso orgiástica) en este renovado impulso dionisiaco. Se recupera aquí aquella búsqueda simbólica mediante la proyección del yo en el objeto ya que el yo busca, "vistiéndose de metáforas," su imagen análoga en la naturaleza, su perdido sentido de la identidad o aquella "unidad perdida" de fusión con las potencias naturales propia del movimiento romántico. La recuperación de esta "correspondencia universal" entre el microcosmos del yo y el macrocosmos del universo estelar se reinstala así en el escenario de la sociedad tecnológica y de la imagen contemporánea, buscando en el terreno insondable de la imagen digital un reflejo de aquella otra mirada interna. Por ello, la respuesta a la manida era de la separación de la postmodernidad carente de misterio o de trascendencia en una sociedad que presenta una ubicuidad de imágenes sin aura, eslóganes de un capitalismo alienador, es finalmente la reinstauración de esta mirada aural que niega la separación, la "muerte" del sujeto. Éste el producto que vende Moreno en su poética: la inmortalidad. Así, el poema BAYER nos

ofrece directamente una cura clásica para la enfermedad de la identidad, para el desencanto ante el mundo atravesado por la opacidad:

> No muramos entonces
> seamos inmortales
> Tenemos la receta:
> dejarse morder por la serpiente
> en la gradas de Epidauro. (31)

La receta para la recuperación de esta fantaseada inmortalidad es pues una fenomenología del imaginario para esta Era de la Imagen que presenciamos desde las postmodernas gradas de Epidauro (la sociedad del espectáculo). Se trata de una recuperación de la categoría estética del asombro, del mito y de una razón poética que trasciende la comprensión y definición de la postmodernidad cual caverna platónica. El corte publicitario se convierte así en aquel phármakon que actuaba según Platón como medicina y veneno. En él, se da la antinomia de separación y unión. He aquí el phármakon para la tragedia de la identidad en la sociedad del espectáculo: la imagen es veneno, forma de separación, pura superficie alienatoria (Debord) pero también cura, medicina, vector de comunión en donde la sensibilidad fenomenológica, adquiere un impulso reconciliador gracias a su visión ecológica, a su promesa de continuidad ontológica, de inmortalidad (Maffesoli). Del mismo modo, el poema PRIVATE recupera el mundo de la pornografía (exponente visual de la ruptura entre la esfera pública y privada en la Era de la Imagen), como metáfora explícita de una erótica para la imaginación que es al mismo tiempo comunión elevada al éxtasis místico:

> Alguien escribe -un poeta- que lo que más aprecia
> de la pornografía es ese momento de apariencia
> interminable cuando los actores
> que todavía no se han deshecho de sus prendas
> intercambian miradas en silencio
> cuando todo parece detenido

como antes de la penetración
se vive una concentración absoluta
un encanto mágico
que deshace el gemido
Puede apreciarse en el rostro
de algunas imágenes la copia exacta
del éxtasis erótico
La Virgen mira al cielo
y su pupila es la superficie mansa
de agua antes del súbito fulgor
que destella en la mirada
de la mujer que goza
Después
ya saben
la comunión
los anuncios. (25)

"La comunión, los anuncios." He aquí la ecuación irónica entre inmortalidad y corte publicitario, la promesa de reencantamiento de esta emisión publicitaria y poética de Javier Moreno al corte primordial, a la concepción del mundo fenomenológico de la imagen como expulsada de la unidad original. Por ello, se rescata aquí la idea de que la fantasía, las percepciones visuales y la imagen en que éstas descansan "all are really or potencially erotic, in the strongest sense of the world (what unites me with the other, what fosters conjunction, copulation)" (Maffesoli 81) y se propone una alternativa a la superación de la visión clásica de la cultura postmoderna como esencialmente alienadora. Es decir, la publicidad es comunión y habitación de El Paraíso. Finalizamos esta idea con la siguiente reflexión de Daniel Martínez, el creador de la versión digital de Cortes Publicarios, que ilustra de modo poético esta función que podríamos denominar de eucarística para la publicidad:

> En la medida en que se hacen cargo del uso de deseos insatifisfechos, de las verdades naturales, e incluso, del misterio cósmico, tales empresas poderosas no sólo ofrecen remedios y útiles artículos para la existencia cotidiana, sino que recuperan en el ámbito imaginario, por medio de los anuncios de sus productos, la continuidad mitológica perdida, curan de la soledad, rellenan nuestros vacíos y, de

> este modo, nos hacen partícipes de su grandeza: pan nuestro de cada día vayamos donde vayamos, promese de bonheur cumplida en el aquí y ahora del instante presente, gracias a ellos sabemos que El Paraíso no es que esté cerca; es que habitamos en él, por lo menos desde que somos buenos consumidores. (s.p)

2.3.4 Nuevo Evangelismo

Sustentándose en las estructuras discursivas publicitarias contemporáneas, Cortes Publicitarios ofrece al consumidor / lector un elixir vital que parece prometer curar, si no el mal del cuerpo, el de la cultura, es decir, la ruptura del principio de identidad (el desencanto) en el seno de la postmodernidad. Utilizando la metáfora del corte como poética, tragedia y mecanismo publicitario, el poemario de Moreno constituye una suerte de universo encantado, imaginario y virtual en donde el paroxismo poético de las imágenes y de los textos busca vía analógica aquel éxtasis del universo primario que se da al fundirse tiempo interior y tiempo exterior.[75] En este proceso, las referencias mitológicas en el seno de un mundo regido por los valores racionales del mercado, contribuyen a este proceso de reencantamiento y a la reconquista de una perdida razón poética al reunir mitos y logos, imaginación y razón en una poética del límite que atendería a la unión del paradigma romántico y el ilustrado en lo que García denomina una conciencia simbólica "capaz de mantener activas las proyección y la conciencia al mismo tiempo" (249), la perspectiva simbólica y el pensamiento dirigido.

Javier Moreno opera así en sus Cortes como lo haría un sagaz publicista: 1. Apela a una necesidad del consumidor (léase, la cura a la tragedia de la identidad, el desencanto o la privación de la perspectiva simbólica) y 2. Nos ofrece un producto que se adapta a

[75] Nos referimos aquí a lo que el sociólogo Lucien Lévy-Bruhl definiría como "participation mystique" para definir el deslinde de las barreras entre interioridad y exterioridad.

nuestras necesidades: un poemario que denuncia los excesos de la razón instrumental del mercado y consigue, mediante la recuperación de la conciencia simbólica, reencantarnos. Nos conduce así, vía a mitológica-tecnológica-publicitaria a una Tierra Prometida en donde la imagen nos devuelve su doble promesa salvífica (la suya y la nuestra), conformando una estrategia secular con la cual rellenar el aquel vacío dejado por un Dios. Por ello, en el poema NUEVO EVANGELISMO (CONTAMOS CONTIGO) dicen unos versos que dijo Heidegger en una charla: "Nur noch ein Gott kann uns retten" ("Sólo un Dios puede salvarnos") (51). He aquí la apropiación del eslogan, si se quiere, del también propagandista Moreno: la necesidad de devolverle al mundo su encanto a través de la proyección de una mirada interior, en un exterior donde habita algún enigma, como decía Novalis. Cortes Publicitarios actúa así como un phármakon cuya dosis de veneno, esta inyección multitudinaria de imágenes ubicuas, resulta por otra parte en "Nuevo Evangelismo," renovada comunión secular en donde la imagen publicitaria no sólo se salva sino que nos salva, mediante un proceso cura homeopática. No sólo esto, sino que abre las puertas del reencantamiento secular y muestra todo el potencial romántico latente en el fragor del mercado (García 29). En esta convivencia entre capitalismo y fantasía, de veneno y medicina, hallamos finalmente la fórmula mágica de la receta de este poemario de Javier Moreno, una que, como la Coca-Cola, "salvaguarda el misterio, refugio último de los dioses." (14)

2.4 El reencantamiento de la imagen digital: los Cortes publicitarios Daniel Martínez a través de los memos de Italo Calvino

En este apartado analizaré la versión digital Cortes Publicitarios (2007) realizada por Daniel Martínez Pérez a partir de la obra original de Javier Moreno. Se estudiará esta animación partiendo de la premisa de Oliver Grau, para quien el arte digital resume las influencias y las interacciones del arte, la ciencia y la tecnología en nuestra cultura y por lo tanto forma parte del arte de nuestro tiempo (1). En el mismo volumen, Mediaarthistories, Andreas Broeckman apoya esta idea enfatizando una común estética de la recepción entre el arte analógico (tradicional) y el digital:

> There is a notion of the digital that posits a deep break of digital aesthetics away from the aesthetics based on analog techniques . . . such an understanding of digital aesthetics hinges on the technical aspects of artistic production. In contrast, an approach that highlights the experiential qualities of art, and the aspects of reception, is more likely to indentify an aesthetic continuum between analog and digital aesthetics. This approach implies that, in this respect, media art should not be discussed in separation from contemporary art practice in general. (Broeckmann 194)[76]

Siguiendo esta idea, en lo que sigue se considerará la versión digital del poemario de Moreno como un artefacto artístico en donde prima una estética de la recepción y para ello se aplicarán las propuestas de Italo Calvino para la literatura del presente siglo recogidas en sus Seis propuestas para el próximo milenio.[77] El objetivo de aplicar los

[76] Pensemos en el Ipad art, que incorpora la tecnología "digital" (en el sentido de táctil del término) al medio tecnológico logrando resultados pictóricos casi indiferenciables de la pintura analógica o tradicional.
http://www.youtube.com/watch?v=5OLP4nbAVA4

[77] Este libro está basado en las seis charlas que Italo Calvino iba a ofrecer en Harvard como parte de las Charles Eliot Norton Lectures, en la primavera de 1985. Sin embargo, el italiano falleció antes de poder terminar dicho proyecto. En el momento de su fallecimiento, el autor italiano había terminado de escribirlas todas excepto la última,

valores recogidos por Calvino (ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia) a esta animación es demostrar la posibilidad de utilizar las mismas herramientas hermenéuticas para el artefacto digital que para la literatura y con ello demostrar el valor intrínsecamente artístico (y por ende comunicativo) de la animación que vamos a explorar.

Por otra parte, al trasvasar al mundo digital un producto literario que como ya hemos analizado, trasciende, gracias a los nuevos valores instilados en la imagen, la perspectiva desencantada de la postmodernidad y rescata la dimensión mítica para los valores seculares del mercado,[78] se argumentará que el artefacto que tenemos entre manos amplía la visión del mundo reencantado, al transmitir y llevar a cabo (en el sentido del vocablo to perform) su misión original, puesto que se convierte en lo que promete: pura imagen.[79]

Aquí, la tecnología ya no se trata como un factor de desencanto, como apuntaría Max Weber, sino al contrario, de reencantamiento, y viene a corroborar la tesis de Alfred

---

sobre el valor de la consistencia. (En las siguientes páginas, utilizaré la versión de la obra en inglés, Six Memos for the New Millennium, por haber resultado más fácil su acceso).

[78] Recordermos que ésta es precisamente la tesis de Horkheimer y Adorno en la Dialéctica de la Ilustración, la recuperación de la dimensión estética y poética (romántica) para el frustrado proyecto racionalista de la ilustración.

[79] Utilizaremos el término "imagen" para referirnos al mundo digital a sabiendas de la advertencia de Ernesto. L. Francalanci, quien en su Estética de los objetos nos advierte que "el término 'imagen,' si se hace con referencia al mundo de lo digital, debería dejar de usarse, desde el momento en que ella ya no nos dirige a un precedente real, a un modelo preexistente, a una realidad de carácter físico, sino que queda desligada de cualquier referencia física posible: es información autónoma de sí misma." (35)

Gell:[80] que la tecnología reencanta el mundo porque ella misma es reencantada y que su incomprensibilidad como mecanismo técnico acerca el producto tecnológico a la magia. Una idea similar sostiene Régis Debray en torno a la cualidad mítica de la imagen electrónica cuando afirma que "la imagen de video reactiva en nosotros una mirada idólatra, que confunde a Dios con su estatua, el signo con su referente, la realidad del mundo con su imagen electrónica" (52). Con todo ello, en las líneas que siguen se analizará la versión del poemario de Martínez siguiendo las directrices de Calvino para demostrar la posibilidad de su examen desde una óptica del artefacto artístico y por otra parte, se ahondará en la tesis del reencantamiento tecnológico a partir de un producto propiamente tecnológico, y no ya desde una visión que toca tangencialmente el mundo de la tecnología, como ocurría en el poemario. Aunando ambas consideraciones de este artefacto (la artística y la tecnológica), el objetivo final de este epígrafe es defender que la versión digital de Daniel Martínez encierra finalmente toda una poética digital que convertida en praxis (en imagen) logra cumplir la promesa de reencantamiento de su contenido.

Interesa mencionar al comienzo de este estudio las propias palabras del director, para quien su versión de Cortes Publicitarios es "esencialmente un relato muy occidental sobre las ambiciones del ojo y el poder de la ficción icónica (imágenes-imágenes e imágenes-palabras) así como un metarrelato sobre esa ficción, de la que se procura salir -a través de la inducción hacia 'una mirada interior'" (Martínez, s.p.). Estamos pues ante un metarrelato o poética del artefacto artístico digital que comprende su mecanismo de

[80] Ver Gell, Alfred. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology."

producción (la tecnología digital), su mecanismo de recepción (el ojo)[81] y su propio objeto: una ficción icónica. Veremos cómo la dimensión "interior" y mítica de tal ficción señala la recuperación de la perspectiva interiorizante necesaria para reencantar el arte.

2.4.1 Visibilidad

Aunque se trate del cuarto concepto rescatado por Italo Calvino en sus memos, la naturaleza de este estudio hace pertinente recuperar en primer lugar el valor central de la visibilidad. El arte digital al que aquí nos enfrentamos es otro ejemplo de la importancia de la imagen y dada su relación con un poemario anterior supone la transición de la palabra al icono. La imagen ya no es aquí, como en el poemario, logos (con su correspondiente imagen mental), sino puro signo denotado, materializado y versado en imago a través de un proceso computacional. Como comenta Mora, es importante notar aquí que incluso aunque lo que vemos en la pantalla sean palabras, éstas no dejan de estar conformadas por pixeles y por lo tanto, son propiamente imágenes:

> No son tinta, ni tipos móviles, sino píxeles iluminados que generan unas veces letras y otras imágenes. Son mutantes, fluorescentes, dinámicas. Son letras sin imprenta. Por eso no puede dudarse de que el éxito actual de la escritura en Internet deriva de que esas letras apantalladas son el modo ideal de representación cultural para las generaciones nacidas en el apogeo consumidor de televisión y ordenadores que se ha adueñado de nuestra Zeitgeist. (Mora "letras" 317)

No nos hallamos entonces ante una estética objetual (tradicional, analógica) sino procesual, digital y tecnológica. La imagen programada, digitalizada y resultado de computaciones apunta a la transfiguración de los significantes previamente literarios. La tecnología digital (la programación de tales significantes a partir de computaciones y algoritmos) y no el arte pictórico, manual, o incluso el cinematográfico, es pues la

[81] Para José Luis Brea, un ojo es "una máquina productiva" (69)

encargada de "facturar" el producto final[82]. Así pues el "pictorial turn" que ya anuncia el poemario original de Moreno con su profusión de imágenes y la idiosincrasia pictórica de su temática (el mundo de la publicidad) parece hallar en esta versión digital no sólo su complemento perfecto, sino su cumplimiento perfecto: la visibilidad.

En cuanto a la visibilidad, para Calvino se pueden distinguir dos tipos de procesos imaginativos: "the one that starts with the world and arrives at the visual image, and the one that starts with the visual image and arrives at its verbal expression" (83).[83] Si bien la literatura sería el campo de lo segundo, la "inscripción del signo," como dice Moreno en un lugar, el universo de la imagen digital parece comenzar por el mundo y llegar a la expresión visual. Efectivamente, y continuando con Calvino, "in cinema [pensemos aquí en la versión digital del texto] the image we see on the screen has also passed through the stage of written text, has then been "visualized" in the mind of the director, then physically reconstructed on the set, and finally fixed in the frames of the film itself" (83). Es interesante enfatizar la trayectoria de versionado del artefacto que tenemos entre manos en este punto del análisis para no caer en el error de denominarlo una adaptación, en el sentido tradicional del término. Los Cortes Publicitarios de Daniel Martínez, como nos avisa el propio autor, no son una adaptación, sino una versión y una visión personal del poemario original. Éste ha originado un segundo texto, las acotaciones del propio

[82] Y sin embargo, la tecnología digital surge de una necesaria evolución de lo anterior: "Without the revolution in image space, which the representational technique of perspective wrought in portrait and landscape painting, wihtouth the camera obscura, which became the guarantor of 'objetive observation' before photography was invented, the image media of the twentieth century would be unthinkable." (Grau 10)

[83] Las citas de Calvino se realizarán a partir de una traducción al inglés del texto original en italiano.

creador gráfico, las cuales interpretan el poemario de Moreno pero también lo transforman en narrativa. Este hecho es de máxima importancia ya que mientras el poemario, como hemos visto, está conformado por poemas dedicados a marcas publicitarias o a figuras importantes en el mundo de las comunicaciones y la tecnología, carece de la estructura lineal subyacente a la versión de Martínez.[84] En otras palabras: en la versión digital se vislumbra un hilo narrativo a través de un protagonista (el coche deportivo) y su estructura circular. No así en la obra de Moreno, que pese a una temática común, carece de esta línea narrativa. Regresando al tema de la visibilidad, vemos observamos que a partir de un texto original poético Martínez ha realizado una versión también textual (la narrativa de las acotaciones) que acompañarán la puesta en escena de la imagen, su digitalización. Estos son los pasos que nos llevan al producto visual que estoy a punto de abordar.

Los Cortes Publicitarios de Daniel Martínez tienen una duración de de 33' 50"+7' 40" de créditos y están divididos en 16 escenas. Se trata de un visionado de naturaleza ecléctica con diferentes secuencias. Muchos referentes están tomados del poemario original, así como los versos que acompañan a las imágenes. Otros, sin embargo, son de la autoría del propio director y redimensionan la obra como un producto diferenciado. Pero no sólo el elemento visual, sino la música que acompaña la obra y que varía en cada escena, es un añadido del propio Martínez.[85] De ahí que como el ya mencionado teórico W.J.T. Mitchell nos invita a considerar en su artículo titulado provocadoramente "There Are No Visual Media," el artefacto digital sea imagen pero también algo más: "From

[84] En oposición al género del poema largo.

[85] No así la música de Bach mencionada en el poema original de Moreno Erbame mein Gott.

Aristotle's observation that drama combines the three orders of lexis, melos and opsis (words, music, and spectacle) to Barthes's survey of the "image-music-text" divisons of the semiotic field, the mixed character of media has been a central postulate" (395). Efectivamente, salvando la pintura, no hay media puramente visual. Los Cortes de Martínez son un buen ejemplo en donde los tres elementos (imagen, texto y audio) configuran el producto final.

La propuesta de Mitchell es finalmente abrir la historia del arte "visual" al proyecto planteado por el historiador del arte Aby Warburg a comienzos del siglo XX: estudiar lo visual en combinación con todo el aparato sensorial y semiótico del conjunto. Las siguientes palabras del propio Warburg expresan su visión personal de la historia del arte y resultan aplicables al proyecto de Michell para el estudio de las llamadas animaciones visuales así como para el estudio concreto de la obra de Martínez: "La consideración formal de la imagen- incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte-. . . me parecía no producir más que un estéril conjunto de palabras" (Warburg 73). He aquí pues la necesidad de huir del puro esteticismo de la imagen y recuperar su carácter simbólico, de reinsertarla en su campo de acción mítico, de reencantarla. Con todo esto, reforzamos el valor de lo visual en este análisis pero no en su plena autonomía, sino como parte de este sistema de relaciones con lo verbal, lo sensorial y lo semiótico del conjunto, en este caso, de la animación. La recuperación de la dimensión simbólica de la imagen en este marco de relaciones entre la religión (lo mítico) y el arte (digital) apunta a esta ecología de lo imaginal, a esta relación biológica y dinámica de la imagen y a la perspectiva del reencantamiento.

2.4.2 La ligereza: la imagen infraleve

Continuando con los valores apuntados por Calvino, recuperamos ahora el resto de sus propuestas en el orden original. La primera propuesta del autor italiano para la literatura del presente milenio versa sobre la ligereza. Calvino rescata en este primer memo a Ovidio, para quien todo puede transformarse en otra cosa y el conocimiento del mundo significa la disolución de su solidez (Calvino 9). Siguiendo el mismo principio metamórfico que ya hemos estudiado como parte de la poética de Moreno, las imágenes con las que se abre este visionado (desde el comienzo hasta 2'39'') se disuelven también en otras imágenes. Mediante una cadena de transformaciones, la animación consigue abrir la narrativa con una perspectiva mítica, metafórica y cosmogónica de un mundo heraclitano regido por la transmutación de todas las cosas: Así, la imagen de un coche deportivo iluminando una oscura carretera se convierte inmediatamente en la imagen de un colibrí atravesando un ciclo de anillos que posteriormente se inserta en el cuerpo de la serpiente mitológica que incuba el huevo-mundi[86] (Martínez, s.p.). Posteriormente, en una suerte de "aberración simbólica" (Martínez, s.p.), el bien y el mal (la dualidad) quedan representados en la unión de Santa Teresa de Jesús y Hitler en busca de un principio individuatorio. A esta imagen, se le superpone inmediatamente el Angelus Novus de Klee soplando y destruyendo el retrovisor del conductor. Y finalmente, nos situamos en un cruce de caminos cuyas señales, cada una de ellas correspondiente a cada uno de los poemas originales, apuntan a las múltiples direcciones que tomará esta animación. He aquí este comienzo que apunta al valor metamórfico, ligero, de la narración. Analicemos algunas de estas imágenes:

[86] El huevo-mundi es para los sumerios la masa primigenia no diferencia, centro y eje del mundo.

Calvino considera que si ha de elegir una imagen auspiciosa para la literatura del nuevo milenio eligiría aquella del "sudden agile leap of the poet-philosopher who raises himself above the weight of the world, showing that with all his gravity he has the secret of lightness, and that what many consider to be the vitality of the times. . . belongs to the realm of death" (12). Se refiere aquí al poeta Guido Cavalcanti quien, es capaz de pensar sin el peso del pensamiento (de la filosofía) sino que, consciente de que las imágenes y las metáforas son el lenguaje natural del pensamiento y la poesía, elige la poesía para expresar sus pensamientos (Ardizzione 9). Recupera así el italiano el valor de la ligereza acompañado del de la inmortalidad en un universo poético y metafórico. Es interesante esta asociación porque la animación también consigue crearla si consideramos que las primeras imágenes del visionado nos ofrecen el "salto ágil" de un colibrí atravesando un ritual simbólico de anillos (un posible símbolo de iniciación). Pero quizás la referencia más notable al respecto del valor de la ligereza en relación al valor de la inmortalidad sea la incorporación de la pintura de Klee el "Angelus Novus," la cual sopla y destruye el espejo del retrovisor del coche deportivo del protagonista:

> El Ángel de la Historia, que es el de la Desolación en un mundo expresionista donde se ha olvidado el feroz combate milenario entre las fuerzas del Bien y el Mal, es también un Ángel Liberador, al hacer desaparecer de un soplido el espejo retrovisor frontal del vehículo del conductor protagonista. Destruído el retrovisor "prohibida la elegía."[87] (Martínez s.p.)

Resulta interesante que Martínez elija el ángel de Klee en su versionado digital de estos versos por dos razones. Por una parte, toma una imagen (del acervo de la cultura) que precisamente confronta su propio peso histórico: Este "Angelus Novus," conocido como el Ángel de la Historia, camina hacia el futuro mirando hacia el pasado según el

[87] Versos de Javier Moreno.

reconocido análisis de esta obra realizado por Walter Benjamin: "The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise and has got caught in his wings; it is so strong that the angel can no longer close them. This storm drives him irresistibly into the future. . . What we call progress is this storm" (392). Se trata por tanto de una mirada a la que se le impone el avance, que simplemente no puede quedarse en el pasado, en el valor de la ruina, porque la tormenta de la historia, la empuja hacia "el futuro de los elegidos, esa 'tierra prometida' 'lejos del presente, lejos del pasado,'[88] que es la Publi- Ciudad contemporánea, esta pura intemporalidad ireductible" (Martínez s.p.). Por otra parte, la obra de Klee se trata de una alegoría perfecta para la memoria que nos proporciona la imagen digital o e-image (imagen electrónica) según José Luis Brea. Si bien para el crítico la imagen-materia (inscrita en su soporte) requiere una memoria archivística y la memoria film precisa de una memoria REM o retiniana, la memoria de la e-image necesita de una memoria RAM. Se trata ésta de una memoria en red; "activamente amnésica, ella olvida casi a la misma velocidad a la que recuerda, produciendo sus rescates únicamente con proyecciones de una fantasía comprometida" (Brea 79). Como el ángel, dice Brea, se trata de una memoria que vuela hacia adelante aunque su mirada esté dirigida hacia atrás: "Es memoria de lo que nunca ha sido" (Brea 79). Por tanto, la memoria de la imagen digital es una memoria para la cual las imágenes no están al servicio del rescate pasivo sino que en ellas, el recuerdo y la proyección futura son simultáneos. La animación de Martínez parece reflexionar sobre esta idea cuando posteriormente (en el intervalo 9':03''- 9':28'') muestra la desintegración de las imágenes de las pirámides egipcias con el efecto de

[88] Versos de Moreno.

fotograma, al tiempo que el deportivo avanza veloz proyectado hacia ese futuro atemporal, mítico, de la "Publi-Ciudad". El pasado y la ruina se desintegran ante esta nueva visión del tiempo.

No sólo el peso del mundo, sino el de la cultura y el del pensamiento filosófico, como diría Calvancanti, se derrumban en pos de un nuevo modo de pensamiento más liviano, poético, metafórico, infraleve y sin memoria de archivo. Estas imágenes de borradura memorística en la animación conforman así una metáfora visual apropiada para la naturaleza amnésica de la imágenes digitales ya que muestran que éstas no están al servicio de recuperar el pasado, sino que "son del orden de lo que no vuelve, de lo que, digamos, no recorre el mundo para quedarse"[89] (Brea 67). La imagen digital estaría así en el orden de una estética espectral, fantasmagórica[90] que atendería a un proceso de aparición / desaparición (Brea 67). En este sentido, el símbolo de la serpiente que enmarca la narrativa (recordemos que la cadena de transmutaciones simbólicas del comienzo nos ha dirigido a su cuerpo simbólico, en el cual nos hallamos insertados ahora) tiene las mismas connotaciones de aparición / desaparición. Observa así Aby Warburg en su obra el Ritual de la Serpiente:[91]

---

[89] En el poema "Anunciación", de libro Renacmiento, hay unos versos que parecen referirse precisamente a la evanescencia de la imagen digital: "no temas, no he venido aquí para quedarme" y que nos permiten establecer una correlación con la naturaleza de la imagen digital.

[90] Alude en este momento el crítico visual a Karl Marx, para quien la alianza entre las imágenes y la mercancía se atribuye a "una fuerza 'teológica' de lo fantastmagórico." (Brea 68)

[91] En El ritual de la serpiente Warburg estudia el significado del símbolo de la serpiente para los indios Pueblo de Norteamérica con la idea de que llegar así a una mejor comprensión de los antiguos griegos. Su idea es que al vivir entre el mundo de la lógica

> La serpiente desaparece debajo de la tierra y pronto vuelve a aparecer en la superficie. El regreso desde el subsuelo, que es el lugar donde descansan los muertos, en combinación con su facultad para renovar la piel, convierte a la serpiente en el símbolo más natural de la inmortalidad y de la resurrección de una enfermedad o de un peligro mortal. (Warburg 51)

Nos hallamos pues en una estética que recapacita sobre el los valores de aparición y reaparición en conexión al valor de inmortalidad asociada a la morfología y ontología de la imagen digital. La piel de la serpiente contenedora metafórica de todo el relato tiene así la función de enmarcar la narración en un espacio mítico atemporal y por lo tanto en el engranaje del reencantamiento icónico. Se trata, en otras palabras, de recuperar una ecología de la imagen simbólica en el marco de la producción de las imágenes digitales. (Regresaremos más adelante a la imagen de la serpiente por tener aún más connotaciones simbólicas pertinentes a este estudio del artefacto digital).

Éste es pues el modo en que se inserta el valor de la ligereza anunciado por Calvino en las primeras secuencias del relato de Martínez a través de una imagen que se anuncia metamórfica y espectral; que avanza sin mirar hacia atrás creando nuevas redes y conexiones rumbo hacia "la tierra prometida" y que al igual que Guido Cavalcanti, el poeta-filósofo, se sobrepone al peso de la historia y de la cultura a través del lenguaje poético de la liviana metáfora visual: el colibrí, el coche deportivo, el Ángelus Novus, la serpiente, ect. Todos estos motivos conforman nodos metafóricos de conexiones propios de la imagen electrónica, un sistema infraleve, espectral y en red que como también

---

y el de la magia, su instrumento de orientación es el símbolo: "Entre el hombre salvaje y el hombre racional, se sitúa el hombre de las interconexiones simbólicas."(Warburg 27)

anuncia Giorgio Agamben es "pura inteligibilidad"[92] o como profetizaba Calvino, pura ligereza.

2.4.3 La rapidez del párpado

El siguiente valor tratado por el pensador italiano, estrechamente relacionado con el anterior, es el de la rapidez. El secreto de un buen relato radicaría para Calvino en su enconomía: "the events, however long they last, become punctiform, connected by rectilinear segments, in a zigzag pattern that suggests incessant motion" (40). Este valor nos retrae además a la práctica del zapping televisivo que se muestra en varias secuencias de la animación. Por su parte, la relación metafórica entre la conducción del vehículo y la del ojo señalando la idea del rápido visionado al que nos somete la imagen digital, también es apuntada por el director de Cortes, quien se apoya en unos versos del poemario para establecer esta asociación: "Imagina que el Párpado es tu marca de coches deportivos, que tú eres el Ojo que está detrás, que lo calza y lo conduce. La luna delantera del vehículo es también tu pantalla, y la cámara de la que se acompaña el protagonista. . . con la que persigue la 'luz que intenta darse a la fuga'"[93] (Martínez s.p.). En el escenario de este artefacto digital, nos hallamos pues ante una fugaz persecución de la luz y de imágenes.

Pensemos que este deportivo-ojo viaja veloz a través de la oscuridad de la noche se convierte así en una metafórica cámara oscura que busca crear imágenes a través los focos que iluminan el camino. Nos encontramos pues ante una reconfiguración

---

[92] Citado en José Luis Brea. Ver Agamben, Profanaciones.

[93] Citado en el poema "Nike" del original de Moreno.

electrónica de una "narrativa-luz" entendida ésta como una alegoría de la creación del mundo fenoménico de las imágenes. Efectivamente, la animación viaja de la oscuridad de la noche hacia la claridad del día en la última secuencia. El amanecer inserta así la conciencia mítica en el escenario digital, al igual que las "narrativas-luz," según Cassirer, experimentarían el espíritu mítico cada nuevo amanecer.[94]

La rapidez, sin embargo, a la que se somete esta narrativa-luz de Martínez no nos sitúa, como dice Brea, en el "jardín leibniziano de las infinitas imágenes-mónada ordenadas selectivamente – por una u otra voluntad de relato, por una retoricidad en juego" (69), sino que nos encontramos insertados en un "gran concierto disonante- en el escenario electrónico-. En él, la febril vorágine de las narrativas-luz recupera su condición caótica, desordenada" (Brea 69). Ésta no deja de ser una representación adecuada e irónica del mundo de la publicidad contemporánea y el modo en el que como consumidores recibimos la información sin aparente conexión, bien pasivamente con el mundo de los vallados publicitarios o activamente cuando efectuamos el zapping en nuestras pantallas de televisión.

Pero lo que le interesa básicamente a Calvino no es la rapidez física, sino la relación entre ésta y la velocidad mental (41). Parece apropiado enfatizar esta consideración para el mundo de la publicidad y del diseño gráfico ya que los diseñadores y publicistas tienen que tomar en cuenta este valor puesto que a través de la tipografía y las imágenes deben enfatizar las diferencias y el mensaje y aún así, comunicar con

[94] Para Cassirer, "This dawning is for mythical vision no mere process; it is a true and original creation- not a periodically recurring natural process following a determinate rule but something absolutely individual and unique. Heraclitus' saying, 'The sun is new each day,'[94] is spoken in a truly mythical spirit." (97)

rapidez (Jacob 108). Quizás también por ello la parodia de Martínez del mundo de la publicidad avanza aquí rápido a través de esta constante permutación de imágenes, mensajes, tipografías, colores, texturas, músicas y sonidos, para enfatizar la disparidad de las formas y dar velocidad al mensaje en las mentes de la audiencia. Un ejemplo de este avance rápido es la secuencia que transcurre desde 19'10'' a 20'08. '' Este momento refleja la cultura del consumismo al crear una rápida yuxtaposición de imágenes en las mentes de la audiencia de un carro de la compra, una reunión de ejecutivos y la recolección del cereal en algún lugar en Asia, al tiempo que la música electrónica en el fondo acompaña la velocidad del mensaje y los versos del original de Moreno[95] se yuxtaponen a las imágenes procurando la ironía sobre la publicidad al establecer la relación entre explotación de los países del tercer mundo y la cultura del consumismo.

El placer, dice el italiano, estriba precisamente en la sobreabundancia de imágenes y sentimientos que abren interpretaciones en múltiples direcciones que mantienen la mente ocupada. Dejando al margen este juicio de valor al lector o espectador de Cortes, una cosa sí parece cierta: la rapidez y simultaneidad de mensajes en Cortes Publicitarios indudablemente reta el intelecto. Tanto en los poemas de Moreno como en esta versión de Martínez se barajan cuestiones de estética, filosofía o economía que entre otros, que nos llenan la mente de mensajes con su objetivo de ironizar sobre el mundo de la publicidad. El estilo poético multirreferencial en la versión original de poemas es rápido, pero el lector impone su ritmo. No así el visionado que fluye en sus estrictos 33' 50"+7' 40" de créditos y cuyo análisis, como en este caso, pide la ejecución

[95] Es la democracia / de la mercancía / Al final un objeto vale lo que vale: / unas horas de trabajo en algún lugar / recóndito de Asia / un plato de arroz / algo de leche / poca cosa. (Moreno "Cortes" 19)

de pausas a sabiendas que nada en su contenido es arbitrario en este rápido zigzagueo de imágenes, sonidos y versos.

2.4.4 La búsqueda de exactitud

Para Calvino, la exactitud se relaciona con tres ideas diferenciadas: un plan bien definido, la evocación de imágenes claras, incisivas y memorables y un lenguaje preciso (56). Nos referiremos a las dos primeras ideas por pertenecer la tercera estrictamente al mundo literario. Así, el plan que Calvino tiene para la literatura es que ésta habite la "Tierra Prometida" en donde el lenguaje se convierta en lo que realmente ha de ser (56), porque el escritor puede revisar su trabajo hasta que éste se encuentre completamente satisfecho con él. Si el lenguaje para el pensador italiano ha de dirigirse hacia esta tierra prometida de precisión, el artefacto audiovisual que aquí se estudia (en consonancia con el libro de poemas) parece dirigirse a cumplir un plan similar: alcanzar la tierra prometida del consumidor, la PUBLI-CIUDAD o aquel lugar en donde se reúnen todos los deseos del consumidor. Tiene sentido: si inmersos en el giro icónico, el modo que rige la comunicación hoy en día es precisamente a través de la imagen, entonces ésta ha de ser invariablemente la puerta hacia tal lugar de satisfacción de los deseos del espectador. Así los productos que aquí se anuncian y que reemplazan a las marcas comerciales, apuntarían a una lógica del capital que podría entenderse como una reconfiguración en el marco capitalista de la lógica del deseo lacaniana:[96] En la versión de Cortes de Martínez,

[96] Esta idea está en el trasfondo de la obra del el pensador Slavoj Zizek en The Sublime Object of Ideology. En ella, Zizek propone la unión de ambos paradigmas, el psicoanalítico y el político y relaciona la lógica del deseo lacaniana y la lógica del capital marxista para explicar la correlación de dos fuerzas "deseantes" que estructuran a las

la Esperanza es su agencia inmobiliaria, Ideales, una marca de preservativos, Aguas Minerales, la urbanización de sus sueños, etc. y así, todos estos productos reactivarían el pensamiento simbólico en el marco de una economía de mercado con el objetivo de otorgar una suerte de pertinencia simbólica a un consumidor "deseante."[97]

Probablemente una de las secuencias más representativas del poemario en este sentido, la que cumpla con mayor exactitud la metáfora de un plan "salvífico" (maravilloso, reencantado) para la imagen, sea aquella comprendida entre 13'40'' a 14'48. '' En ella, la imagen en una pantalla de cine[98] nuevamente se convierte en lo que promete, comunión, al proyectar un embrión flotando en el espacio al mismo tiempo cósmico y uterino y convertirse así metafóricamente la propia imagen en cordón umbilical entre el espectador y un mundo al que accedemos por medio de una pantalla de cine. Así, "si la estética es el vínculo que liga a todas las cosas 'tal como aparecen,' entonces todas las cosas convergen, heterogénas aunque similares, en su carácter de culto

---

subjetividades contemporáneas, creando una constante ansiedad por el objeto simbólico de identificación.

[97] Ésta es también la idea subyacente al concepto de "estética difusa" del filósofo italiano Francalanci, quien apoyado por su parte por Perniola, comenta sobre el carácter conciliador de una economía de bienes simbólicos que busque lo maravilloso como posibilidad de revertir "el mal" de la sociedad occidental: "Justamente en este carácter conciliador y persuasivo de la comunicación se encuentra el secreto de la estética como forma anticrítica de la apariencia, aunque "la voluntand de apariencia y de exterioridad pueda eventualmente ser más profunda que la voluntad de verdad y seriedad,"[97] y aunque lo "estético"- cuyos caracteres de autonomía vendrían marcados por el charme, la economía de los bienes simbólicos, la ascesis mundana y la búsqueda de lo maravilloso- pueda llegar a constituir "no sólo la más sólida alternativa a la comunicación de masas, sino también, probablemente, la única posibilidad de revertir la locura autodestructiva que aqueja a la sociedad occidental."[97] (24)

[98] Se trata ésta de la misma imagen que aparece en el blog Peripatetismos de Javier Moreno.

y, por lo tanto, en un universo de sentido: un sintagma de continuidades y elementos complementarios"[99] (Francalanci 24-25). Recobrar el sentido, la continuidad, atiende pues al proyecto de romantizar y reencantar el mundo mediante el poder de culto de la imagen, pero no a través de su simple estetización, sino, volviendo a Warburg, comprendiendo su "necesidad biológica entre la religión y el arte", es decir, entre la capacidad de religare, volver a unir. Por otra parte, la metáfora biológica también queda aquí enfatizada y nos recuerda a la necesidad ya apuntada por los estudiosos de la imagen contemporánea de crear una ciencia de la imagen con un vocabulario útil para científicos y artistas: el cordón umbilical es ciertamente necesidad biológica pero también metáfora tecnológica del mundo hiperconectada.[100] Éste quizás sea parte del plan "exacto" de la animación de Martínez: buscar sentidos a través de lo simbólico e insertando la aventura de lo maravilloso en lo secular.

La segunda acepción de la exactitud apuntada por el italiano trata de la evocación de imágenes claras, incisivas y memorables. Hay una secuencia en la animación en que nos lleva a pensar en la acepción de este valor. En el punto 25': 21, '' al visionado de unas nubes en la pantalla se superpone el marco de una cámara digital, lo cual nos lleva a reflexionar sobre el acto del encuadre visual (analógico, con el propio ojo) y digital, y recuperar la reflexión con la que comenzábamos este trabajo que situaba ambos mecanismos en un continuum estético basado en los aspectos de la recepción. Y es que "ver," como dice Brea, es una operación selectiva y el ojo "un auténtico dispositivo que,

[99] Citado en Carmagnola y Ferraresi, p. 208.

[100] Quizás la metáfora más relacionada en este sentido entre el mundo de la biología (la botánica) y el tecnológico sea la del rizoma de Deleuze y Guatari que se discutirá en el apartado dedicado a la multiplicidad.

como poco, encuadra, enfoca, selecciona, des-pliega: produce un campo visual. . . en el cual unas u otras imágenes. . . cobran 'cuerpo'" (Brea 69). Esta secuencia está pues al servicio de enfatizar esta relación entre lo visual y lo digital ya que la imagen que se superpone a ésta continúa con la reflexión sobre el efecto de encuadre y por ende el valor de la exactitud: se trata del momento en el que

> un hombre que coincide consigo mismo acercando, como en un espejo, los dedos índice de ambas manos, lo que. . . da lugar a ese famosísimo encuadre natural; seguramente el primero en la historia, de la Subjetividad Objetiva, de la mirada, la visión, la contemplación . . . , precursor primitivo de cualquier modo y manera que se llame, del encuadre fotográfico- cinematográfico y del marco escénico. (Martínez s.p.)

Martínez hace coincidir plenamente en esta secuencia lo visual, lo analógico y lo digital (pertinente tanto a los dedos como a la imagen) en este movimiento en búsqueda de una ansiada exactitud que finalmente no logra fijar la imagen, sino que engendra una cadena múltiple imágenes concatenadas en este orden: nubes- mar- ombligo- tierra- Internet- Zona Cero. Se trata de una cadena de imágenes análogas que reflexionan visualmente sobre el valor de la metáfora y la poética del shock ya discutida con anterioridad en los versos de Moreno. Esta secuencia parece convertirse así en una transposición adecuada del formato literario al visual del recurso literario de la metáfora como constante búsqueda de imágenes exactas y coincidentes, mediante un acercarse visual, digital y semántico que resulta en una interminable inaprehensión que engendra nuevas formas. Tienen aquí tanto Moreno como Martínez el referente mítico de la escuela órfica: Si un verso del primero rescata el mito órfico del universo como una copia errada de un antiguo demiurgo, dice Martínez que "como dicen los órficos de Dionisio, es el dedo que se extiende hacia su reflejo y 'el cristal que se rompe'. . . la superficie entonces límpida de un remanso de agua o la de otro espejo semejante, la que en los mitos

‘engendra el universo’” (s.p.). Quizás por ello, el paso siguiente en esta secuencia es la disolución del plano cuando se ha alcanzado un nivel alto de exactitud y el surgimiento de una nueva metáfora. Relacionamos pues el valor de la exactitud profetizado por Calvino para este milenio con una literatura y con un arte visual que se articula en torno a la búsqueda de la siempre escurridiza metáfora,[101] búsqueda que Moreno “fija” en unos veros en el movimiento del dedo de Dios y su criatura en la obra de Miguel Ángel y que Martínez refleja con esta reflexión sobre el movimiento de zoom in en la pantalla.

En el juego entre exactitud y disolución como un movimiento de contracción y expansión, finalmente observamos la referencia a INTERNET[102] activada con un simple click.[103] Es interesante que en este memo, Calvino establezca la vaguedad como valor que necesariamente ha de acompañar a la exactitud.[104] Ésta es exactamente la paradoja que finalmente nos presentan estas imágenes: la exactitud dando lugar a una estética de lo difuso (Francalanci) o de la complejidad aludida por este click exacto en el logo de INTERNET. Este valor dará lugar al siguiente: la multiplicidad.

---

[101] Veremos cómo la poesía pospoética de Fernández Mallo también está basada en el valor de la analogía.

[102] En el estudio del poemario Renacimiento, también de Javier Moreno, regresaremos a este movimiento de expansión y contracción como consustancial al movimiento geopolítico de las denominadas por Howard Rheingold “multitudes conectadas.” (Ver *The Virtual Community*)

[103] Es importante también mencionar aquí que Javier Moreno tiene una novela con el mismo título, Click (Editorial Candaya, 2008), premiada como Talento Fnac.

[104] “The poet of vagueness can only be the poet of exactitude. . . the search for the indefinite becomes the observation of all that is multiple, teeming, composed of countless particles.” (Calvino 61)

2.4.5 La multiplicidad en red: el rizoma.

En este memo, Calvino reflexiona sobre la novela del siglo XXI como una red de conexiones, una enciclopedia abierta, lo cual nos acercaría al concepto del "libro total" que Novalis tendría en mente y del que como ya hemos indicado, Moreno también es deudor. Se hace por ello pertinente mencionar en este momento el término deleuziano del rizoma[105] por constituir una metáfora que indefectiblemente se aplica con asiduidad a la literatura de este siglo cuando hablamos de redes de conexiones y nos remite al concepto de la multiplicidad. Proveniente del mundo de la botánica, "the rhizome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to concretion into bulbs and tubers. . . [In relation to contemporary society it assumes the idea of the network by implying] the principles of connection and heterogeneity [where] any point of a rhizome can be connected to anything other" (Deleuze and Guatari 7). He aquí otra metáfora que atiende a los deseos de aquellos teóricos que buscan crear un lenguaje común entre biología y tecnología y que además apuntaría al valor de la multiplicidad y a una estética de la complejidad no sólo para la literatura sino para el arte digital que estamos analizando. La multiplicidad hace pues referencia directa a esta nueva ciencia de la complejidad que atañe al mundo en todas sus vertientes: política, social, económica e incluso artística y técnica. De una estética reduccionista del modernismo nos encontramos ahora con imágenes que, partiendo de la simplicidad, se vuelven más y más complejas:

> If modernist art followed modern science in reducing the media of art- as well as our sensorial experiences and ontological and epistemological models of reality- to basic elements and simple structures, contemporary software abstraction

[105] Recuperaremos este término más adelante para analizar la obra de Fernández Mallo, Nocilla Dream.

> instead recognizes the essential complexity of the world. It is therefore not accidental that time-based software artworks often develop in a way that is directly opposite to the reduction that took place over the years in Mondrian's paintings. . . Today we are more likely to encounter the opposite: animated more interactive worlds that begin with an empty screen or a few minimal elements that quickly evolve into a complex and constantly changing image. (Manovich 346-7)

Esta descripción de la evolución del software contemporáneo del minimalismo a la complejidad se puede observar en la animación. De los elementos simples y simbólicos de la primera toma (el colibrí, la serpiente, el vehículo) evolucionamos en una narrativa que, fiel a la complejidad del poemario original, incorpora cuestiones de toda índole: políticas, económicas, míticas, filosóficas… recuperando finalmente en el minuto 30, 21'' gran parte de las imágenes que hemos observado en una sola secuencia y que reflexiona sobre el valor de la multiplicidad. Es el momento en el que la animación nos muestra una variación de las Mil mesetas de Deleuze y Guatari, ahora convertidas en unas metáforicas "mil pantallas" emitiendo simultáneamente diferentes momentos e imágenes pertenecientes a la propia animación en una secuencia autorreflexiva. Sin embargo, quizás el momento epítome al respecto de este valor, sea aquel en el que aparece en pantalla el mundo de Times Square, centro del mundo capitalista y de las economías de mercado sobre las que trata esta animación. (27' 20''- 27' 58'')

Por ello, Cortes Publicitarios es ciertamente, tanto en el libro como en la animación digital, una enciclopedia con una multiplicidad de imágenes, discursos, mitos (antiguos y contemporáneos), citas… todos ellos conectados rizomáticamente pero al mismo tiempo pertenecientes a un mundo común, el omnipresente mercado. El propio director comenta al respecto: "Tómese el Mercado como metáfora contemporánea en el que cualquier hombre puede reconocerse (incluso en negativo por reacción en contra). . . y la Pantalla en que se proyecta, con su Red de Conectores Internacionales,

Globalizadores, como el Nuevo Oráculo" (Martínez s.p.). Proyectados todos nuestros deseos en esta nueva mitología contemporánea de mercado, todos los productos convergen aquí en este nuevo oráculo de la complejidad.

Ahora bien, es preciso aquí realizar un apunte. Con anterioridad y en relación a la cuestión de las nuevas tecnologías en la obra de Fernández Mallo, en concreto en el análisis de su relato "Mutaciones," describíamos la superación de la morfología rizomática gracias a la posibilidad de alcanzar un momento de síntesis espacio-temporal, una vista de pájaro capaz de ofrecernos la imagen de un todo, de la aglomeración. Suponía esta nueva perspectiva salir del constante aplazamiento de significado al que estamos abocados en la teoría postmoderna del rizoma. Retomamos esta cuestión puesto que considero que una misma transición ocurre aquí. Tanto en los Cortes originales de Moreno como en la versión de Daniel Martínez, la búsqueda de un sentido (y su final hallazgo) supone igualmente transitar del modo esquizofrénico de Thousand Plateaus hacia esta visión del conjunto que nos permite sobrevolar el modelo rizomático, salir de las constantes trampas lingüísticas, en busca de la palabra sentido. Recordemos aquí que éste es precisamente uno de los principios del "iconic turn" que proponía Gottfried Boehm: "Understanding the image as 'logos,' as a meaning-generating process" (Boehm and Mitchell 10). Aunque aún insertados en este mundo en red, esta fabricación de sentidos a través de las imágenes, es lo que nos hace trascender la inestabilidad o el nihilismo negativo del rizoma, alcanzar perspectiva. De ahí el sexto memo sobre la consistencia.

2.4.6 Consistencia: la recuperación de sentidos

Calvino no llegó a escribir su memo sobre la consistencia, sin embargo, a efectos de cerrar este análisis, parece apropiado apelar a este valor en relación a la idea de cierre de la narrativa.[106] Así, la animación se cierra consistentemente y de modo circular al recuperar el motivo simbólico que la guía. Se trata de la recuperación de la imagen del ojo-conductor que viaja dentro de la piel de la serpiente. En el minuto 32, la serpiente incubadora del huevo-mundi reaparace en escena mientras en las gradas de Epidauro observamos a unos muchachos leyendo estos versos del poemario original de Moreno:

> No muramos entonces
> seamos inmortales
> Tenemos la receta:
> dejarse morder por la serpiente
> en la gradas de Epidauro.[107] (31)

Éste parece ser precisamente el objetivo de Martínez al introducirnos en el cuerpo mítico de la serpiente: someternos a la cura (léase la cura de la cultura, del desencanto de un mundo atravesado por la opacidad de la modernidad) a través de la mordedura de la serpiente como símbolo de phármakon. La receta es precisamente ésa: recuperar la perspectiva mítica, la imaginación, como elemento conciliador entre la religión[108] y el arte. En el estudio de los poemas de Moreno ya introducíamos la noción del phármakon: la imagen contemporánea es veneno y medicina, producto de alienación y desencanto según la lectura postmodernista clásica pero también medicina si consideramos la dimensión mítica de la imagen simbólica que esta animación nos invita a considerar. Los

---

[106] Observemos que la idea de cierre se halla en oposición con la idea del final abierto regidor de la poética postmodernista (ver Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism)

[107] Recordemos que Epidauro se trata del lugar de peregrinaje de la Grecia clásica como centro de sanación y está asociado al rey Asclepio, representado con una serpiente.

[108] Entendida como superación de la alienación, en el sentido de religar.

mismos valores son trasladados a la animación de Martínez con la fuerza icónica de la serpiente reptando por las postmodernas gradas de Epidauro.[109] Volviendo a Aby Warburg, su interpretación de este símbolo en El ritual de la serpiente resulta muy interesante ya que éste también le asigna las cualidades de phármakon a dicho símbolo: Por una parte, dice Warburg, tanto en el Antiguo Testamento como en la Antigua Babilonia o en Grecia, la serpiente tiene connotaciones negativas.[110] Y sin embargo, continúa Warburg, la figura del dios de la salud, Asceplio, representado por una serpiente enrollada en su bastón, es contemporánea de esta cosmovisión pesimista de la Antigüedad. Asceplio, dice un crítico de Warburg, "que por su tipología se asemeja al dios de las religiones monoteístas, sabe emplear el veneno de la serpiente como phármakon, como remedio para una humanidad padeciente."(97)

Estos apuntes del estudioso del arte nos regresan a la animación de Daniel Martínez. Efectivamente, la serpiente reaparece finalmente en la narrativa como del subsuelo, con un mensaje de inmortalidad y de resurrección de una enfermedad representada en este marco de estudio por el mundo desencantado de la postmodernidad. Su reaparición puramente simbólica en el mundo de la publicidad aquí representado icónicamente, contribuye al ingreso del mito en un mundo secular e invita a una lectura de las imágenes en este orden mitológico y según su estatuto de phármakon: al tiempo que nos envenenan nos curan de nuestra alienación al ofrecernos, como las antiguas

---

[109] Recordemos que Martínez hace explícita esta referencia en el minuto 4, 54'' de la animación, en donde EPIDAURO da nombre a unas salas de cine.

[110] Alude aquí a "la Erinia, envuelta por serpientes ondulantes, y los dioses, cuando dictaminan un castigo mortal, envían como verdugo a la serpiente" (49) o al conjunto arquitectónico de Lacoonte, en donde los dioses ejecutan su venganza mediante una serpiente que estrangula a un sacerdote y a sus dos hijos, siendo con ello representante del sufrimiento humano en la antigüedad clásica.

mitologías, una promesa de inmortalidad. Así pues, "dejarnos morder por la serpiente" equivale a un dejarnos abstraer por la perspectiva mítica. Quizás por ello, la animación nos retrotrae finalmente al escenario mítico que en los últimos minutos tenemos en pantalla, un centro ritual en donde las columnas de piedra conforman la palabra mágica: INMORTALIDAD, reforzando aquella perspectiva mítica alejada de una razón instrumental aquejada por el tiempo y el espacio lógico de la conciencia objetiva. Al comprobar que el símbolo de la serpiente aparece siempre en un contexto de sufrimiento y alivio, lo más intrínsecamente humano, Warburg va más allá y analiza el símbolo de la serpiente dentro de una filosofía existencialista del "como si":

> Así, la serpiente resulta ser un símbolo intercultural que responde a la pregunta: ¿cuál es el origen de la destrucción elemental, de la muerte y del sufrimiento en el mundo? . . . el pensamiento cristiano recurre a la iconografía pagana para expresar la encarnación del dolor y de la redención. Podríamos decir que, ahí donde el impotente sufrimiento humano comienza a buscar la salvación, la serpiente como imagen y como explicación de la causalidad no puede estar muy alejada. La serpiente merece un capítulo propio dentro de la filosofía del "como si." (60)

Esta filosofía defiende precisamente la "utilidad de la ficción" en la historia, el hecho de que la inteligencia humana ha de crear ficciones, imaginar, para aprender de la realidad. Aunque sepa que se trata de ficciones, las utiliza "como si" no lo fueran. No está dicha filosofía alejada de nuestro estudio. Efectivamente, la aplicación del pensamiento mítico, imaginal, equivale finalmente a la aplicación de la filosofía del "como si" fuera realidad. De ahí que según las palabras de Martínez al comienzo de este epígrafe, nos encontramos en esta animación ante una "ficción icónica" ya que no deja de ser éste el modo en el que nos aproximamos al mundo de la imagen publicitaria en el mundo de hoy, a sabiendas de que lo que nos ofrece está filtrado a través de un "como si" fuésemos inmortales, "como si" todos nuestros deseos fueran a ser satisfechos en el gran

oráculo del mercado. Nos convertimos así en "creyentes" de esta nueva religión del capitalismo que nos define (aunque sea por oposición) dada su omnipresencia y omnipotencia. Ocupando el lugar de algún Dios antiguo, éste rescata las fuerzas animistas del inconsciente.

Finalmente, nos situamos al otro lado del espectro de la filosofía weberiana: si el mundo protestante habría conseguido suplantar en el horizonte mítico los valores racionalistas y seculares del mercado, consiguiendo que la fe se fusionase con una razón instrumental (al servicio de la salvación a través de la religión y la ética protestante), ahora, los antiguos dioses y mitologías, la perspectiva simbólica, viene a ocupar este vacío dejado en nuestra conciencia mítica, a salvarnos de la opacidad y del desencanto acarreado hasta la postmodernidad para reinstaurar la fantasía y la imaginación en nuestras vidas a través de dicha apariencia simbólica del mundo, de la búsqueda de sentidos, de asideros. Se busca aquí trascender la dicotomía entre lo secular/racional y lo mítico/fantástico. Como diría Warburg en su Ritual de la Serpiente: "Las imágenes y las palabras aquí presentadas están destinadas a ayudar a las generaciones posteriores en su búsqueda de claridad y de superar la trágica disputa entre el pensamiento mágico instintivo y la lógica discursiva." (98)

Quizás esta tercera vía sea la denominada por Eduardo García como una conciencia simbólica, aquella que superando ambas actitudes exclusivistas "es capaz de mantener activas la proyección y la conciencia al mismo tiempo, conservando el resplandor simbólico. En ella se funde al fin los contrarios, pensamiento dirigido y fantaseador se alían en nuestra percepción del mundo. . . Pero a la vez entra en el juego del "como si." Sabe de sobra que la ficción lo es, pero también que en ella se manifiesta

una verdad" (García 249). Nunca sabremos si el memo que Calvino habría escrito sobre la consistencia estaría relacionado con estas u otras ideas pero a mi ver, resulta consistente y coherente en este punto orientar este análisis en este punto final en torno a la cuestión del sentido y a la búsqueda, como dice García, de una "verdad" mediante una ficción icónica abierta a esta conciencia simbólica.

Al comienzo de este epígrafe se anunciaba el estudio de este artefacto digital desde su estatus artístico. El análisis realizado de los Cortes Publicitarios de Daniel Martínez a través de los memos de Calvino para la literatura del presente milenio ha pretendido defender esta idea. Pero también proponíamos que los Cortes Publictarios de Daniel Martínez conforman en sí una poética digital ya que dirigen nuestra visión, sentidos e intelecto a través de una ficción icónica. La existencia de un hilo discursivo a través de la metáfora del coche deportivo cual ojo apoya esta interpretación de la animación como poética digital puesto que nos otorga, a pesar de la complejidad rizomática de la narración, una narrativa-luz. El zizagueo por las imágenes, paisajes, ideas, mitos, objetos de la animación de Martínez se convierte alegoría de nuestro propio zizagueo por las imágenes y discursos que conforman nuestro mundo y a pesar de la disparidad y ubicuidad de mensajes, el ojo, cual veloz deportivo, tiene aquí un destino y un sentido, una Tierra Prometida. Recordemos un momento del visionado cuando el deportivo marca en un mapa una ruta que reúne la palabra SENTIDO y que posteriormente se reconfigura en la palabra DESTINO.

Se podría decir que nos encontramos ante una animación que nos guía en el proceso de navegación por la imagen digital y publicitaria de nuestros días. Retomando el campo semántico de la animación, los Cortes Publicitarios de Daniel Martínez se

convierten así en un GPS que establece las coordenadas de la visión al darle un sentido a la imagen en un mundo poblado por ellas. Ese destino es el mundo de la "Publi-Ciudad," allí donde el deseo del consumidor halla su complimiento.[111] Se podría decir que la animación de Martínez interpreta filosófica y visualmente el poemario original de Moreno y se lo apropia con motivos artísticos pero también preceptivos, puesto que con sus indagaciones visuales sobre la naturaleza de la imagen digital y de la publicidad abre una ruta nueva para la fabricación de imágenes digitales conformando finalmente una suerte de poética digital para este comienzo de Milenio.

Siguiendo a Calvino, resumimos estos valores de tal poética digital como: la instigación de una "ciencia" de la imagen (visibilidad) mediante una imagen espectral, infraleve y de memoria RAM (ligereza), la velocidad de cuyo mensaje reta el intelecto (rapidez), procura un lenguaje y un plan preciso (exactitud), navega un mundo en red (multiplicidad) y finalmente busca algún sentido (consistencia) en su propia ficción icónica y simbólica. Al estar aliadas según la perspectiva de Gell la tecnología y la magia, la última consigue dotar de encanto a una tecnología cuyas posibilidades y potencias, para la mayoría de nosotros, rozan lo incomprensible y nos reencantan.

[111] Resulta apropiado que la productora de Martínez se haga eco de esta idea con el logo de Daniel Deseus.

CAPÍTULO 3

EL REENCANTAMIENTO DE LA CIENCIA

Incertidumbre, analogía y retroprogresión

3.1. Verso y Universo

3.1.1. La tercera cultura

A juzgar por las entrevistas realizadas, Agustín Fernández Mallo y Javier Moreno no están exentos de la gran pregunta: "¿Qué hace un científico como usted en un sitio como éste?" (Léase, claro está, el mundo de la poesía). Y es que una de las primeras impresiones que surgen al hablar de ciencia y poesía es que se trata de dos realidades dispares, incluso antitéticas, polarizadas históricamente en la dicotomía razón-fantasía. Esta visión autónoma de los saberes, que nace en los siglos de la Ilustración (XVII y XVIII), se ha encargado de relegar el campo del conocimiento a lo estrictamente empírico y científico, y de expulsar el resto de las facultades humanas al lugar de lo irracional y poético. El conocimiento científico lleva así tres siglos conquistado por los presupuestos de la denominada ciencia moderna y se equipara comúnmente a la objetividad y a la legislación de la "verdad." Por su parte, la práctica poética lleva siglos relegada al mundo de la fantasía y la irracionalidad de la subjetividad. Fue el intelectual británico C.P. Snow quien en el año 1959, en su famosa conferencia Rede denominada "Las dos culturas," desarrollaría la tesis de la existencia de dos grupos de intelectuales

mutuamente incomprendidos: los de las ciencias naturales y técnicas por una parte y los pertenecientes a las artes y a las humanidades por otro lado, las "dos culturas." Snow llegó a describir con profundo pesimismo la situación de la vida política y cultural en la cultura occidental:

> En nuestra sociedad (o sea, en la sociedad occidental avanzada) hemos perdido hasta la pretensión de poseer una cultura común. Las personas educadas con la mayor intensidad de que somos capaces ya no pueden comunicarse unas con otras en el plano de sus principales intereses intelectuales. Esto es grave para nuestra vida creativa, intelectual y especialmente moral. Nos está llevando a interpretar mal el pasado, a equivocar el presente y a descartar nuestras esperanzas de futuro. (Snow 35)

Ya en el siglo XX, la teoría de la relatividad o la física cuántica, han comenzado a cuestionar todos estos presupuestos y por lo tanto a deshacer los dualismos reinantes en el mundo de la cultura. La lucha "Shakespeare vs Einstein" que ha ocupado el mundo de la cultura y los currículums de las instituciones académicas está siendo finalmente superada en la esfera de la denominada por John Brockman "tercera cultura," aquella en donde la cultura científico-tecnológica y las humanidades vuelven a darse la mano. La tercera cultura "reúne a aquellos científicos y pensadores empíricos que, a través de su obra y de su producción literaria, están ocupando el lugar del intelectual clásico a la hora de poner de manifiesto el sentido más profundo de nuestra vida, replanteándose quiénes y qué somos" (Brockman 70). Esta tercera esfera se está encargando de superar la dicotomía entre los intelectuales de las ciencias y los de las letras y de crear un sólo espacio de conocimiento desde el presupuesto de una sola realidad hiperconectada, en red, y como hemos venido denominando en este trabajo, posthumanista, es decir en un continuo epistemológico y ontológico. En concreto en España, plataformas digitales como

<www.terceracultura.net> se están encargando de abrir este espacio de diálogo a través de Internet. La misión 3.0, expuesta en su página web, es la siguiente:

Cultura 3.0 es una iniciativa dedicada a propagar la ciencia de vanguardia y los valores seculares en nuestra sociedad. Nuestros intereses abarcan la cultura científica, política, tecnológica, literaria, artística y lúdica, enfocados desde una nueva conciencia social libre de elementos sobrenaturales y dogmáticos, una "tercera cultura" que favorece el diálogo de las ciencias y las humanidades. Pretendemos impulsar eventos, presentaciones, conferencias y publicaciones atractivos para el entorno social que comparte los valores del pensamiento crítico y el naturalismo positivo, con el fin de poder combatir conjuntamente el pensamiento fláccido y las malas prácticas que erosionan nuestro potencial evolutivo como sociedad.[112]

Parece ser que la misión de este grupo de intelectuales es sobre todo una cuestión "evolutiva." El mundo de la cultura ya se ha dado cuenta de que no hay evolución posible a raíz de la parcelación y especialización del conocimiento. Así cada vez son más los intelectuales que sitúan sus proyectos creativos en esta tercera esfera. Nombres como Ernesto Sábato, Italo Calvino, Haroldo de Campos, Holub Miroslav, Alan Lichtman, Michel Houellebecq, Rafael Courtoise o A.A. Ammons son ejemplo de intelectuales de la tercera cultura conocidos mundialmente. En el caso de la península ibérica, los nombres de Victorino Nemesio, Jorge de Sena o Gabriel Celaya resuenan en el siglo XX. En el caso de España del siglo 21 podemos pensar en los relatos de Germán Sierra en Alto Voltaje (2004), los cuales se mueven entre las arenas de la psicología y la técnica. Novelas como Cero Absoulto (2005) de Javier Fernández, Providence (2009) de Juan

[112] http://www.terceracultura.net/tc/?page_id=137

Franciso Ferré o Alba Cromm (2010) de Vicente Luis Mora nos invitan al análisis de las realidades virtuales en la literatura y nos presentan un espacio de eliminación de las barreras entre lo real, lo imaginario y lo simbólico. En el caso de la poesía, el catalán Joan Ramón Dachs desarrolla en su proyecto de poesía fractal una poética de los números. Curiosmente, el poemario de Carlos Escartín Fractalia (2009) nos revela una inquietud paralela. Igualmente interesante es la obra de Mariano Rivera Cross, cuyo poemario el Software de la Inmortalidad (2010) se articula en torno al diálogo entre el mundo mítico y las últimas tecnologías siguiendo aquellas ideas del nihilismo activo que señalábamos en el pensamiento de Molinuevo. Por su parte, Sofía Rhei, proveniente del mundo de las Bellas Artes, se sumerge por su parte en el mundo de la Química en un poemario del mismo nombre en donde moléculas, electrones, campos magnéticos, proteínas, glóbulos y órbitas hacen su aparición en esta cosmología poética de sesgo intimista en donde el amor es pura reacción.

Regresando a los autores de estudio, está claro que su salto de fe entre ambas disciplinas y su modo de poetizar y teorizar acerca de la ruptura de estas barreras en la empresa del conocimiento los sitúa claramente en el campo de la tercera cultura. Recordemos que Agustín Fernández Mallo es físico de profesión y Javier Moreno ejerce la enseñanza de las matemáticas. El primero explica en una entrevista los pormenores de su profesión:

> Soy físico especializado en la aplicación de las radiaciones ionizantes a la terapia del cáncer. Básicamente, se trata del diseño del tratamiento a cada paciente en radioterapia, ya que el tumor se combate con haces de partículas (fotones y electrones). También mi trabajo consiste en la protección radiológica, que es velar porque las radiaciones no se extiendan y dañen al personal y al público."[113] (s.p)

[113] http://www.terceracultura.net/tc/?p=1492

En la misma entrevista, a la pregunta de por qué decidió hacerse físico, el autor contesta: "La física me parecía entonces como un misterio muy profundo, casi poético. Y aún me lo parece en cierta manera" (s.p.). Por su parte, Javier Moreno, formado en Matemáticas, se dedica a la enseñanza. Buscador de "verdades," el autor confiesa haber realizado una transición aparentemente "natural" entre ambos mundos:

> Yo era de los que pensaba que existía algo así como una verdad y que la verdad se encarnaba en la ciencia. Sobre todo en la matemática, en la física, y que a través de esas disciplinas uno podía llegar a la verdad, hasta que me di cuenta. . . de que por ese camino no llegaba a la verdad y el hecho de que la verdad sólo se podía entender de una manera poética. . . al final me encontré con que la literatura era la única manera que tenía de descubrir esa verdad que, en el fondo, considero es lo mas cercano a la poesía.[114] (s.p)

En ambos casos, observamos la erradicación la dicotomía de las "dos culturas," lo que Fernández Mallo en el mismo artículo denomina "el gran timo de la Era Moderna." La ciencia, queda claro en estas citas, es para Fernández Mallo una aventura poética y la poesía, según entendemos en el comentario de Moreno, se convierte en una puerta de acceso a aquella "verdad" históricamente legislada por las autoridades científicas. De este modo al clásico conocimiento "científico" viene a sumársele otro tipo de conocimiento, el "poético," igualmente válido a los ojos de este Weltanschauung que busca regresar a unos orígenes preilustrados en donde la ciencia y las humanidades formarían parte de la misma empresa filosófica.

Uno de los modos de apreciar la validez de ambos saberes en la aventura del conocimiento se observa a través de la permeabilidad de los recursos compartidos: observación, intuición, belleza… Por una parte, la literatura y la crítica literaria incorporan en muchas de sus facetas el método científico (el formalismo, la hermenéutica

[114] http://www.elecohernandiano.com/numero_23/entrevistas/francisco_javier_moreno_garcia.html

o la estética de la recepción) además de observación del mundo natural. En este sentido, la poeta americana Allison Hawthorne Deming dirá que mientras los neurocientíficos que estudian la conciencia humana han de separar el sujeto y el objeto de su estudio, el poeta, por su parte, trabaja representando ambos al mismo tiempo y por lo tanto, escribe una ciencia de la mente, con lo cual, según ella, invalida hasta cierto punto la idea generalizada de que entenderemos mejor el mundo natural desde la objetividad científica (191).

Por otra parte, la ciencia no es un frío especular sobre el mundo y sus fenómenos. Recordemos la concepción poética que Einstein tenía de la ciencia y en concreto de las matemáticas, que para el científico eran consideradas como la poesía de las ideas lógicas. Así, la ciencia bebe de recursos generalmente considerados sólo poéticos (el sentimiento, la imaginación o la intuición) y la poesía y el sentimiento de lo estético se resitúa en las bases de la aventura del saber. Pensemos, por ejemplo, en cómo los científicos describen las teorías en términos de elegancia. En este sentido, como comenta el científico Poincaré: "The Scientist does not study nature because it is useful to do so. He studies it because he takes pleasure in it; and he takes pleasure in it because it is beautiful." (Chandrasekhar 59)

3.1.2 La ciencia mecanicista: la modernidad y sus desencantos

"The more the universe seems comprenhensible,
the more it also seems pointless"
(The First Three Minutes, Steven Weinberg

Se hace imprescindible erradicar la concepción de la la ciencia como autoridad legisladora de algún tipo de verdad "externa" al observador con el consiguiente supuesto

de que el resto de las disciplinas (la poesía, en este caso) no tienen nada que añadir a la empresa epistemológica. Me refiero aquí a la visión propia de la física cartesiana y mecanicista, una que tendría comienzo ya en 1687 con aquellos Principia de Newton que proponían reducir los fenómenos de la naturaleza a leyes matemáticas. Según este paradigma reduccionista toda dificultad estribaría en demostrar los fenómenos de la naturaleza a partir de dichas fuerzas. Quizás este marco de pensamiento no encuentre mejor ilustración que aquella idea del matemático y astrónomo francés Simon Pierre Laplace según la cual, una inteligencia provista de todas las posiciones y partículas del universo sería capaz de computar el pasado y el futuro de todo el universo (Kauffman ix). Estas ideas tendrían su contrapartida filosófica en la obra de Locke Ensayo sobre el entendimiento humano (1690), en donde el autor postularía que el conocimiento viene únicamente dado por la vía sensorial y por la experiencia. Con todo ello, el mundo de los fenómenos físicos queda reducido a una serie de "leyes" en consonancia con la visión del "gran relojero": "Deity, for the founders of modern worldview, such as Descartes, Boyle and Newton, was in no way immanent in the world; it was a being wholly external to the world who imposed motion and laws upon it from without" (Griffin 2). Así, reducida a puras leyes predecibles e impuestas desde el exterior, la naturaleza resulta desde la visión de la ciencia moderna totalmente privada de subjetividad, agencia o creatividad. El resultado de esta mirada reduccionista es una total pérdida de misterio y encanto:

> It was at the heart of the mechanistic vision to deny that natural things had any hidden ("occult") powers to attract other things (a denial that made the phenomena of magnetism very difficult to explain). In these ways, nature was bereft of all qualities with which the human spirit could feel a sense of kinship and of anything from which it could derive norms. Human life was rendered both alien and autonomous. (Grifin 3)

La visión mecanicista-reduccionista nos retrata un mundo en el que gobierna la autonomía en todos los niveles. No sólo los seres humanos, sino toda partícula física estaría separada en el espacio y sería independiente de cualquier otra. No hay, por decirlo de otra manera, analogía o correspondencias universales, ni tampoco sentido de convivencia ecológica (kinship, como dice Griffin), sino mera imposición de leyes externas y mecánicas a los fenómenos, privados estos finalmente de toda impredecibilidad. Ésta es la cosmovisión del mundo físico que empieza con Newton y que sin embargo, llegará hasta Weber. Pensemos que esta descripción de la autonomía física, extrapolada a la sociología, nos otorgará enseguida la metáfora de la "jaula de cristal" que utilizaría el alemán para referirse al mundo alienador de la modernidad causado por la tecnología y los excesos de la razón. Así pues, la visión de la ciencia moderna, volviendo a la ya aludida teoría de los espacios, está en cierto sentido en consonancia con la visión exteriorizante de la modernidad y con un sentido de desarraigo y alienación del individuo en el mundo.

Si en este momento la ciencia adquiere una entidad autoritativa, no por ello dejará de estar vinculada a la corriente literaria neoclásica. Al contrario, en la literatura del siglo de las luces, de un profundo carácter didáctico, proliferarán tratados, ensayos y poemas en donde el tema científico será central. De hecho, no era extraño encontrarse textos versificados en las sociedades o en las tertulias de la época, forma que facilitaba la memorización al estudiante y por lo tanto tenían mayor alcance para el gran público. El afán pedagógico de la época ilustrada, el cual halla su mayor exponente literario en la famosa Enciclopedia de Diderot y D'Alambert, haría que muchos de los poetas del siglo XVIII y principios del XIX contasen en su haber con poesías de sesgo claramente

científico y didáctico. Un ejemplo de esta empresa en la España ilustrada es el de Gabriel Ciscar, catedrático de navegación y de matemáticas en la Academia Naval de Cartagena. Su Poema físico- astronómico (1825) [115] es una clara ejemplificación de la tendencia ilustrada. El prólogo deja patente el objetivo didáctico de la obra: "He llamado poema a esta composición didascálica y el objeto a que se dirige es patentizar la sublimidad y utilidad de los conocimientos que suministran la Física y la Astronomía, especialmente ésta, y facilitar su adquisición" (xxxi). Ciscar busca explicar al naturaleza de las cosas desde una visión materialista del universo en un intento de erradicar la ignorancia y la superstición. Dicen sus versos:

> Y mayor necedad es todavía
> el pretender que nuestros pensamientos,
> nuestras inclinaciones y talentos,
> y aún la misma virtud, son consecuencias
> de ocultas planetarias influencias. (Núñez 48)

Así, a lo largo de este tratado se pretende, a través de la expresión poética de los hechos demostrados por la ciencia, combatir y erradicar la superstición y la ignorancia. Pone fin a toda un paradigma de superstición en el que el conocimiento viene dado por la astrología, la magia, la alquimia… en resumen todo un paradigma de correspondencias universales e interrelación de saberses y establece finalmente la antorcha de la ciencia como única luz en el camino hacia la verdad, como leemos a continuación: "La

[115] Este extenso poema de 6.000 versos, compendio de la ciencia astronómica y de la metereología descritos en forma poética, trata a lo largo de sus cantos temas como: los movimientos de rotación y de traslación de la Tierra alrededor del Sol; ideas generales sobre el sistema del Universo. De la dependencia que tienen del calor del Sol las zonas terrestres, las estaciones del año y los vientos constantes y periódicos; De las estrellas fijas. De la determinación de las posiciones de los astros, y del modo de establecer por sus observaciones las latitudes y las longitudes de los lugares de la Tierra, la hora exacta y las épocas; De los planetas y cometas ; De la Luna. De sus fases y eclipses. De su influjo en los mares y en la atmósfera. Nociones sobre la fuerza atractiva de los cuerpos celestes; De los satélites. De la velocidad de la luz determinada por sus observaciones.

refulgente antorcha de la ciencia, / a nuestra mental vista hace patente / lo que en un tiempo fue, o es por esencia, / cada cosa pasada o existente" (48). Poema físico-astronómico de Ciscar es un ejemplo claro de la supremacía de la ciencia sobre lo que hasta entonces había sido el reinado de la superstición.

El tema científico, tan bien adapatado al proyecto neoclásico, no resulta de gran motivación para el poeta romántico.[116] Sin embargo, entre el grupo de los progresistas, intelectuales, escritores y poetas, del periodo de Restauración renacerá la preocupación pedagógica-moralista conjuntamente con el renovado interés por la ciencia. Movimientos filosóficos como el positivismo y las nuevas concepciones sociales (como la aparición de la clase obrera) inspiran movimientos literarios como el Realismo y el Naturalismo que pretenden extrapolar el experimentalismo científico al mundo de la literatura.[117] Al respecto de la poesía, los más progresistas amparan la propuesta de convertir la poesía científica en un nuevo y genuino género poético. Algunos poetas que secundan la poesía científica del XIX serán Gaspar Núñez de Arce, Carlos Ferrer Mytaina y Batrina, pero quizás el mayor impulsor de esta tendencia sería Melchor de Palau cuya obra Verdades

---

[116] Sin embargo, no por ello la poesía científica desaparece del panorma literario. Aunque no se acomoden a la "norma", existen poetas como Carolina Coronado que cuentan en su producción con poemas dedicados a las conquistas científicas. Igualmente la gallega Rosalía de Castro también tiene poemas en los que elogia los avances científicos de su época.

[117] El Naturalismo en España está influenciado por la novela experimental de Zola que a su vez tiene su deuda del método experimental utilizado en ciencia por Claude Bernard. La novela experimental, de base científica, defendería los presupuestos del determinismo llevados a la literatura: "And that is what makes the experimental novel: to have the mechanisms of phenomena in men, to show the working of the intellectual and sensory manifestations as physiology will explain them to us under the influences of heredity and the surrounding circumstances, then to show man living in the social milieu which he himself has produced, which he modifies every day, and in the midst of which he in his turn undergoes continues modification. (Zola 175)

poéticas (1879) es exponedora de estas intenciones. El prólogo a este libro contiene versos a este feliz matrimonio:

> Yo de ti necesito, amada mía,
> como la flor los plácidos colores
> para atraer la vaga mariposa. . .
> Y la Industria y el Arte se enlazaron,
> presto sigamos tan fecundo ejemplo:
> yo seré la materia, tú el espíritu;
> yo el fuego, tú la luz que de él emana;
> yo el análisis frío, tú la síntesis
> que con las flores bellas forma el ramo;
> Yo la roca,
> tú el águila que afirma
> la planta en ella, al remontarse al cielo. . .
> Tú serás la intuición,
> yo el raciocinio;
> tú la meta lejana, yo el atleta
> que al fin la alcanza, a su fatiga en premio (Núñez 156)

Si bien el poema busca la unión entre poesía y ciencia lo es porque precisamente ambos representan una visión complementaria pero al mismo tiempo antagónica. Así, la ciencia es motivo de poetización porque encuentra en las "bellas formas" un correlato para los avances científicos pero no por ello deja de ser el contenido natural, empírico, racional, al que se le yuxtapone un contenedor, el verso, para su embellecimiento y exaltación. La poesía no es, desde esta óptica, más que un vehículo para que el verdadero saber halle su cauce y expresión y resulte en embeleso para la audiencia. Así, el dualismo poesía-intuición, ciencia-raciocinio está aquí más que presente y no deja de reforzar las cualidades estereotipadas de cada disciplina. Estos ejemplos nos muestran que aunque no exentas de unirse en poemas como los citados, estas composiciones nos otorgan una clara visión del estatus de las ciencias y de la poesía durante la época moderna. La ciencia se entiende puro conocimiento y raciocinio, mientras que la poesía se trataría del contenido frágil y bello. Durante la época moderna y como parte del paradigma reduccionista, cada

saber permanece así en su compartimento estanco y tiene su bien delimitada función: conocer o deleitar.

Así pues, si como el científico Steven Weinberg diría "cuanto más comprensible parece el universo, menos sentido parece tener" (154), entonces el mundo de la física cartesiana se trata de un mundo totalmente desprovisto de sentido, desencantado, puesto que bajo la antorcha de la ciencia, la verdad se vuelve clara y diáfana, ya no hay misterio: todo responde a leyes que el hombre puede desvelar. La conclusión irónica de todo esto es que al desencantar la naturaleza, la ciencia moderna comenzaría una trayectoria que terminaría por desencantarse a sí misma.

3.1.3. La incertidumbre postmoderna y el retorno del misterio

La ciencia estaba durante la época moderna tan satisfecha consigo misma que físicos teóricos de la época como Lord Kelvin aconsejaban a los jóvenes no estudiar física puesto que todo el trabajo estaba hecho, todo a excepción de dos pequeñas nubes en el horizonte: los resultados negativos del experimento Michelson-Morley y la dificultad de entender la radiación de los denominados cuerpos negros (Griffin 61). El tiempo demostraría que aquellas nubes del horizonte que Lord Kelvin apuntaba, traerían una gran tormenta. Según comenta Griffin, "he [Lord Kevin] certainly chose his clouds well: the first led to the theory of relativity and the second to quantum theory" (61). Son precisamente estas dos teorías las que finalmente invalidarán, a comienzos del siglo XX, el paradigma de la ciencia clásica. Simplificando mucho la cuestión, por una parte, los descubrimientos de Einstein pondrán fin a la visión de las partículas como constituyentes separados y mecánicos del universo y la física cuántica se encargará de hablarnos de

relación interna entre las partes y el todo. Como resultado, un nuevo paradigma que postula la fluidez de la realidad física viene a reemplazar al mundo de aquellas partículas sólidas y autónomas de la ciencia clásica que actuaban como bolas de billar. En su lugar, la mecánica cuántica y la relatividad explican que el mundo es básicamente diferente de cualquier cosa que podamos experimentar con los sentidos. Los fenómenos físicos dejan de ser objetos susceptibles de cognoscibilidad y aprehensión definitiva por parte del científico y adquieren su propia subjetividad al revindicar su propia complejidad y misterio: "The world of living things, consisting so far of a hierarchical order of organisms, organs, cells, and functions, was dissolved into torrents of evolution, molecular interactions, realizations and errors. . . A rather 'revolutionary idea' emerged 'that chance and indeterminacy are among the fundamental characteristics fo reality'" (Holub 51-52). Así pues, el nuevo paradigma es uno en el que la naturaleza recupera su subjetividad y agencia, su explosiva creatividad y un constante patrón de emergencia y azar.

En contra de las teorías mecanicistas, los fenómenos ya no son previsibles sino que todo ocurre en el campo de la indeterminación. Así, el científico ha tenido finalmente que reconocer la validez de lo que Heisenberg (ya en 1926) enunciaría en su principio de incertidumbre: la imposibilidad de medir al mismo tiempo dos variables físicas en una partícula (lo que implica que a mayor certeza sobre, por ejemplo, su posición, mayor desconocimiento acerca de su velocidad).[118] Si a este principio (en el cual quizás resida la palabra clave del nuevo paradigma) se le añade la influencia estudiada en la física

[118] Al contrario de la física clásica de Newton en donde estas variables resultan predecibles. Recordemos sin embargo que el principio de incertidumbre se aplica sólo a la física cuántica.

cuántica del observador en lo observado[119] y finalmente la importancia del azar, es decir, la total impredecibilidad de la evolución como consecuencia de la enorme complejidad de la vida en el planeta, entonces hemos dejado finalmente atrás el paradigma de ciencia clásica o moderna para adentrarnos en las arenas de la ciencia postmoderna, una basada en la imposibilidad de saber a ciencia cierta.

En el campo de las letras hispanas del siglo XX ya tenemos guiños a este nuevo paradigma científico en el campo de las letras en la poesía del mismo Lorca, que tiene una serie de poemas dedicados a Newton. El siguiente poema nos habla precisamente de la "inocencia" de un Newton que suponía que el mundo era una colección de masas dispersas. Igual que Adán, dice Lorca, la teoría mecanicista newtoniana goza de gran ingenuidad. Y las consecuencias de comer la manzana, amargas. A la anulación del reduccionismo newtoniano por la física moderna se refiere el siguiente poema:

"Réplica"

Adán comió la manzana
de la virgen Eva.
Newton fue un segundo Adán
de la Ciencia.
El primero conoció
la belleza.
El segundo un Pegaso
cargado de cadenas.
Y no fueron culpables.
las dos manzanas eran
sonrosadas
y nuevas
pero de amarga
leyenda.
¡Los dos senos cortados
de la niña inocencia! (García-Posada 88)

[119] De ahí la famosa frase de Heisenberg: "Incluso en la ciencia, el objeto de investigación ya no es la naturaleza misma pero la investigación del hombre de la naturaleza." (157)

Por otra parte, la teoría de la incertidumbre no sólo afecta a la física, sino que se expande, como ya hemos comentado, a las políticas postmodernas de la postmodernidad. Los siguientes poemas son exponedores de cómo el yo (¿los yos??) poéticos se apropian del nuevo paradigma científico en una poesía de tono metafísico / existencial en donde la conmensurabilidad del sujeto se imposibilita de igual manera que la de la materia. Gregorio Morales, novelista y poeta, es uno de los máximos representantes de la denominada "estética cuántica,"[120] corriente inaugurada en los años 90 con su obra El cadáver de Balzac. Una perspectiva cuántica de la literatura y el arte. Para Morales, la ecuación de la estética cuántica es "misterio más diferencia" (15). En la novela Nómadas del tiempo (2005) o en su poemario Canto Cuántico (2003) se introduce también en el mundo de la física cuántica así como en el psiquismo junguiano, el otro gran componente de su estética cuántica que enfoca la literatura desde la perspectiva de ciencias como la física de partículas, la astronomía o la psicología de Jung. El siguiente poema, "Principio de Incertidumbre," reintroduce el misterio de la física cuántica en el mundo interior del poeta. Lejos de saber, aprehenderse y conocerse, el nuevo sujeto "cuántico" viaja en el tiempo y en el espacio. Reintroducirse en este baile atómico inconmensurable y misterioso en donde la omnipresencia y la omnipotencia hacen su aparición es invariablemente más atractivo para la voz poética que el estado sólido e inamovible de la materia:

> ¿Por qué hemos de optar siempre por algo?
> Quiero estar aquí y allí.
> Quiero morir y crearme.

[120] El Grupo de Estética Cuántica está compuesto por novelistas, poetas, pintores, cineastas, modelos o fotógrafos... Forman parte del movimiento el pintor Xaverio, los poetas Francisco Plata y Miguel Ángel Contreras, el director de cine Julio Médem y el músico norteamericano Lawrence Axelrod, entre otros.

Quiero ir tan lejos
que el pasado y el futuro sean míos.
Quiero ser música y ser cuerpo.
Quiero copular con todos los hombres.
Quiero ser versátil, alegre, lunático.
Quiero ser misterioso e inaprehensible.
Quiero vivir en todos los universos
Y bifurcarme en todos los caminos.
Quiero ser como vosotras, secretas partículas. (García-Posada 212)

Los poemas de Gabriel Celaya en Función de uno, equis, ene nos sitúan en el mismo paradigma de la indeterminación:

"Alfa 2"
La nueva Física nos ha enseñado que cuando dos partículas simples se unen, no es para formar una compleja sino para fundirse en una nueva partícula que es también simple y radicalmente distinta de cuanto antes existía. Atengámonos a ello. Evitemos las posibles resonancias humanístico-biológicas. Lo que existe es un colectivo, no una reproducción, ni una suma de partículas aisladas: El amor a todos los niveles: Un conjunto en perpetua interacción.

¿Y si todos fuera nadie?
¿Y si empeñarse en nombrar
sólo fuera complicar la claridad de marcharse?

¿Y para qué señalar
si no hay nada señalable?
¿Y si la luz sólo fuera simplemente un vaciar?

¿Y por qué tanto besarnos?
¿Y por qué tanto mordernos
si tú ni yo existimos en esta nada adorable?

¿Por qué explicar si no hay tiempo?
¿Por qué nombrar? No existimos.
Sólo existe hoy este aire de un veintisiete de Junio.
. . .
No somos uno en otro.
Somos nadie, nada más,
Y una anónima luz, y un amor mortal. (33)

Por otra parte, la física ha demostrado que el caos no es aleatorio, que posee leyes y formas. El fractal,[121] término acuñado por el matemático Benoit Mandelbrot es una tentativa de simbolizar el orden que emerge del caos: "Con la elaboración de la geometría fractal se descubrieron los primeros patterns de organización en el caos de los sistemas, así como observando infinitas veces y a gran escala el comportamiento de los sistemas complejos. La observación global revelaba una fuente de organización invisible e los aspectos locales de la observación" (Vézina 97). Para descubrir estos patrones de comportamiento, la modelización informática ha descubierto que la complejidad es el resultado de unas cuantas variables simples, algoritmos. Dicha repetición de fórmulas simples parece estar en la base de la vida. El siguiente poema de Carlos Briones nos da una definición teórico-poética del fractal. En él, el poeta buscar ilustrar el hecho de que los fenómenos de la vida se repiten continuamente a diferentes niveles, de ahí la imposibilidad de cartografíar finalmente la geografía de la amada:

"Territorio fractal"

FRACTAL. Adj. Sentido intuitivo: Que tiene forma – bien sea sumamente irregular, bien sumamente fragmentada- que sigue siendo la misma para cualquier escala a la que se realice el examen.
Benoît Mandelbrot

Cuando intente medir la línea de la costa
De Samos o de América
Con tanta precisión como soñó el geómetra
-estadios, pies, pulgadas o cabellos-
sabré de las distancias infinitas y del esfuerzo estéril.

Mas hoy está tu cuerpo entre mis manos
Y es descubrirlo empresa del viajero.

Recorreré tus poros
o a la manera ausente del poeta
sino con el oficio del cartógrafo:

[121] del verbo "frangere," romper.

dibujando sus valles, arboledas,
las piedras del camino,
el musgo de las piedras
y los poros del musgo con sus valles.
Nunca terminarás.
Ni yo de atesorar tu geografía:
Cada vez más en ti,
Cada paso más lejos de alcanzarte. (García-Posada 229-230)

Entramos con este paradigma científico de indeterminación en el cumplimiento de la profecía nietzscheana de la "muerte de Dios," entendida ésta en el sentido metafórico como la muerte de la creencia humana en verdades absolutas, entre ellas, aquellas otorgadas por la ciencia moderna. Recordemos la otra serie de muertes que acompañan a la postmodernidad: la de las grandes narrativas históricas o récits (Lyotard), de la del autor (Barthes) o de la muerte misma del sujeto moderno, uno con fe incorruptible en la razón, en el progreso y la cognoscibilidad del mundo. Sin embargo, pese a que el estado de la cultura occidental del siglo XX, como ya se ha discutido con anterioridad, ha sido uno de preeminente desencanto del individuo ante el mundo, quizás el mundo de la ciencia ha tenido su propia evolución aparte. Y es que, de un mundo totalmente relevado a leyes mecánicas, conceptos como complejidad, organicismo, caos, emergencia, autopoiesis, creatividad, relatividad, incertidumbre, azar… son ahora las nuevas características de una realidad cuya plena cognoscibilidad se dificulta. Quizás por eso el paso de la ciencia clásica al paradigma postmoderno suponga, en el mundo de la ciencia, un paso de la falta de sentido en el mundo, como decía Weinberg, a una recuperación de la magia y del misterio. Estos poemas introducen sin duda el encanto en el nuevo "misterioso" paradigma. Hablamos pues de reencantar a la naturaleza y por ende, a la

ciencia misma, desde la aceptación de que la ciencia, como la poesía, nos ofrece un constante despliegue de misterios.

3.1.4 Analogía y retroprogresión

"Toda narración científica se fundamenta en el discurso metafórico"
H.M Enzensberger

¿Qué implica pues este giro de tuerca paradigmático en el marco de nuestra investigación literaria? Si la ciencia ya no es legisladora suprema del concepto de verdad y otros tipos de conocimiento y acceso a otras facultades humanas (la intuición, la apreciación de la belleza, la ética o la moral) surgen ahora como fuentes de otro tipo de conocimiento más "poético" accesible a su modo en la aprehensión cognoscitiva, entonces todo ello nos apunta a que ciencia y poesía tienen más en común de lo que a primera vista parecía: ambos se tratan de modelos representacionales de la realidad. Como dice la poeta Alison Hawthorne Deming, "Both disciplines share the attempt to find a language for the unknown, to develop an orderly syntax to represent accurately some carefully seen aspect of the world. Both employ language in a manner more distilled than ordinary conversation. Both, at their best, use metaphor and narrative to make unexpected connections" (188). O en palabras del pensador y poeta H.M Enzensberger: "toda narración científica se fundamenta en el discurso metafórico." La búsqueda de este discurso metafórico, de este lenguaje para representar "the unknown," lo desconocido, parece ser pues el gran denominador común entre el discurso científico y el literario.

El objetivo es entonces volver a reunir en una misma empresa filosófica ciencia y humanidades, en este caso ciencia y poesía, mediante el retorno un origen preilustrado en

el que ambas disciplinas no se concebían separadas. Pensemos por ejemplo en que la esencial unidad de ambos saberes en la visión grecorromana.[122] En el famoso poema de Lucrecio De rerum natura ("La naturaleza de las cosas") del año 1 D.C., la ciencia se convierte así por primera vez en argumento literario. Sus indagaciones acerca de la materia derivaban a su vez de los atomistas presocráticos.

> Se compondrán los cuerpos más pequeños
> De infinidad de partes, caminando
> De mitad en mitad al infinito.
> ¿Qué diferencia habrá de un cuerpo grande
> Al cuerpo más pequeño? Suponiendo
> Que el todo es infinito, sin embargo,
> De partes infinitas igualmente
> Se compondrán los átomos más breves:
> Mas como la razón no lo comprenda,
> Convencido es preciso que confieses
> Que los simples corpúsculos terminan
> La división y solidez eterna (26)

Cuando leemos los versos de Lucrecio entendemos que su poesía se trata de "una cosmogonía científica del universo, donde resuenan ya no solo los signos de la física materialista sino de la teoría de los 'quanta'" (García-Posada 17). Igualmente los alquimistas y hermetistas de la época medieval utilizaban escritos en verso para describir sus procedimientos. Este tipo de ciencia era considerada "femenina" por estar basada en la cooperación harmoniosa de los elementos y no en el afán dominador "masculino" de la posterior ciencia moderna. Está edificada en la teoría de correspondencias universales (las denominadas signaturas) que se remonta a Paracelso o a más tarde continuaría Jakob Böhme.

[122] En la denominada "Primera Ciencia" introducida por los griegos, el método consistía en formar axiomas de los cuales se deducían ciertos teoremas mediante la aplicación de sistemas lógicos que hoy en día se considerarían más "filosóficos" que "científicos" (Brown 49).

Así, cuando hablo de un regresar a un origen preilustrado, no me refiero, claro está, a realizar un movimiento regresivo (no se puede obviar toda la historia de la modernidad), sino a tomar como modelo la visión epistemológica holística para empezar a construir una nueva realidad en la que estar en el mundo no sea sólo una cuestión de cognición sino de integración de todos los aspectos de nuestra humanidad. Salvador Pániker, filósofo vitalista de origen hindú afincado en España, habla de realizar un movimiento retroprogresivo, concepto que involucra el doble movimiento hacia el progreso (razón) consustancial a un regreso a la empresa filosófica de los antiguos y su correspondiente visión no-dualista de la realidad. La retroprogresión

> es la pieza que falta para dar consistencia a la tan traída y llevada postmodernidad: Aproximándose al origen, la fragmentación se tiene en pie y no hacen falta grandes síntesis totalitarias. . . El modelo retroprogresivo explica esto: a medida que crece la racionalización crece también la parte oscura que la racionalización deslinda. Ello es que el animal humano necesita desarrollarse y expandirse en ambas direcciones, no sólo en una: en la dirección racional / científica / secularizadora y en la dirección metafísica / originaria / mística. El verdadero progreso es el retroprogreso.[123]

Por tanto, no se trata sólo de unir pasado y presente, sino la sabiduría de Occidente y Oriente y, por utilizar términos fisiológicos, los dos hemisferios de nuestro cerebro (el racional y en intuitivo). Los últimos años han atestiguado una gran emergencia de literatura dedicada a las relaciones entre la física cuántica y la mística budista o zen.[124] Es una tarea de reintegración facultativa que propone la validez de todo conocimiento, el progresivo (científico-tecnológico) y el regresivo (místico- poético) con el fin de lo que en otro lugar Pániker describe en Asimetrías como "el arte de navegar sin

[123] http://www.planetidea.net/conferencias/

[124] Ver la obra de Fritjof Capra o Ken Wilber así como las conversaciones entre el místico hindú J. Krishnamurti y el físico David Bohm (bibliografía).

absolutos en un marco de complejidad e incertidumbre." (125) El filósofo construye su filosofía intentando conciliar la modernidad y la mística.[125] La retroprogresión busca recuperar la conciencia de una unidad original por medio de la indagación racional, regresar a un origen definido en sus Apróximación al origen como una no dualidad previa a la escisión entre pensamiento y ser (92) en un intento de neutralizar la fisura abierta con la cultura. Según Pániker, el marco de pensamiento científico postmoderno contribuye a este resurgir místico: "La ciencia, al asumir sus propios límites y atisbar el abismo de lo inconceptualizable, contribuye al renacimiento de la ya citada sensibilidad mística. Wittgenstein lo expuso en un pasaje famoso: 'Aun cuando todas las cuestiones científicas recibieran respuesta, sentiríamos que el problema de nuestra vida no habría sido ni rozado'" ("Asimetrías" 155). Se trata pues de regresar a ese origen perdido e intuido por los científicos de este siglo (Bohr y Gödel) hasta los teóricos del caos, en donde no existen parcelaciones entre pensamiento y lenguaje. Una vez más, nos situamos en el gran marco del posthumanismo con el correspondiente continuum ontológico. Estas son pues las premisas para analizar la poesía científica de Fernández Mallo y de Javier Moreno. Como dice la poeta Alison Hawthorne Deming:

> The challenge for a poet is no merely to pepper the lines with spicy words and facts but to know enough science that the concepts and vocabulary become part of the fabric of one's mind, so that in the process of composition a metaphor or paradigm from the domain of science is as likely to crop up as is one from literature or her own backyard. (Alison 186)

Éste es el caso de Fernández Mallo y de Javier Moreno. Como científicos, efectivamente, conocen desde "adentro" las teorías que trabajan y por ello, la

[125] Hablamos aquí de una concepción de la mística desde una perspectiva secular, tal como la expresaría Wittengenstein: la mística es aquello que se encuentra con los límites del lenguaje,

incorporación de la ciencia en su obra es tan “natural” como cualquiera de los múltiples temas. No hay, por decirlo de otra manera, autocensura a la hora de incorporar una esotérica función matemática en un poema o una disertación de porqué el yo poético se siente como un fermión. Estas incorporaciones son tan naturales como cualquier otro tipo de metáforas.

Por una parte, tenemos el valor de la metáfora y de la analogía como herramientas comunes a las ciencias y a la poesía. Y por otra parte, subrayaré el elemento retroprogresivo en sus poéticas. Al respecto de la primera cuestión, ya hemos visto cómo sus respectivas poéticas se articulan en torno al valor central de la metáfora. Este hecho no sólo ha sido puerta de acceso hacia el estudio del reencantamiento de la imagen metafórica (poética) sino que ahora nos ayuda a establecer un puente con el territorio de las ciencias, puesto que como ya hemos apuntado, deshechos los cimientos de la ciencia moderna, ambas disciplinas se sustentan ahora en la metaforicidad (son modelos de mundo). Esto nos conduce a crear analogías, correspondencias universales entre el yo poético y el universo, recuperando de nuevo la visión romántica. Por otra parte, se verá también cómo la visión retroprogresiva está presente en ambas poéticas. No sólo hay una articulación poética de la ciencia (o podríamos pensar en una cientificación de la poesía) sino que al tiempo que se articula la parte racional, la mística hace también su aparición. Como resultado tenemos dos poéticas que podríamos denominar retroprogresivas en donde ciencia y poesía se dan la mano en la aventura del conocimiento.

En los siguientes epígrafes analizaremos dos de los poemarios que considero exponentes de este modus operandi a la vez analógico y retroprogresivo: Carne de Píxel (2009) de Fernández Mallo, y Acabado en Diamante (2008) de Javier Moreno. El

primero retoma el tema del amor, central en la poesía de Fernández Mallo, y lo "redimensiona" a través de lentes de dispar escala: el microscómico píxel y la aventura de expansión galáctica. Amor, píxeles y galaxias se centrifugan así en esta poética para dar lugar a un poemario que finalmente busca un tipo de mística en la material. Por su parte, Acabado en Diamante, de Javier Moreno parece proponer que el surgimiento del mundo y el de la poesía son dos movimientos poéticos analógicos y autopoiéticos. El viaje hacia el origen de la materia se nos revela en este poemario como un viaje hacia origen de la poesía. Emergencia, autopoiesis y creatividad, conceptos que ya hemos comentado como pertenecientes al nuevo paradigma científico, resultan así denominadores comunes de un proceso poético que deriva, como veremos, de la tradición de la poesía del silencio, también con tintes místicos. Así, analogía y retroprogresión vienen así a ocupar un lugar central los análisis que siguen y a situarse como elementos centrales en esta nueva cosmovisión holística en el que la naturaleza, portadora de su propio misterio, se reencanta de nuevo, y por ende sus modelos representacionales: la ciencia y la poesía.

3.2 El amor redimensionado por la ciencia y la tecnología en Carne de Píxel, de Agustín Fernández Mallo

"Modelo: representación ideal
de objetos o procesos no directamente accesibles
por pertenecer al mundo de lo infinitamente pequeño o
de lo infinitamente grande."

(Agustín Fernández Mallo
Joan Fontaine Odisea. Mi deconstrucción)

En su ensayo "Poesía postpoética: hacia un nuevo paradigma," Fernández Mallo escribe: "existe un pulso emergente, un nuevo espíritu que lleva a no pocos pensadores y

artistas a considerar a la ciencia como la nueva y legítima poética del siglo que ahora comienza, ya sea de forma explícita o bien instalada implícitamente en los productos artísticos" (22). La constatación de este hecho no se hará esperar: el ensayo se cierra con lo que el autor denomina El Haiku de la Masa en Reposo, es decir, la feliz fórmula científica de Albert Einstein entendida en clave postpoética. Y es que, según Fernádez Mallo, "un sistema científico es en sí mismo un haiku ya que cumple todos sus presupuestos, 1] contener al menos una referencia al mundo natural 2] enfocar un evento individual susceptible de generalizarse, 3] presentar el evento en tiempo presente, y 4] constar de 3 versos o ser breve. Lo llamaremos El Haiku de la Masa en Reposo"

E2=m2c4+p2c2,
si p=0 (masa en reposo) →
E=mc2 (30)

He aquí uno de los primeros ejemplos postpoéticos de cómo la ciencia viene a protagonizar el entendimiento del acto poético en la obra del autor. Recordemos que en palabras del propio Fernández Mallo, la física encarna una suerte de misterio, de aventura poética. De ahí, quizás, que decida cifrar en forma poética la fórmula de la masa en reposo, aquella que, en contra de las predicciones de la mecánica clásica, indica que la masa posee una cierta cantidad de energía aún privada de movimiento. Ante la búsqueda de una formulación poética adecuada para cifrar este "misterio de la materia" el autor halla en el haiku, quizás la más esotérica de las composiciones poéticas, la analogía apropiada. Curiosamente, las propiedades del haiku anteriormente mencionadas (la referencia al mundo natural, la susceptibilidad de generalización, el tiempo presente y la versificación en 3 versos), se cumplen en la famosa formula científica. Un ejemplo postpoético que viene felizmente a comprobar lo que el autor pretende defender en su

propia ecuación postpoética: que la ciencia y la poesía son propiamente modelos de la realidad y por ende tienen lo que podríamos denominar un común / análogo "peso específico" en la formulación de teorías sobre el mundo. Ambos son pues modelos noiéticos de acceso a una misma realidad. La defunción de la física mecanicista, ejemplificada en esta simple fórmula de Einstein (y que poéticamente nos dice que los cuerpos tienen vida, subjetividad, energía propia y no son simples objetos a la merced de los elementos) viene a poner de manifiesto el misterio cuasi poético de la realidad, a desafiar a nuestras suposiciones a simple vista y a transformar el mundo en una constante explosión de energías en tiempo presente, en un breve haiku que encierra, quizás todo el misterio de la materia.

Otro poema del autor que traslada el foco de la subjetividad (de los objetos a los seres) es aquel en el que Fernández Mallo inserta en el cuerpo del poema la función delta de Dirac,[126] la cual describe una suerte de paso entre el mundo de los objetos (continuo) y el de los fenómenos a nivel de la física cuántica (discontinuo) ("Joan Fontaine" 66-67) La subjetividad, entendida mediante este proceso análogo, se encuentra igualmente en esta zona liminar.

Otra idea preponderante en la articulación de la ciencia como nueva poética es la que establece la concepción de la poesía como una "red de redes en continua experimentación y expansión, y al poeta, como un laboratorio" ("postpoesía" 38) Al considerar la labor del poeta como laboratorio,[127] nos acercamos de nuevo al paradigma

[126] Curiosamente, la función delta de Dirac también será motivo de inspiración para Javier Moreno.

[127] Aspecto que nos dirige directamente al título de la última entrega de su trilogía, Nocilla Lab.

del posthumanismo con su consiguiente erradicación de las categorías ontológicas de sujeto y predicado y su sustitución por las prácticas materio-dicursivas, como proponía Karen Barad en su agenda de un Realismo Agencial: "primary semantic units are not "words" but material-discursive practices through which (ontic and semantic) boundaries are constituted" (141). Parece pues "pertinente" que Fernández Mallo, al que enmarcamos en el nuevo paradigma posthumanista, sustituya la concepción tradicional de la autoría en pos de dichas prácticas discursivas, es decir, la concepción del poeta-laboratorio de la que nos habla.

Así, la ciencia ocupa efectivamente un lugar preeminente en su poética, no sólo como tema instalado bien abierta o implícitamente en la obra, sino en cuanto a la consideración experimental de la labor poética y, en concreto, a la concepción del poeta cual laboratorio. Por otra parte, y conforme al concepto del pensamiento retroprogresivo acuñado por Pániker, veremos cómo al pensamiento progresivo (observado en este poemario mediante la incorporación de un modelo científico del universo o la teorización sobre la visualización digital, tecnológica) se le añade el pensamiento regresivo (místico-poético). La aparición de la mística de manos de San Juan de la Cruz o el maestro del silencio, Wittgenstein, en estos poemas de sesgo científico, vienen a probar una vez más que la ciencia, como la poesía o el denominado retroprogreso vienen a formar parte de una nueva concepción del mundo como un sistema complejo en red y por ende, de las manifestaciones artísticas que quieren ser testigo de las nuevas configuraciones epistemológicas de la realidad. Analogía y retroprogreso son quizás dos palabras claves en el nuevo paradigma posthumanista que vienen pues a reconciliar la fisura de las dos culturas. El poemario que estoy a punto de observar con más detenimiento, Carne de

Píxel, nos ofrece quizás un buen campo de acción para observar la implementación de estas ideas.

Carne de Píxel (2008), ganador del XXXIV Premio de Poesía Ciudad de Burgos 2007, se erige así como una muestra de este eclecticismo modelar, es decir la concepción de la ciencia y de la poesía como modelos del mundo. Fluye así con la alternancia de dos series de poemas: por una parte, los que narran la ruptura amorosa de una pareja, constituyentes de una particular visión-modelo poético de una realidad intimista y por otra parte, una serie de poemas que trata el proceso de creación de galaxias configurando un correspondiente modelo representacional y científico del universo.

La serie intimista del poemario y el mismo título, reincide en la ya comentada metafísica del píxel y en la paradoja que ésta encierra, la cual, como comenta Jara Calles "anuncia la carnalidad del píxel, pero también, y al mismo tiempo, la profundidad del misterio de la materia: la nostalgia de esos momentos irrepetibles que, como el píxel, contuvieron toda la intensidad y emotividad posibles" (s.p.). Así, la metáfora del píxel da pie a esta lectura circular entre carnalidad y virtualidad acerca de la cual Javier Moreno, en su función de crítico, también dilucida: "Y es que la pregunta esencial que puede extraerse y abstraerse de la lectura de Carne de píxel podría enunciarse de la siguiente manera, variante de aquel enigma irresoluble del huevo y la gallina: ¿qué fue antes, la carne o el píxel? En ese territorio, en el límite que se abre entre el genitivo activo y pasivo del título, se juega la escritura de Fernández Mallo." ("píxel" s.p.). Así, por una parte, el poemario trataría de transformar lo analógico en digital, de pixelar la carnalidad, la realidad material, mediante la creación de imágenes poéticas que al igual que el píxel contengan toda la información posible acerca de los momentos intensamente vividos, la

relación amorosa de la pareja. Y al mismo tiempo, busca que estas imágenes captadas desde la retina del yo poético se vuelvan a encarnar. Pero quizás una "imagen pixelada," aquella con la que arranca el poemario, valga más que mil palabras:

> Mi cara digitalizada en el parpadeo de la pantalla. A mitad de la calle un portal, 1m² de acera, 2m³ de aire, escenario en el que el tiempo [emboscado en su abstracción sin masa ni peso] a fin de encarnarse saqueará el recuerdo. El tiempo a tu lado me mostró que no hay más razones para creer en la imposibilidad de la vida después de la muerte de las que hay para creerla igualmente imposible antes. Que la luz que a cada instante llega y te hace feliz y bien hecho son besos que lanzaste y en forma de verdad irrefutable [invisible] regresan [quién ve la luz]. Que la soledad del sprinter supera a la del corredor de fondo no porque llegue primero, sino porque imagina que llegará primero; pero, adónde. Sin habla, mirabas fijamente, apretabas mi mano, llorabas, llovía. Vi claro en ese instante [suma de instantes] por qué era tan bueno el verso tan malo que antes de morir recitó aquel Replicante, porque en tus ojos vi cosas que jamás ni yo ni nadie había visto, y todas se perderán [son simultáneas muerte y vida] como tus lágrimas en la lluvia. No hubo esta vez ningún pájaro blanco al vuelo para decirnos que algo muere en la luz saturada para que otra cosa nazca en el vacío [lo dijo Heisenberg, lo dijo Heráclito, lo dijo Burgalat, lo dijeron tantos]. Sólo transparente opacidad. Ahora yo ya sólo aspiro a las enumeraciones. (13)

Ya estos los primeros versos de Carne de Píxel hallamos la paradoja sobre la que se sustenta la serie intimista del poemario: el proceso de digitalización, "mi cara digitalizada en el parpadeo de la pantalla," consustancial al de la encarnación del tiempo en la memoria: "escenario en el que el tiempo [emboscado en su abstracción sin masa ni peso] a fin de encarnarse saqueará el recuerdo." En los primeros versos se digitaliza / pixela la realidad existencial del yo poético, su rostro enmarcado en la pantalla, entrando pues como sujeto actante a formar parte de la realidad semiótica del poemario, de su estructura rizomática. La siguiente "toma," a modo de zoom out progresivo, es el espacio cuadrado bidimensional y posteriormente tridimensional que lo contiene: "1m² de acera, 2m³ de aire." Posteriormente, la realidad contextual de los amantes: nos encontramos ahora con el yo poético observando la imagen de la amada, "llorabas, llovía",

conteniendo a modo de píxel el mínimo de información visual. Sobre esta imagen aliterada fónicamente se articulará la odisea que sigue de los amantes a lo largo del libro constituyendo así su leitmotif, y es que como anuncia al final de esta composición poética: “yo ya sólo aspiro a las enumeraciones.” Así, la imagen pixelada, como predispone el título, es el axis que opera en el poemario para retratar y amplificar la soledad que origina el recuerdo, la tragedia de la imposibilidad de la idéntica representación, del agujero negro de la memoria. Aquella luz creadora de imágenes que desvelaba el rostro feliz de la amada en otro verso se convierte finalmente en “transparente opacidad”: “[quién ve la luz]”. Y es que la imagen, como la luz, está en constante proceso de fuga en este poemario. La poesía postpoética, opera así mediante un proceso palimpséstico de imágenes que se parece sucederse a modo de emisión ininterrumpida en el televisor:

> El objeto no es tal, sino una nube dúctil que se desplaza de campo en campo de fuerzas, y a cada momento acontece una catástrofe que impide fijar su forma en un período prolongado de tiempo. Como un televisor que cambiara constantemente de canal, pero sin que el espectador ejerciese sobre el mando control alguno, de manera que el resultado de todas estas imágenes es una obra creada con su propio palimpsesto. (Fernández Mallo “Postpoética” 118)

He aquí el modelo tecnológico sobre el que el poeta construye la analogía de la experiencia amor. Esta serie de composiciones que retratan la realidad de los amantes procede a través de lo que el autor denomina el recorrido circunvalatorio de una ciudad, capturando y apropiándose de imágenes que configuran su propio mapa emocional. Se trata éste de un mundo hipercomunicado, “Pasamos por delante de unas excavaciones [fibra óptica, cableado, comunicaciones Siglo21],” (27) que si bien por una parte refuerza la metáfora del píxel como contenedor de toda la información posible, también nos recuerda la paradoja que éste encierra: la soledad de las superficies o, en el marco de la

experiencia intimista: la soledad encontrada más tarde por el yo poético tras la ruptura amorosa en la soledad de un hotel. Así, el recurso de un modelo poético que enfatiza la cubicidad y la parcelación de la realidad (el píxel) como único resorte informativo y visual de un pasado, de una historia amorosa, resulta análogo a la dimensión igualmente parcelada, la soledad existencial de sus protagonistas. Este es el pez que se muerde la cola en la prosa poética de Carne de Píxel, pixelado poético que es, al fin y al cabo, una batalla perdida contra la imperfección y la infidelidad del agujero negro de la memoria, el olvido. Así es como tecnología aparece de la mano del píxel para retratar la experiencia poética.

La otra serie de poemas nos lleva al mundo de la física y está conformada por varios extractos del artículo Los agujeros Negros, Constructores Del Cosmos, originalmente en prosa, editado por el diario El País. Si por una parte, el formato de pixelado poético parece romper con las expectativas formales de un poema temáticamente lírico (al fin y al cabo, se podría decir que nos hallamos ante el llanto de un amante), la versificación que ahora nos encontramos es igualmente irónica para tratamiento de un ensayo científico. El objetivo del autor parece ser la de proponer modelos de escritura en contra de la convención señalada para la poesía o para la ciencia y por lo tanto buscar la permeabilidad de los saberes. Así, este largo poema narrativo que alterna con la prosa poética trata sobre el proceso expansivo de las galaxias y la simultánea presencia de agujeros negros, los cuales absorben con su fuerza gravitatoria todo cuerpo, incluso la luz. Estas dos fuerzas contrarias encontradas en el fenómeno cósmico de la creación de las galaxias (expansión y reducción) son retratadas ya en el primer poema de esta serie alternante:

Las galaxias crecen
Por procesos de fusión con otras
Galaxias, dice Günter Hasinguer del
Instituto Max Planck, Alemania.

Las galaxias espirales,
que muestran mucha
formación estelar,
se unen y dan lugar a una elíptica.
pero sus agujeros negros también
se acaban fusionando, y se convierten
en agujeros negros supermasivos
que expulsan el gas
de la recién formada galaxia elíptica.
Ése parece ser el panorama. (16)

Efectivamente, "ése parece ser el panorama": Expansión y contracción; la existencia simultánea de fuerzas contrarias en todo escenario; el mismo impulso expansivo (la creación de galaxias o el amor) consustancial a una contracción (los agujeros negros o la soledad). Este contrapunto de orden galáctico a la historia de amor pone así de relieve la analogía expansiva-reductiva que tiene todo orden a diferente escala. Así, parece tratarse de un mismo panorama que opera no sólo en un orden macrocósmico sino, como rezan otros versos del poemario, en la "microscopía que elaboran los amantes" (23). Si como leemos en los versos anteriores, la unión de dos galaxias espirales da lugar a una galaxia elíptica con sus correspondientes y supermasivos agujeros negros, también de la unión de estos dos seres protagonistas de esta Carne de Píxel se derivará una forma análoga, la suma de dos soledades y la imposibilidad de un único centro. Podríamos expresarlo matemáticamente con la siguiente expresión o dialetheia:[128]

[128] "A dialetheia is a sentence, A, such that both it and its negation, ¬A, are true. " (Standford Encyclopedia of Philosophy: http://plato.stanford.edu/entries/dialetheism/)

$1 + 1 = (-1) + (-1)$
$2 = -2$
$\sum$dos seres [dos galaxias] = $\sum$ dos soledades [dos agujeros negros]

Las últimas palabras del poemario parecen ser la clave: "Circunvalamos una elipse de dos centros. Sólo eso. 2 centros" (29). Aquí reside quid de la poesía postpoética: ciencia y poesía no proveen más que modelos representacionales, metáforas (según Ezenberger), de la realidad. Para ejemplificarlo, una misma forma elíptica servirá al mismo tiempo de metáfora-modelo científico (imaginamos aquí dos galaxias circulares con sus correspondientes agujeros negros en el centro) y a su vez poético-intimista (los dos seres de Carne de Píxel con sus correspondientes soledades).

Pero además de la analogía con la tecnología o la ciencia, otros versos de este poemario retratan el impulso retroprogresivo de unión de ciencia y mística del que nos habla Salvador Pániker. En los siguientes versos apreciamos la aparición de las teorías de la relatividad o la física cuántica conjugadas poéticamente con la mística de San Juan de la Cruz o Wittgenstein:

> Yo he ganado y perdido muchas horas mirando el ascenso vertical de las burbujas del agua con gas en un vaso. Una velocidad constante que, según cierto principio de relati-vidad, equivale a decir nula. Un ascender para hundirse en la atmósfera [que según San Juan de la Cruz equivale a decir tierra]. La mano sin óxido en la que me sumerjo. Y me la das sabiendo que no hay futuro en el fondo de los versos, salvo para organismos simples, unicelulares, fango que queda tras la caída del cosmos, el hueco que deja su propia trayectoria. No hay célula más simple que el beso aunque su fuerza invalide las distancias y el espacio [o la luz [que es el espacio]], aunque todo aquello se corrompa ahora en este ascenso de burbujas vertical y nulo, en esta sombra de la luz que es decir más luz, esta semblanza del silencio, este moteado cuántico en la pantalla del cual no se puede hablar y hay que callar como dijo el maestro en el Punto 7 y al que llamaré [es natural] pixelado n7. (34)

He aquí otra composición esotérica para este poemario experimental en donde la química que acontece en un vaso de burbujas (metáfora del amor) se interpreta bajo las lentes de

la física y la mística. Así, la imagen del ascenso de las burbujas (fórmula retroprogresiva que corresponde paralelamente al amor, al éxtasis místico o al moteado cuántico) deja el mismo poso: el beso o el silencio. Aquello, en definitivamente, de lo que no se puede hablar y hay que callar porque ni la ciencia ni la mística pueden explicar la realidad del amante, esa química del beso que al fin y al cabo, conforma el mundo del poeta. Lo que le resta al poeta-laboratorio es pixelar esta imagen, retenerla y aceptar, como rige el nuevo modelo de la realidad, la incertidumbre, el misterio.

El tema central en Carne de Píxel parece ser nuevamente el amor y el desamor. No así su filtro a través de lentes de tan dispar escala: el mínimo elemento de información visual y la imagen macroscópica de un universo estelar. La incorporación del discurso tecnológico (en la metáfora del píxel) y el científico (en el proceso de creación de galaxias) a la realidad poética e intimista de este poemario enriquece y da nuevas dimensiones al artefacto artístico al crear un diálogo interdisciplinar con la realidad del siglo 21. En esta nueva realidad poética conviven al mismo tiempo la ciencia y la mística, virtual y lo real, lo microscópico y lo estelar, la sensibilidad estética y la aventura científica, en un espacio rizomático en donde las imágenes configuran la superficie plana de navegación narrativa. En un intercambio de estructuras formales y temas la obra apunta a una poetización de la ciencia y en una ciencificación de la poesía. Agustín Fernández Mallo contribuye así a una redefinición y apertura de ambas disciplinas a un panorama más holístico, reintegrador de las realidad tecnológica y científica del siglo 21 experimentando con la alquimia de galaxias, física cuántica, mística y píxeles para obtener su fórmula mágica postpoética y seguir poetizando el más primigenio de los contrarios: el amor (y sus ausencias).

3.3. El viaje alquímico de la mente y la materia en Acabado en diamante, de Javier Moreno

"No hay alegría en el mundo más verdadera y cálida
que encontrar una gran naturaleza abriéndose ante ti"

Werther,Goethe

Según el modelo de la física cuántica vivimos en un mundo de explosiva creatividad "meta-física": "Even where there are no atoms, and no elementary particles, and no protons and no photons, suddenly elementary particles will emerge" (Swimme 92). Igualmente, continúa el autor, del mismo modo y "misteriosamente" desaparecen. Pero es probable que también el universo, defiende Stephen Hawking en su último libro El gran diseño, provenga de la nada, haciendo redundante la figura de Dios: "Dado que existe una ley como la de la gravedad, el Universo pudo crearse a sí mismo -y de hecho lo hizo- de la nada. La creación espontánea es la razón de que exista algo, de que exista el Universo, de que nosotros existamos" (Hawking 35). Si realizamos ahora un "salto cuántico," este modelo de creación espontánea ex nihilo nos remite en el campo de la poesía y en concreto, en la tradición española, a la poesía del silencio heredera de la filosofía de María Zambrano y José Ángel Valente. Para ambos, la creación poética surge cuando el poeta se interna en ese caos originario de la nada, del silencio, para encontrar, camino del extravío, una reveladora verdad poética. Pero quizás las bases de esta filosofía poética encuentren en la ciencia y en las investigaciones sobre la conciencia algún tipo de "verdad." Y es que, científicos han estudiado la correspondencia entre los procesos cuánticos y la emergencia de la conciencia llegando a declarar que "an analogy naturally arises between the very early quantum computing universe, and our mind." (Zizzi 1)

He aquí un denominador común entre ciencia y poesía, cuyo modelo de creación ex nihilo se puede aplicar tanto a la creación del universo como a los procesos mentales y a la tarea del poeta del silencio. Efectivamente, nos encontramos aquí con el común denominador de una explosiva creatividad a partir de una aparente nada, silencio arkhé,[129] que en este amplio contexto primigenio de creatividad, no equivale a no existencia, sino que señalarían aquel territorio aún inexplorado donde el lenguaje y el pensamiento humano se encuentra con sus propios límites. Es sin embargo territorio de creación, de poiesis (ποίησις), término proveniente del verbo "poieo" (ποιέω) que significa "hacer, crear." Si, como observamos, este paradigma de explosiva creatividad es susceptible de ser aplicado a los modelos de representación del universo, a la realidad física cuántica, a los orígenes de la conciencia y a la corriente poética-filosófica del silencio, el término "poeisis" nos otorga la gran metáfora bajo el que situamos el estudio del poemario que aquí sigue. O quizás deba decir autopoiesis,[130] término que proviene de la biología teórica y alude a la capacidad auto-organizadora y auto-creativa de la naturaleza. Desde esta visión, las categorías aisladas para la ciencia mecanicista de sujeto y objeto se disuelven a favor de un mundo de emergencia creativa. De ahí que según las teorías del caos, el azar sea el protagonista en el nuevo paradigma científico y se encargue de recomponer el sólo aparente caos del mundo. Igualmente, podemos pensar que el pensamiento en la poética del silencio tiene su propia estructura interna y auto-

[129] Recordemos que el "arkhé" sería para los presocráticos aquel principio supremo unificador de todos los fenómenos. Éste se encuentra en la base de todas las transformaciones de las cosas, constituyendo así la physis de las cosas.

[130] Este término fue forjado por Humberto Maturana y desarrollado por Francisco Varela. Ambos han establecido relaciones entre el proceso biológico y las teorías cognitivas (ver bibliografía).

organizativa. Efectivamente, en Acabado en diamante (2009), Javier Moreno emprende aquí la tarea de buscar denominadores comunes entre ciencia y poesía cuando establece precisamente la analogía de dicha conciencia emergente ex nihilo y autopoiética para ambos paradigmas: en la dimensión la psicológica del tiempo del poema así como en las leyes de la física y la evolución de la vida en el planeta.

Cuando unos versos del poemario retan al lector a recomponer "los dispersos fragmentos" (58), están utilizando la metáfora del vaso roto del universo como origen del mundo, o de la creación poética, a partir de una gran explosión creadora, de un Big Bang evolutivo responsable de la creación del mundo, y por ende del mismo poema. Efectivamente, el poeta nos invita a recomponer los temas, los mitos y las imágenes dispersos del poemario, lo cual resulta en un afán constructivo que busca trascender el modelo de dispersión de sentidos postmoderno. Al contrario, aquí lo que se busca es la imagen que el título ya avanza, la imagen arquetípica del diamante como metáfora de perfectibilidad no sólo psíquica sino también material. He aquí la gran ambición de la obra de Moreno y el gran espectro holístico que abraza: Se trata de un viaje psíquico a través del proceso de creación mental pero también físico, a través del proceso de evolución del universo y de una misma metáfora creadora, la de una explosiva creatividad que se auto-organiza evolutivamente.

Se trata por otra de regresar a una visión holística del conocimiento que podríamos denominar como alquímica. De hecho, las referencias a esta ciencia abundan en el poemario. La aparición de Paracelso, famoso alquimista, médico y astrólogo, es ineludible. La mística, entendida desde un posicionamiento secular, también se intuye aquí, sobre todo en torno a las relaciones que la poesía del silencio guarda con la filosofía

budista o zen. Estamos, como veremos, inmersos una vez más en la aventura retroprogresiva, en un regreso a un origen no dual de parcelación del saber que opera conjuntamente con la incorporación del conocimiento progresivo, científico.

Emergencia, autopoiesis y retroprogresión son conceptos clave en el nuevo paradigma posthumanista en lo tocante a la ciencia postmoderna, que como ya hemos dicho, devuelven un encanto al mundo. La consecuencia lógica de formar parte de la cosmovisión y cosmopoética de Javier Moreno resultan en un reencanto de sus versos. Ciencia, poesía y filosofía vienen aquí a conformar la gran fórmula de este Acabado en diamante y a lanzarse al abismo original de la mente y de la materia.

3.3.1. De caverna a caverna: una poética autocreación exnihilo

Podríamos considerar Acabado en Diamante como un poema largo a caballo entre la prosa y la poesía que nos presenta un viaje arquetípico a través del tiempo de creación, un viaje de corte existencialista en donde el ser se mueve entre contrarios (luz y oscuridad, ser y no ser):

> . . . La sombra
> siempre es negra, quizás para que reste blanca el alma y
> desarmónicamente
> oscilemos
> entre contrarios. (17)

Se trata así de un viaje existencialista en donde microcosmos y macrocosmos se funden arquetípicamente en este "~~yo~~ poético" ontológicamente disperso, ubico, transtemporal y transpersonal que logra trascender la categoría sintáctica de sujeto poético (y cuanto más la del yo lírico). De ahí pues que la alusión al "juego de máscaras" (17) y al "rostro de Jano" (17) al principio del poemario nos sitúen en el territorio de la

incógnita acerca de la personalidad de este "sujeto" que evade la personalización y se lanza a la aventura de indagación sobre el origen de la materia, de la vida y de la conciencia recurriendo al pensamiento mítico:

> ¿Puede acaso el escrutinio del mundo concluir definitivamente sobre su origen? ¿Rescataremos al sueño con las palabras emocionadas de la vigilia? ¿Y si fuese Ariadna ovillo trenzado contra lo oscuro? ¿Puedo traerte a mi caverna a ti que habitas en la luz? Nadie que sea curioso se conforma con un solo rostro de Jano. (17)

Ariadna, Platón, Jano ya aparecen en estas líneas. Pero hay más mitos. Acabado en diamante se trata de un poemario en donde "los mitos se suceden- la autographa gamma, el mago, el hermafrodita, el indio de la pradera, la ciencia, etc.- y, con total naturalidad, mueren" (Rodríguez-Gaona 171). El mito viene pues a rescatar o a convivir con el pensamiento lógico que encontramos en otros poemas con formulaciones científicas. El objetivo es el mismo: indagar en los orígenes del mundo, de la poesía, con todas las herramientas cognoscitivas posibles. El pensamiento mítico-poético y el científico vienen a tener el mismo peso específico. En este juego de positivos y negativos, de luz y oscuridad, de mitos y pensamiento lógico, es decir, desde esta visión no parcelada y holística de la existencia y del conocimiento comienza al ambiciosa aventura gnóstica de este ser situado en el centro de la galaxia:

> en el centro de la galaxia
> un espantoso todo vacío devora
> la infancia del universo
> Y tú
> en el centro. (64)

De ahí quizás que la particularidad de este poemario, como señala Vicente Luis Mora, sea precisamente "la mirada del poeta, el lugar donde se coloca el ojo poemático para escribir sus pensamientos o sus emociones" (contraportada) en este universo poético que

transcendiendo en pensamiento dualista y como otro artefacto artístico perteneciente al paradigma posthumanista en el que queremos situarlo, prescinde de categorizaciones de sujeto y objeto para situar en su centro ontológico lo que hemos venido denominando prácticas materio-discursivas. De ahí quizás la extrañeza de este "ojo poemático." Y es que una sentida filosofía del devenir de tradición heraclitana pero también zambraniana sitúa al "verbo" en el nuevo centro ontológico sustituyendo antiguas formulaciones predicativas. El siguiente poema refleja metapoéticamente la actitud a la que me refiero del nuevo "sujeto" frente a la creación poética. No se trata ya de yo que crea, sino que, tiza en mano, observa el aflorar del conocimiento ante la "sustancia anonadada de [su] cerebro":

> ESTA TIZA —dicen—está hecha de átomos, a su vez compuestos de electrones integrados por quarks que es microcósmico homenaje a Joyce (Three quarks for Muster Mark, etcétera…). Con ella escribo las fórmulas que dictan el devenir de la materia; y ese rastro blanco de átomos y electrones y quarks ordenan a su vez —de alguna manera —la substancia anonadada de mi cerebro. En el fondo, quizás detrás de todo instinto de conocimiento resida el poético deseo de alojar en nuestro cráneo una porción ——siquiera metaforizada— del universo. Y todo
> mientras la tiza
> esta tiza
> danza y
> se desvanece. (31)

Esta tiza, que según la ya citada fórmula de la masa en reposo posee su energía, sus átomos, sus electrones, su subjetividad… cobra vida (en contra del paradigma reduccionista de la modernidad) para transmitir la idea de la autopoiesis como forma de auto-organización de la información en el universo. La función lógica del cerebro pierde el protagonismo que le otorgaba el paradigma cartesiano y éste se convierte en "sustancia anonadada," receptáculo de asombro (de encanto) ante el inexplicable devenir azaroso del mundo y de la materia. Asombro, pero también "instinto de conocimiento" por "alojar en

nuestro cráneo una porción –siquiera metaforizada- del universo. ” He aquí pues el gran cambio paradigmático de la ciencia moderna a la postmoderna con sus correspondientes implicaciones cognoscitivas. Bajo el nuevo paradigma de la indeterminación ya no hay legislación autoritativa de verdad, sino asombro ante los procesos emergentes y organizativos del mundo y mero instinto de conocimiento. Devenir, tránsito, constante creación es lo que tenemos en esta poética heraclitana de Moreno. Veamos pues en qué consiste el viaje de Acabado en diamante.

La épica de la creación que aquí se retrata es una que surge en la nada y regresa a ella. Leemos: “Dispuestos en el tapiz / la urdimbre y la trama / fractal del deseo / interpuesto / entre dos nadas” (26). En el medio de las nadas, un viaje por la luz: “SEA, PUES, LA LUZ el tránsito de caverna a caverna / el compás y la escuadra / el ángulo / con que escandir la sombra.” (18)

De caverna a caverna o “entre dos nadas” (26), está la LUZ (que es fuente de vida y metáfora de conocimiento), trenzada a lo oscuro, al misterio, al principio de incertidumbre que rige toda realidad (la psíquica y la psicológica) en el proceso alquímico y arquetípico que opera en este poemario. Si bien el universo, como nos dice Hawking, nace de la nada, también lo hace la poesía del silencio. Por eso, la poética del silencio, tal como la entienden María Zambrano y Ángel Valente, será firme asidero para nuestro entendimiento de Acabado en diamante en tanto que en ella opera un viaje psicológico de ida y vuelta al origen del silencio para hallar un centro lúcido del conocimiento y regresar de nuevo a las tinieblas del no saber. Comienza por ello el poemario con la inmersión en el territorio de lo ignoto a donde Wittgenstein también nos

invitará a penetrar cuando dice "Para filosofar hay que descender hasta el caos primitivo y sentirse en él como en casa." ("culture" 17)

PASA
Está oscuro

Pero qué hay
sin oscuridad

Quién descose su sombra
al abrazo
al umbral

¿Está oscuro
tras la luz, o es la luz
la que anida en lo oscuro? (15)

Ésta es la pregunta existencial con la que comienza el libro, un escrutinio acerca de nuestros orígenes en el que se nos invita a participar como lectores a través de la inmersión en el territorio del desconocimiento, del no saber. Para Zambrano, la inmersión en el caos originario, este descenso al territorio de la ignorancia, sería conditio sine qua non para el conocimiento posterior. Se trata, según la filósofa, de "un retroceso, diríamos, a la ignorancia primera; a la oscuridad originaria. Y el verdadero proceso de la filosofía y su progreso – de haberlo- estriba en descender cada vez a capas más profundas de ignorancia, a adentrarse en el lugar de las tinieblas originarias del ser, de la realidad: comenzando por olvidar toda idea y toda imagen" ("divino"67-68). El origen, entendido así como el territorio de ignorancia (desconocimiento), mundo de tinieblas, como el locus en donde se da la empresa filosófica en la llamada poética del silencio es igualmente habitáculo de este poemario. Será precisamente en los lindes de la palabra, en su propio margen silente, donde emerge la poética del silencio como espacio germinativo del conocimiento y en donde el ser se revela en un viaje de ida y vuelta hacia y desde el

silencio, margen del lenguaje y de la escritura, pero sin embargo centro gnóstico al que paradójicamente se llega mediante la vía del desconocimiento, del extravío.[131]

Para Zambrano, existen tres tiempos con su correspondiente estado mental: "a) el tiempo sucesivo o tiempo de la conciencia y la libertad; b) el tiempo de la psique o atemporalidad inicial, tiempo de los sueños, donde el pensamiento no tiene cabida, ni tampoco la libertad; c) tiempo de creación o estados de lucidez, otro tipo de atemporalidad, pero creadora" (Maillard, "exilio" 65). Es pues en el tiempo de la pisque o en el tiempo de la creación, desprovistos de temporalidad, donde tendrá lugar el surgir de la poética del silencio. En el siguiente poema Moreno nos describe el tiempo de los sueños, allí donde no hay cabida para el pensamiento, como lugar donde transcurre este viaje hacia la nada creadora del inconsciente, lugar de revelación simbólica:

> Quizás todo escritor conviva con la fantasía de
> escribir así alguna vez, que por lo menos una vez en
> la vida la escritura aflore como una violenta alfaguara
> que nos arrastre río abajo, hasta un extenso mar en
> cuya playa despertar todavía salpicados de espuma.
> Coleridge soñó su Kubla Khan del que sólo pudo

[131] Para Chantal Maillard la poesía del silencio operaría en el territorio de una fenomenología de carácter trascendental (meta-físico) como suma paradójica de lo dado y de su contrario que nos devuelve de nuevo a la realidad con el conocimiento alcanzado en un "más allá del lenguaje y del sujeto." En su estudio del Zen en la obra de Zambrano, Chantal Maillard recupera la noción del satori (despertar) y establece la presencia de un movimiento dialéctico en la adquisición de dicho conocimiento revelador gracias a la noción de vaciamiento del individuo. Traza la crítica el siguiente camino de des-conocimiento iniciático:

1) Negación de la "realidad", de lo "dado" tal como se nos presenta: la "realidad" (en su sentido veritativo) está "más allá" del fenómeno. (A= -A)

2) Afirmación de la contradicción: la "realidad" de lo dado es a la vez lo que se nos presenta y lo que no se nos da en lo que aparece: la realidad está más allá y a la vez está siendo el propio fenómeno. (A = -A y – (-A), o sea que A= -A y A).

3) Reafirmación de la "realidad" de lo dado por hacerse presente en ello lo que no nos es dado directamente: lo que está "más allá" se integra al fenómeno. El fenómeno es el lugar de aparición y aparecer mismo. (-A = A). (Maillard, "zen" 8)

> transmitirnos incompletos retazos. . . De algo
> estamos seguros: vivimos condenados
> a recolectar los restos de un naufragio (24)

Los guiños a la imaginación romántica de mano de la figura de Coleridge y su Kubla Khan son apropiados para este marco de pensamiento en donde la explosividad creativa procedente de las insondables aguas del inconsciente y la fantasía son el origen de la alfaguara poética. El sueño de todo escritor, dice el poema, es recibir este efluvio de energías desde una fuerza desconocida, insondable, de ese silencio o arkhé preñado de símbolos y sin embargo pre-lógico, puramente semiótico. Lo que le resta al poeta, de regreso a la "realidad," es recuperar los restos de un naufragio. Entre las dos nadas (el origen ignoto de la fantasía y la realidad), la luz: la poesía cual alfaguara.

Pero existe otro tiempo, el tiempo de creación o estados de lucidez en donde ocurre otro tipo de atemporalidad creadora. Nos referimos a la conciencia despierta en donde opera la poética del silencio guiada por una sensibilidad imaginaria, una razón poética intuitiva y atenta a la música del silencio que busca adelgazar poco a poco la materia hasta conseguir cierta noción de conocimiento o descubrimiento. En este sentido, Valente defenderá el proceso poético como rebobinado de la cadena de rememoraciones hacia el punto originario, umbilical: "Toda operación poética consiste, a sabiendas, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio, en arkhé" (Provencio 102-103). Muchos de los fragmentos poéticos de Acabado en Diamante se quieren herederos de esta tradición silenciosa de rebobinado hacia el origen de la physis y de la psique. Sus versos, reminiscentes de haikus, nos retrotraen a principios míticos, primigenios, en búsqueda de aquel "logos seminal," que diría Valente,

en donde la palabra "está encinta de todas sus significaciones posibles" (Provencio 108). Situamos así los versos de Moreno: "Se les olvidó los más importante que es que / el árbol salió por fin de su silencio de años / para imitar el canto del pájaro / Que el pájaro quiso regresar a la rama" (62) en una intuida intertexualidad con el poema de Valente "Palabra" (dedicado a María Zambrano).[132] Se trataría en ambos casos de, a través del lenguaje simbólico, relatar una cadena de rememoraciones que converge en lo umbilical; es un rebobinado de la materia, de imagen misma, hasta desinstrumentalizarla y desproveerla de sus significaciones. Importa también mencionar que el poema comienza describiendo realidad adelgazante de los televisores: "DÍA A DÍA los televisores adelgazan como las damas para / quedarse sólo con su esencia: / la imagen" (62), con lo que se cumple una estética de la desaparición de lo material hacia lo propiamente simbólico: la rama (que es "Palabra hecha de nada" en Valente). Otros versos del poemario nos muestran este mismo viaje hacia la nada como territorio de síntesis:

> ERA FEBRERO cuando descubrí que es la primavera la
> que acude a la llamada de la flor del almendro. Que el
> año es un hexámetro y la vida un poner acentos en el
> pasar desacordado de los días. A veces sorprende el
> poder convocatorio de lo ínfimo. La eternidad es un
> arte desconocido para los seres. Conviene atender a la
> diversidad de las estrofas, la música del silencio. Un dios
> podría ser una rima. Importa la melodía
> Retener su belleza
>
> Todos desparecemos, aunque sean distintos
> los modos de marchitarse (57)

[132] PALABRA (a María Zambrano) Palabra / hecha de nada. / Rama / en el aire vacío. / Ala / sin pájaro. /

Vuelo / sin ala. / Órbita / De qué centro desnudo / De toda imagen. / Luz, / Donde aún no forma / Su innumerable rostro lo visible

Estos versos configuran aquel rebobinado de la memoria hacia el territorio de lo "ínfimo," allí donde habita el descubrimiento de una eternidad[133]. La máxima es aquí una paulatina concentración simbólica de significados en imágenes que finalmente resultan, como el almendro, en floración poética trasunto de una espontánea evolución creadora que inexorablemente nos llevará a la futura desaparición. Un viaje psicológico por el nacimiento y la muerte del poema y biológico por la floración y el marchitarse de la planta. El hilo conductor: la luz simbólica del conocimiento (de la que brota la evolución imaginaria) y literal (de la que brota la vida, la flor). Aquí pensamos en Heidegger, para quien la poiesis es "alumbramiento," "unconcealment," cambio de estado, y entre otras, utiliza precisamente la metáfora de la floración para definirla: "The bursting open of a blossom into bloom, in itself (en heautoi)" (317) . Es interesante mencionar aquí la existencia de estudios que trazan la compatibilidad entre las teorías sobre la autopoiesis en las investigaciones fenomenológicas de Heidegger y la biología teórica (Varela y Maturana) para situarlas en el mismo campo epistemológico y ontológico:

> Heideggerian and autopoietic central notions negate the presupposition of Being as actualitas. Instead, they point to Being as a bringing forth into unconcealment, a becoming, a recoveringthe most initial meaning of presencing— making a difference in the future, in the past, in the present. World as a bringing forth thus relies on the difference it makes, for a human being in its individuality, that there is something instead of nothing. As such, the meaning of Being, and therefore of beings themselves, escapes actuality by contextualising itself against a horizon of temporality and historicity. (Ilharco7)

Ésta es pues la trayectoria que pide la poesía del silencio: Una estética de la aparición (unconcealment) y de la desaparición espontánea que, rozando una fugaz lucidez, es espacio de conocimiento. Este regreso al origen del silencio, buscaría, para Zambrano, ser

[133] Un nuevo guiño al romanticismo inglés y en particular al famoso verso de William Blake "Eternity in an Hour" de sus "Auguries of Innocence," en donde hallamos la eternidad en lo minúsculo.

fiel a lo que pide ser sacado del silencio y devolver al Logos al reino de la posibilidad. De ahí que este vuelo hacia la Luz sea necesario para que la palabra regrese a su estado original previo a la significación y por lo tanto a la unicidad de la multiplicidad: "Navega la luz del origen / Busca lo ocuro / la transparencia del diamante" (58), dicen otros versos que finalmente concentran todas estas ideas y en donde la poética del silencio es este hallar en la nada creadora un espacio de lucidez y conocimiento a través de la paradoja y de la desinstrumentalización de la palabra. El diamante, la paradoja de una compacta transparencia, será finalmente esta imagen arquetípica obtenida tras el vuelo en la luz de caverna a caverna, de nada en nada.

El poemario incorpora también referencias al mundo de la ciencia, y en concreto a la física y a la biología, como analogía a esta poética del silencio recién esbozada. De este modo, si la poesía del silencio surge de la nada y regresa a ella, la ciencia nos lleva a crear esta analogía con la poética ex nihilo. Los siguientes versos explican científicamente el hecho de que la realidad se asiente sobre el elemento de "lo fantástico," lo inexplicable: Sólo una solución imaginaria (posible y lógica en las matemáticas) puede explicar las leyes aerodinámicas del vuelo de un avión, lo que corrobora así la "ficción" de la denominada REALIDAD:

> LA REALIDAD
> como un castillo de naipes
> se asienta sobre lo fantástico
> Nadie sabe en verdad
> por qué vuelan los aviones (o sí, porque una ecuación
> en derivadas parciales admite una solución imaginaria:
> [$i/ i^2 = -1$])
>
> Como el indio en la pradera
> que acaricia las plumas de su penacho
> solicita la ayuda del dios. Antes de que lance su flecha
> que acierte en el bisonte (45)

Si el vuelo de un avión se explica según la fórmula [$\underline{i/ i^2}$ = -1], es decir, presupone la existencia de un número imaginario que sería la raíz cuadrada de un número negativo, entonces la realidad, efectivamente se asienta "literalmente" sobre lo fantástico, puesto que no es posible hallar una solución a esta raíz en los números <u>reales</u>. Este correlato establecido entre el vuelo de los aviones y el acierto de la flecha en el bisonte por el indio de la pradera parece señalar un espacio en donde la realidad es cuestión de "fé" y azar. Y si la realidad se edifica sobre "lo fantástico" (recordemos que la física cuántica defiende el proceso de creación espontáneo de partícula) también está sometida a una estética de la desaparición igualmente "inexplicable." Los siguientes versos desarrollan la fórmula de la desaparición del neutrino en el proceso de la aceleración de partículas del átomo. En términos físicos, la desaparición se cifra en el igual de la masa a cero, es decir, "nada."

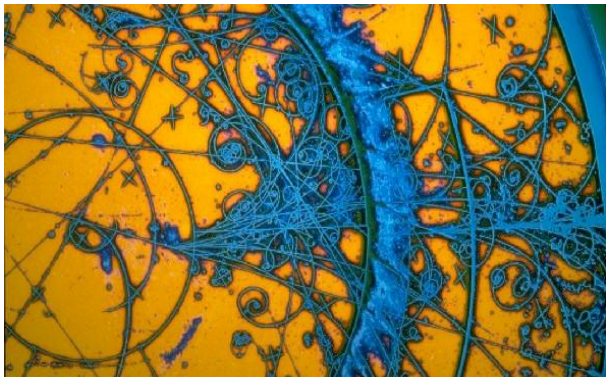
Un neutrón se descompone según la reacción:

$$n \longrightarrow p^+ + e^- + n^0$$

siendo el neutrino n^0 una partícula de masa igual a cero
indetectable por tanto
salvo por el rastro que deja
en una cámara de burbujas (36)

Efectivamente, los experimentos de aceleración de energía conducidos en las cámaras de burbujas (ver imagen de las partículas en una cámara de burbujas) producen ciertas emulsiones fotográficas que muestran el rastro dejado por dichos neutrinos, de masa nula. Su apariencia, de una misteriosa y cósmica belleza, como se puede observar en la fotografía adjunta, ha llevado a este fenómeno físico a las salas de museos de arte contemporáneo. Como dice Pániker, "es precisamente el logos, y no el mito, el que nos devuelve a una realidad infinitamente misteriosa, velada, terrible y fascinante. La danza de Shiva reaparece en el interior de las cámaras de burbujas" (Pániker 22). He aquí pues

el correlato de una poética del silencio para la materia, una mística científica en donde el propio logos (las leyes de la física) conforma un lenguaje representacional de la realidad fenomenológica que se asienta sobre lo inexplicable, lo desconocido.



Con anterioridad, unos versos en el mismo poema rezan "Imagen = aquello que escapa / al igual de las ecuaciones" (36), lo cual se trata de una ecuación paradójica puesto que la propiedad de la no identidad es la base de esta definición y por ende de esta poética heraclitana de Javier Moreno en la que no hay fijación de significados sino puro tránsito. Se trata de un devenir constante de la imagen mental (poética) y material (física) que Moreno somete a las leyes de la creación ex nihilo (de la nada) y de la desaparición (hacia la nada), es decir, de caverna a caverna, de y hacia lo inexplicable para el lenguaje y el pensamiento. En el centro, está el tránsito de la luz de la mente y de la materia en un constante proceso de generación creativa, poética.

El objetivo de Moreno es quizás recuperar el antiguo asombro ante las leyes del universo, una magia sin truco, una metafísica para la materia. Como el mago, en otro poema, que "hunde su guante en el vacío de / la chistera para sacar una paloma, un sedeño conejo, un / pañuelo de colores vivísimos" (44), se busca devolver a la mirada un perdido asombro: "Necesitamos ver nuestra fe recompensada en radiante / espectáculo. Miren entonces la paloma, el pañuelo y la / órbita de la galaxia. Sigamos creyendo / que no hay truco" (44). El mundo, el universo, como la paloma y estos versos, son aquí

“tangencias de la nada,” imágenes de mundo brotadas del vacío, creaciones espontáneas donde no hay truco, sino autopoiesis de sistemas, pura evolución creadora que el tiempo tiempo histórico y el psicológico convertirán en la imagen alquímica del diamante.

3.3.2 El valor retroprogresivo del diamante: entre alquimia y evolución

Acabado en diamante busca, a través de esta poética exnihilo, establecer un proceso analógico entre el devenir de la materia entre el carbón y el diamante. Esta transición ocurre a dos niveles, el físico (biológico) y el poético (arquetípico o mental). Desde un punto de vista físico, leemos:

> Científicos autorizados contemplan la posibilidad
> de que el germen de la vida viajase en el interior de un
> meteorito que cayó sobre el planeta, que la vida anide
> alojada
> en algún incierto lugar
> entre el carbón y el diamante (55)

Científicamente, el carbón, el diamante y el ser humano tienen un denominador común: estamos conformados por carbono,[134] aunque en diferente porcentaje. Si bien el carbón se situaría en la parte de menor concentración del elemento en el continuo, el diamante presentaría el estado más compacto de la material y el ser humano ocuparía “algún lugar incierto” de la escala. Igualmente, las estrellas, conformadas por carbón, se dirigen a lo largo de su existencia hacia el estado del diamante:

> Unos cuantos miles de millones de años y nuestra
> estrella adquirirá la forma de un solitario diamante,
> pura transparencia engarzada en un cúmulo de materia
> oscura
> Así se cierra la alquimia del universo (50)

[134] En términos físicos: somos “carbon- based units.”

De gran envergadura poética, estos son sin embargo datos que se barajan científicamente: "Astronomers expect our Sun will become a white dwarf when it dies 5 billion years from now. Some two billion years after that, the Sun's ember core will crystallise as well, leaving a giant diamond in the centre of the solar system."[135] He aquí pues la alquimia física del universo que se nos presenta a través del principio de unificación de la realidad física, aquel que impulsa a mayores grados de concentración de estos átomos de carbono en la figura del diamante.

Por otra parte, tenemos la evolución arquetípica del carbón en diamante. Y es que, si por una parte el carbón se trata simbólicamente de una imagen que nos retrae, en el mundo de la alquimia y de la cábala, a las denominadas primeras emanaciones, el diamante sería el objeto pulido obtenido tras la individuación alquímica, el estado perfectivo de la mente y de la personalidad. Hallamos en el símbolo del diamante el principio unificador a nivel a nivel psicológico que C.G. Jung denominaría individuación: "the psychological process that makes of a human being an 'individual'-a unique, indivisible unit or 'whole man'" ("integration" 3). Este hecho que implicaría la reintegracion de todas las máscaras del poeta con las que daba comienzo el poemario con aquella búsqueda del rostro de Jano:

HE AQUÍ la receta:

Sobre el grafito
colocar el diamante

Asomarse a la transparencia
suspendida del azogue

Vislumbrar el reflejo

[135] Información extraída del artículo "Diamond star thrills astronomers", BBC News. 16/02/2004. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/3492919.stm>

Y darle nombre (39)

Sobre el grafito (hecho de carbón) como "material usado / habitualmente en la mina de los lápices" (54) y por lo tanto metonimia del poeta, colocamos el diamante. El reflejo que provoca cada una de sus aristas, cual máscara, será su proyección escritural. Tenemos aquí una concepción de la escritura como proceso individuatorio de las máscaras del poeta. El resultado es la contemplación del propio reflejo a través del azogue, elemento utilizado en la alquimia. Carbón y diamante consiguen así transubstanciarse en la lectura del poemario estableciendo una fuerte simbiosis gestáltica entre lo físico y lo mental como las dos caras de la misma moneda, de un mismo fenómeno, lo cual nos conduce al principio individuatorio que subyace a la épica de este poemario al retomar la idea monística a nivel físico y mental.

De ahí que los versos finales del poemario el espejo está roto, pero dime / qué reflejan estos fragmentos (67), nos retrotraigan a esa gran explosión primigenia de la vida, de la conciencia y de la materia, que buscan recomponer su ansiada unidad. Pero inmersos en la incertidumbre, en el misterio, no hay palabras ni respuestas finales, sólo una razón poética que precisa de tiempo y azar para autocrearse, para ir perfilando poco a poco las aristas de la vida y del ser:

ENTRE UNA TIRADA y otra
algo penetra: el gesto
sacapuntas del tiempo

Afuera
calor disipado

Adentro
se pule otra arista

El azar

encuentra su dáctilo (47)

Tiempo y azar serán así los regidores de este proceso de evolución creadora universal e individual, los artesanos espontáneos del diamante, este "dáctilo" (pie poético de la poesía griega y latina) que le dará al uni / verso su significado poético: un sólo verso (sin fisuras de conocimiento, una visión holística). También el azar encuentra su dáctilo en este diamante de Moreno en donde historia universal y personal, la evolución física y mental, el mundo y el "yo" se funden esta épica cosmogónica y alquímica que apunta, como señala el título, a un Acabado en diamante, imagen final de individuación de la psique y la materia. Se trata por tanto de superar el paradigma de la separación en todos los terrenos: ciencia y poesía, mente y materia, ciencia y humanidades, individuo y mundo, intuición y razón bajo un nuevo pensamiento ecológico en el que todo incide sobre todo y que dialoga con el pensamiento de Goethe cuando leemos en Werther: "No hay alegría en el mundo más verdadera y cálida que encontrar una gran naturaleza abriéndose ante ti." A esta explosiva creatividad y devenir se parece referir también Moreno cuando leemos "por qué el Ser con toda su Nada / y no la ternura palpitante de las formas" (61). En este paradigma de apertura y fluidez situamos el presente poemario como sintomático del paradigma reencantado de la ciencia postmoderna. En este paradigma científico de emergencia, autocreación, devenir y regreso a un origen no-dual se instala, cual danza cósmica de Shiva, el temblor frente al vacío de estas hojas de transparencia diamantina.

CAPÍTULO 4

EL REENCANTAMIENTO DEL MUNDO:

"(Pequeñas) teorías de las multitudes interconectadas"

4.1. Nuevos holismos: Hacia una ontología / epistemología de la complejidad.

Vivir en el paradigma posthumanista implica repensar la red de conexiones del individuo con esta nueva realidad que dada su complejidad y multiplicidad, nos puede parecer inabarcable, inaprehensible e incierta. Tanto, que en ella reina, desde el mundo de la física, la filosofía, o la economía, una dominante incertidumbre. Pero "no se trata de que haya ciertas entidades inapresables por el conocer humano, sino que lo más lógico será dejar de lado ese esquema de conocimiento todavía anclado en la diferencia sujeto / objeto. Complejidad no es sino el término para designar esa esencial inapresabilidad de la realidad."[136] Por ello, ni complejidad ni incertidumbre en el nuevo sistema de coordenadas posthumanista han de suponer el desilusionamiento o una disminución de las fuerzas agentes del individuo, sino un replanteamiento epistemológico y ontológico de nuestro reposicionamiento en el sistema. Es más, en el centro del debate y del emergente paradigma se siente, desde la articulación de varias teorías, un latente optimismo que supone la devolución al individuo una suma de fuerzas que le han sido sustraídas por el

[136] Epistemología de la Complejidad: <http://sunwc.cepade.es/~jrivera/bases_teor/episteme/epist_complex/epistem_complex.htm>

postmodernismo clásico. En esta nueva ecología de relaciones posthumanistas, se evidencia así un fuerte regreso a una agenda feminista (o eco-feminista) en el centro de la cual existe "a powerful force in transforming the paradigm of alienation to one of healing and contact" (Gablik 169). Esta superación de la mente oposicional de la ontología objetivista y de la egocentricidad del sistema patriarcal del modernismo, nos conduce así hacia un nuevo ethos femenino en donde términos como interdependencia, conectividad, creación y renovación se sitúan en un primer plano en un nuevo esquema complejo centrado en la comunicación y el constructivismo.

Son varias las propuestas filosóficas y culturales que buscan superar a la manida formula de la alienación, descreimiento e infinita postergación de significados del postmodernismo en pos de una apuesta holística: nombres como Karen Barad (Posthumanismo), Salvador Pániker (Retroprogresión), Raoul Eshelman (Performatismo), Gary Potter (Realismo Crítico), Eric Gans (Postmilenialismo), Peter Sloterdijk (Esfereología), John Brockman (Tercera Cultura) Nicolas Bourriaud (Altermodernismo), Vicente Luis Mora (Pangea), José Luis Molinuevo (Humanismo tecnológico), Rodríguez-Gaona (humanismo transcultural), entre otros muchos, están haciendo sus aportaciones críticas. En el centro de sus discursos y agendas observamos su aquiescencia con una nueva forma de cultura y reconfiguración de una identidad global que retoma el pensamiento no dualista y supera la fisura de la cultura, el paradigma de la modernidad y el desencanto.

Ya se han rescatado en diferentes puntos de este trabajo algunas de estas líneas de pensamiento: la agenda posthumanista y feminista de Karen Barad es una de las más salientes en este trabajo dada su descripción del continuo ontológico, de su polivalencia

de acción en el mundo de la física y la filosofía y de lo que hemos denominado un realismo agencial que sitúa las prácticas materio-discursivas en el centro de la nueva ontología. También he rescatado la apuesta retroprogresiva de Salvador Pániker, por suponer una apuesta reintegradora de una mística secular con el progreso científico. Otra apuesta holística. Por su parte, Raoul Eshelman ha hecho su aparición al proponer un regreso a la metafísica por medios postmetafíscos (otra suerte de apuesta retroprogresiva). Su concepción del nuevo sujeto es también de talante holístico[137] y se identifica con los preceptos posthumanistas,y ecofeminsta puesto que se recupera la inquietud de reintegrar aquello que el postestructuralismo y el postmodernismo ha disuelto: las causas, el autor, las creencias, el amor, etc. Además, la visión de Eshelman sobre los nuevos artefactos culturales performativos nos viene como anillo al dedo para definir la obra de nuestros autores. Y es que estos grandes temas (amor, belleza y verdad), como hemos visto hasta ahora, regresan en la obra de Fernández Mallo y Javier Moreno con mayúsculas. Así "love, as the optimal condition of innovation, enables any subject to be loved-that is, to enter with another, alien subject into a whole, salvational space or frame. This perspective, which is that of a sacralizing metaphysical optimism, means the end of postmodernism and not its continuation by other means" (Eshelman

[137] Para el crítico, la teoría performatista, supone la existencia de prácticas reconstructivas opuestas a los modos de dispersión, deconstrucción y proliferación del sujeto postmoderno (s.p.)."The new notion of performativity serves neither to foreground nor contextualize the subject, but rather to preserve it: the subject is presented (or presents itself) as a holistic, irreducible unit that makes a binding impression on a reader or observer. . . the new subject always appears to the observer as reduced and "solid," as single- or simple-minded and in a certain sense identical with the things it stands for. This closed, simple whole acquires a potency that can almost only be defined in theological terms. For with it is created a refuge in which all those things are brought together that postmodernism and poststructuralism thought definitively dissolved: the telos, the author, belief, love, dogma and much, much more. (s.p)

< http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm>

s.p.).[138] La afirmación final de Eshelman busca tajantemente separar su corriente de pensamiento, constructiva y holística, ecofeminista, de la fórmula de alienación postmoderna.

Por su parte, la crítica chilena Marcela Prado observa "la presencia de una nueva estética dominante en las artes y en los estudios socioculturales. . . me atrevo a bautizar esta nueva sensibilidad como NEO-ROMANTICISMO" (27) y posteriormente procede a definir las características de esta nueva corriente artística, que por cierto, subtitula como "el reencantamiento del mundo." El punto 1 apela precisamente a esta redefinición del yo como ensamblada a la colectividad en las "constelaciones de masas":

> 1. La afirmación de una identidad local, de un "yo" local y más colectivo – podríamos decir– que se condice con el yoísmo romántico, pero transformado por las consecuencias sociales de las llamadas constelaciones moderna de masas y moderna de élites, en términos de Brunner y Catalán (1986), constelaciones que generaron reordenaciones, si no irreversibles, de bastante permanencia en el ámbito social. (27)

El resto de sus notas sobre esta sensibilidad artística neo-romántica se relacionan con otros puntos que podemos distinguir en la estética posthumanista de la complejidad: la pluralidad dialógica de lo existente, la conciencia de la otredad, una aprehensión sinestésica más próxima a la experiencia gestáltica que intelectual del mundo, una concepción de lo cultural que apela a lo festivo, colectivo, casi ritual (Prado 28). He aquí pues otra articulación teórica de la nueva sensibilidad estética que plantea la emergencia de un nuevo paradigma holístico y de cariz construccionista y ecológico.

En el panorama literario español, ya hemos rescatado la apuesta de José Luis Molinuevo, para quien las nuevas tecnologías son perfectamente compatibles con su noción de un nuevo humanismo tecnológico (una apuesta por la tercera cultura que busca

[138] Misma fuente.

Brockman). Por su parte, Vicente Luis Mora acuña el término Pangea para denominar una nueva literatura que apunta precisamente a esta "vuelta a la ambición del todo, no entendido como Todo, sino como globalidad múltiple e instantánea" (73). Se trata pues de una redefinición de la unidad lejos de un prejuicio de homogeneidad. Al contrario, hablamos de una suma de fuerzas colectivas en donde la tecnología se convierte en este nuevo pharmakon que al tiempo de alienarnos es testigo del surgimiento de este Todo mediático al que se van sumando vertiginosamente más y más nodos de conexión globales. Para Mora, tanto las apuestas literarias de Moreno como de Agustín Fernández Mallo, serían propiamente pangeicas.

Así pues, hay un sentido pulso en estos intelectuales por esclarecer una distinción entre el postmodernismo clásico y los nuevos modos de cultura. El objetivo es una ambiciosa voluntad de reintegración epistemológica y ontológica del mundo de modo que la noción del Todo (holos) vuelve a cobrar protagonismo como ensamblaje de las prácticas materio-discursivas de la complejidad. En este capítulo dedicado precisamente al reencantamiento del mundo, lo que pretendo es analizar dos obras de nuestros autores, la novela Nocilla Dream (2006), de Agustín Fernández Mallo, y el poemario Renacimiento de Javier Moreno (2009) desde esta visión holística de la complejidad en la que el individuo reconfigura su identidad a partir de toda una serie de relaciones geopolíticas, económicas, tecnológicas… y a partir de ellas vuelve a encontrar un sentido de pertenencia en el mundo, a radicarse.

Para ello, utilizaré aquí dos teorías con el mismo sesgo holístico y cuyo campo de acción es global. Por una parte, utilizaré el concepto de altermodernismo acuñado por el crítico de arte y curador del Tate Museum de Londres, Nicolas Bourriaud para analizar la

apuesta narrativa de Fernández Mallo en Nocilla Dream. El nuevo paradigma presentado por Bourriaud como sintomático de la nueva era presenta el nacimiento de un nuevo modo de cultura caracterizado por una nueva y tentativa fluidez espacial e ideológica. En un atisbo de unión entre las fuerzas de la globalización y la singularidad, el nuevo sujeto altermoderno transitaría así hacia una identidad radicante (término propuesto por Bourriaud) en donde las prácticas de movilidad, hipercomunicación y globalización serían susceptibles de convertirse en garantes de una nueva política identitaria positiva en un marco de interrelaciones entre los diversos particularismos de índole artística. Por otra parte, para analizar el poemario de Moreno en Renacimiento utilizaré la propuesta de Rodríguez-Gaona de un nuevo humanismo transcultural en su ensayo Mejorando lo presente. Poesía española última posmodernidad, humanismo y redes. El objetivo en este caso es analizar una poética que, anclada en el siglo 21 de las comunicaciones, navega rizomáticamente tiempos y espacios con el objetivo de poner en paralelo la nueva época de las hiperconectividad con los antiguos rituales órficos de renacimiento y renovación, una apuesta que retoma antiguas mitologías para reactivar su operación en el nuevo contexto de la sociedad de la hipercomplexidad. Dos modos, como veremos, de reencantar el mundo al recuperar la idea de una comunidad global en donde el nuevo sujeto vuelve a radicar.

4.2. Nocilla Dream y la literatura radicante: Un árbol en el desierto de la postmodernidad

Para observar este nuevo paradigma tentativo de superación de la crisis de la identidad postmoderna en al marco de la literatura y la cultura peninsular aplicaremos la

apuesta teórica de Nicolas Bourriaud, el altermodernismo y el arte radicante, a la obra literararia Nocilla Dream (Editorial Candaya, 2006), de Agustín Fernández Mallo. La primera parte de este trabajo busca definir los nuevos términos acuñados por Bourriaud, la altermodernidad y el arte radicante, como una yuxtaposición del modelo radical modernista y el rizomático de la postmodernidad dando lugar a la confluencia de un nuevo modo de arte y cultura altermoderno en donde, en una aparente paradoja, la identidad radica en la movilidad. Un breve estudio cronológico e interdisciplinar contribuirá al desarrollo de esta idea para demostrar que la imagen conceptual con la que arranca la narrativa de Fernández Mallo, un árbol en un desierto de cuyas ramas cuelgan centenares de zapatos, nos presenta la unión del paradigma radical moderno y el rizomático de la postmodernidad, en suma, el modelo altermoderno. Posteriormente analizaremos el modo en el que la narrativa implementa mediante sus insertos teóricos, su cartografía final o su constelación de personajes (con sus idiosincráticas prácticas culturales o artísticas) la idea de una altermodernidad. El objetivo es finalmente apuntar, a partir del nuevo modo de narrar y concebir el sujeto y la realidad contemporánea que Fernández Mallo nos presenta en Nocilla Dream, hacia el nuevo paradigma cultural altermoderno como un intento de superación de la crisis de la identidad en el seno de una postmodernidad tardía.

4.2.1. Hacia un nuevo paradigma altermoderno

En su ensayo La lógica del capitalismo tardío, Frederic Jameson ilustraba la transición del modernismo al postmodernismo mediante la lectura de dos objetos de arte: Peasant Shoes, de Van Gogh y Dusty Diamond Shoes de Andy Warhol. El primero,

situado en las coordenadas del llamado alto modernismo necesitaría, según el crítico, de una lectura hermenéutica ya que esta forma de arte objetual es sintomática de una realidad (en este caso la miseria agrícola y las duras condiciones de trabajo del campesinado) que reemplaza al objeto como su última verdad (Jameson 67-68). El crítico cita a Heidegger, quien en su El origen de la obra de arte subraya la idea de que el zapato, en su categoría de símbolo o alegoría revela "lo otro": "En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo baldío del invierno" (23).[139] Existiría pues una clara identificación del arte con la tierra, del artista moderno con el proletariado y con el sistema precapitalista; el arte moderno sería entonces "radical," un arte de raíz o esencialista protagonizado por el hombre europeo, una estética propiamente del "homeland." (Heidegger "poetry" 32)

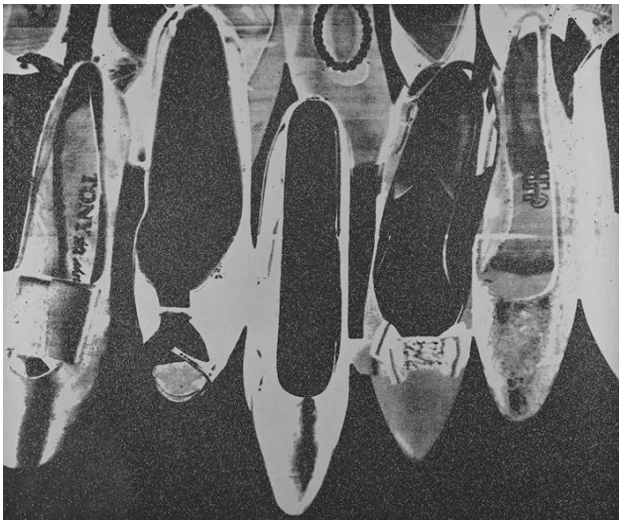
Del mismo motivo, unos zapatos, se sirve Jameson para posteriormente describir el postmodernismo[140] a partir de la serie de Andy Warhol Dusty Diamond Shoes[i], apuntando que en el análisis de esta obra se observa un distanciamiento afectivo en el receptor que además impide una lectura hermenéutica. No hay modo, dice el crítico, de restaurar ahora los objetos a su contexto original (en este caso, la pista de baile o a las

[139] Tenemos aquí de nuevo lo que Heidegger denomina "heautoi," aquel proceso de "unfoldment" por la que el proceso estético evoca el verdadero ser.

[140] Para Jameson el término postmodernismo comprende el periodo socio-económico así como cultural.

revistas glamurosas). Teniendo como epítome la obra de Warhol, Jameson sitúa en este ensayo el postmodernismo en torno a la economía capitalista de los años 60, y más en concreto, en relación a la fetichización de los objetos centrales en lo que el crítico denomina la cultura de la comodificación durante el capitalismo tardío[141] (68).

Se trataría de un culto a la imagen y a la copia que erradicaría las barreras entre autenticidad e inautenticidad provocando un desvanecimiento que Walter Benjamin denominaría áureo y la correspondiente crisis de la tradición cultural. Con la desaparición del gesto utópico del arte moderno nacería el postmodernismo como respuesta a la crisis de los valores tradicionales y a la herencia cultural de la modernidad. La subjetividad postmoderna sufriría así un proceso de erradicación, fragmentación o descentralización que la crítica



Linda Hutcheon refiere en su obra The Politics of Postmodernism (13) o que los filósofos Deleuze y Guattari ejemplificarán con la metáfora del rizoma en A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Proveniente del mundo de la botánica, el término rizoma ha sido extrapolado por estos filósofos al mundo interconectado de la postmodernidad. El rizoma nos anuncia la hetarquía al resultar en una red subterránea de interconexiones nunca anunciada a simple vista.

[141] Recordemos las latas de sopa Campbell o el mismo rostro de Marilyn Monroe convertida en objeto fetiche del "late capitalism."

> Un rizoma no comienza y no termina, siempre está en el medio, entre las cosas, es un ser-entre, un intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma es alianza, únicamente alianza. El árbol impone el verbo "ser", pero el rizoma tiene por tejido la conjunción "y…y…y…" en esta conjunción hay fuerza suficiente para des-enraizar el verbo ser. . . Entre las cosas, no traza una relación localizable y que va de uno a otro, y recíprocamente, sino una dirección perpendicular. (7)[142]

Con la llegada del postmodernismo se observa una transición del modelo radical al modelo rizomático, un desarraigo de la subjetividad que daría lugar a una descentralización de poder en el individuo de la sociedad capitalista. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿Es la Warhol una representación artística sintomática de la cultura de comienzos del siglo 21? ¿Es el sujeto contemporáneo uno propiamente postmoderno: fragmentado, ahistórico, viviendo en las coordenadas espacio-temporales de un tiempo discontinuo, flotando sin anclaje en la vastedad del pluralismo y el multiculturalismo? ¿Uno, en definitiva, y como sugiere la crítica postmodernista desde su multiplicidad de ángulos y enfoques, que experimenta la relatividad de todo discurso[143]? La famosa exposición trienal del Tate Museum inaugurada en Londres en febrero del 2009 propone una superación del modelo postmoderno. Quiere, con el nombre Altermodern, capturar la esencia de los artefactos artísticos que protagonizan la exhibición y surgen como epítomes del arte actual. El altermodernismo, que como su propio nombre indica apunta hacia un "otro" modernismo surge así como una nueva apuesta cultural que pretende englobar las tendencias contemporáneas en el arte, política, cultura y economía. El propio Bourriaud, define el nuevo arte como "radicante" en la obra que lleva el mismo nombre:

---

[142] Extracto perteneciente a la obra de Deleuze y Guattari que aparece citado en el prólogo de Nocilla Dream por Juan Bonilla.

[143] Se deben tener en cuenta las diferentes aproximaciones apuntadas por los filósofos y críticos Derrida, Foucault, Vattimo, Lytard o Habermas, para una comprensión del Postmodernismo como una suma de "postmodernismos" que se enfocan en diferentes problemáticas del discurso.

Radicant art translates itself into the terms of the space in which it moves. With its at once dynamic and dialogical signification, the adjective "radicant" captures this contemporary subject, caught between the need for a connection with its environment and the forces of uprooting, between globalization and singularity, between identity and opening to the other. It defines the subject as an object of negotiation. (Bourriaud 51)

Llegamos así al concepto de radicante como una suma de fuerzas modernas y postmodernas, de estructuras rizomáticas y radicales, que apunta hacia una nueva realidad protagonizada por el nomadismo, los viajes y un perpetuo movimiento entre culturas. Por ello, su protagonista, apunta Bourriaud, es el homo viator, el viajero sin destino que actúa como la hiedra, metáfora del arte radicante, hallando asidero para su bastarda identidad en la movilidad.

El propio Agustín Fernández Mallo, quien confiesa en entrevistas que su escritura está más afectada por la crítica de arte, la estética, la misma arquitectura o sociología que por la propia teoría literaria es conocedor del concepto de arte radicante acuñado por Borriaud. Así, comenta el autor final de su recién premiado ensayo Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma (2009) sobre este fenómeno:

> El radicant- art no se debe a una esencia, no es esencialista, no es árbol- de única raíz- como lo era el modelo moderno, ni es- aunque casi- el puramente rizomático- sin raíz y absolutamente flotante- como lo era el postmodernista clásico (datado hasta el 11-S), sino que es una especie de rizoma realista", un rizoma que, por mucho que flote necesita algún asidero, aunque ésta sea provisional y felizmente bastardo, una posmodernidad tardía, un refinamiento de la teoría postmoderna, una planta que va tomando raíces provisionales, siendo ésa su manera de avanzar en trayectorias no lineales. (191)

Dados los rasgos que a continuación se describirán de la novela y el conocimiento del nuevo marco artístico y teórico altermoderno por parte del autor, sugiero la aplicación del término a su obra Nocilla Dream. Por otra parte, la imagen conceptual sobre la que

está constituida esta narración es un árbol en una carretera del estado americano de Nevada del que cuelgan centenares de zapatos. En esta imagen se daría aquella alianza entre el modelo radical del modernismo (el mismo árbol como imagen jerárquica) y el rizomático y heterárquico del postmodernismo (la alianza de zapatos entrelazados en sus ramas). Una imagen, en definitiva y conceptualmente hablando, altermoderna, ya que lejos de contribuir al desvanecimiento de la empatía con el objeto observado parece retomar el método hermenéutico modernista al dejar al observador retrotrayéndose hacia el origen de cada uno de sus objetos, "lo otro" de su alegoría (como ocurriría con el cuadro de Van Gogh), al mismo tiempo que apunta a un pluralismo y descentralización (como lo haría la obra de Warhol). El árbol se convierte así en la imagen metafórica central de la narración ya que los zapatos, entrelazados a las ramas de su universo contenido, se convierten en vestigios metonímicos de los seres que pueblan el universo Nocilla. Así, el artículo del New York Times "Middle Gate Journal; On Loneliest Road, a Unique Tree Thrives"en donde, entre otros factores,[144] Agustín Fernández Mallo confiesa haber encontrado la inspiración para su libro, habla de este árbol y de aquella presencia contenida en la ausencia que los zapatos, cual huellas, manifiestan: "The shoes are like some kind of letter or photograph or stain. . . some proof that something happened here, that there are other souls traveling on the road of loneliness. There are snorkeling

[144] En los créditos finales de Nocilla Dream, el autor nos anuncia los catalizadores a partir de los cuales se gestó la obra: "La conjunción de la lectura del artículo El árbol generoso (de Charlie LeDuff, The New York Times, 10-06-2004), con el fortuito hallazago, en un sobre de un azucarillo de un restaurante chino, del verso de Yeats, Todo ha cambiado, cambió por completo / una belleza terrible ha nacido, y la también fortuita reaudición ese mismo día de la canción ¡Nocilla, qué merendilla! De Siniestro Total (DRO, Discos Radiactivos Organizados, 1982). (221-22)

flippers, tennis shoes, work boots, flip-flops, high heels, pumps, baby booties" (s.p.)[145]. Así pues, la presencia en la obra de esta imagen participa de esta significación dialógica de la que nos habla Bourriaud en la noción de radicante puesto que apunta a un sujeto contemporáneo conectado con su medio (metáfora del mundo en red) al mismo tiempo que se refiere a la noción de arraigo de una subjetividad (la presencia de un árbol). Globalización y singularidad se dan pues la mano en la imagen de esta imagen que emerge como alegoría del altermoderno universo Nocilla, uno sintomático de la sociedad contemporánea. Veremos cómo en esta narración de aspiración global construida en mundo de la tecnología y las nuevas comunicaciones, sus peculiares personajes buscan así algún tipo de asidero, una raíz móvil-radicante para identidad.

4.2.2 Nocilla Dream: una imagen positiva del caos

Considerada por la revista Quimera como la mejor novela del año 2006 y primera parte de una trilogía (le seguirán Nocilla Experience y Nocilla Lab) Nocilla Dream recibió en el momento de su publicación gran atención por parte de la crítica española debido a su carácter heterogéneo y al collage de ingredientes de lo más dispar: lenguaje

[145]http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B02E1DA153FF93BA25756C0A9629C8B63&sec=&spon=&pagewanted=all

científico, elementos de la cultura popular, influencia de las road movies, teorías caoticistas, universos borgianos, personajes freaks, música indie, películas americanas de serie B o toda una teoría y práctica de los no-lugares conforman el universo de un libro cuya portada nos anuncia heterogeneidad y contemporaneidad: a modo de cómic vemos una mujer que se mira al espejo, dos pantallas de televisión y un póster del grupo de indie pop escocés Belle and Sebastian. En el título de la obra observamos también una radical separación entre el nombre del producto su contenido: Slogan vacío, producto estético, artificio publicitario, aquí, lo que Agustín Fernández Mallo parece buscar, en consonancia a la concepción del texto en su función propagandística, es vendernos una idea: el proyecto Nocilla. Así pues, esta popular crema de cacao que haría las delicias de la generación de los 80 dará lugar a toda una generación literaria, la generación Nocilla, una nueva generación de escritores que promulgan una literatura alternativa, simbiótica de todos los aspectos de la realidad y en particular de la cultura popular, del mundo de las comunicaciones, la publicidad o las nuevas tecnologías, es decir, de la realidad contemporánea en todas sus manifestaciones. Por ello, en el título de la obra, a la "typical spanish" crema de cacao le acompaña el correspondiente reclamo publicitario de la globalización, el término anglófono (que nos remite al sueño americano), dando lugar al vallado publicitario que expone al lector-consumidor con un artefacto híbrido que bebe de las fuentes más particularistas y de la idea de la globalización.

Gil González rescatará las Seis propuestas para el próximo milenio de Italo Calvino (levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia) y los "seis problemas de la minificción" de Lauro Zavala (brevedad, diversidad, fugacidad, complicidad, fractalidad y virtualidad) para demostrar que Nocilla Dream es un texto en

sintonía con los tiempos y en donde el formato del microrrelato surge como el más apropiado para implementar estos rasgos. El texto está así formado por 113 microrrelatos que ocupan desde unas pocas líneas a las 9 páginas y que proceden del mundo ficticio del autor o de otras fuentes bibliográficas (como vemos en la página de créditos) constituyendo una suerte de apropiación literaria que no ha dejado indiferentes a ciertos sectores de la crítica. El material ficticio constituye un entramado de historias pobladas de seres peculiares, personajes alternativos, excéntricos, "creolizados" que viven a lo largo y ancho del planeta y que a pesar de mostrar signos de globalización (visitan Internet, teclean en sus Macs, calzan zapatillas Nike o comen galletas de la misma marca en rincones opuestos del planeta) tienen como veremos sus estrategias de resistencia particularista.

Los extractos de los textos que acompañan y se entremezcla con estas minihistorias resultan en soporte interpretativo de la obra ya que elaboran teóricamente las cuestiones que la ficción implementa, dejando así poco espacio para una crítica que ha de articularse casi forzosamente en torno a estas fuentes. Por ello títulos como Realidad Virtual, La información en el universo informático o Velocidad de escape son, entre otras, algunas de las fuentes que documentan el escrito. El autor consigue así que el género novelístico se tambalee en pos de una hibridación que se dirige "en dirección al citado vector de las microficciones, hacia la mezcla de la autobiografía, la autoficción, el reportaje, el biopic[146] o el ensayo con la ficción misma. . . [Este hecho] ha llevado a Fernández Mallo a proponer el término de docuficción" (Gil González 35). Pero el hecho de que las diversas fuentes informativas que documentan el escrito y de las que bebe el

[146] Biographical movie: Citizen Kane, Malcom X

proyecto Nocilla provengan del mundo científico no ha de extrañar si consideramos que Fernández Mallo es además de escritor físico de profesión.

El texto incluye entre sus páginas insertos teóricos dedicados a las teorías de la comunicación y al mundo informático o a Internet como red paradigmática de redes y reflejo sintomático de la realidad contemporánea. De hecho, el microrrelato que abre la obra trata del "interés en crear computadoras inspiradas en el cerebro humano" (15). Pero no sólo las redes informáticas están presentes en la obra sino todo tipo de estructura en red hace aquí su aparición (redes de comunicaciones como las carreteras de los Ángeles, redes económicas, urbanas, comerciales, informáticas y por supuesto, afectivas, humanas). Esta metáfora viene así a reforzar la estructura-función relacional como paradigmática de la narrativa y de la realidad contemporánea.

Todos los elementos de la obra aparecen además interconectados y cartografiados al final del libro en un mapa que contribuye a la navegación por la obra. Así el universo Nocilla, basado en el sistema cosmos:n de Javier Cañada[147] presenta una suerte de nivelación conceptual, ya que objetos, personas, lugares e ideas ocupan por igual un espacio físico en este mapa. La peculiaridad de este mapa reside en el hecho de que tiene como coordenadas lo emocional-subjetivo y lo racional-objetivo en intersección con lo analógico-mecánico y lo digital-electrónico. Si consideramos cada paradigma como una red (lo emocional constituido por redes afectivas, lo racional por redes neuronales, lo digital por redes electrónicas y lo mecánico por las interconexiones de las leyes de la física), descubrimos que conceptualmente el universo Nocilla es una red de redes conformada mediante las leyes del más puro azar personal e imaginativo. Se trata de un

[147] Ver "The user experience. Cosmos": http://www.terremoto.net/uxcosmos/UX_cosmos_javier_canada.pdf

mapa que codifica en su espacialidad no sólo la materia física y visible (lugares, objetos y personas sometidos a las leyes de la física) sino también el mundo subjetivo de las ideas e imaginativo de la ficción en una red de circuitos y comunicaciones virtuales y subterráneas. Por ello, el prólogo a Nocilla, a manos de Juan Bonilla, ya nos advierte en mayúsculas que lo que nos vamos a encontrar en estas páginas no es otra cosas que un RIZOMA, un universo completamente entretejido en sus múltiples niveles. Un fragmento extraído de la obra resume la idea de la interconexión presente a nivel práctico y teórico en la obra: "Planetas, fluidos, objetos, personas, todo lo que existe [incluso el sujeto enunciador], colabora a cada instante para que cada planeta, cada fluido, cada objeto y cada persona tienda al equilibrio gravitatorio, al cero absoluto de la suma de fuerzas. . . (169). El universo Nocilla representa por tanto un mundo hiperconectado y subjetivo en donde todos sus componentes buscan presentar la paradoja de un orden dentro del caos del mismo modo en el que el modelo cosmos:n de Javier Cañada resulta, como dice su autor en su propia web en un "orderly, harmonious whole" (s.p.). Prosigue el fragmento de la obra previamente citado así:

> Cuando una moto te arrolla y sales por los aires, en ese instante rompes esa inercia cósmica, y constituyes la parte infinitesimal del Universo más violenta que existe oponiéndote al giro de la tierra, de los planetas, de los fluidos, de las personas y de las cosas. Y sin embargo, en el punto más álgido de ese vuelo estás en suspensión, careces de velocidad, flotas; eres nada. Esa nada es la que te mata. A Ernesto lo enterraron 11 días más tarde en Las Vegas. Tal como dejó indicado, en la lápida hay una maquinita a la que le echas una moneda y suena una de Sinatra. (169)

Este microrrelato ilustra así el modus operandi de la docuficción de Fernández Mallo ya que yuxtapone ciencia y ficción; es expresión de la incorporación del lenguaje de la física, ejemplifica la concatenación azarosa a la que el autor somete a sus personajes, introduce la falsa autobiografía (este Ernesto no es otro que el mismo Che Guevara) e

incorpora el sinsentido de que suene una canción de Sinatra al introducir una moneda en una tumba como parodia de la cultura del espectáculo postmoderna. Pero además incorpora al sujeto enunciador como actante y agente activo en esta red. Y es, según Deleuze y Guattari, el sujeto rizomático no es distinto de la realidad observada sino parte de este constante flujo, cambio y relaciones de interdependencia del cosmo-rizoma de la realidad. Pero la red de circuitos y de historias que aparecen en Nocilla Dream comienza con la imagen de un árbol en un desierto. El artículo periodístico antes referido narra la existencia de un árbol del que cuelgan decenas de zapatos en la carretera US50 en el estado americano de Nevada. Observando el mapa final de la narrativa localizamos el árbol en el centro de esta estructura rizomática. Este árbol se nos es presentado en el segundo microrrelato del texto localizado en la soledad una carretera americana:

> En efecto, técnicamente su nombre es US50. Está en el estado de Nevada, y es la carretera más solitaria de Norteamérica. Une las localidades de Carson City y Ely atravesando un desierto semimontañoso. Una carretera en la que, hay que insistir, no hay nada. Exactamente nada. 418 km con 2 burdeles en cada extremo. Conceptualmente hablando, en todo el trayecto sólo una cosa recuerda vagamente a la presencia humana: los cientos de pares de zapatos que cuelgan de las ramas del único álamo que allí crece, el único que encontró agua. (16)

Se podría decir que este árbol ejercerá dos fuerzas: una centrípeta, al funcionar como elemento atractor de zapatos, de historias, o de vidas (a modo de un agujero negro) y la segunda centrífuga, ya que contribuye a que estructuralmente la obra se vaya expandiendo al ir sumando historias y narraciones interconectadas a esta imagen genésica. El microrrelato 25, parece explicar científica y metaliterariamente el porqué la historia comienza con la imagen de un árbol en un desierto:

> Está descrito que la materia, los objetos, todo lo que vemos, son grumos, catástrofes ocurridas en el espacio plano, neutro e isótropo que había en El Principio. Son las llamadas Catástrofes de 1ª Especie. Cuando a uno de esos objetos algún agente extraño lo saca de su equilibrio, se inclina por algún destino

> impredecible arrastrando consigo a otros circundantes o muy lejanos, como una fila de fichas de dominó en la que la primera golpea a la siguiente. A eso lo llamamos Catástrofe de 2ª Especie. El desierto, por plano e isótropo, es el lugar menos catastrófico. Salvo cuando la quietud se rompe porque un escarabajo arrastra una piedra, o en un pliegue nace una hierba, o un álamo encuentra agua y crece. Después, un marido, por fastidiar a su mujer, le tira los zapatos a la copa de ese árbol al que, como un punto atractor[148], se le irán sumando otros cientos. Y ésta, es obviamente, también una Catástrofe de 2ª Especie. (57)

Mediante alusiones indirectas a la teoría del caos[149], a la física cuántica (en tanto al destino "impredecible" al que están sujetas sus fuerzas), o a los elementos atractores[150] (término utilizado en física y matemáticas para ilustrar la pauta que se desprende de un sistema caótico) el árbol emerge como símbolo de un orden dentro del caos, de la posibilidad de originar pautas, "patterns," dentro del desierto, de crear estructuras dentro del paisaje aparentemente caótico y árido de la postmodernidad.

El universo Nocilla basado en el modelo cosmos:n de Javier Cañada y este árbol de los zapatos no dejan de ser equivalentes, dos representaciones de una aparente estructura caótica que paradójicamente presenta orden; dos representaciones, una gráfica, la otra conceptual, de un mismo fenómeno: la existencia de un orden dentro del caos. Si extrapolamos este concepto al marco altermoderno hallamos la misma idea: el altermodernismo es un intento de dotar de significación a las prácticas culturales aparentemente caóticas de la actualidad. Dice Bourriaud en la obra del mismo nombre:

---

[148] La cursiva es mía.

[149] Ocurrente en los espacios vacíos, la dependencia sensitiva en las condiciones iniciales es una de sus propiedades.

[150]"El atractor extraño constituye el detalle preferido de los caoticistas. Se trata de un tipo especial de fractal que aparece cuando el comportamieto de un sistema complejo se modaliza en un ordenador . . . El atractor extraño sugiere que la naturaleza, incluso si es muy compleja, está sujeta a unas normas, como si el desorden estuviera canalizado en el interior de detalles construidos en un mismo modelo subyacente" (Vezina 39).

"Altermodernism can be defined as that moment when it became possible for us to produce something that made sense starting from an assumed heterochrony, that is, from a vision of human history as constituted of multiple temporalities. . . –a positive vision of chaos and complexity" (13). De ahí precisamente la metáfora del archipiélago en torno a la que se articula Altermodern y que aúna la idea de unidad y pluralidad al formar una constelación de ideas unidas por la voluntad de crear un modernismo para el siglo 21. El universo Nocilla parece ser en su versión cartografiada o en su imagen conceptual una representación del archipiélago de la altermodernidad, es decir una representación simbólica de las más recientes prácticas culturales, en donde disparidad, multiculturalidad y multiplicidad (caos) recuperan la idea de la modernidad al reconformar una imagen positiva del caos.

4.2.3. Idiosincrasias de un mundo en red

Marcados con un punto en el mapa final, los personajes del universo Nocilla provienen al mismo tiempo de nuestro mundo, histórico, y del imaginario y creado por el autor, en una suerte de convivencia conceptual en donde detrás de cada personaje hay una idea conectada con el tema de la obra. Así, la aparición de Cristobal Colón, Michael Landon, o Guy Debord, entre otros, en este mapa conceptual no es casual: detrás de estas figuraciones tenemos las idea del descubridor, la del autoestopista o el concepto de "deriva" que Guy Debord y sus correligionarios situacionistas pondrían en práctica en los años 60. Conviviendo con estos personajes, hallamos a los ficticios de Fernández Mallo llevando a cabo el panorama teórico del arte radicante en donde las comunidades virtuales y los no-lugares conformarán los nuevos topois de la altermodernidad. Según la reflexión del narrador en el microrrelato 79, el nómada "toma por hogar una idea. Los

grandes nómadas son personas de ideas inamovibles, en tanto van dejando atrás personas y ciudades" (148). Los personajes de la novela ponen así en práctica este modus operandi del homo viator. Además, todos ellos tienen sus idiosincrasias y sus excentricidades, lo cual les permite surfear entre las culturas sin realmente pertenecer a un lugar específico o a una idea monolítica de nación. De este modo ponen en práctica la idea de Bourriaud de que el altermodernismo emerge como resultado de recuperar la idea del éxodo del modernismo del siglo 20, el escape de los confines del nacionalismo y el postcolonialismo. Esta huída queda así patente en unos personajes que presentan un constante dinamismo intercultural y "seminauta". Para hallar su identidad, los personajes de Nocilla implementarán algunos de las prácticas propuestas por Bourriaud en The Radicant: perteneciendo a comunidades (reales o virtuales), surfeando los signos, sin penetrar en ellos o bien mediante el puro constructivismo de una identidad (43).

Uno de ellos, Deek, es un internauta danés que en su tiempo libre construye una página web con las fotografías de sus peculiares cuadros fabricados con chicles. Sin embargo, poco importa su procedencia, porque como dice la obra, "los internautas carecen de patria" (27). Este personaje nos remite al marco de las nuevas comunidades virtuales construidas al margen de los nacionalismos. Este nuevo topoi o no-lugar virtual reaparece en la obra de mano del concepto de las micronaciones. Así, en el microrrelato 39 el autor comenta sobre la existencia de estas naciones a las que es posible pertenecer virtualmente y que podemos encontrar en las página de Internet señalada en el seno de la narración: "En la lista de Micronational Links <www.reuniao.org/chancellery/links.html> se puede encontrar 95 micronaciones, cada una con su sistema legislativo y financiero, sus símbolos e himnos" (80), una prueba de aquella posibilidad altermoderna de surfear

virtualmente las culturas sin pertenecer a una idea monolítica de nación al tiempo que opera una suerte de constructivismo identitario y virtual a la carte: el usuario elige su micronación, aquella cuya historia, política o ideología más le satisfagan. Una de ellas, comenta la narrativa, es el reino de Ergaland y Vargaland <www.krev.org >, creada en 1992 por dos artistas alemanes. Esta micronación está formada por los territorios fronterizos formados por espacios físicos (fronteras políticas, líneas de costa, espacios fuera de las aguas territoriales...), mentales, (estados de duermevela o ensimismamiento creativo) y digitales (cd-roms, floppydisks o la World Wide Web). En suma, una anexión virtual de todos los no-lugares concebibles que podríamos clasificar como epítome del arte conceptual relacionado con la altermodernidad al positivar los no-espacios en una comunidad virtual que ofrece una suerte de asilo apolítico al internauta que así lo desee.

Otro personaje de Nocilla, Sokolov, es un músico polaco afincado en Chicago interesado en la música abstracta y en el ruidismo. Recorre la ciudad persiguiendo "instrumentos urbanos": "desde el clásico clac-clac al paso de coches sobre una tapa de alcantarilla mal ajustada, hasta la ventosidad que, de principio a fin del dibujo, emite el bote de spray de un grafitero. Después remezclaba y sampleaba esos sonidos con otras grabaciones, propias o ajenas, y así fue como comenzó a grabar sus discos" (40). La práctica artística de este personaje no está muy alejada de aquellas expuestas en la exposición Altermodern o en otros museos de arte contemporáneo. Así, como parte de Altermodern, la práctica artística de Katie Paterson consiste en transmitir momentos de silencio de la Tierra a la Luna y viceversa, además de comunicarnos vía telefónica con el derretimiento de un glaciar (Altermodern 13), lo cual nos da una idea del proyecto altermoderno en su apuesta por una confluencia de tiempos y espacios. Otro personaje de

Nocilla, una china llamada Lee-Kung, se dedica a recortar fotografías de revistas norteamericanas "para después modificarlas introduciéndoles motivos chinos a través de un corta y pega digital. (55-56). Leemos más adelante, en el microrrelato 85, acerca de esta nueva práctica:

> El nuevo capitalismo, el del siglo 21, no sólo ofrece productos de consumo para sentir a través de ellos un estatus o una ensoñación, eso está ya superado, lo que hace es crear una auténtica realidad paralela que se erige en única a través de los medios de comunicación. Así que más que nunca la común Realidad imita a lo artificial, al Arte. Ahora bien, ese Arte, que ya es la nueva Realidad, agobia por excesivamente estándar, por ello los chinos hace tiempo que copian todo lo Occidental pero introduciéndole ciertas transformaciones; lo customizan. (159)

A este hecho se refiere también Bourriaud cuando comenta que el altermodernismo es el homólogo cultural del término más politizado "alterglobalización," aquel fenómeno que reúne una pluralidad de oposiciones locales al fenómeno de la estandarización que rige la globalización. La práctica artística de Lee-Kung es una ejemplificación de este fenómeno de resistencia, una versión customizada de la globalización occidental por el mundo oriental. En su línea paródica el texto nos ofrece otra versión de la alterglobalización: Así, descubrimos en la narrativa una colonia de personajes americanos que deciden llevar su modus vivendi a China. Como contrapartida a la diáspora china en los diferentes Chinatowns del mundo occidental, la obra desarrolla así la creación de una comunidad de ciudadanos americanos que viven en el sur de China en su Little America. Allí, dice el texto, "liberados de la presión moral de la sociedad norteamericana, y por otra parte teniendo todo cuanto puede ofrecer una sociedad norteamericana postiza, son felices" (63).

El exboxeador Falconetti es otro personaje de la narración. Éste se propone hacer la ruta de Colón a la inversa, de Oeste a Este, saliendo de San Francisco y pasando por

esta carretera de Nevada donde se encuentra el álamo de los zapatos: "Llega a as 6 de la tarde al álamo que encontró agua, se detiene bajo su sombra, deja el macuto verde y se tumba apoyando la cabeza sobre él. Mira hacia arriba. El vaivén de tanto zapato lo hipnotiza y se adormila. . Lo despierta el sol. Extrae unas pequeñas Nike raídas del macuto, anuda la una a la otra y las lanza al árbol (41). Se trata de otro personaje que contribuye con sus zapatos al tejido de esta historia y cuyo propósito de deshacer la ruta de Colón nos desvela el proyecto de Nocilla Dream: Perderse en carreteras secundarias repitiendo hazañas de "descubridores" pero en sentido inverso, creando nuevos nodos emisores de la particularidad en un mundo globalizado, arrojando los zapatos, lo singular, a la maraña de este universo en donde un árbol, el único álamo que encontró agua en el desierto, es recordatorio de particularismos y testigo de un mundo azarosamente entretejido en la vastedad del desierto de la postmodernidad.

Gracias a la incorporación de este tipo de situaciones, excéntricas prácticas culturales o artísticas, el texto nos invita a una reflexión sobre la identidad contemporánea, una que parece estar conformada sobre la idea de la fluidez espacial o ideológica sobre la que se sustenta el modelo radicante de Bourriad. Efectivamente, observamos en la obra de Fernández Mallo el hecho que comenta el crítico de Altermodern: "Contemporary art [and identity] gives the impression of being uplifted by an immense wave of displacements, voyages, translations migrations of objects and beings" (13). Quizás el mismo árbol de los zapatos que hemos considerado como el soporte conceptual de este proyecto, podría ser considerado al mismo tiempo como un objeto artístico perteneciente al Land Art (aspecto sobre el cual el autor reflexiona en la

obra) al mismo tiempo que una reflexión sobre la movilidad e identidad del sujeto altermoderno.

Dice Bourriaud en The Radicant que "mientras los artistas radicales buscaban el regreso a un lugar originario, los artistas radicantes no tienen lugar alguno al que regresar" (34). Así, el indidviduo altermoderno ha de encontrar sus raíces en estas comunidades virtuales, surfear culturas, sortear signos… sin llegar nunca a penetrar, sino actuando como la hiedra: tomando raíces provisionales en una dirección errática y construyéndose a sí mismo en estos desplazamientos. La idea del constructivismo es por ello relevante. El personaje de Falconetti nos ilustra esta idea: En cierto momento de la historia, decide cejar en su empeño y arroja una pequeña bola del mundo al océano para que en su lugar, ésta dé la vuelta por él al globo terrestre. Esta tarea es imposible y sin embargo, leeemos, "indica que cualquier acción del ser humano es reflejo de sus propias limitaciones y, por añadidura, que construimos un mundo a nuestra imagen y semejanza. Así que este error nos convierte en dioses por reducción al absurdo" (166). En esta función constructivista que nos remite a la obra de Borges que también aparece en pasajes de la obra, El Hacedor, radica la fuerza del artista o del ciudadano sin fronteras de la altermodernidad.

La noción del artista o del autor contemporáneo como "laboratorio" es así mismo paralela a esta labor constructivista. Llevado el concepto a la literatura, Nocilla Dream es el resultado de los experimentos de Agustín Fernández Mallo, autor que se confiesa como "laboratorio" (Nocilla Lab será precisamente el nombre de la última parte de la trilogía) y que parece ofrecer respuestas literarias altermodernas a la crisis del postmodernismo mediante el experimento literario que brota de la idea de un árbol rizomático, un árbol

que en el desierto de la postmodernidad es testigo de la presencia de agua, de modos y estrategias de supervivencia en el contexto sociocultural del siglo 2I. Sus peculiares frutos, esos zapatos entrelazados en sus ramas, quizás sean representaciones del nuevo modelo altermoderno al combinar el modelo radical del modernismo y el rizomático postmoderno, según hemos intentado defender a lo largo de este ensayo.

Además de respuestas culturales a la crisis del postmodernismo, Agustín Fernández Mallo ofrece al mundo de la cultura ingenio, diversión y radiactividad; es éste un cóctel molotov cuya onda expansiva nos llega también azarosamente: Haber llegado por primera vez al título Nocilla Dream como internauta y haber sido expuesta a su portada en el no-lugar de una librería de aeropuerto con el consiguiente vuelo mental de una lectura interceptada para verificar en la web sus referencias, nos dice mucho del proyecto Nocilla. Pero ante todo: consúmase preferentemente en pleno siglo 21.

4.3 Renacimiento: Apuntes para un humanismo transcultural

Si bien es pronto para anunciar el nacimiento de un nuevo paradigma cultural en las letras españolas, no lo es para asegurar la influencia de la ciencia y la tecnología en la sociedad y en la puesta en escena de la literatura. En este sentido, Vicente Luis Mora, prudente en la aserción de un cambio paradigmático social para la realidad contemporánea, no duda en anunciar un cambio paradigmático tecnológico ("letras" 315) que afecta a la óptica de los nuevos escritores: "la mirada, no puede ser otra cosa, a fecha de 2007, que la mirada del escritor nacido después de 1960 y, por tanto, fascinado y lastrado cerebralmente por el modo en que la ubicua cultura audiovisual ha forzado su modo de comunicación con el mundo ("luz" 36). El poemario de Javier Moreno que

analizaremos en esta sección, Renacimiento (Icaria, 2009), ejemplifica la implementación de esta mirada poética insertada en la ubicua cultura audiovisual sin perder de vista, defenderemos, las coordenadas de un humanismo literario que se erige como reto para la presente generación. Y es que, se ha convertido en un lugar común afirmar que uno de los recelos de la creciente revolución tecnológica con la consiguiente renovación digital o la absorción de la lógica de los valores por la lógica del mercado, es la crisis del humanismo. A esta idea apunta Rodríguez Gaona en Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes, cuando defiende que "tales cambios en el consumo de bienes simbólicos asocian, irremediablemente, la irrupción de lo virtual con una nueva fase de la ya antigua crisis de la cultura humanista. Es decir, la revolución de las nuevas tecnologías coincide con la disolución del proyecto ilustrado" (191). Quizás por ello, la literatura del siglo 21 es mirada con recelo ya que indefectiblemente se halla a las puertas del fin de la época de Gutenberg[151]. Para llevar a cabo el rescate de dicha agenda humanista, establece el crítico la agenda a cumplir por estos escritores:

> El ambicioso y urgente objetivo de iniciar un diálogo sobre la función social de la poesía tendría, como uno de sus fines, el contribuir al rescate de un humanismo que, desde el presente, sea fiel a sus raíces y se oponga a todo dogmatismo cultural y político, incluyendo el del discurso económico. . . Un proyecto de esta índole requiere recuperar la fe en el conocimiento y el respeto al otro como antídotos a conflictos que persisten en las sociedades desde el inicio de la modernidad, procurando la construcción de un humanismo más tolerante, con espacio para la duda y que no se fundamente exclusivamente en la razón lógica (el error de los Ilustrados). Un humanismo transcultural, no sólo con referentes de la Clasicidad o el Renacimiento, sino también abierto al estudio de importantes momentos de otras civilizaciones previamente consideradas como periféricas o

[151] El fin de la era Gutenrberg es precisamente el tema que desarrolla Enrique Vila-Matas en su última novela, Dublinesca (2010), tema que se convierte en el centro de todo el debate actual sobre el ebook o libro electrónico (ver Mora: "Letras sin imprenta. Ciberliteratura, blogs, narrativas cross-media.")

> premodernas. Tratar de conducir las herramientas que brindan la globalización, Internet y los Estudios Culturales hacia la edificación de una civilización plural verdaderamente digna de su nombre. (Rodríguez-Gaona 212-214)

Renacimiento, discutiremos, se sitúa en estas coordenadas que atienden en gran medida al proyecto que pide Rodríguez-Gaona para la nueva poesía en tanto que aval de un nuevo humanismo. Conllevaría desde este punto de vista por lo tanto una ruptura de lo dominante y una defensa de lo artístico frente a otros influjos de carácter ideológico o comercial, la recuperación en la fe en el conocimiento (que extrapolamos al entendimiento del proceso poético como tal), la aceptación del espacio de duda (equiparada en la ya comentada aceptación de la incertidumbre proclamado por la física moderna) y la apertura a un saber transcontinental y transtemporal materializado en un regreso a los momentos elevados de la cultura pero también a un presente global, es decir, entre el conocimiento de las tradiciones de pensamiento y una sociología de la complejidad de nuestros días. En lo que sigue, analizaremos en concreto dos puntos clave de esta visión del humanismo transcultural: por una parte, esa coincidentia oppositorum que aúna la fe en el conocimiento y el espacio de duda (y que a su vez refleja de extrapolar el paradigma científico de la indeterminación al mundo de la cultura) y por otra parte, la apertura al saber transcontinental y transtemporal en un presente global. En este sentido, veremos cómo Moreno, recurriendo a una poeta conectiva reflejo del mundo en red, propone en Renacimiento lo que el propio título indica: un regreso a los mitos de creación, en este caso, la antigua Eleusis. Su propuesta, como veremos es promulgar una el renacimiento de una nueva "efervescencia" cultural desde el entramado de una red de hipercomunicaciones globales que lejos de anunciar la deshumanización del arte, invita a

considerar lo que el título del primer poema propone: la "anunciación" de una nueva era de gracia a través de este humanismo transcultural.

4.3.1. El Renacimiento de los signos

Antes de comenzar con el estudio del humanismo transcultural quizás se haga preciso realizar una pequeña introducción al poemario como continuador y quizás destilado de la poética moreniana. Renacimiento se presenta como un poemario de temática ecléctica que retoma uno de las intereses del autor, la mitología clásica, y la hace convivir con los iconos de la postmodernidad en una obra de gran espectro temático, intertextualidad y alcance de pensamiento que ofrece un verso libre que a modo de citas, diálogos, haikus o reflexiones filosóficas no deja de lado la cuestión del ritmo y la musicalidad. Como ejemplo de todo ello, estos versos:

> Y qué si Alejandro fue grande
> si Rilke dijo
> Buscad la profundidad de las cosas
> Donde no desciende la ironía
> si ambos cayeron derrotados
> por un anófeles
> por una rosa
>
> No importa
>
> La bolsa cotiza en bolsa
> Otra de esas paradojas. (28)

De nuevo, el escrutinio acerca de la imagen se convierte en leitmotiv de la obra. Desde la imagen-materia ("la imagen producida como 'inscrita' en su soporte, soldada a él" (Brea 11)) a la ubicua imagen electrónica de la postmodernidad, los versos de Moreno se empeñan una y otra vez en captar la "luz:" Y sin embargo, la inscripción del signo no será estable y éste será devuelto a su estado de inaprehensión:

Remedo del cazador, busca el maestro
inmovilizar a la presa
la luz
dentro del marco

Pero sabe que entre el pincel y el lienzo
entre la flecha y la piel
algo escapa

Un espíritu

Prope est, veniat

Del sepulcro de los signos
algo ha resucitado (45)

Este viaje de ida y vuelta, de inscripción y resurrección del signo, se convierte así en el motor de creación de este poemario, un nuevo viaje que el poeta emprende hacia el insondable terreno de la imagen. Así, con este Prope est, veniat (del latín: "está cerca, que venga"), parece alzarse como el osado reclamo de un poeta que una vez más no teme internarse en una tierra de nadie, en el lugar de incertidumbre, en un espacio, si que quiere, cuántico, en donde partículas alejadas en el tiempo y el espacio se quieren unidas por invisibles hilos de conexión metafórica para una poética que resulta en cosmovisión y que se erige o dispara desde un centro de incertidumbre y sempiterna renovación. Una vez más, el autor hace hincapié en la fatuidad ovidiana-heraclitana de las formas y lleva a cabo su empresa poética desde una mirada que navega rizomática espacios y tiempos mediante el engranaje de la metáfora, centro dialéctico y aleph imaginario: "La metáfora es un salto al vacío / sobre la rota red de las palabras / (todo consiste en saber qué unicornio / nacerá de esta sirena). (34)

4.3.2 Una coincidentia oppositorum: la convivencia de duda y conocimiento.

Una de las características de este humanismo transcultural, según Rodríguez-Gaona, sería la convivencia en la fe del conocimiento y el espacio de duda. Renacimiento nos presenta en una variedad de lugares esta paradoja que no deja de ser el reflejo de una postmoderna aniquilación de verdades absolutas, sin caer, sin embargo, en el nihilismo de ciertas corrientes del postmodernismo. Al contrario, la fe en el conocimiento que se establece como contrapartida, anuncia el valor positivo de la incertidumbre como apertura al reino de la posibilidad y no como castración de la libertad individual.

Al ser una poética basada en la imagen, uno de los primeros mitos en ser desarticulados en el ocularcéntrico, es decir, la sospecha sobre un único punto de vista y la ecuación entre lo visible y lo verdadero, para finalmente anunciar el régimen hipervisivo y heteretópico del sistema-rizoma. Esto no es nuevo: ya los estudios visuales de Martín Jay sobre la postmodernidad subrayaban la denigración de este monocularcentrismo consustancial al final de los grandes récits de la modernidad como inherente al marco escópico del postmodernismo

> If postmodernism teaches anything, however, is to be suspicious of single perspectives, which, like grand narratives, provide totalizing accounts of a world too complex to be reduced to a unified point of view. In the case of postmodernism and vision, and a fortiori of Lyotard's role in its formulation, no monocular, transcendental gaze will do. In fact, from a different perspective. . . postmodernism may be understood as the culminating chapter in a story of the (enucleated) eye. Or rather, it may paradoxically be at once the hypertrophy of the visual, at least in one of its modes, and its denigration. (Jay 545-6)

Si, históricamente, las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial marcan esta transición hacia el descreimiento, un poema de libro, LOS SIETE PECADOS CAPITALES (RASCA HAY MILES DE PREMIOS), nos resitúa en este marco paralelamente al del fin de la óptica moderna en este punto de nuestra historia. Nace la

sospecha de los grandes relatos, siendo el de la Historia, el metarrelato por excelencia. Fin del mito ocularcéntrico, de la ecuación entre visible y verdadero, lo que nos resta es la inserción cartesiana del espacio de la duda:

> En xileno resucitan
> las tintas de los documentos
> decolaradas por los fluidos cadavéricos
> El pecado no era la lujuria o la gula
> sino ser comunista o judío (no podéis
> colgarnos a los ciento noventa millones
> -Zoya
> Kosmodemianskaya[152]-)
>
> Han pasado los siglos. Aprendimos
> a sospechar de la evidencia
> a indagar la penumbra del signo
> bajo un borrón de trementina. (20-21)

En este palimpsesto de realida des o relatos de la modernidad es donde finalmente descubrimos la penumbra del signo, el espacio de la duda de lo visible. Erradicada así la visión ocularcéntrica, el poemario ingresa en la óptica hipervisiva de la mano del primer poema del libro, "Anunciación (no temas, no he venido aquí para quedarme). En él, además de relativizar la óptica (y por ende la noción de verdad), se recupera el mito cristiano de la Anunciación con el objetivo de implementar, probablemente, la simbología, para el libro que se anuncia:

> El motivo se repite
> a pesar de las variantes:
>
> Un ángel postrado ante una María
> que abre sus manos en un gesto a medias
> de sorpresa y de serena aquiescencia
>
> Entre ambos
> una paloma, tal vez

[152] Icono de la Rusia soviética, mártir del genocidio nazi, la joven de 18 años pasaría a la historia por estas palabras.

porque las palabras
siempre fueron aladas

Un libro descansa abierto en un atril
a veces caído en el suelo
abandonado por las manos trémulas
de la doncella, hasta hace un momento
absorta en la lectura

Tu insólita pureza precipita el deseo
de la inscripción del signo

parece decir el ángel

(un haz de luz
ilumina la escena)

Ecce ancillae dominus
Hágase en mí según tu palabra

responde ella, mientras
se gira para mirarnos, a nosotros
mudos
espectadores de la toma

El ángel ha desparecido

Queda la muchacha, y en el halo
que nimba su cabello
(zoom progresivo)
la errancia iridiscente
de las diminutas partículas de polvo

Corten

grita un voz
fuera del cuadro. (11-12)

El poema se somete a una reactualización y revalorización mítica del tema de la Anunciación. El mito es aquí recuperado, aceptado y finalmente distorsionado con el objetivo de darle un significado contemporáneo, en este caso, uno concerniente a los modos de ver y de conocer. En primer lugar, observamos la recuperación del mito

cristiano de la Anunciación, la encarnación de Cristo que pone comienzo al Nuevo Testamento y que supone "el acontecimiento más trascendental e imprescindible, pues alcanza las dimensiones de un hecho que define la utopía de cambio de destino para la humanidad, provocando la escisión del tiempo al instaurar una nueva era de gracia" (Kraemer 205). En segundo lugar, acontece el proceso de aceptación del mito. Éste parece transcurrir en una doble dimensión: el poeta acepta su "verdad" para ejecutar el actor creador per se en el poema: "Tu insólita pureza precipita el deseo /de la inscripción del signo" y la María muestra en el seno textual su aquiescencia: "Ecce ancillae dominus / Hágase en mí según tu palabra." Finalmente, ocurriría la distorsión del mito llevada a cabo por un proceso inesperado de **"**teatralización" de la imagen al someterla al juego intravisivo que establece con el espectador- nosotros- y al marco cinematográfico en que finalmente se enmarca la escena: "Corten / grita una voz / fuera del cuadro." De este modo, se erradica el régimen visivo ocularcéntrico propio la imagen-materia y el consiguiente relato de verdad.[153] Como consecuencia, el mito es rearticulado para anunciar alegóricamente un mito de creación de carácter laico, lo que aquí denomino como la anunciación de un nuevo humanismo (o era de gracia) que anula el régimen escópico ocularcéntrico (acompañado de su sistema de creencias monoteísta) al ingresar en él múltiples conos escópicos (el de la María, el del espectador, el del director de la toma) y en donde el mismo yo poemático no deja de ser un nodo visivo más de esta red de visionado enuclear.

El resultado es un efecto de extrañamiento como consecuencia de temporalización de una imagen asociada al estatismo de la pictorialidad, una transición del marco de la

[153] Según José Luis Brea existe una fuerte alianza establecida entre la religión cristiana como relato de verdad y la práctica de la pintura o imagen-materia (33)

representación a la presentación, de la estaticidad de la imagen a su carnalidad, acto que coincidiría con la encarnación propia de la hermenéutica del mito (la encarnación de Cristo), asumiendo de esta forma el acto poético plena función perfomativa (puesto que cumple lo que anuncia) ya que "la inscripción del signo" coincidiría con la aquella otra de "el verbo se hizo carne". El resultado es la recontextualización de la escena en un nuevo régimen escópico propio de la cultura del espectáculo, postmoderna, anunciando la asunción de la carnalidad de la imagen,[154] su preferencia sobre lo real, en un marco hiperrealista que tiene como preeminencia el régimen visual, "the precession of simulacra" (Baudrillard). Sin embargo, la reactualización del mito también supone retomarlo para el nuevo régimen escópico rizomático e hiperreal y trascender el mundo de la mera superficie de Baudrillard al establecerse la imagen, la María, como vector de comunión. Así pues, la imagen no sólo es materia (superficie) sino conjunción de materia y el espíritu, coincidentia oppositorum que el mito de la Anunciación entraña.[155] He aquí la promesa que efectúa el primer poema de Renacimiento para esta poética de la imagen mediante la alegoría del mito de la Anunciación: el poema es anunciación de sacralización del régimen imaginario en cuanto a su status de vector de comunión global pero también anunciación del valor de la paradoja como modo de conocimiento. Quizás por ello, en el zoom progresivo que ejecuta el texto, la imagen se detiene sobre "la

[154] Recordemos Carne de Píxel, de AFM.

[155] "A través de María se manifiesta la participación de toda la humanidad en la renovada comunicación con Dios ya que al encarnarse en su seno el Mesías, el vínculo entre los contrarios se fusiona en la figura de dios-hombre. Cristo personifica la unión hipostásica de las naturalezas divina y humana y por tanto efectúa la mediación del espíritu y la carne, personificando en su ser la máxima expresión de la coincidentia oppositorum y recuperando así la plenitud de un estado no dual anterior a la Caída, precisamente a través de la Encarnación." (Kraemer 206)

errancia iridiscente / de las diminutas partículas de polvo," materia de tránsito, frontera entre lo material e inmaterial, entre el espíritu y la carne y combinatoria de la paradoja para la nueva era de gracia anunciada.

Otro poema del libro, "Acerca de las dos nociones de mímesis sobre las que tanto se ha discutido," parece llevar a cabo un plan similar. Su singularidad reside en la vigencia del debate acerca de la representación mimética de la realidad y establece una dialéctica entre el realismo aristotélico y el idealismo platónico encarnada primero en dos personajes clásicos y posteriormente en dos iconos postmodernos, mediante la yuxtaposición de dos escenas que se buscan paralelas: el diálogo entre Averroes e Ibn Arabi y otro entre Andy Warhol y Jim Morrison. Su trasfondo muestra la misma oposición tratada desde un punto de vista transtemporal, aristotelismo / neoplatonismo o razón / imaginación. El primer diálogo del poema reproduce un encuentro con Averroes que el mismo Ibn Arabi citaría en sus propias memorias:

> (Ibn Arabi entra en la estancia donde descansa Averroes. El filósofo cordobés y el místico murciano se saludan)
>
> AVERROES: ¿Sí?
> IBN ARABI: Sí.
>
> (Y al observar las muestras de alegría del filósofo)
>
> IBN ARABI: No
> AVERROES (con inquietud): ¿Qué respuesta encuentras entonces al problema de la Revelación?
> IBN ARABÍ: Sí / No
> Entre el sí y el no los espíritus vuelan
> más allá de la materia; y las cabezas
> se separan de los cuerpos. (14)

Moreno reproduce aquí el famoso diálogo entre Ibn Arabi y Averroes. Este último, aristotélico y defensor de la escuela peripatética, excluye de su cosmología la

existencia de la imaginación creadora. Por su parte, Ibn Arabi (al que ya hemos mencionado en el capítulo dedicado a la imagen) es heredero de la escuela neoplatónica y defiende su existencia como única herramienta que capacita la unión con el creador y por consiguiente la penetración en el misterio de la existencia. Tal como expone Henry Corbin en su obra, "In his striving to be strictly faithful to peripateticism, Averroes excludes from his cosmology the entire second angelic hierarchy, that of the celestial Angel-Souls, governing the world of the active Imagination or Imagination of desire, the world which is the scene of visionary events, of symbolic visions, and of the archetypal persons to whom the esoteric meaning of Revelation refers" (Corbin 12). La negación de Averroes resume el pensamiento de Ibn Arabi. El poema continúa con otro diálogo entre Andy Warhol y Jim Morrison, que reproduciendo una postmoderna combinatoria de alta cultura y cultura popular, perpetúa la alegoría de las dos funciones de mímesis elaboradas por los clásicos:

> ANDY WARHOL: Alguien me dio este teléfono… Me dijo que podría hablar con Dios, pero… no tengo nada que decirle… así que (dándole el teléfono a Jim)… Es para ti
> … Ahora puedes charlar con él
> ACÓLITO (de A.W.): Andy Warhol es el arte. Debemos preguntarnos sin Andy imita a la vida o es la vida la que imita a Andy
> JIM MORRISON: Nace de la carne el lenguaje
> Del lenguaje brotan imágenes
> Algo transita de lo material
> a lo inmaterial
> Una especie de enfermedad. Una metástasis
> que llena las bibliotecas
> y anonada los cuerpos.
> ANDY WARHOL: Sabes, quedarías fantástico en una de nuestras películas
> JIM MORRISON (quitándole las gafas a Andy): Entra de nuevo en el dulce bosque
> En el sueño cálido

Ven con nosotros

Todo está roto
Y danza (14-15)

La visión de Andy Warhol, icono del postmodernismo y fanático de las superficies, se equipararía en el seno del poema con la aristotélica de Averroes: el entendimiento de la mímesis como imitación de la realidad, y en esencia, realista. El sí de Averroes, es decir, la visión positivista, parece tener su correlato en la negativa de Warhol de hablar con Dios, del transcendentalismo. Por su parte, Ibn Arabi y Jim Morrison resultarían en defensores de la visión idealista, de modo que las palabras atribuidas a Ibn Arabi coinciden con las de Jim Morrison en defensa de la imaginación como constituyente de una realidad inmaterial, ideal. A pesar de una puesta en escena aparentemente lúdica, el trasfondo ideológico del poema es grave ya que el poema juega con estas dos nociones de mímesis para mostrar su sentida vigencia a través del tiempo y concluye decantándose por la máxima "Todo está roto / y danza."

De nuevo, el espacio de indeterminación. Y es que este verso (que nos recuerda a la tiza bailarina de un poema de Acabado en diamante) es asociado al pensamiento presocrático y que asociamos a los presocráticos y más en concreto a Heráclito. Para el griego, "el devenir es justamente una cierta tensión entre contrarios, y esa tensión es la que pone en curso el movimiento. . . La oposición es, pues, para Heráclito algo en sí fecundo, lleno de vida y fuerza creadora" (Hirsberger 53). Así pues, herederos al mismo tiempo de la escuela órfica, los últimos versos del poema resultan en un canto dionisiaco al renacimiento y a la fecundidad de la dialéctica entendida como una suma de visiones complementarias. El título del poemario cobra bajo esta óptica toda su significación como una nueva aceptación de la paradoja tal como lo hacía en el poema "Anunciación"

y vuelve a proponer la coincidentia oppositorum, como apertura al espacio de duda, de la paradoja, en este baile presocrático entre contrarios que el paradigma del posthumanismo buscar rearticular en la superación de la fisura del conocimiento.

Otro poema, "Solve et coagula" (del latín, "deja pasar lo viejo") reformula este concepto y recoge en su seno textual las piezas rotas de los últimos versos del anterior, aquella vasija rota del universo, arrojándolas ante el espejo:

> Arrojaremos las piezas
> las pondremos frente al espejo
> el ojo de unicornio
> que nos devuelva la imagen
> completa del universo
> su forma
> de cifrar la paradoja
> (el huevo o la gallina)
> en un cúmulo de nervios y carne
>
> El pez pequeño es el más grande (24)

Ejerciendo un nuevo salto transtemporal, los versos que siguen implementan la ecuación de esta cosmovisión con el principio de incertidumbre de Heisenberg como rector de la nueva realidad "Cuanto más precisa sea la medida / del movimiento de una partícula / menos sabremos de su posición" (24), reincidiendo de nuevo en el espacio de duda como consustancial a la existencia en todas sus facetas, en este caso, la danza de los enamorados: "Tigre y Dragón. Tú y yo / bajo esta lluvia de polen" (25). Así, un hecho atmosférico finalmente envuelve la atmósfera del poema y a los protagonistas en una existencialidad opaca, dudosa. La resolución de la duda, dice otro poema, no implica su no existencia sino que precisaría toda la infinitud de todo el espacio. "Melancolía (Stephen Hawking encuentra la gran fórmula) lo expresa:

> Sin pudor
> me rindo a la asonancia

Lleno la página de cifras
Como pompas de jabón
las veo crecer
y perderse en la distancia

He encontrado la fórmula

Es sólo que…

Necesitaría todo el espacio
para contenerla (17)

Se trata de otro ejemplo que de nuevo incide en la cosmovisión que rige Renacimiento, el principio de incertidumbre del modelo cuántico postulado por Heisenberg y secundado por Stephen Hawking, ambos modelos científicos que no dejan de ser metáforas, representaciones de la realidad y de la física. Es en este espacio del saber de un no saber, en el lugar de la antinomia, de la paradoja, donde aflora esta poética que busca ante todo conocer y sin embargo se da la una inteligente y pragmática licencia para la duda.

4.3.3 Nueva Eleusis: la comunión virtual de los santos.

El mundo rizoma que Deleuze y Guattari proclamaban está atestiguando un fortalecimiento de su enramaje gracias a la labor de las nuevas tecnologías y a una fibra óptica que convertiría aquellas "mil mesetas" de los filósofos en mil pantallas (Brea 69): Un mundo poblado de infinitos conos escópicos que salen de cada lugar y se dirigen hacia cualquier otro, en cualquier dirección, como si en todo lugar cualquiera presumieran que puede haber un captor, un –digamos- "espectador", un operador de recepción (una pantalla y la máquina que la opera" que podría estar ahí interceptando su viaje, su tránsito, para interesarse por lo que ella porta, cuenta, para escuchar el

testimonio que ella o ellas, infinitas (en número y en su viaje), tiene o tienen que decir. (Brea 70)

En esta ubicuidad de la cultura tecnológica y visual opera también la mirada de Javier Moreno en Renacimiento como captor de lo que ellas, las imágenes, "tienen que decir," En el capítulo dedicado a la imagen ya he comentado que el autor es defensor del reencantamiento que éstas portan en su promesa de "Eucaristía" global cuando, sin ironía, Moreno desciende al mundo del corte publicitario con esta visión filosófica y antropológica, para desenmascarar la estasis primigenia que reopera en su moderno paroxismo de lo visual. En Renacimiento, el autor hace lo propio para crear un nuevo enlace entre realidad tecnológica y mística que obedece a la recuperación de un espacio de lo denominaremos como comunión secular, ya no sólo de la imagen, sino del mundo de las hipercomunicación tecnológica.

El filósofo francés Maffesoli establece una interesante relación que aplicaremos a este poemario entre el papel de las nuevas tecnologías y la mística (de nuevo, la retroprogresión) y en concreto con los diversos cultos mistéricos de carácter órfico en donde las comunidades cristianas vivían sólidas ósmosis existenciales (Maffesoli 73): "¡Acaso no responde a una misma naturaleza lo que está sucediendo ante nuestros ojos! En suma, ¿no es acaso Internet la Comunión de los Santos postmoderna?" (74), concluyendo que "la mística y la tecnología se unen en un mixto sin fin" (75). Veremos cómo Renacimiento cobra su sentido al establecer esta relación transcultural entre el nuevo escenario global y tecnológico con estos cultos mistéricos de la antigüedad. Continuando la lucha contra la razón instrumental, Javier Moreno sigue buscando aquí reencantar el panorama sociocultural presente con la recuperación de una conciencia

mítica. Es desde esta perspectiva como entiendo la implementación de un humanismo transcultural entre los momentos elevados de la cultura y el presente global. Todo ello, desde la vigente realidad tecnológica. Veamos:

De igual modo que "Anunciación" erradicaba el régimen ocularcentrista al ingresar en él una red intravisiva de la que el propio yo poemático es un nodo más, "La ventana de Alberti" reincide en la nueva Weltangschauung que resulta del uso y praxis de las nuevas tecnologías. Trascendiendo el papel de espectador del individuo en la sociedad del espectáculo postmoderna, las nuevas tecnologías reactivan en cierto sentido la agencia de un sujeto más "empoderado" puesto que ahora teclea, busca información, navega pantallas y hace clics, es decir, construye su propia realidad convirtiéndose así en emisor activo. Además, el click[156] no sólo cambia nuestra manera de percibir el mundo, sino de adquirir el conocimiento. Según Pérez Tapias: "La revolución tecnológica en curso refuerza aún más el papel de la tecnología en nuestra cultura hasta poder considerarla como uno de los principales determinantes, si no el principal, de nuestra relación pragmática y cognoscitiva del mundo" (18).[157] Este poema es quizás un ejemplo de este cambio de paradigma tecnológico en cuanto a su sentido afecto a esta poética como creadora activa de su propia versión del mundo:

> Leon Baptista Alberti decía que el cuadro debía ser una ventana abierta al mundo
>
> Lo que no dijo es que el mundo es una sucesión de ventanas
>
> abiertas, minimizadas algunas

[156] Recordemos que el autor tiene una novela con el mismo nombre, Click. (ver bibliografía)

[157] Citado por Vicente Luis Mora en La luz nueva. (34)

aguardando un clic futuro

…dove io debbo dipingere scrivo un quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, il quale reputo essere una finestra apertura per donde io miri quello che quivi sarà dipinto

Piensa en esas estrellas de cine que
muestra la pantalla (otra ventana)
que al igual que las del cielo
ya no existen

Y que sin embargo iluminan nuestras noches (51)

La metáfora de la ventana adquiere aquí una doble dimensión extrapolable a dos paradigmas arriba comentados: el estático para el espectador (ya sea ante la imagen pictórica o la pantalla del cine) y el dinámico para el ahora usuario mediante la metáfora del clic: "Lo que no dijo es que el mundo es una sucesión de / ventanas / abiertas, minimizadas / algunas / aguardando un clic futuro." Estamos pues ante una praxis que permite el acceso a otras realidades (en este caso, la virtual) en el pleno ejercicio del usuario de su elegida tarea cognoscitiva. El poema poetiza y extrapola la potencialidad de este hecho para una praxis social que reside en la nueva subjetividad "hiperconectada." Según Brea, el nuevo régimen técnico y biopolítico conforma la subjetividad en el escenario matricial del sistema-rizoma, el de las multitudes interconectadas, mediante un proceso de coalición de "potenciales entrelazados," donde "en un movimiento de sístole y diástole, comprensión y distensión, inspiración y espiración, eros y tánatos, algo captura la constelación del juego diferencial de las partes. . . para de nuevo, e instantáneamente, dejarlo distenderse, propagarse en una dispersión en deriva hacia sus infinitas líneas de fuga." (109)

He aquí el modus operandi del sistema matricial al que parecen aludir los versos de este poema, ese clic futuro que encerrando el movimiento de sístole y diástole es lugar de potencia, de línea de fuga, de elección de conocimiento pero también de actuación política en una economía-política que rige el fin de la separación. El yo sale de su encierro y se busca desde esta perspectiva en la colectividad, en la interrelación con la tecnología, lo que Molinuevo denominaba una "tecnoorgánica:"

> "Tesis sobre el autorretrato"
> Hay en el fondo cierta idea de miopía
> Ver tan sólo lo que está más cerca
> ¿El yo se encuentra dentro o fuera
> de la piel? ¿Se mide en centímetros
> o años luz esa distancia?
>
> Cierto que la frontera
> entre el yo y el mundo está hecha
> de fundas de teléfono, de antenas, de azogues
> de espejo, de marcos custodiando
> retratos de infancia
>
> Mientras cruza el almagre el espacio
> sobre el pelo del pincel
> pienso cómo es posible que algo
> se contenga a sí mismo
>
> Asombrosa paradoja
>
> Otra cosa es admitir que ningún ser lleva en sí
> el principio de su existencia
>
> De ahí la necesidad del lienzo. (26)

La tesis del poema resulta en aceptación de la otredad en el enramaje social (este metafórico lienzo), en la conformación de un yo que no se puede deslindar de esta red de conexiones, de este postmoderno cuerpo eléctrico de "fundas de teléfono, de antenas" (y podríamos añadir fibra óptica, pantallas...). Estamos pues ante una poética que niega el solipsismo y cuya primera persona es un plural colectivo que rige la interconexión del

sujeto, que acepta la otredad como extensión de un yo en el espacio metafórico del lienzo (el escenario global). “Quizás siempre fueron contemporáneos / el microchip y Selene / en ese estado desmadejado de la materia / que llamamos eternidad” (37), dicen otros versos. Y aquí rescato a Bergson, crítico del ocularcentrismo y opositor a la concepción lineal del tiempo para explicar en La evolución creadora “cómo el tiempo va haciendo que de un núcleo central mítico en los orígenes. . . El tiempo ha ido diversificando, evolucionando y sacando “creadoramente” cosas que en apariencia se separan, y luego confluyen” (Savater 200): el microchip y Selene, en este caso. Quizás esta filosofía de la fluidez y la simultaneidad espacio-temporal que más tarde heredará Deleuze en su imagen-movimiento sea la más propicia para explicar la poética que ejerce y admite Moreno para sus versos y en donde el autorretrato lo conforma toda imagen proyectada un imaginario mediante un salto metafórico en el tiempo y el espacio desde un centro de indeterminación ontológica que es puro devenir, evolución creadora proyectada hacia el futuro:

> No nos une la certeza
> sino el sin sentido
> Por eso nos llenamos de fórmulas
> de endecasílabos como pasto
> para el gusano que otea el futuro (32)

Otra fórmula para este gusano de evolución creadora que recorre Renacimiento, siguiendo el hilo matricial de esta poética de hiperconexión, la hallamos en el poema “Algunos enlaces recomendados” en donde, incoporando el lenguaje de la web (los poemas siguen el formato de las páginas .url con su correspondiente entrada www y extensión .jk) al final de cada estrofa existe un implícito clic que busca la conversión en

actualidad de una potencia, el desentrañamiento de un haiku indicado por la extensión .jk. Algunos ejemplos:

www. Tenso_el_cerebro
buscando_hacer_centro
en_el_vacío.jk

www.Vicent_Van _Gogh
Sus_girasoles_Campo_e
Lectromagnético.jk

www.Virtud_del_junco
No_luchar_Plegarse_al
Soplo_del_viento.jk

www.Picoteando
el_pájaro_ en_ la_ rama
este_ poema.jk. (55)

Como en el haiku, el poeta incorpora elementos de la naturaleza y la realidad circundante, explícitamente, "este_poema," al final de la composición, entre los cuales el lector debe establecer el símil. La relación con la poesía del silencio parece, de nuevo, innegable. Y es que en estos haikus de Moreno en donde el cerebro busca hacer centro del vacío, aquel lugar del caos (apertura) originario hacia el cual el poeta, como Wittgenstein diría, ha de descender para comprender. Tenemos así la incorporación de la obra pictórica de Van Gogh y sus campos magnéticos, el énfasis en la cualidad de saber estar del junco propia del budismo zen y el poema como metáfora del picoteo de un pájaro en la rama. Todo ello, conforma un leve intento de penetrar el misterio de la realidad. El poema resulta así en enlace de tecnológica y mística y nos remite a esa unión de mística y tecnología de la que habla Maffesoli en estos poemas en donde la praxis tecnológica es también praxis cognoscitiva y en donde la ventana del ordenador se reconfigura como este nuevo espacio contenedor de algo sagrado.

4.3.4 El eterno retorno reloaded

El último poema del libro, "El 'Saco Bosco' de Bomarzo (Sólo para consolas Nintendo), continúa el escrutinio filosófico de la imagen, en este caso, la imagen electrónica, digital. El poema recupera de nuevo material mítico y lo readapta a la escenografía contemporánea, en este caso, un videojuego. El escenario digitalizado del "Sacro Bosco," un jardín renacentista italiano plagado de monstruos y otras maravillas arquitectónicas, se convierte así en el lugar la odisea del avatar de un yo poemático que se siente "Neo en Matrix Reloaded" (58). A través de un recorrido por este jardín de maravillas busca reinsertar la cosmovisión renacentista, humanista, en el nuevo escenario electrónico, hacer de Neo (el individuo contemporáneo habitante del espacio "matricial") un nuevo icono de otra forma de humanismo que aquí llamamos transtemporal. La siguiente descripción de este escenario nos hace comprender la pertinencia de la relación que Moreno establece con el mundo del videojuego. Y es que quizás no haya mejor paralelo para los monstruos y esfinges que aquí encontramos en este espacio laberíntico que aquellos videojuegos que insertan igualmente el elemento de lo mítico y lo fantástico:

> El Sagrado Bosque, como lo quiso llamar su inventor para afirmar la afinidad del jardín con la antigua tradición de las zonas boscosas como lugares predilectos por el encuentro con lo divino, es habitado, por lo tanto, por imágenes que son señales de un "Mas allá". Con su Venus y las otras diosas-matronas, con el reino de Plutón habitado por guardas-dragón y monstruos marinos, con los ogros, las esfinges y los personajes míticos, el Bosque de Bomarzo nos hace entrar en un mundo onírico y casi ultramundano, un lugar donde lo numinoso puede mostrarse a los ojos de los visitantes en sus diferentes manifestaciones, donde el sentimiento de maravilla se mezcla con el de lo terrible. Ésta fue quizás justamente la voluntad de Vicino, expresada en una inscripción que también es una invitación: "Voi che pel mondo gite errando vaghi di veder meraviglie alte et stupende venite qua, dove son faccie horrende elefanti, orsi, orchi et draghi." Vicino, por lo tanto,

> crea en el jardín gigantes y ogros, pero también el Pegaso y las Arpías y Cerbero, en una alternancia de llamadas que siempre aluden a lugares fantásticos o sobrenaturales, lejanos de la cotidiana realidad pero presentes en forma de hierofanías concedidas a los hombres.[158]

Con esta información preliminar, quizás sea más fácil comprender el poema que aquí incorporo en su totalidad por ser final y vital para la comprensión del poemario en su totalidad:

Voi che pel mondo gite errando, vaghi
di veder maraviglie alte et stupende

¿Existe una épica
del fin de la historia? (Esfinges)

El videojuego
Elegir el arma, el uniforme
el bando. Jugar
a ser fascista/republicano, sabiendo
que la sangre que salpica
no es sino un trozo de código

Y qué importa si no ocurrió así
si el soldado murió
sujetándose las tripas

No dejemos que la historia
estropee una buena partida
(Mausoleo)
Todo pensamiento vuela
(Orco)
mas nunca debe saber el arco
cuándo ha de partir la flecha

Pero a quién disparar
a través de las ventanas abiertas
Hace tiempo que sólo temo
el parte de bajas ante el espejo
Es entonces
cuando todo amenaza ruina
(La Casa Inclinada)

[158] http://www.pangeaitalia.net/content/view/22/41/lang,es/

Neo en Matrix Reloaded
ya no esquivo las balas
no lucho contra el enemigo
Por fin comprendo
que el enemigo estaba dentro
(La lucha entre gigantes)

Alguien pasa junto a ti
extiende la mano
te pone una etiqueta

Es lo bueno de vivir así
envasado al vacío, alojado
en un estante de súper
libero l'animo d'ogni oscur pensiero
(Ninfeo)

El tiempo es esta cópula
de dragón y alevilla
conjugando la infancia
en indicativo presente

Aquí
hasta el invierno reverdece
(el Dragón)

Sentarse en el regazo de Perséfone
Saber que algo recomienza tras el Game Over
(Proserpina)

Operar la suma
de todos los significantes
(son necesarios 300 genes
para crear la vida
cuántos versos para un poema)
Resultado=Silencio

Como ocurre con los colores
cada objeto contiene
todos los seres
(Equidna-Leones-Furia)
excepto él mismo

Siempre
contemplamos la ausencia

Detrás de la pantalla
el mundo
agazapado
en una hoja de hierba
(Ceres)

Mientras
en el suelo
la hormiga macho
reinterpreta a Goethe:

Ama a Helena
y muere (57-60)

De marcada intertextualidad con los mitos clásicos, la filosofía, el cine e incluso las economías de mercado, estos versos son testigo de aquel humanismo transcultural del que nos estamos ocupando. Y es que este poema, pese a su aparente esoterismo, se dedica básicamente a trasladar el escenario humanista del renacimiento italiano a través de este laberíntico recorrido por el jardín de Bomarzo al escenario hiperconectado (matricial) de la actualidad. Del mismo modo en que el laberíntico jardín se hace eco de mitologías clásicas y goza, insertado en la espesura de un bosque, de una presencia notable del elemento numinoso, sacro, también el escenario electrónico de la actualidad se convierte en metáfora perfecta de todas las potencias mistéricas de la tecnología para el individuo del mundo en red, ese "Neo en Matrix Reloaded."

El poema no se dedica a exaltar del mundo del simulacro de la postmodernidad, sino que, igual que ocurre en Matrix,[159] parece proponer la superación de lo hiperreal, la postmoderna caverna de Platón, tal como leemos: "libero l'animo d'ogni oscur pensiero" (versos del El sueño de Polífilo gravadas en el jardín de Bomarzo). Así, el mundo del

[159] Matrix ha sido concebida por la crítica como una apuesta Nietzscheana ante la realidad de Baudrillard, es decir, de el reconocimiento de que todos los valores son ilusorios no supone su destrucción (Constable 16)

"antiindividuo"[160] postmoderno consustancial a esta visión de la hiperrealidad en donde el ser estaría "envasado al vacío, alojado / en un estante del súper" (58), sale de su alienación, de su solipsismo, para recobrar la conectividad con el escenario global pero también con otros momentos de la cultura. Todo ello, gracias a las tecnologías en cuanto su papel de renovada comunión. Un ejemplo de este impulso de conectividad es el guiño que Moreno realiza una vez más a Goethe (en este caso, su teoría de los colores) cuando leemos: "Como ocurre con los colores / cada objeto contiene / todos los seres / (Equidna-Leones- Furia) / excepto él mismo" (59). He ahí la inserción de la mirada neorromántica de interconexión holística del todo. Así, en su recorrido por el misterioso laberinto y su mitología, el yo poético busca reconectar su realidad con el pasado, restablecer relaciones transtemporales con los mitos, los lugares (Mausoleo, Orco, Ninfeo…) reintegrase como parte de esta tradición humanista a través de los diferentes momentos históricos, la rotación de los Imperios. De ahí que cuando leemos: "Sentarse en el regazo de Perséfone / Saber que algo recomienza tras el Game Over / (Proserpina)" podemos apreciar que terminada la partida en Grecia (Perséfone) luego llega el imperio romano a rebautizar la misma diosa: Proserpina. Todo ello desde la noción del "Game Over," que impone la mirada actual, la del imperio norteamericano.

Se trata pues de reconectar los momentos álgidos del humanismo (antigüedad clásica- Grecia y Roma-, Renacimiento –Bomarzo-, Romanticismo- Goethe-) hasta

[160] Según Brea: "Aquí la ingeniería de la eternidad se hace biotécncia, dando vida a formas de indentidad repetidas hasta el escalofrío. Como en el proyecto deleuziano- "diferencia y repetición" o en el pop de la seriación infinita, en nada se escabulle tanto la diferencia, como allí donde no se promete nada, nada de individuación [propia de la imagen-materia]. . . Sino una totalidad intensiva que es, en tanto que antiindividuo, una agreagación masiva de cantidades ilimitadas de información." (75)

llegar al escenario global presente. Releamos ahora, bajo esta nueva luz, la definición del paradigma propuesto por Rodríguez-Gaona al comienzo de este epígrafe. Se trata de: "Un humanismo transcultural, no sólo con referentes de la Clasicidad o el Renacimiento, sino también abierto al estudio de importantes momentos de otras civilizaciones previamente consideradas como periféricas o premodernas. Tratar de conducir las herramientas que brindan la globalización, Internet y los Estudios Culturales hacia la edificación de una civilización plural verdaderamente digna de su nombre." (Rodríguez-Gaona 212-214). El poema parece pues mostrarnos la conducción de las herramientas de la globalización y de la tecnología hacia esta reedificación de un nuevo humanismo que sin obviar el progreso y las nuevas tecnologías, al contrario, sirviéndose de ellas, establezca nodos de conexión con otras culturas. Se trata de "reactivar" antigüas mitologías en el escenario presente, es decir, una apuesta por el retroprogreso en donde el escenario de la globalización, las nuevas tecnologías, los estudios culturales, conviven con antigüas mitologías portadoras de un estado sacro, de un antiguo encanto.

En este caso, tenemos la recuperación del mito del eterno retorno. Los versos que abren el poema y que en forma de inscripción dan la bienvenida al visitante - "Voi che pel mondo gite errando, vaghi / di veder maraviglie alte et stupende" (57) – y la forma laberíntica del Sacro Bosco, nos remiten esta infinita postergación temporal: "The topos of the 'wandering Jew' could be assimilated to that profoundly antiocular image of the labyrinth, in which infinite temporal deferral replaced timeless spaciality and unmediated presence" (Jay 549). De ahí el guiño final a Ceres / Demeter "Agazapada tras la pantalla." Y es que tras el reinado de las superficies (la pantalla) hay una promesa de eternidad, de renacimiento, "infinite temporal deferral" o eterno retorno ya que Ceres /

Demeter es la diosa de las cosechas, del renacimiento, una de los mitos centrales en los antiguos ritos eleusinos.

Para describir el tejido social contemporáneo regido por la interconexión y una concepción holística de la existencia, el filósofo Michel Maffesoli, hace precisamente referencia al retorno a los misterios órficos de la Eleusis (el lugar donde se llevaba a cabo el culto a la diosa romana Demeter, la diosa de las cosechas), es decir, a los rituales de renacimiento. Curiosamente, el crítico de estudios visuales José Luis Brea, utiliza los mismos términos para definir el presente como una "efervescencia histórica, un incendio eleusino de pasiones de vida" (110) entendido como la celebración de dichos rituales de renovación. Este estallido dionisiaco de fuerzas viene así pues acompañado de una nueva voluntad nietzscheana, un yo fortalecido, no en su aislamiento, sino como yo colectivo, comunitario, virtualmente enlazado y sin embargo portador fuerte de su propio discurso. Esta es la idea que transmite Ernesto Castro en su artículo "Mallas de protección: la codificación del yo en la Era Comunicativa":

> Internet potenciaría expresiones más perfectas de la Voluntad de poder nietzscheana. . . una versión actualizada de este ideal post-humano: el hiperhombre, aquel individuo cuya identidad está consituida por los enlaces con otros individuos y que, no obstante, es capaz de imponer un discurso propio, el cual sería reproducido y transmitido hasta el último rincón del planeta gracias a los discursos mediáticos disponibles. (Castro 22)

Ésta es precisamente la concepción del nuevo escenario global como una efervescencia histórica, dionisiaca que ocurre al comulgar secularmente en esta nueva comunidad virtual.[161]

Se trata pues de retornar también al comienzo del libro, a aquella María que nos

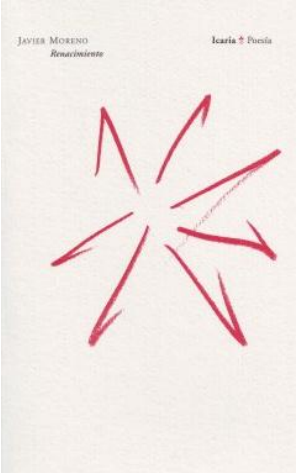
[161] Ernesto Castro Córdoba nos remite a otras dos fuentes teóricas que elaboran la idea de la nueva comunidad com red de redes: La Comunidad desobrada (Jean-Luc Nancy) la Comunidad Inconfesable (Maurice Blanchot).

anunciaba un nueva "era de gracia." La visión antropocéntrica de un antiguo humanismo dará pie ahora a otro tipo de estructura nodal, matricial, en esta nueva ontología de la complejidad en donde el hombre ha de reconfiguar su subjetividad con el espacio. De ahí que, como leemos al final del poema, el endiosamiento del ser en otras etapas de la cultura, dé paso ahora a una visión más humilde, la de esta hormiga macho en la que nos convertimos todos al pasear por el jardín de las hipercomunicaciones globales y sin embargo, donde la belleza (y su verdad) como perenne centro del humanismo, sigue atinando en los misterios más hondos del ser.

A lo largo de este estudio he analizado los valores que Rodríguez-Gaona apuntaba como requisitos para una poética humanista transcultural presentes en Renacimiento: Por una parte, la recuperación de la fe en el conocimiento con una la licencia para el espacio de duda, posicionamiento que sigue sustentando la lucha de Javier Moreno contra la razón instrumental. Y por otro lado, un rescate de diferentes momentos de la cultura y su reconexión con la presente realidad tecnológica y el escenario global. El resultado es una reconfiguración de las subjetividades contemporáneas dentro esta nueva ontología de la complejidad en la que situamos el nuevo humanismo dentro del sistema-rizoma. Se trata, según explica José Luis Brea en su "(pequeña) teoría de las multitudes interconectadas" de un movimiento de intensión y distensión, el cual redefine las nociones de subjetividad y ciudadanía en la hiperconectada red global:

> Un doble movimiento de compresión- una ecuación de carga por la que el juego de los muchos se atrae como un sofisma abstracto- y distensión. . . sístole y diástole, compresión y distensión, inspiración y espiración, eros y tánatos, algo captura la constelación del juego diferencial de las partes como el magnetismo centrípeto de su nube molar para de nuevo, e instantáneamente, dejarlo distenderse, propagarse de una dispersión en deriva hacia sus infinitas líneas de fuga. (Brea 108-109)

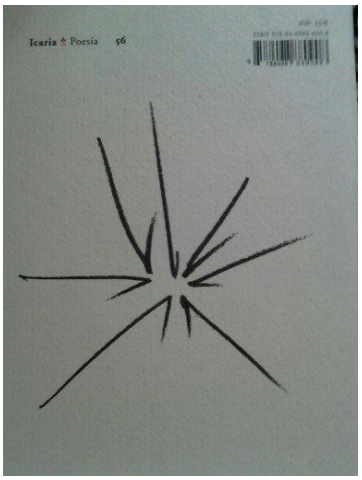
Así es cómo también parece operar la poética rizomática de Javier Moreno en Renacimiento, una poética que se elabora en múltiples planos siguiendo este sistema conceptual de coalición y constelación. Y es que las mismas cubiertas del libro: 7 flechas concéntricas centrífugas (portada) y 7 flechas concéntricas centrípetas (contraportada), parecen dibujar este momento de sístole y diástole que determina en tantos sentidos la poética de Renacimiento: es quehacer metafórico (viaje de ida y vuelta de "lo real" al signo); es esquema de la paradoja de una poética del silencio (saber del no saber); es concepción bergsoniana del tiempo (simultaneidad temporal- contracción- que provocaría un movimiento posterior de expansión[162]); y, finalmente, es movimiento intensivo del proyecto rizomático deleuziano, (momento multitudinario de fuerzas centrípedas) y posterior distensión de las mismas en toda dirección. Esto es lo que Brea denomina "un incendio eleusino de pasiones de vida. . . un estado de pasión, una fluídica de afectos que se mueve a la velocidad de una sola ecuación implacable: la del deseo en sus composiciones recíprocas, en sus innumerables travesías de lo ciudadano, a cada instante negociable" (Brea 109-110).



Así es cómo la revalorización que realiza el filósofo del mundo rizoma en el escenario electrónico global resuena en Renacimiento. En la obra de Javier Moreno el individuo sale un encierro para formar parte de esta fluida ontología de afectos en la que la subjetividad es parte indistinguible de su ensamblaje biopolítico global. Es pues, en entorno a esta fluídica donde Javier Moreno, cual post-postmoderno

[162] Bergson lo denominará élan vital.

homo faber, articula las páginas de un Renacimiento que se hace eco de una nueva “era de gracia” global.



CAPÍTULO 5

HACIA UN NUEVO PARADIGMA:

5.1. Un nuevo sol en la literatura española

"El sol es nuevo cada día"
(Heráclito)

Dice Thomas Kuhn es su obra Estructura de las revoluciones científicas, que cuando una cosmovisión llega a su fin, esto no supone una borradura completa del paradigma vigente, sino que convive con él para explicar parcelas de la realidad a donde en anterior no llegaba. Por ejemplo, la llegada de la física cuántica en el panorama científico no supuso la total erradicación de la física clásica, newtoniana (que aún hoy en día resulta adecuada para tratar temas a nivel macrofísico), sino que se dedicó a explicar fenómenos de otra índole, cuántica, ahí donde los modelos de la física clásica resultaban reducidos. Algo parecido le ocurre al mundo del arte y de la literatura. Propuestas como la de Agustín Fernández Mallo o la de Javier Moreno en el actual panorama literario en España están igualmente llegando a lugares donde otros modelos poéticos tampoco alcanzan. Me refiero al paradigma que a lo largo de estas páginas he defendido como posthumanista y que tiene su eco en esta literatura de ambición holística y experimental. Sus propuestas vienen así a ampliar el espectro del existente panorama literario en España al señalar otras direcciones. Poseen así una ambición holística que busca recuperar la noción del Todo, lo cual explica su gran espectro temático (arte, ciencia,

religión, tecnología, mitología...), la incorporación de nuevas herramientas (tecnológicas o audiovisuales), o lo que hemos denominado un impulso retroprogresivo, es decir, la reunión de parcelas del conocimiento separadas en la tradición literaria en España (que hemos señalado como progreso y mística).

En este último sentido, la historia de la poesía metafísica española que tiene en el siglo XX al poeta José Ángel Valente como piedra de toque se ha mantenido claramente diferenciada del las escuelas poéticas más "progres." No veremos referencias a IKEA, a Jim Morrison o Stephen Hawking en la primera, del mismo modo que la mística brillará por su ausencia en la segunda, cuya referencia más sacra sea, irónicamente, un Charles Bukowski. El lector puede pensar que los novísimos sí llevaron a cabo este "remix," pero sin por algún motivo estos poetas reúnen, por ejemplo, a Marilyn Monroe con Santa Teresa en un poema, el tono es completamente irónico y las ambiciones, culturalistas. Fernández Mallo y Javier Moreno pueden ironizar (de hecho, lo hacen) sobre muchas cosas pero realmente parecen tomarse el juego en serio. Si un poema sobre las burbujas tiene referencias místicas esto es porque, como el propio autor comenta, éste ve resonancias místicas y poéticas en la ciencia (el postpoeta diría que la metáfora "funciona"). Lo mismo le ocurre a Moreno cuando nos dice que el vuelo de un avión "se asienta lo fantástico" y nos ofrece la fórmula que científicamente lo prueba, en cuyo caso la matemática ofrece una ecuación para un hecho "trascendental" o "metafísico" (que trasciende las leyes de la física). No hay ironía en ninguno de los casos, sino la superposición o el diálogo de dos universos paralelos, aquello que Eduardo García denominaba como la unión de lógica y proyección simbólica, razón y fantasía o espíritu ilustrado y espíritu romántico.

Del mismo modo que los nuevos paradigmas vienen a sumarse a los anteriores, también puede ocurrir que en una misma apuesta artística convivan elementos al mismo tiempo tradicionales y vanguardistas. Pensemos en cómo Goya en su "caprichoso" grabado "el sueño de la razón produce monstruos," pudo, acercándose a la ambivalencia del "sueño" (como clausura de las propiedades facultativas o simple discurrir onírico del inconsciente) hacer convivir en su cuadro al mismo tiempo los preceptos ilustrados y la fantasía romántica desde una apuesta artística "del límite" que más tarde, sabemos, se inclinaría por el lado de la heterodoxia romántica. Del mismo modo, Fernández Mallo y Javier Moreno no puedan dejar de ser postmodernos. Efectivamente, hay una lista de características propiamente postmodernas a las que su obra se ciñe como anillo al dedo: El final de las grandes narrativas, la imposibilidad de una gran verdad, la convivencia de alta y baja cultura, la incorporación de elementos populares, la heterogeneidad temática… Pero quedarnos en esta etiqueta no sería justo cuando al leer postpoesía vemos la voluntad del físico de pasarse a otros modos de cultura (leamos el altermodernismo) o cuando escuchamos a Moreno decir que su obra busca separarse radicalmente de la corriente novísima (la poesía propiamente postmoderna española).

Claro está que la falacia de la intención nos ha enseñado a ser cautos acerca de lo que un autor pretende y lo que su obra realmente consigue. Y de ahí este estudio: Hemos pretendido demostrar cómo ambos autores están apuntando direcciones en el siglo 21 aún no muy exploradas en el campo de la literatura española peninsular. Podríamos decir que siendo postmodernos, son partidarios de un postmodernismo constructivo o si aceptamos la definición del postmodernismo clásico (deconstructivista), entonces habremos de aplicar otras etiquetas más de acuerdo con sus respectivas obras: Pangea,

Altermodernismo, retroprogresión o performatismo son los nombres que aquí hemos barajado bajo el gran prisma del Posthumanismo, es decir, la aceptación de un continuo ontológico y epistemológico que ya hemos descrito según la perspectiva de Karen Barad o que también analiza el filófoso alemán Peter Sloterdijk. En cualquier caso, su visión posthumanista no está en contra de lo humano, sino que al contrario, apunta a su perfectibilidad a través del conocimiento científico y tecnológico.

Los modelos poéticos que proponen Agustín Fernández Mallo y Javier Moreno tocan nuevas fibras de la realidad, allí donde otros modelos poéticos del presente panorama literario no se han aventurado. Como decía, este tipo de poéticas del límite vienen a suturar la fractura primigenia de la cultura, esas grietas que han ido minando poco a poco el campo de la cultura, no sólo española, sino de Occidente, desde que nuestros antepasados griegos establecieron los primeros dualismos. Y es que los binarismos mente / materia, sujeto / objeto, espacio / tiempo, razón / fantasía, yo / mundo, como declararía el matemático y filósofo Alfred North Whitehead, vienen a ser una elaborada nota de página a Platón (es decir, al dualismo idealista). Aunque hiperbólica, quizás la observación del filósofo no esté tan desencaminada. La brecha, ha sido, en definitiva sustantiva. Lo que el mundo de la cultura necesitaría para curar esta llaga, citando de nuevo a Kuhn, es una "revolución" de pensamiento o, desde la megalomanía de Peter Sloterdijk, "a meta-cosmic revolution of the mode of thinking of the Axial Age"[163] (25). El paradigma posthumanista está, desde sus múltiples frentes (ciencia,

[163] Aquí, Slotedijk se refiere al término tal como lo articularía Karl Jaspers en The Origin and Goal of History, el cual se refiere al periodo entre 800 a.c.- 200 a.c., durante en el momento de la fundación de las grandes religiones y sistemas filosóficos- desde Lao Tzu a Buda, a Pitágoras y a los profetas bíblicos- entre Grecia y China. (Footnote Sloterdijk 25)

sociología, tecnología, ontología…) apuntando a esta revolución de pensamiento. Es pues en esta revolución en donde sitúo a nuestros poetas. No por ser su agenda premeditadamente revolucionaria, sino más bien, por hacerse eco y ser receptáculo del pulso de los nuevos tiempos. En una entrada ya citada de Diario de lecturas, (el blog de Vicente Luis Mora) nuestros autores, junto a otros intelectuales contemporáneos, se enzarzaban allá por 2005 en una de las primeras discusiones virtuales acerca de los derroteros de la nueva poesía española. Aquí un Javier Moreno, que acababa de leer Joan Fontaine Odisea se volcaba en elogios hacia la obra de Fernández Mallo y se entusiasmaba con las coincidencias con sus respectivas obra:

> El libro de Agustín es un libro lleno de espléndidas visiones (algo raro en el panorama poético actual), de metáforas estratosféricas guiadas sin embargo por una mano inteligente (curioso, yo también tengo poemas orquestados en torno al principio de incertidumbre, a la fórmula einsteiniana y a la delta de Dirac -también como metáfora de la subjetividad-). (Moreno) [164]

A lo que Fernández Mallo le contesta (tras una interjección "apropiada" del tono "blogger"):

> J***, Mr Hautor me dejas gratamente de piedra. Como puedes imaginar te agradezco un montón la lectura de mi libro y tus palabras de elogio. Ya tendremos tiempo de hablar. Y me sorprende igualmente lo de que también tienes poemas articulados entorno a metáforas científicas, pero en concreto a la Delta de Dirac como símbolo de la subjetividad, del cero absoluto del yo absoluto; insisto, con esa coincidencia me dejas patidifuso. Por otra parte, vengo observando también que muchos de los mensajes aquí vertidos hablan de poemas que involucran asuntos científicos, gente que tiene mis mismas inquietudes poéticas; y es que yo creía que en eso estaba más solo que la una, lo que sólo se explica por mi casi total desconexión del mundillo poético, cosa que lamento; vengo de otras "latitudes." En fin, ya hablaremos. (Fernández Mallo)

[164] http://www.vicenteluismora.bitacoras.com/archivos/2005/08/24/nota-al-post-de-eloy-fernandez-porta

He aquí la prueba recogida en los anales virtuales de lo que en una entrevista, Moreno (Hautor) denominaba un proceso de poligénesis,[165] es decir, la ocurrencia simultánea de un mismo fenómeno sin aparente relación, la "coincidencia" de que haya otros escritores con las mismas inquietudes científicopoéticas. Si cito este pasaje es simplemente para apuntar a aparente inexistencia de una agenda previa, sino la emergencia y posterior convergencia de estas sensibilidades poéticas que, desde sus respectivas visiones, están llegando a puertos similares, uniéndose a la esfera de la llamada "tercera cultura" y explorando desde allí, nuevos modos de escribir, pensar y sentir. Pero Agustín Fernández Mallo y Javier Moreno no están solos en esta aventura poética. Al comienzo de esta tesis señalaba el apartado que dedicaba Rodríguez-Gaona a los "poetas interdisciplinarios," en donde situaba a estos autores. El crítico nos daba aquí una descripción sucinta pero apropiada del campo de acción y los nombres de los autores que conforman esta tendencia. Vuelvo a insertar esta cita:

> Buscan inspiración para sus propuestas en los discursos extraliterarios como las artes y las ciencias, plasmando la realización de sus intuiciones en soportes que exploran los límites de lo textual, sea en la tradición vanguardista del libro objeto o continuando (e intentando superar) la indagación idealista de la mise en page mallarmeana. Es decir, su crítica, si bien no siempre se centra en el fetichismo del libro, sí está enfocada contra las prácticas convencionales o normalizadas de la escritura y la lectura. Para su búsqueda pueden emplear en ocasiones las nuevas tecnologías, con en el caso de los videopoemas (Miriam Reyes, Mercedes Díaz Villarías) o aplicar un enfoque conceptual frente al poema o el libro (Fernández Mallo, Patricia Esteban, Sandra Santana), llegando al texto híbrido (Vicente Luis Mora, Javier Moreno), al hipertexto o a la poesía objetual (Sofia Rhei).[166] (71)

---

[165] Ya he utilizado este término al examinar el nacimiento del del pictorial / iconic turn.

[166] Continúa el crítico mencionando un grupo de poetas artistas (Marcel Duchamp, Joan Brossa o Jorge Eduardo Eilson) que éste considera antecedentes y que sin embargo cuestiono por estar sólo limitado al mundo del arte, lo cual entra en conflicto con la amplitud de la interdisciplinaridad que estos poetas manejan: el mundo de la ciencia, la sociedad del consumo, las nuevas tecnologías, las referencias pop, la música,

Si me he detenido en la obra de Javier Moreno y de Fernández Mallo es porque en su obra confluyen todos estos puntos que distinguen al grupo: la interdisciplinaridad, los nuevos soportes (audio o imagen), las nuevas tecnologías, la aproximación conceptual o el texto híbrido. Sólo el último punto, la concepción del libro como objeto (la poesía objetual) que cultiva Sofia Rhei, es un área sin explorar por los escritores.

Pero el interés que ha guiado estas páginas no ha sido tanto el estudio de la "novedad" o el de lo experimental per se, [167] sino, más bien por su cosmovisión poética del conjunto, una regida por el leitmotiv del reencantamiento como finalmente consustancial a la visión del mundo posthumanista, es decir, como poéticas que hemos denominado del límite (García). De ahí que, en lugar de un análisis comparativo de su obra con otras apuestas literarias contemporáneas e incluso también experimentales e interdisciplinarias, haya decidido realizar un análisis de las obras de estos autores que mejor representan estos nuevos rasgos que apuntan hacia el reencantamiento en el marco del posthumanismo. Incluso, realizar el estudio exhaustivo de ciertas obras de estos autores ha implicado dejar de lado otras obras de su misma autoría.[168] Por ello, el sustrato filosófico o de los estudios culturales tiene en esta tesis más peso específico que una perspectiva puramente formalista y de raigambre literaria.

---

el cine y tantos otros referentes tienen igual o más importancia en el apartado del influencias.

[167] Ver Sobre lo nuevo, Boris Groys.

[168] En este caso las obras de la trilogía Nocilla de Fernández Mallo, o en el caso de Moreno, su novela Click, (ganadora del premio FNAC de novela en el año 2008) o la recién publicada Alma que parece estar rompiendo más de un esquema mental de la crítica literaria española. Espero acercarme tanto a estas obras como al resto de las apuestas poéticas del grupo en un futuro cercano

Recuperar filosóficamente hablando la perspectiva no-dualista tiene implicaciones claramente "revolucionarias" (y aquí me refiero de nuevo al sentido de revolución tal como la entiende Kuhn), ya que la ciencia y la poesía, como dice Fernández Mallo, vuelven a un origen preilustrado, y la ciencia y la mística, el impulso que hemos denominado retroprogresivo, descubre puntos de contacto comunes, como por ejemplo, la inseparabilidad de la cuarta dimensión, espacio-tiempo, proclamada al mismo tiempo por Albert Einstein o místicos orientales como el maestro zen Suzuki. Igualmente, aquella transición ontológica entre la continuidad y la discontinuidad que nos muestra la función de Dirac (y para la que tanto Mallo como Moreno tienen sus composiciones poéticas acerca de la subjetividad) tiene una resonancia budista de la fusión / indistinción del yo y el mundo (el otro). El resultado, como hemos intentado demostrar en estas páginas, es el de un reencantamiento de las tres dimensiones aquí estudiadas, la recuperación de una dimensión que podríamos denominar "mágica" si pensamos en la recuperación del asombro del espectador ante el nuevo despliegue de medios, fuerzas, teorías… que se presenta, ante nuestro acostumbrado cartesiano modo de comprender el mundo, como una presencia numinosa en nuestras vidas. Así, como se ha defendido en estas páginas, tanto la nueva ecología imaginal, la aceptación de la realidad mistérica en el mundo de la ciencia y finalmente, la hiperconexión de una fluídica de afectos virtuales, contribuyen a reencantar el mundo, entonces, por un efecto de ósmosis cultural, la literatura que refleja todo este entretejido de prácticas materio-discursivas, también resulta reencantada. Así es cómo la visión del quehacer literario de Agustín Fernández Mallo y de Javier Moreno viene a sumarse al panorama literario español vigente y a ocupar este espacio hasta ahora deshabitado en la cultura española del siglo 21.

Si bien siempre ha habido apuestas experimentales, interdisciplinares, incluso holísticas,[169] el paradigma que hemos denominado del desencanto ha tenido un peso específico importante en la historia, en la cultura y en la reciente poesía española. Quizás por ello, estos dos autores sean buenos ejemplos de obras pioneras del reencantamiento en el siglo 21 español. Su escritura es una receptáculo de estas nuevas radiaciones, la materialización discursiva de un paradigma de eminente contacto que practica, como vaticinaba Gregorio Morales en los años 90, "un respeto escrupuloso de todos los valores democráticos, estando en contra de cualquier prejuicio de pureza y a favor del mestizaje con que la vida o tiñe todo" (27). Ésta es básicamente la actitud de nuestros autores, una abominación por los purismos y una apuesta por la experimentación y la creatividad sin desdeñar nada, desde lo más arcaico, mítico y simbólico, hasta lo más novedoso en el mundo de la ciencia y las comunicaciones. Los cambios políticos, sociales, tecnológicos, científicos… reestructuran a las sociedades, a sus individuos y sus creaciones artísticas, sus sensibilidades. Hoy más que nunca y quizás los poetas de las ciencias especialmente, saben, sienten, que no hay modo de desglosar esta ontología entretejida de materia, seres, información, en esa "fluídica de afectos" que diría el crítico de estudios visuales José Luis Brea, propia de las sociedades tecnológicas. Bajo estos circuitos informativos no sólo la ciencia, sino todo intersecta con todo: tecnología, política, sociedad, mística, religión, arte digital, Internet, urbanismo, economía, forman parte de la nueva esfera de nuestros días. Se trata básicamente, como anunciaba Fernández Mallo en su Poesía postpoética: Hacia un nuevo paradigma de conseguir que la literatura española actual entre en sintonía con otras artes plásticas cuyas propuestas estéticas son testigo del actual

[169] Subrayo aquí de nuevo el grupo de la Estética Cuántica durante los años 90, encabezado por Gregorio Morales.

discurso científico y tecnológico (el arte transgénico, el arte informático, el arte fractal, el teatro electrónico o el arte del caos), sumarse pues a esa "tercera cultura" que anuncia John Brockman que supera la dicotomía entre los intelectuales de las ciencias y los de las letras y crea un solo espacio de conocimiento desde el presupuesto de una sola realidad hiperconectada.

Estamos pues en un escenario de pixeles, saltos cuánticos y clicks que nos vuelven eternos, ubicuos, nos multiplican, clonan y nos someten a una biotécnica de la eternidad al tiempo que nos devuelven a un escenario mágico, mítico y místico, a una ontología de la complejidad de un mundo habitado por imágenes que emergen en el escenario contemporáneo cual Venus Anadiómenas, en donde la física cuántica y maestro Suzuki nos dan un mismo mensaje de ubicuidad y la realidad tecnológica y el mundo de las comunicaciones nos devuelven a un estado de efervescencia eleusina y cada click en el ordenador es un ritual de renovación. Un mundo lleno de misterios y de encantos, en donde, sin abandonar el pragmatismo, la ciencia y las relaciones inmanentes, como dice Wittgenstein, es mejor callar y dar paso al asombro. Esto es precisamente lo que Javier Moreno y Agustín Fernández Mallo, según he analizado en estas páginas, consiguen con sus respectivas propuestas poéticas, teóricas y novelísticas: ofrecernos este ensamblaje de la mente, el espíritu y la materia y devolverle al mundo la perspectiva interiorizante, el espacio de duda, la fantasía y juego, pero un juego creativo en donde las prácticas lúdicas también lo son materio-discursivas, creativas. Se trata pues de crear otras realidades, de retomar la función constructivista y creacionista de la literatura, de crear mundos nuevos con la literatura, con el canto, es decir, de reencantarlo con materiales que nos ofrece la nueva realidad. El resultado es una redimensión de la realidad literaria española al

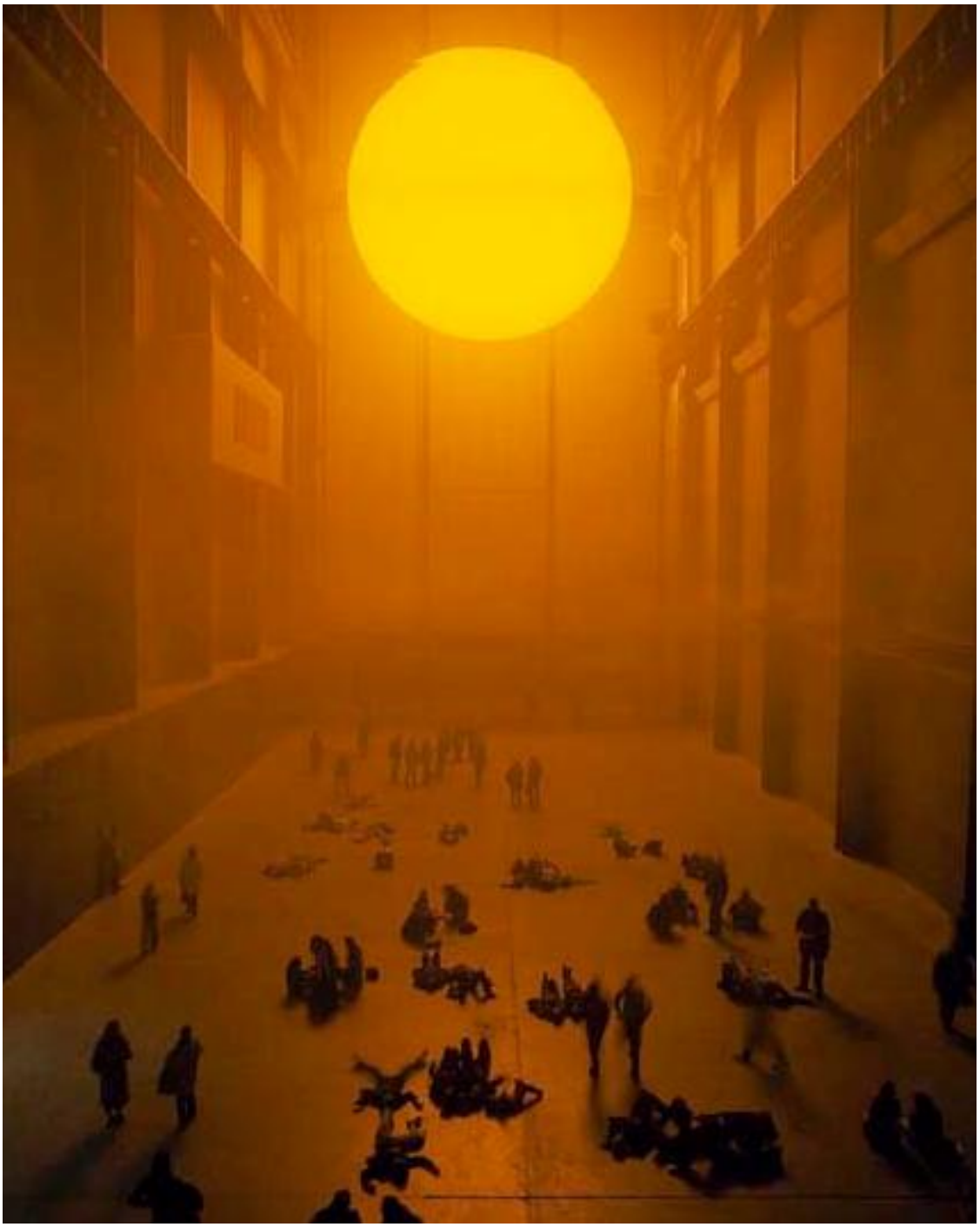
ofrecernos nuevos instrumentos de medida del mundo, nuevos modelos poéticos, que, como diría William Blake, nos abren las puertas de la percepción al ser testigos de una nueva forma de pensar, de escribir y de sentir. Y es que, como dice Javier Moreno en una reciente entrevista al respecto de su recién publicada Alma: "Se equivoca quien piensa que en la actualidad se siente igual que hace cien años."[170]

También se equivoca quien piensa que en la actualidad se escribe como hace cien años. Esta tesis ha sido pues un ejemplo gestáltico de esta nueva sensibilidad y de sus reencantadas formas poéticas. Pero quizás detrás de todos estos cambios, olas de pensamiento, paradigmas, teorías, etiquetas, etc. haya algo imperecedero, algo que apunta al centro del humanismo y que encuentra su expresión en el arte, ya bien sea en las primeras pinturas rupestres o en el arte digital de nuestros tiempos. Me refiero a la capacidad de asombro primigenia ante el mundo y la belleza, algo que Wittgenstein dijo de modo muy simple: "lo místico es que el mundo exista." El artista y el escritor de hoy en día, con su nueva sensibilidad y con las nuevas herramientas de las que dispone, busca también dar forma a este sentimiento de asombro ante el mundo. En el año 2004, Olafur Eliasson presentaba en una exposición en el museo Tate de Londres su Weather Project.[171]En ella, la famosa frase de Heráclito "el sol es nuevo cada día" se recrea mediante la tecnología en un "Nuevo Sol" que ilumina, da calor e incluso broncea la piel en el espacio de una sala de un museo, replicando artificialmente la experiencia natural y mítica de las antiguas narrativas-luz. Si es cierto que una imagen dice más que mil palabras, doy punto final a esta tesis con este proyecto de Eliasson que incorpora los tres

---

[171] Información sobre The Weather Project:<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/eliasson/about.htm>

vectores analizados en la obra de nuestros autores (la imagen, la ciencia y la tecnología), con el deseo de transmitir al lector la sensación subyacente al alma de estas líneas, la de un reencantamiento para el siglo 21.



BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. Profanaciones. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. The Coming Community. Minneapolis: U.P. Minnesota, 1993.

Ardizzione, Maria Luisa. Guido Cavalcanti: the other Middle Ages. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, c2002.

Arigo, Christopher. "Notes Toward an Ecopoetics: Revising the Postmodern Sublime and Juliana Spahr's This Connection of Everyone with Lungs." <http://www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/vol_3_no_2/ecopoetics/essays/arigo.html>

Avents, Roberts. Imagination is Reality. Dallas: Spring Publication Inc, 1980.

Bachelard, Gaston. L'air et les songes: essai sur l'imagination du movement. Librairie José Corti, Paris, 1976.

_____.La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Barad, Karen. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. North Carolina: Duke University Press, 2006.

Barrera López, José María. El ultraísmo de Sevilla. Sevilla: Ediciones Alfar, 1987.

Baudrillard. Simulacra and simulation. Ann Arbor: University of Michigan Press, c1994.

Bellón, Daniel. "Postpoesía. Una lectura despiezada." <http://www.lacasatransparente.net/?p=327>

Benjamin, Walter. Selected Writings, 1938-1940. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1996-2003.

_____. The Origin of German Tragic Drama. London; New York: Verso, 1998.

Bergson, Henri. The creative mind. A study in metaphysics. New York: The Wisdom Library, 1946.

Boehm, Gottfried. Was ist ein Bild? München: Fink, 1994.

Boehm Gottfried and Mitchell W.J.T. "Mitchell. Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters." The Pictorial Turn. London; New York: Routledge, c2010: 8-26.

Boehme Jakob. The signature of all things: with other writings. London: M. Dent & Sons, ltd.; New York, E. P. Dutton & co., (1912)

Borges, Jorge Luis. Obras Completas. Vol II. Buenos Aires: Emecé Editories, S.A. 1974-1989.

Bourriaud, Nicolas. The Radicant. New York: Lukas & Sternberg, 2009.

_____., ed. Altermodern. Tate Triennial. London: Tate Publishing, 2009.

Breidbach, Olaff e Vercellone, Federico. Pensare per immagini. Tra scienza e arte. Milano: Bruno Mondadori, 2010.

Brea, José Luis. Las tres eras de la imagen. Madrid: Akal, 2010.

Brockman, John. La tercera cultura. Más allá de la revolución científica. Barcelona: Tusquets Editores.

Broeckman, Andreas. "Image, Process, Performance, Machine: Aspects of an Aesthetics of the Machinic". Mediaarthistories. Cambridge, Mass; London: The MIT Press, 2007.

Buck-Morss, Susan. Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes, Madrid: Visor (La balsa de la Medusa), 1995.

Calles, Jara. "Carne de píxel". Afterpost.

_____<en http://afterpost.wordpress.com/2008/03/31/carne-de-pixel-agustin-fernandez-mallo/>

Calvino, Italo. Six memos for the New Millennium. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988.

Cano Ballesta, Juan. La poesía española entre pureza y revolución. Madrid: Gredos, 1972

Carmagnola F. Y Ferraresi M. Merci di culto. Ipermerce e società mediale. Roma: Castelvecchi, 1999.

Cassirer, Ernst. An Essay on Man. New Haven: Yale University Press, 1962.

_____. The Philosophy of Symbolic Forms. New Haven; Conn: Yale University Press, 1955.

Castellet, Josep María. Nueve novísimos. Barcelona: Ediciones Península, 1970. Corbin,

Castro Córdoba, Ernesto. "Mallas de protección: la codificación del yo en la Era Comunicativa" en Redacciones (ed. Vicente Luis Mora). Salamanca: Editorial Caslon, 2011: 19-45.

Corbin, Henri. The Voyage and the Messenger. Berkeley: North Atlantic Books, 1998.

Celaya, Gabriel. Función de uno, equis, ene. Zaragoza: Ediciones Javalambre, 1973.

Chandrasekhar, S. Truth and Beauty. Aesthetics and Motivations in Science. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols. London: Routledge and Keagan, 1962.

Ciscar y Ciscar, Gabriel. Poema físico-astronómico. Madrid: Imprenta y Esterotipia M. Rivadeneyra, 1861.

Constable, Catherine. "Baudrillard reloaded: interrelating philosophy and film via The Matrix Trilogy", Screen, vol. 47, no. 2, summer 2006, pp. 233-249.

Corbin, Henry. The Voyage and the Messenger. Berkeley: North Atlantic Books, 1998.

_____. La imaginación creadora. Barcelona: Enayos Destino, 1993.

_____. Creative Imagination in the Sufism of Ibn 'Arabi. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Debray, Régis. El arcaísmo postmoderno. Lo religioso en la aldea global. Monterrey: Manantial, 1996.

Debicki, Andrew P. Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente. Madrid: Gredos, 1994.

Deleuze, Gilles and Guattari Felix. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. London : New York: Continuum, 2004, c1987.

Deleuze, Gilles, La imagen-movimiento. Estudios sobre cine. Barcelona: Paidós, 1984.

Díez-Canedo, E. Juan Ramón Jiménez en su obra. México: El colegio de México, 1944.

Durand, Gilbert. De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra. Rubí: Anthropos, Editorial del Hombre, 1993.

Eire, Ana. "La poesía de la experiencia en la postmodernidad: Un acercamiento a la nueva poesía española através de la obra de Luis García Montero, Miguel d'Ors y Andrés Trapiello." Hispania, Vol. 86, No. 2 (2003): 220-230.

Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Paidos, 1998.

Elkins, James. The Domain of Images. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

Eshelman, Raoul. Performatism or The End of Postmodernism. Aurora, Colorado: The Davies Group Publishers, 2008.

Fajardo Fajardo, Carlos. Estética y Postmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2001.

Fernández Mallo, Agustín. El hacedor (de Borges), Remake. Madrid: Alfaguara, 2011.

_____. Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

_____."Hacia un nuevo paradigma: poesía postpoética". Contrastes, 27. (En http://www.contrastes.info Consultado en noviembre de 2008)

_____. Carne de Píxel. Barcelona: Editorial DVD, 2007.

_____. Nocilla Dream. Barcelona: Candaya, 2006.

_____. Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción]. Barcelona: Editorial La Poesía, Señor Hidalgo, 2005.

_____. Creta Lateral Travelling. Palma de Mallorca: La Bolsa de Pipas, 2004.

_____. Yo siempre regreso a los pezones y al Punto 7 del Tractatus, Editorial Ópera Prima, Madrid, 2001.

Fournier, Anik. "The Ruin in the Age of Junkspace." Undercurrents. Experimental Ecosystems in Recent Art (2010): 45-62.

Francalanci, Ernesto L. Estética de los objetos. Boadilla del Monte, Madrid: Machado Libros, 2010.

Freedberg, David. The Power of the Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago: U. Of Chicago Press, 1989.

Frankl, Felice. "Image Science". MediaArtHistories, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2007.

Fritjof Capra. The Tao of Physics. LinkThe Tao of Physics: an Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism. Boston: Shambhala, 2000.

_____.The Web of Life : a new Scientific Understanding of Living Systems. New York: Anchor Books, 1996.

García, Eduardo. Hacia una poética del límite. Valencia: Pre-Textos, 2005.

García-Posada, Miguel. Explorando el mundo. Poesía de la ciencia. Antología. Madrid: Editorial Gadir, 2006.

Garrard, Greg. Ecocriticism. New York: Routledge, 2004.

Gell, Alfred. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". En J. Coote and A. Shelton (eds.), Anthropology, Art, and Aesthetics. Oxford: Clarendon Press, 1992, pp. 40-63.

Gil González, Antonio. "Microrrelatos de una exposición…Analogías para pensar Nocilla Dream de Agustín Fernández Mallo". Insula: revista de letras y ciencias humanas, 730 (2007): 34-36.

Goethe, Johann W. Theory of colours. Cambrigde: MIT Press, 1970.

Gómez de la Serna, Ramón. Greguerías. Madrid: Cátedra, 1979.

Goodman, Nelson. De la mente y otra materias. Madrid: Visor, 1995.

Graham, Gordon. The Re-enchantment of the World. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Griffin, David Gray (Ed). The Reenchantment of Science. Postmodern Proposals. New York: State University of New York, 1988.

Grau, Oliver (ed.). MediaArtHistories, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2007.

Hadot, Pierre. Wittgenstein y los límites del lenguaje. Valencia: Pre-Textos, 2007.

Haraway, Dona. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature (New York; Routledge, 1991), pp.149-181.

Hawkins, Stephen and Mlodinow, Leonard. The Grand Design. New York: Bantam Books, 2010.

Hawthorne Deming, Alison. "Science and Poetry. A view from the divide". The Measured word. Editado por Kurt Brown. Athens, Georgia: U.P of Georgia, 2001.

Heidegger, Martin. Basic Writings. Harper: San Francisco, 1977.

Heidegger, M.: "El origen de la obra de arte." En Caminos del bosque. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

_____.Basic Writings. Harper: San Francisco, 1977.

Heisenberg, W. The Physicist's Conception of Nature. London: Hutchinson, 1958.

Holub, Miroslav. "Poetry and Science. The Science of Poetry/ The poetry of Science." The Measured word. Editado por Kurt Brown. Athens, Georgia: U.P of Georgia, 2001.

Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: London and New York: Routledge, 1988.

Ilharco, Fernando. "Building Bridges in Phenomenology: Matching Heidegger and Autopoiesis in Interpretive Research" <http://www.ucp.pt/site/resources/documents/FCH/F%20Ilharco/site%209%20POT%20Building%20Bridges%20Ilharco%20POT2.pdf>

Jacob, Johanna. "Calvino's Reality: Designer's Utopia". Utopian Studies 9 (1998): 103-117.

Jameson, Frederic. "Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism". In Postmodernism. A Reader. Thomas Docherty ed. New York: Columbia U.P, 1993.

Jiménez, Juan Ramón. Segunda antología poética, Madrid 1922.

Joyce, Brandon. “Mutant Pop and the Living Image.” Mutant Pop 11 (2010): s.p.

Jung, C.G. The integration of the personality. Londres: K. Paul, Trench, Trubner & co, 1940.

Hawking, Stephen and Mlodinow, Leonard. The Grand Design. New York: Bantam Books, 2010.

Hawthorne Deming, Alison. “Science and Poetry. A view from the divide”. The Measured word. Editado por Kurt Brown. Athens, Georgia: U.P of Georgia, 2001.

Heidegger, Martin. Hitos. Madrid: Alianza, 2001.

_____. Basic Writings. Harper: San Francisco. 1977.

_____. Poetry, Language, Thought. New York: Harper and Row, 1975.

Heisenberg, W. The Physicist’s Conception of Nature. London: Hutchinson, 1958.

Hillman, James. Re-Imaginar la psicología. Madrid: Siruela, 1999.

Hirsberger, Johannes. Historia de la filosofía. Barcelona: Editorial Herder, 1971.

Ilharco, Fernando. “Building Bridges in Phenomenology: Matching Heidegger and Autopoiesis in Interpretive Research” <http://www.ucp.pt/site/resources/documents/FCH/F%20Ilharco/site%209%20POT%20Building%20Bridges%20Ilharco%20POT2.pdf>

Jacob, Johanna. “Calvino's reality: designer's utopia”. Utopian Studies 9.1(1998): 103-19.

Jay, Martin. Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight. London: Routledge, 1996.

_____. Downcast eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley: University of California Press, 1993.

Jung, C.G. The integration of the personality. Londres: K. Paul, Trench, Trubner & co, 1940.

Kauffman, Stuart A. Reinventing the sacred. A new View of Science, Reason and Religion. New York: Basic Books, 2008.

Kraemer D'Annunzio, Sonia. "La anunciación a María como modelo hermeneútico de la unión de los contrarios o coincidencia oppositorum". Boletín del archivo arquidiocesano de Mérida 25 (2003): 205-227.

Krishnamurti J. and Bohm D.The limits of thought / discussions. London; New York: Routledge, 1999.

Landy, Joshua and Saler, Michael. The Re- Enchantement of the World. Standford: Standford U.P., 2009.

Latour, Bruno. We Have Never Been Modern. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.

Lévy-Bruhl, Lucien. El alma primitiva. Barcelona: Península, 2003

Lyotard, Jean-François, Bernard Blistène (Interview). "A Conversation with Jean-François Lyotard" Flash Art 21 (1985): 32-39.

Lucrecio Caro, Tito. De la naturaleza de las cosas. Madrid: Imprenta de Hernando & Cia, 1897.

Maffesoli, Michel. Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas. Barcelona: Ediciones Península, 2008.

_____. The contemplation of the world. Figures of Community Style. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996

Maillard, Chantal. "María Zambrano: El exilo de la razón." Quimera 123 (1994): 64-65.

_____. "María Zambrano y el Zen". Cuadernos hispanoamericanos 490 (1991): 7-19.

Manovich, Lev. "Abstraction and Complexity". MediaArtHistories. Cambridge (Mass.), MIT Press, 2007.

Martínez, Daniel. Cortes Publicitarios. Daniel Deseus productions, 2007. Acotaciones de Cortes Publicitarios (inédito).

Maturana, H. R., and Varela, F. J. Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living. Dordrecht: Reidel Publishing, 1980.

Michelet, Jules. L'Oiseau. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1878.

Mitchell, W. J. T. "There are no Visual Media." Mediaarthistories. Cambridge, Mass; London: The MIT Press, 2007.

_____."Interdisciplinarity and Visual Culture". Art BuArtin 77 (December 1995): 540-41.

_____.Picture Tbeory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

_____. "The Pictorial Turn." The Art Forum, 1992.

Moga, Eduardo. Poesía pasión. Zaragoza: Libros del Innnombrable, 2004.

_____. La luz oída. Madrid: Edidciones Rialp, S.A. 1995

Mora, Vicente Luis. "Letras sin imprenta. Ciberliteratura, blogs, narrativas cross media." España Siglo XXI. Literatura y Bellas Artes (Volumen 5). Editado por Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet. Madrid: 2009.

_____. La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual. Córdoba: Berenice, 2007.

Morales Barba, Rafael (ed). Última poesía española (1990-2005). Madrid: Editorial Marenostrum, 2006.

Morales, Gregorio. El cadáver de Balzac. Una perspectiva cuántica de la literatura y el arte. Alicante: Ediciones Epígono, 1998.

Molinuevo, José Luis. La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

_____. Humanismo y nuevas tecnologías. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Moreno, Javier. Renacimiento. Madrid: Icaria, 2009.

_____."La imagen y su (de)semejanza." Quimera 311 (2009): 60- 61.

_____. Acabado en Diamante. Barcelona: La Garúa Libros, 2009.

_____. Cortes publicitarios. Madrid: Devenir, 2006.

_____. "Carne de Píxel." Deriva. Revista digital literatura y cine. <En http://www.deriva.org/articulos/articulos.php?ID=406 consultado el 14 de abril de 2009>

Moscovici, Serge. The Invention of Society: Psychological Explanations for Social Phenomena. Cambridge: Polity Press, 1993.

Núñez Espallargas, José María. La ciencia en la poesía. Antología de poesía científica española del siglo XIX. Madrid: Nivola libros, 2008.

Novalis. Novalis. Himnos a la noche. Enrique de Ofterginden. Ed. Eustaquio Barjau. Madrid: Ediciones Cátedra (Letras Universales), 2004.

Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

Pániker, Salvador. Asimetrías. Apuntes para sobrevivir en la era de la incertidumbre. Barcelona: Debate, 2008.

_____. Hacia un nuevo paradigma. Bolivia: Hisbol, 1989.

Perez Tapias. José Antonio. Internautas y náufragos. La búsqueda del sentido en la cultura digital. Madrid: Trotta, 2003.

Perniola, M. Contra la comunicación. (trad. Esp- C. Molinari). Buenos Aires- Madrid: Amorrortu, 2006.

Prado Traverso, Marcela. "Neo-romanticismo o el reencantamiento del mundo. Notas sobre una nueva estética." Documentos Lingüísticos y Literarios (2003-2004): 27-30.

Provencio, Pedro. Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50. Madrid: Hiperión, 1988.

Rheingold, Howard. The Virtual Community. Homesteading on the electronic frontier. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.

Richtscheid, Kevin. "Imaginal Ecology." Sacred Web. A Journal of Tradition and Modernity 17 (2006): 143-156.

Rodríguez-Gaona, Madrid. Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes. Madrid: Caballo de Troya, 2010.

_____. "En torno a la posmodernidad y la muerte del posmodernismo." Revista de Pensamiento y Cultura 33 (2007): 97- 102.

Savater, Fernando. La aventura de pensar. Barcelona: Debate, 2008.

Safranski, Rüdiger. Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán. Barcelona: Tusquets, 2009.

Stafford, Barbara Maria. Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting. _____Cambridge: MIT Press, 1999.

Sloterdijk, Peter. Neither Sun nor Death. Los Angeles, CA: Semiotexte, 2011.

Snow, C.P. The Two Cultures and the Scientific Revolution. Cambrige, Mass: Cambridge at the U.P., 1965.

Schopenhauer, Arthur. The Essays of Arthur Schopenhauer: On the Vanity of Existence, trans. T. Bailey Saunders, M.A. (New York: Willey Book Company), 2005.

Swimme, Brian. The Hidden Heart of the Cosmos. New York: Orbis, 1996.

Terranova Tiziana. Network Culture. Politics for the Information Age. London: Pluto Press, 2004.

Tohm, René. Estabilidad estructural y morfogénesis. Barcelona: Editorial Gedisa, 1997.

Valente. Material Memoria. Madrid: Alianza Editorial, 1999. Cambridge: Polity Press, 2007.

Vaihinger, Hans. Die Philosophie des als Ob. Leipzig : F. Meiner, 1923.

Vézina, Jean-François. Las coincidencias necesarias. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2007.

Warburg, Aby. El ritual de la serpiente. Madrid: Editorial Sexto Piso, 2010.

Weber, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Madrid: Alianza editorial, 2002.

_____. Max Weber: Essays in Sociology, ed. and intro. H.H. Gerth and C.Wright Mills. London: Routledge, 1984-2004.

_____. Economía y sociedad. Madrid: F.C.E.,2002.

Weinberg Steven. The First Three Minutes: A Modern View of the Origin of the Universe. New York: Basic Books, 1977.

Wittgenstein, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

_____. Culture and value. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Zambrano, María. El hombre y lo divino. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L., 1993.

_____."La mirada". En De la Aurora. Madrid: Ed. Turner, 1986, p. 35.

_____.El sueño creador. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1965.

Zizek, Slavoj. The Sublime Object of Ideology. Londres: Verso, 1989.

Zizzi, Paola A. "Emergent Consciousness: From the Early Universe to our Mind". NeuroQuantology, Vol.3 (2003): 295-311.

Zola, Emile. The experimental novel and other essays. New York: Haskell House, 1964.