

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**



Por una novela globalizada. La propuesta  
desterritorializada e hipertextual de *Nocilla Dream* de  
Agustín Fernández Mallo

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Lingüística  
y Literatura con mención en Literatura Hispánica que presenta:

*Jose Maria Salazar Nuñez*

Asesor

*Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco*

Lima, 2023



INFORME DE SIMILITUD

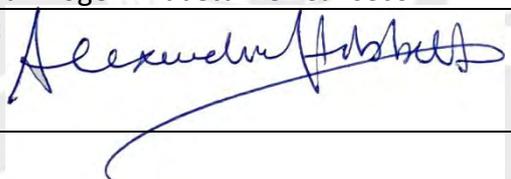
Yo, **Alexandra Hibbett** docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada:

Por una novela globalizada. La propuesta desterritorializada e hipertextual de Nocilla Dream de Agustín Fernández Mallo

del autor: **José María Salazar Núñez**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 18% Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software Turnitin el 26 de abril 2023
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 26 de abril 2023

NOMBRES Y APELLIDOS Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco	
DNI: 43155394	FIRMA: 
ORCID: 0000-0002-0822-432X	

## Resumen

La novela *Nocilla Dream* (2006) del escritor español Agustín Fernández Mallo es una colección de 113 fragmentos de distinta índole. Algunos exploran experiencias específicas de personajes y otros son postulados filosóficos, científicos e incluso citas, con la referencia incluida. En la siguiente investigación, se intenta responder la siguiente pregunta: ¿qué propone el libro para enfrentar, desde la literatura, el mundo globalizado? Lo que se plantea en este trabajo es que esto se logra a través de una globalización de la novela misma, que representa a la vez que imita las estructuras de este fenómeno.

Para ello, se analiza primero el rol que juegan los espacios en el libro, los cuales suelen ser desérticos, periféricos y fragmentados. Esto es acentuado también en la forma y estructura de la novela. Todo ello lleva una desterritorialización típica de la actualidad. Para ello, me baso en las teorías de Félix Guattari y Gilles Deleuze, así como en las ideas sobre no lugares y heterotopías de Marc Auge y Michel Foucault respectivamente. Luego, esto se conecta con la idea de red que plantea Agustín Fernández Mallo. La novela, como la globalización, une estos fragmentos en una red que se llamará, siguiendo a Ted Nelson, hipertextual. Por último, se analiza de qué modo *Nocilla Dream* se constituye como una propuesta estética para emprender proyectos literarios en la globalización. En esta última parte, sirven como base los conceptos de literatura postautónoma de Josefina Ludmer, de desapropiación y necroescritura de Cristina Rivera Garza y de novela neoliberal de Alyssa G. Karl y Karl Johanssen.

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1: Desterritorialización en <i>Nocilla Dream</i> .....	15
1.1 El lenguaje desterritorializado.....	16
1.2 Una topografía de no lugares y desiertos.....	24
1.3 Nómadas.....	35
Capítulo 2: La hipertextualidad y sus efectos en <i>Nocilla Dream</i> .....	43
2.1 Globalización e hipercultura en <i>Nocilla Dream</i> .....	43
2.2 <i>Nocilla Dream</i> como hipertexto.....	53
2.3 <i>Nocilla Dream</i> : una docuficción.....	61
Capítulo 3: La novela globalizada: una propuesta.....	69
3.1 La novela contemporánea como organismo y su máquina.....	69
3.2 Construir desde las ruinas: un adiós a la posmodernidad.....	73
3.3 Desapropiación y postproducción como métodos estéticos y críticos en <i>Nocilla Dream</i> .....	81
3.4 Globalización, neoliberalismo y postautonomía.....	90
Conclusión.....	97
Bibliografía.....	103

## Introducción

La globalización es un fenómeno complejo, que contiene muchas aristas y dimensiones. La más popular entre ellas, como explica, Fredric Jameson, es la tecnológica. Lo más sencillo es entenderla como esta “nueva tecnología de las comunicaciones y la revolución de la información” (Jameson 5 “Globalización”), que contiene “innovaciones que, como es evidente, no quedan simplemente constreñidas al plano de la comunicación en sentido estricto, sino que tienen también su impacto en la producción y la organización industrial y en la comercialización de bienes.” Lo que esta escueta definición (que será profundizada a lo largo de este texto) ya nos deja entrever es que el funcionamiento técnico de la globalización la define y es, a partir de esta técnica, que controla aspectos importantes de la vida contemporánea. De esta manera, se puede asegurar, junto con Zygmunt Bauman, que la globalización es el término que se utiliza para describir “esta percepción novedosa y molesta de que ‘las cosas se van de las manos’” (Bauman 80). La caracteriza “el carácter indeterminado, ingobernable y autopropulsado de los asuntos mundiales” (80). En corto: la globalización representa, en su esencia, la ausencia de control de todo lo que ocurre en el mundo. En ese sentido, Bauman compara el término global con universal. Este último, explica el filósofo alemán, pertenece a la episteme de la modernidad, a la que caracterizaba un afán por construir un orden total, absoluto. Aquí la palabra construir es clave: detrás de lo universal hay una agencia, una voluntad. Detrás de lo global, no. La globalización no es

algo que se crea; es algo que les sucede a los individuos, la globalización se refiere a fuerzas anónimas que le dan al sujeto la sensación de no tener el control.

Una pregunta que puede surgir ante esto es cómo hacer arte en un mundo globalizado. Es decir, cómo crear en un mundo en el que la voluntad y la agencia parecen haber desaparecido. ¿Cómo escribir, esto es, representar, lo indeterminado, lo que parece incomprensible? ¿Cómo plantear un proyecto artístico en un mundo que nació después de todos los proyectos? La presente investigación, cuyo corpus es la novela del escritor español Agustín Fernández Mallo *Nocilla Dream*, intenta ver la respuesta que ofrece *Nocilla Dream* a esa pregunta: ¿cómo representar desde la forma novelística a la globalización? Antes de profundizar en esto, vale la pena hacer una contextualización conceptual.

Lo primero que hay que definir es la globalización misma. Como se entiende hoy en día, se puede decir que esta es un efecto del neoliberalismo, el sistema político, social y económico, impuesto por Estados Unidos y replicado en la mayoría del mundo en la actualidad. David Harvey sitúa el inicio y consolidación de este sistema en los años ochenta del siglo XX y lo relaciona con las figuras de Ronald Reagan, Margaret Thatcher y Deng Xiaoping, los líderes políticos de Estados Unidos, Reino Unido y China, respectivamente. Por supuesto, la figura de Regan es la más importante. Él, con ayuda del presidente de la Reserva Federal, socavó el poder de los trabajadores, desreguló la industria, la agricultura y la extracción de recursos, y suprimió las trabas que pesaban sobre los poderes financieros tanto internamente como a escala mundial (Harvey 5). Estos actos, con los epicentros en los otros países mencionados, fueron imitados y se empezó a construir la idea de un mundo completamente distinta, que debía adherirse a la imagen estadounidense. Lo que planteó el neoliberalismo es reducir todo al mercado. Por ello, se embarcó en una destrucción “de las visiones del trabajo, de las

relaciones sociales, de las áreas de protección social, de las combinaciones tecnológicas, de las formas de vida y de pensamiento, de las actividades de reproducción, de los vínculos con la tierra y de los hábitos del corazón” (Harvey 7) y estableció una ética basada en el valor del mercado. Toda acción humana valiosa es aquella que se da en un contexto mercantil: si hay transacciones comerciales, entonces el sistema social funciona. Para maximizar estas transacciones e intercambios se fue creando una estructura tecnológica de creación de información. Se trató de un sistema que tenía la “capacidad de almacenar, transferir, analizar y utilizar enormes bases de datos para guiar la toma de decisiones en el mercado global. De ahí, la búsqueda y el intenso interés del neoliberalismo en las tecnologías de la información” (Harvey 8). Esto comprimió “tanto en el espacio como en el tiempo la creciente densidad de las transacciones comerciales” (8). Pero no solo eso. Además, llevó a conectar de forma más sencilla a todo el mundo. Y ahí es donde entra la globalización. Esta es un efecto del neoliberalismo. A través del desarrollo de nuevas tecnologías, como las de la información principalmente (pero también los avances en la industria de transporte, la alimentaria, entre otras), la globalización conectó al mundo y lo amoldó al sistema neoliberal. Solo es posible entender la globalización como un aspecto del neoliberalismo, iniciado en los ochenta y ampliado en estas últimas décadas.

Es debido a la globalización que tenemos un mercado omnipresente. En la actualidad, no existe nada fuera del mercado, de la red del capital. Todos somos consumidores y elementos dentro de esa red. Y pareciera no haber forma de escapar eso. Cualquier movimiento político que intente plantear algo distinto, termina siendo aislado, en algunos casos, o en otros, termina adaptándose al neoliberalismo. Como plantea Jameson (“Mapeo cognitivo” 1), parte esencial del capitalismo tardío es la imposibilidad de imaginar algo fuera de él. Esto ocurre porque las relaciones de poder

son invisibles; el sujeto no las siente y por ello entiende que el actual es el único sistema posible. De ahí, se puede incluso afirmar, como lo ha hecho, entre otros, Gilles Deleuze, que el individuo ya no existe en esta etapa del capitalismo. Ya no existe una relación individuo-masa, “los individuos han devenido ‘dividuales’ y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o ‘bancos’” (Deleuze 3 “Post Scriptum”). Es decir, los individuos son cifras dentro del sistema del mercado, estadísticas. Esto, que es generado por las nuevas tecnologías y la globalización, descentra al sujeto, lo inserta en múltiples realidades discontinuas y simuladas que lo fragmentan. Es decir, la globalización, por un lado, conecta al mundo en una red inacabable y, por otro, lo fragmenta en distintos estratos y dificulta cualquier construcción unitaria. Y esto, como voy a argumentar a lo largo de la presente tesis, es lo que se explora en *Nocilla Dream*.

Antes de hablar de la novela, haré un breve resumen del momento en el que apareció y todo lo que suscitó en la escena cultural española. *Nocilla Dream* fue publicada en 2006 en la editorial Candaya, una editorial independiente. Fernández Mallo, físico de profesión, había escrito algunos libros de poemas y se había hecho relativamente conocido ante determinado público por su blog, en el que profesaba lo que él llamaba la postpoesía. Esta teoría planteaba que el género lírico debía ir más allá de lo tradicionalmente asociado a él, contaminarse de los nuevos medios de comunicación e información, y salir de su autonomía. Sin duda, la postpoesía se puede relacionar con la idea de literatura postautónoma de Josefina Ludmer, que será una base teórica de la presente investigación. Para Ludmer, la literatura actual ya no se lee solo desde lo literario, ya no es autónoma, sino que forma parte del mercado global y se debe leer desde otros espacios. Esto fue lo que ocurrió con *Nocilla Dream*. La novela, alabada por algunos críticos y denostada por otros, fue un éxito en ventas. De hecho, hasta ahora es el libro más vendido de su editorial. Esto convirtió, en cierto modo, a

Fernández Mallo en una figura célebre de la cultura de su país. Tanta fue su popularidad que hizo que varios periodistas definieran este libro como el comienzo de una nueva generación, que apodaron Generación Nocilla. Es más, en 2007, la editorial Seix Barral organizó un evento llamado *Atlas. I Encuentro de Nuevos Narradores*, donde muchos de estos autores se reunieron a hablar sobre sus propuestas. Si bien muchos de ellos expresaron su incomodidad ante la etiqueta, sí reconocían que compartían ciertas características, tanto en el aspecto escritural como en el comercial. En cuanto a lo primero, todos abogaban por cuestionamiento de los géneros tradicionales, por una conexión con la cultura popular del momento y por la primacía de lo fragmentario. En cuanto a lo comercial, muchos de estos autores publicaban en editoriales independientes y escribían en blogs propios (Azancot). Otro punto importante que los unía era la adaptación a la nueva tecnología y la renuncia a una influencia solamente española. Estos autores están “muy influenciados por la literatura norteamericana, y por los medios de comunicación de masas” e “incluso adoptan en sus propias obras modelos estructurales de las nuevas tecnologías” (Azancot). Además, sus libros, que hibridan géneros, prefieren lo espacial a lo temporal y no están conducidos por la psicología (Azancot). En ese sentido, el libro de Fernández Mallo, que además inició una trilogía (completada por *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*) significó un suceso importante porque demostró que “existía un público interesado en este tipo de novelas fragmentarias, y una crítica dispuesta a apostar por ellas” (Azancot). También se puede argumentar que este pequeño boom editorial fue una manifestación de la globalización explorada en la novela de Fernández Mallo: aquella que, con la lógica del mercado, lo absorbe todo.

Ahora es momento de volver al libro en sí. *Nocilla Dream* presenta 113 fragmentos numerados. ¿Y por qué digo novela si se trata precisamente de una

colección de fragmentos? Pues porque en varios de ellos aparecen los mismos personajes y espacios y, si bien no los une una línea narrativa, sí hay conexiones que se van estableciendo, casi todas relacionadas a desiertos norteamericanos y a heterotopías (Foucault 3 “De espacios otros”) propias del mundo actual. No obstante, algunos de estos fragmentos no cuentan estos pequeños retazos de historia. Algunos son postulaciones científicas o filosóficas, y otros tan solo citas, con sus respectivas referencias. Además, algunos de los personajes que aparecen a lo largo del libro han sido extraídos o de series de televisión o de la historia. ¿De qué manera esto afronta la globalización?

La hipótesis del presente trabajo es que la forma en que Fernández Mallo afronta la disyuntiva de cómo escribir en el actual contexto es haciendo una novela globalizada. Es decir, no una novela que represente solamente la globalización, sino que se adentre, de forma crítica, en sus mecanismos y que termina ella misma globalizándose. Además, desde la fragmentación y la redificación de la realidad, esta novela globalizada construye un proyecto estético. Esto significa que *Nocilla Dream* no se limita a describir los efectos de la globalización; funciona también como un proyecto, como un arte poética sobre cómo hacer arte en este contexto.

Para analizar en detalle dicho proyecto estético, dividiré la investigación en tres partes. En un primer lugar, me fijaré en cómo la novela representa el mundo actual desde una exploración de sus espacios. Se argumentará que la novela se fija en espacios desterritorializados, fragmentados, que son, como plantea Jameson (*Postmodernismo revisado*), la base de la globalización. Para él, la posmodernidad vivió un giro espacial. La preocupación por el tiempo, típica de la modernidad, desapareció: el pasado y el futuro dejaron de existir y todo se empezó a mover en espacios superficiales, carentes de centro, sobre los que transitan los sujetos como nómadas. Esta primera parte

argumentará también que, así como la novela muestra espacios desterritorializados (Deleuze y Guattari) o no-lugares (Augé), también se desterritorializa, se fragmenta. Luego, en la segunda parte se irá en la dirección contraria y se verá cómo estos fragmentos se unen en la red que constituye la novela, tanto entre sí, como con la realidad fuera del libro. En el último capítulo, se mostrará que, de esta forma, la novela se presenta como un objeto globalizado y como un arte poética, una indicación de cómo se puede relacionar el arte con esta realidad.

De *Nocilla Dream* se ha escrito más en el ámbito periodístico que en el académico. No obstante, sí se han escrito textos que serán consultados en los distintos puntos de la investigación. Los textos de Vicente Luis Mora, compañero de generación de Fernández Mallo, me servirán, primero, para esclarecer la importancia de los espacios desterritorializados en el libro y, luego, en el segundo capítulo, para intentar describir el tipo de realidad que genera. Mora habla de realismo aumentado, término que relacionaré con la hiperrealidad de Jean Baudrillard y con el término docuficción, del propio Fernández Mallo. Del mismo modo, se explorarán los trabajos de Sergio Cabrerizo y Simone Cattaneo, quienes han investigado la relación entre la novela y la posmodernidad, sobre todo en lo que se refiere a la función de los desiertos y de la geografía fragmentada que presenta. Asimismo, los textos de Alice Pantel, que exploran la función de Fernández Mallo como DJ y hacker, al unir fragmentos de diversa índole, también serán una referencia, sobre todo al final de la investigación. La idea de esta investigación es conectar estas dos vertientes de investigación bajo la idea de la novela globalizada. Después de todo, detrás del gesto de DJ del autor está el afán por globalizar la novela, por hacerla formar parte de este flujo, el cual también fragmenta y desterritorializa sus partes.

También utilizaré un marco teórico que cambiará de capítulo a capítulo. En el primero me basaré mucho en los trabajos de Felix Guattari y Gilles Deleuze con relación a la desterritorialización para ver cómo esta se da en la novela. Asimismo, profundizaré en la noción de no lugar de Marc Augé y de heterotopías de Michel Foucault. En cuanto a la segunda parte de la investigación, me centraré en el concepto de hiperculturalidad de Byung Chul Han, quien lo utiliza para describir el mundo actual como una hipercultura, esto es, una cultura hifa, una cultura red. En ese sentido, utilizaré la concepción de Ted Nelson de hipertexto, la cual plantea el texto en la era digital como uno hiperconectado, que funciona a través de enlaces. En el último capítulo, utilizaré la ya mencionada noción de postautonomía de Josefina Ludmer para adentrarme en la propuesta estética de Fernández Mallo. Asimismo, utilizaré el término “desapropiación” de Cristina Rivera Garza, el cual describe aquellos textos que se sirven de fragmentos de fuentes diversas, no para apropiarse de ellos, sino para más bien, mostrando la referencia, cuestionar la idea de autoría y de propiedad. A partir de esto, me basaré en lo que Nicolas Bourriaud entiende como posproducción. Para él, el arte hoy en día es un arte posproducido y no producido, esto es, no creado desde cero, sino armado con diversos elementos, productos. Del mismo modo, también exploraré la noción de mapeo cognitivo de Fredric Jameson y de novela neoliberal de Emily Johansen y Alissa G. Karl, para definir cómo *Nocilla Dream* se posiciona en el mercado actual, si termina por ser parte del flujo estético económico o si realiza un mapeo cognitivo y lo critica. También vale la pena mencionar que el libro de Agustín Fernández Mallo, *Teoría general de la basura*, que traslada a la teoría sus concepciones acerca de la estética y la literatura, atravesará esta investigación, lo que ayudará a entender a *Nocilla Dream* como parte de un proyecto estético. Esto es necesario, debido a que en la novela aparecen constantemente textos teóricos (desde científicos hasta

antropológicos y filosóficos), que sitúan al lector en la contemporaneidad de una forma también conceptual, problematizándola a la vez que adentrándose en ella.

De este modo, dividiré la investigación en tres capítulos. El primero de ellos se titula “La desterritorialización en *Nocilla Dream*”. Aquí se describe la novela desde el punto de vista espacial: cómo la novela maneja los espacios heterotópicos y cómo, a partir de ello, se desterritorializa ella misma, fragmentándose. Es preciso analizar esto en primer lugar para entender cómo la novela se adentra en el mundo contemporáneo fragmentado, roto, postutópico. Se analizarán tanto los lugares de la novela como los personajes, que serán descritos como nómadas, al igual que el lenguaje, que carece de territorio, de localidad. El segundo capítulo se titula “La hipertextualidad y sus efectos en *Nocilla Dream*” y lo que propone es ver la novela ya no desde la fragmentación, sino desde su estructura de red, de conexión, que hila a los elementos entre sí en una suerte de hiperrealidad y que luego se conecta con el mundo exterior, adentrando a la novela en este. En primera instancia, se analizará la hipercultura plasmada en la novela, es decir, la cultura de simulacro que se muestra. Luego se describirá cómo la novela es un hipertexto en el sentido en que Ted Nelson entiende este término, y por último se analizará cómo, tras estos dos fenómenos, la novela genera lo que el propio Fernández Mallo llama una docuficción. En el último capítulo, titulado, “La novela globalizada: una propuesta”, describiré cómo todos los elementos anteriormente mencionados se unen para hacer de la novela una propuesta estética para afrontar la globalización. Para ello, exploraré cómo la novela se presenta como un organismo y no como una máquina, en términos del propio Fernández Mallo (que toma la nomenclatura de Deleuze), esto es, como un elemento vivo dentro del flujo de la globalización. Más adelante, indicaré cómo la novela afronta las teorías de la posmodernidad para alejarse de ellas, y por

último señalaré la forma en que la novela utiliza la postproducción y la apropiación para anquilosar su propuesta globalizada, como será resumida en el último subcapítulo.

Así, espero que esta tesis deje claro que *Nocilla Dream* (y todo el *Proyecto Nocilla*) es una de las novelas más importantes de los últimos años. Se trata de una novela que es consciente de sus condiciones materiales y, que explora, a partir de ello, la forma de hacer arte, de construir un proyecto, en un mundo carente de proyectos. No es una novela que ignora los últimos procesos históricos y, que, al hacerlo, colabora en la naturalización del capitalismo. Creo que es necesario, desde el ámbito académico, analizar una propuesta como la de Fernández Mallo, para entender que es posible adentrarse en la globalización y, desde ella, representarla. Me parece que está entre los deberes de la investigación académica literaria fijarse en los procesos actuales y entender cómo estos afectan al objeto estético y cómo el objeto estético los adopta y afronta. Después de todo, no es lo mismo escribir una novela en una máquina de escribir que hacerlo, como se está escribiendo esta tesis, en una laptop, con ventanas abiertas en diversas páginas y sobre una serie de conexiones que permean la experiencia humana hoy en día.

## Capítulo 1. Desterritorialización en *Nocilla Dream*

En este primer capítulo, analizaré cuál es la relación que *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo establece con el mundo contemporáneo y cómo esta se genera. Para ello, me centraré en la desterritorialización, concepto acuñado en filosofía por Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Nocilla Dream*, explicaré, se presenta como una colección de espacios desterritorializados, los cuales, además, desterritorializan la propia novela y, a través también de la estructura, los personajes y el lenguaje, se conectan, para utilizar otro término de los filósofos franceses, rizomáticamente (es decir, sin atarse a una raíz) con el mundo. Es precisamente a partir de desterritorializarse que la novela se globaliza.

Para analizar de qué forma esto ocurre, el capítulo se dividirá en tres partes. En primer lugar, desgranaré la estructura fragmentaria de la novela, así como el lenguaje que utiliza, el cual opera como una red que trata todo el contenido de la misma manera, en un grado cero que deja de lado cualquier conexión con una Obra o, incluso, con la Literatura, en los sentidos tradicionales. Hecho este trabajo formal, exploraré el contenido de la novela, sobre todo de los fragmentos escritos por el autor y no extraídos

de otra fuente. Este análisis lo construiré alrededor de los no-lugares en los que transcurren las acciones de la novela, centrándome en los desiertos, sobre todo en la carretera US50, por la que pasan diversos personajes y que funciona, en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, como un cuerpo sin órganos que deshace cualquier atisbo de organización jerárquica. Luego, me concentraré en los personajes, a quienes analizaré como nómadas, según como Gilles Deleuze y Rosie Braidotti entienden este término. De este modo, describiré la relación simbiótica y rizomática que hay entre los nómadas y los desiertos. Dichas reflexiones me llevarán a entender *Nocilla Dream* como un hipertexto, lo cual exploraré en el segundo capítulo.

### 1.1 El lenguaje desterritorializado

*Nocilla Dream* se compone de 113 fragmentos, aparentemente inconexos entre sí. Cada uno de ellos, narrado por un narrador en tercera persona heterodiegético, es una unidad en sí mismo. Si bien están numerados, no hay una historia que los una. Algunos narran situaciones específicas de un personaje, otros son reflexiones filosóficas y una gran parte son citas de diversas fuentes. No hay una jerarquía que divida los fragmentos. Cada uno, en términos escriturales, tiene el mismo valor, se encuentra en el mismo plano.

Así, la estructura del libro es fragmentaria. Jenaro Talens hace una distinción entre lo fragmentado y lo fragmentario. Un texto fragmentado “presupone una tradición previa de cuya trayectoria es producto y cuya presencia es necesaria, en la medida en que sin su referencia se vuelve incomprendible”, mientras que uno fragmentario hace “tabla rasa de esa misma tradición. Su fragmentarismo representa un discurso cuyo centro no es ya la remisión a un pasado explicador, sino la misma ausencia de centro” (Talens 80). Siguiendo esta reflexión, Vicente Luis Mora explica que una obra fragmentada siempre intenta construir una totalidad, un patchwork, mientras que la obra

fragmentaria destruye a la vez que construye, es más un desierto que un glaciar (2015), un espacio compuesto de elementos que provienen de orígenes distintos y no una parte de una totalidad que se intuye.

En este punto se puede intentar insertar *Nocilla Dream* en una forma de afrontar la literatura típica de la contemporaneidad. Desde los años 90, en movimientos como el conocido McOndo en Latinoamérica, la idea de la fragmentación se hizo muy importante. Ya no se trataba de contar una historia total, como en décadas anteriores, sino recoger de una realidad desordenada y frágil. *McOndo* fue una antología reunida y publicada por el escritor chileno Alberto Fuguet. La idea era mostrar a los nuevos escritores latinoamericanos, que rompían con el realismo mágico, representada por la ciudad inventada por Gabriel García Márquez, intervenida en el título. Se quiso mostrar que la narrativa del momento era una conectada a la globalización y más cercana a lo fragmentado que a la idea de novela total, que había gobernado en el Boom Latinoamericano.

Ahora bien, la fragmentación mostrada en los escritores de McOndo, y en otros de la misma generación como Roberto Bolaño, es distinta a la que aparece en Fernández Mallo. En la época del surgimiento de McOndo, el filósofo José Joaquín Brunner explicó que la identidad de un país como Chile estaba “hecha, en realidad de mitos y fragmentos ideológicos, de deseos frustrados y ruinas inconscientes [...]” (Brunner 61). En ese sentido, lo que hacen los autores de McOndo es mostrar esta identidad rota, que más que una identidad es una “cultura de la pluralidad de identidades”. Lo que esto significa es que la fragmentación de la escritura es una reacción a la realidad. Aún se intenta representar esta realidad, esta unidad, que aparece rota. A eso es a lo que se refiere Vicente Luis Mora con la metáfora del glaciar. Una novela como *Estrella distante* de Roberto Bolaño narra la búsqueda del infame Carlos Wieder de una forma

compleja, con historias que se intercalan. No obstante, la historia está centrada en este personaje fantasma y su relación con el nazismo. De esta manera, la estructura fragmentada muestra un desorden que no es total: hay en el centro una historia y, de hecho, una deuda de la modernidad (el nazismo, en este caso) que se intenta saldar. Ese es el glaciar. En cambio, en *Nocilla Dream* y otros textos de miembros de lo que se llamó Generación Nocilla, como *Fred Cabeza de Vaca* del propio Vicente Luis Mora, no hay una totalidad detrás<sup>1</sup>.

Los fragmentos de *Nocilla Dream* son unidades en sí mismos y no dependen de una unidad anterior ni ulterior. Este fragmentarismo se podría relacionar con el Internet: contenidos dispersos, que se desprenden de su origen y no parecen responder a una base específica. Roger Chartier dice que el actual “es un mundo de fragmentos descontextualizados, yuxtapuestos, de una recomposición indefinida, sin que sea necesario o deseado comprender la relación que los inscribe en la obra de la que han sido extraídos” (187). A diferencia de una entidad fragmentada, en que habría un nuevo Todo al que estos fragmentos responderían, aquí, cada uno de los fragmentos funciona en sí mismo luego de haber sido arrancado, desterritorializado, de su origen.

Además, no se debe olvidar que muchos de estos fragmentos no han sido escritos por el autor, lo cual es indicado en cada uno de ellos y, al final, en la lista de créditos. Pertenecen a otros autores, a escritores como Thomas Bernhard o Félix de Azúa; y a investigadores científicos como B. Jack Copeland o F. G. Healt. Este gesto de apropiación no solo cuestiona la idea de autoría y originalidad detrás del libro, sino que además plantea el problema de cómo leer un libro en el que a veces se cuenta una

---

<sup>1</sup> *Fred Cabeza de Vaca* es la historia de un falso artista español (considerado el mejor después de Picasso), contada a través de fragmentos, que provienen de sus biografías, entrevistas y demás. Este libro, como *Nocilla Dream* y otros que podrían relacionarse con la Generación Nocilla, optan por una fragmentación que difiere de los autores más conectados a McOndo, muchos de los cuales, como Alberto Fuguet o Jaime Bayly, aún están atados al realismo sucio.

historia en un tiempo/espacio específico y a veces se muestra una cita que proviene de otro marco escritural. Esta mezcla de estratos es una desterritorialización, en el sentido en que Gilles Deleuze y Felix Guattari entienden el término. Paul Patton define la desterritorialización como “the movement of process by which something escapes or departs from a given territory” [el proceso a través del cual algo escapa de un determinado territorio]. Por ejemplo, el fragmento que se presenta de la novela *Corrección* de Thomas Bernhard es extraído de la novela, se escapa de ella.

Evidentemente, lo primero que esto significa es un cuestionamiento de la idea de autor. Este ya no aparece como un creador, dueño de un único sentido que el lector debe descifrar, sino como un mero ensamblador de contenidos. Cristina Rivera Garza ha llamado a esto desapropiación: el efecto por el cual un texto deja de pertenecerle prácticamente a una sola persona, a un solo autor. Rivera Garza diferencia esta “desapropiación” del collage modernista, donde los distintos elementos se reunían en una unidad. Aquí cada elemento ajeno le quita sustancia al texto original. Esto lo exploraré a profundidad en el último capítulo de la presente investigación, pero, por ahora, quiero concentrarme en el efecto que esto tiene en la lectura del libro: todos los fragmentos de distintas fuentes se leen de la misma forma, en el mismo nivel. Las citas no están dentro de una determinada realidad ficcional, las citas son otra realidad ficcional. Los fragmentos ya no forman parte de una unidad, ni de la que vinieron ni de una nueva, unitaria, en la que se reterritorializan<sup>2</sup>. Son residuos, marcados como tales porque aparecen los nombres de sus autores. Agustín Fernández Mallo los llama “residuos complejos”, que “coherentemente conectados en múltiples redes” (Teoría general 22), se muestran, como un organismo vivo, en lo que Deleuze y Guattari llaman

---

<sup>2</sup> El antecedente más evidente de esto no está en la literatura, sino en la filosofía y es *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin. Se trata de un libro inacabado del filósofo alemán, que coleccionó citas y pasajes para un proyecto. Publicado como quedó, el libro es una referencia para cualquier texto que abandona la noción de historia y así del collage y el montaje su estructura principal.

agenciamiento constante, un devenir. Esto es, no son elementos que dependan de un origen, sino que existen por cómo se relacionan, se agencian con otros elementos, que siguen el mismo proceso.

La inserción de estas citas en el mismo plano escritural que los fragmentos originales hace que sea difícil hablar acerca de un estilo que permee el texto. Más bien, queda preguntarse si hay un estilo, si hay una escritura propiamente dicha, detrás de la novela. Lo cierto es que todos los fragmentos originales tienen un narrador en tercera persona, con una focalización cero<sup>3</sup>, que no toma partido de aquello que narra y que describe todo de la misma forma casi periodística, en la que predomina el presente indicativo no modal.

Se trata de un lenguaje que, más que narrar, parece siempre explicar: “En efecto, técnicamente su nombre es US50” (Fernández Mallo 16); “Es lógico, en un burdel hay chicas de todas las clases” (21); “Uno de los problemas más grandes a los que se enfrentan los hoteles es el hurto de pequeños objetos” (25). Estos tres ejemplos presentan dos cuestiones interesantes. Efectivamente son frases explicativas, en una forma no modal, en presente indicativo. Esto mostraría determinada neutralidad. No obstante, también se tiene la sensación de que este narrador, en todos los casos, sabe de lo que está hablando. Parece ser experto en la US50, en burdeles y en hoteles. Aquí es donde cabe preguntarse si se trata de un mismo narrador.

Al leer una novela narrada en tercera persona, asumimos que se trata de una misma voz, porque, si bien puede no presentarse ni decir nada de sí misma, acompaña

---

<sup>3</sup> Estos términos son tomados del narratólogo Gerard Genette. Él entiende que cada narrador tiene una focalización distinta. Focalización externa sería aquella que hace que el narrador no se centre en lo que ocurre internamente en los personajes; la interna, más bien, sería la opuesta, que sí mira al interior del personaje. Esta focalización suele ser posible solo con un narrador en primera persona. Por su parte, la focalización cero es aquella que ve todo, sin adentrarse específicamente en un aspecto, como ocurre en esta novela.

los hechos de determinada manera. De hecho, es la voz narrativa la que le da unidad al texto, aún si este sea presentado de forma no lineal, por ejemplo. En este caso, las voces narrativas, si bien parecidas entre sí, no están conectadas, no generan una conexión entre un fragmento y otro. Por ejemplo, en un fragmento se habla de una gasolinera en el desierto de Albacete (Fernández Mallo *Nocilla* 91). En otro fragmento, se vuelve a hablar de esta gasolinera como si se presentara por primera vez (94). Lo mismo ocurre con un personaje como Robert, que es presentado en el fragmento 83 como el hermano de Payne y luego aparece como un personaje por sí mismo, sin que se mencione su relación con Payne. “Pensó que si su hermano Robert estuviera allí con su avioneta seguro que tendría algo más inteligente que decir” (164) se lee primero y luego en el fragmento 94 el narrador explica que “Robert, originario de Londres, ciudad de la que se separó en la primera juventud, es el único habitante de la ciudad de Carson City que tiene una avioneta” (173).

Esto plantearía que cada fragmento tiene un narrador distinto o, en todo caso, un narrador sin memoria, que se presenta, en efecto, como omnisciente con relación a lo que está narrando en esa instancia, ya sean ciudades como Carson City, hoteles, burdeles o carreteras. Es decir, el narrador se encuentra atado a estos espacios, a estos no lugares que exploraré a continuación. Existe solo con relación a ellos. Por ello, se puede argumentar, siguiendo a Roland Barthes, que estamos a una escritura en grado cero, es decir, una escritura neutral, que, en este caso, al presentar solamente estos lugares, deviene en “una ausencia total, no implica ningún refugio, ningún secreto” (Barthes 57), en una superación de la Literatura. La escritura en grado cero es aquella que no está supeditada a una idea fija de la Literatura, la cual, entonces, deja de importar como institución, con lo que ya no hay una “relación con lo Uno como sujeto o

como objeto” (Deleuze y Guattari 13-14). Lo Uno en este caso sería lo literario, devenido en ausencia. ¿Qué es lo que queda? Precisamente estos lugares.

Esto es lo que Maurice Blanchot llama neutralidad. Blanchot, al describir a los narradores de Kafka, dice que estos no son sujetos. Dice más bien que el “él” kafkiano “destituye a todo sujeto, al igual que desapropia toda acción transitiva o toda posibilidad objetiva” (Blanchot 494). Da la sensación, por ello, de que lo que se cuenta “no lo cuenta nadie” y los personajes, además, parecen hablar en un “presente sin memoria”. Lo mismo ocurre en *Nocilla Dream*. Los personajes no se refieren nunca a nada que se encuentre fuera de lo que está pasando; no tienen, como se ha dicho, un pasado y están siempre supeditados a esa voz neutral. Lo que logra esta habla neutral, en concordancia con lo dicho por Barthes, es no revelar ni ocultar nada (Blanchot 496), esto es, no representar. Esta voz, que es “radicalmente exterior” (496), evita cualquier atisbo de esencia, de unidad, en aquello que se está diciendo. Todo está desterritorializado. En ese sentido, el narrador, que se reinventa en casi cada fragmento, funciona como red, que globaliza lo escrito y lo conecta con aquello que está afuera, generando una relación rizomática (que se conecta sin basarse en un centro), a través del lenguaje.

Por ejemplo, en un fragmento se narra una tarde de la vida del actor Michael Landon, famoso por sus roles en las series *Bonanza* y *Little House on the Prairie*, ambas familiares, de índole “B”, sin ningún prestigio estético. En este fragmento, el narrador describe cómo se va a dormir en el sofá luego de ver una película que él grabó en el bosque del Estado de Nevada en el que él 20 años antes había grabado otra película, cuando “Bertolucci estrenaba *El último tango en París*, en los Juegos Olímpicos de Múnich un comando palestino secuestraba a 9 atletas israelíes y les daba muerte, Nixon era el primer presidente norteamericano en visitar China [...]” (148-149). Estas rápidas conexiones con el mundo real y, de hecho, con la historia, extraen a

Michael Landon de la realidad de la novela y lo colocan en la real. Esto sorprende dado que en otros fragmentos se ha visto el movimiento opuesto: Ernesto el Che Guevara, que existe en la historia, es despojado de esta y es colocado en la realidad ficcional de la novela, donde, con el mismo nombre, es un enfermo en una sala de hospital en Vietnam. El libro ya no es solo una realidad representada, un plano escritural determinado, sino que también es una red, que va uniendo y desuniendo a estos personajes; opera como un ente globalizador, que une personajes y espacios sin importar la distancia. Por ello, resulta necesario el grado cero, la ausencia de un estilo tradicionalmente literario. El lenguaje trata todo de la misma forma, el nivel discursivo es el mismo. Incluso, los diálogos carecen de marcas gráficas, se encuentran instaladas dentro del fragmento, que, excepto cuando se cita algo, solo es de un párrafo. Hasta en lo gráfico todo está homogeneizado, vuelto indistinto y, por ello, conectado.

La conexión que el libro establece con el mundo, a través del lenguaje, no es de mimesis. No se limita a imitar o representar la realidad. Más bien, la novela se conecta con la realidad de forma igualitaria, en una relación sin jerarquía. De esta forma, el libro desterritorializa el mundo. Por ejemplo, Falconetti, personaje principal del fragmento 2 y de varios otros, es un personaje de una serie televisiva, *Hombre rico, hombre pobre*, del estilo de las de Michael Landon. En sus fragmentos, él es tratado como un personaje nuevo, distinto, adquiere una personalidad y no se dice de dónde viene; lo mismo con lo ya mencionado del Che Guevara, que observa, tumbado en la cama de un hospital, “la pequeña lámpara del interior” (152). El lenguaje se convierte, de esta manera, en ese desierto que conecta todo, sin importar de dónde viene y el tiempo en el que está. No hay tiempo, solo una “red de signos que se entreteje” (Foucault *Las palabras y las cosas* 66).

En su análisis sobre un relato de Borges en que se categorizan objetos que no pertenecen a la misma categoría, Michel Foucault plantea que lo que une, lo que categoriza, no es una realidad afuera, sino el lenguaje mismo, que se halla en ruinas (Foucault 2). Este es el lenguaje desterritorializado, el cual permite que no haya jerarquías en la novela, que no se trate de un Obra en la que confluyen otras, sino que sea ella misma una confluencia.

Entonces, el lenguaje en grado cero opera de dos formas. Por un lado, coloca todo el contenido en el mismo nivel discursivo, pero, por otro lado, une a todos los fragmentos, no en una organización, sino en una confluencia, en un texto que se va escribiendo constantemente, que está en tiempo real, en la medida en que cada uno parece empezar una nueva historia de cero. Por ello, los personajes se repiten y van transitando los mismos espacios, sin cambiar demasiado y sin tener un desarrollo. Cada vez que aparecen están en el presente, creando esa confluencia, esa red que los conecta no solo entre sí, sino también con el mundo, con lo que hay afuera. La novela no remite nunca, pese a tratar con elementos reales, a un tiempo histórico. El lector no sabe cuál es el presente de Falconetti o de Billy the Kid. Se asume, por el mundo descrito, que es la contemporaneidad, pero las referencias son gaseosas. De esta manera, el libro fabrica presente, como lo explica Josefina Ludmer, crea una realidad “que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto” (Ludmer).

## 1.2 Una topografía de no lugares y desiertos

Entonces, el lenguaje es un lenguaje desterritorializado, que coloca a todos los hechos narrados o no narrados, “originales” o “copiados”, en el mismo plano discursivo,

en un mismo presente. Si bien se menciona el pasado de determinados personajes, no hay una exploración profunda en el tiempo. Por ejemplo, en el fragmento 5 se presenta a Sherry, una prostituta en un burdel del desierto de Nevada, que está a punto de participar de un programa en vivo. El narrador se enfoca en su “Mustang ya casi hecho chatarra” (21), que le perteneció a Pat Garret, un hombre del que se enamoró, que vivió con ella y que la abandonó una noche, cuando había prometido irse con ella, dejándole su Mustang. Luego de esta digresión, el narrador vuelve a enfocarse en el presente, Sherry hablando de su trabajo en la televisión: “¿De qué cosa te sientes más orgullosa, Sherry? El amor es un trabajo difícil, contesta, amar es lo más difícil que he hecho en toda mi vida” (Fernández Mallo *Nocilla* 22). Esta historia, sin embargo, no se vuelve a explorar (si bien Pat Garrett sí aparece en otros contextos); el pasado queda solo como una huella, representada en el Mustang, que es un resto, un residuo, una ruina. Fredric Jameson plantea que, en la posmodernidad, la cultura ha sufrido un giro espacial: ya no hay una fascinación por el tiempo, como en la modernidad; más bien, debido a una “modernización completa” y a una desaparición de las diferencias (fenómenos temporales) en favor de la identidad y la estandarización, el mundo se ha convertido en una extensión de superficies, de imágenes iguales. (Jameson 30)

*Nocilla Dream*, al ser un libro escrito desde la globalización, se centra en lo espacial. Ese es quizá su gran hilo conductor: los espacios que se repiten y en los que el narrador siempre se enfoca. “Está en el Estado de Nevada, y es la carretera más solitaria de Norteamérica” (Fernández Mallo 16), se lee al comienzo del fragmento 2 y “Al sur de Las Vegas Boulevard, sobrepasando muchos kilómetros la zona de los casinos [...] te encuentras de frente con un apartahotel de dos pisos de altura de la cadena *Budget Suites of América*” (33), se lee en el 11. A partir de estas frases iniciales, en ambas ocasiones el narrador empieza a describir los sucesos. Son los fragmentos los que

respaldan lo que ocurre, todo gira alrededor de los espacios. Además, vale la pena prestar atención a la naturaleza de estos espacios. En el primero, no solo se habla de una carretera, sino de la carretera más solitaria de Norteamérica, un espacio alejado de cualquier ciudad, de cualquier territorio unitario y en el que, “hay que insistir, no hay nada” (16). En cuanto al segundo inicio, el apartahotel está “sobrepasando muchos kilómetros la zona de casino”, también lejos de lo ciudadano. Ambos espacios son independientes, desterritorializados de cualquier estructura.

Esto se ve con mayor claridad, y de otra forma, con las descripciones de una cliente del apartahotel. Se describe a una chica de Puerto Rico, que perdió 3 dedos del pie derecho “por la congelación el invierno pasado” (33).

Si esa muchacha viviera en Japón, esa reducción de pie significaría una especie de suerte divina a la que solo las geishas tienen acceso. Si viviera en Nueva York constituiría el signo de inmensa riqueza propio de las señoras de la 5 Avenida, quienes se mutilan los meñiques de los pies para poder llevar los afiladísimos zapatos de punta de Manolo Blahnik. [...] El aparcamiento del complejo está moteado de furgonetas y casas rodantes. Han llegado a construir un poblado (33-34)

Se habla de países en los que la cliente no vive, sociedades, con sus reglas y simbologías, que le son ajenas a ella, por estar separada del mundo, en un espacio distinto, no anclado. Un “aparcamiento”, que, además, se ha convertido en un poblado, lo que confirma su soledad.

Esta joven, siguiendo lo dicho por Paul Patton, ha escapado de un territorio determinado, como lo hacen otros personajes que serán analizados en el siguiente apartado. Falconetti se va de San Francisco, Sokolov ha huido de Polonia y Robert, de Londres. ¿Y a dónde se van? Se van a espacios que a su vez no pertenecen a territorio alguno, espacios desterritorializados, no lugares, en términos de Marc Augé. Si los

lugares tienen una identidad histórica y relacional, los no lugares son los espacios que carecen de la misma (Augé 83). En lo que Augé llama la sobremodernidad, los no lugares son “las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales [...]” (43). Son espacios siempre en transición, que no se pueden ajustar a un territorio, a un ser. En *Nocilla Dream* los personajes se encuentran siempre en estos espacios. Falconetti atraviesa la mencionada carretera US50, Kenny, está “fugado de la justicia canadiense” y “vive hace 4 años en la terminal internacional del aeropuerto de Singapur” (170) y Fernando se instala, tentativamente, en “una gasolinera que permutó el letrero de Campsa por el de Cepsa” (91), en un desierto entre los estados de Albacete y Almería. Todos son espacios de transición, que carecen de una carga histórica. Es más, incluso espacios con determinada carga histórica son transformados para beneficiar a sus ocupantes, que ignoran la misma y los desterritorializan, como cuando “un grupo de hippies tomó una base militar abandonada en Copenhage” (93). La novela se convierte, de este modo, en una colección de no lugares, en una topografía que muestra espacios fragmentados, los cuales, si bien unen a los personajes, lo hacen sin darles una identidad.

Gilles Deleuze y Félix Guattari explican que “un organismo desterritorializado respecto al exterior se reterritorializa necesariamente en sus medios interiores” (Deleuze y Guattari 60). Esto significa que luego de ser extraído de un territorio, el objeto desterritorializado, al ser añadido a otro, es parte de este último y adquiere sus características, vuelve a formar parte de un todo. En la novela, esto no ocurre: los espacios no son reterritorializados, no forman parte de un nuevo todo. Kenny compara el aeropuerto “con un ente atemporal e incorpóreo” (Fernández Mallo 183), esto es, que no muta, que está fuera de cualquier temporalidad, de cualquier historia. Kenny se

sorprende de “la cantidad de razas y culturas que pasan y se cruzan a diario por un aeropuerto no logren modificar en absoluto la fisonomía estética ni humana del propio aeropuerto [...]” (183). Los no lugares no pueden modificarse con relación a un nuevo territorio en la medida en que no llegan nunca a un nuevo territorio, y nunca son insertados en una nueva organización.

En esa línea, Gilles Deleuze y Félix Guattari hacen una diferencia entre los espacios lisos y los espacios estriados. Los espacios lisos serían los espacios desterritorializados, aquellos que no están construido con dimensiones, no cambian, no tienen historia y, más bien, son construidos “gracias a operaciones locales con cambios de dirección” (Deleuze y Guattari 487). Esto es lo que se describe en la cita anterior: las razas que pasan y cruzan a diario. En los espacios lisos nadie se asienta, todo se mueve. No hay identidades, solo vectores e intensidades (Deleuze y Guattari 487). Por ello, los personajes, como afirma Vicente Luis Mora, son más avatares que personajes con complejidades psicológicas (*Luz nueva* 182). No destacan por su profundidad, sino por su intensidad, por cómo se relacionan a los espacios, como la muchacha con el aparcamiento o Sherry en el burdel.

Un buen ejemplo de ello son las micronaciones. Las micronaciones son modelos de países o proyectos de países, que son declarados naciones independientes, pero que no tienen ningún reconocimiento político real. Varios personajes viven en micronaciones o han vivido en micronaciones, como Ted y Hans. Ted, por ejemplo, emite un saludo de año nuevo a todas las micronaciones del mundo vía Internet, desde su propia micronación, “la gran sala de lo que fuera en su día el Centro de Recogida de Residuos Radiactivos del Gobierno” (Fernández Mallo 39). Como los mencionados daneses, Ted ha desterritorializado ese Centro y, en lugar de instalarlo en un nuevo ambiente, en una nueva nación real, ha creado una micronación, la cual no busca

reconocimiento alguno, mantiene su esencia de espacio liso, de no lugar. Se podría decir que las micronaciones son más intensidad que identidad, en el sentido de que no son reconocidas, pero que existen por estar conectadas a otras micronaciones, a través del Internet. La mayoría de las micronaciones descritas en el libro tienen un territorio físico y uno virtual, el cual es mucho más importante, porque precisamente no es un territorio, es una conexión, un vector, una intensidad. La micronación no existe por su lugar o función en una organización, sino por su conexión con otras micronaciones.

Esto no solo ocurre con las micronaciones, sino también con los espacios más tradicionales, que son convertidos en espacios lisos, en intensidades, conexiones. Por ejemplo, el fragmento 83 une a Payne, “en el corazón del Pekín moderno, desde la habitación del piso 33” (155), con su hermano Robert, quien decide ir de Londres a Norteamérica, donde se encuentra a su vez con Kelly, quien “estaba en una pensión de la zona sur con otros cuantos participantes llegados de Los Ángeles” (157). Aquí se ve cómo los espacios lisos son más vectores que otra cosa. Los no lugares unen a estos personajes como redes, creando esta topología en presente.

Hay en esto un atributo de lo que Deleuze llama lo virtual. Lo virtual, dice Deleuze, “no se opone a lo real sino tan sólo a lo actual” (2012 314). Lo virtual es todo aquello que tiende hacia otro punto, que no es una realidad estable, algo que está en perpetuo devenir. Eso es lo que ocurre con estos no lugares. El propio Agustín Fernández Mallo en su libro *Teoría general de la basura* explica esto en términos científicos. En la física, cuenta, existe la teoría de los puntos atractores. Los puntos atractores son aquellos espacios que atraen objetos. Hay, en física, dos tipos de puntos atractores, los estables y los caóticos (Fernández Mallo *Teoría general* 83). Los estables son aquellos en los que determinado sistema cae: por ejemplo, un péndulo que siempre caerá en la posición vertical. En cambio, los caóticos son aquellos en los que los

sistemas no caen del todo, no se instalan en ellos, sino que los rozan. Por ejemplo, los ríos tienen puntos atractores caóticos que permiten su fluir constante, como también las placas tectónicas (83). Estos no lugares serían los puntos atractores caóticos. Si bien aparecen constantemente a lo largo de la novela y se repiten, no son nunca una identidad estable; funcionan, más que como lugares, como redes de conexión. Los personajes no se instalan ahí: Falconetti recorre constantemente la carretera, Sherry eventualmente se va del burdel, Jorge Rodolfo del apartahotel, pero todos, en este proceso, a través de estos lugares, se conectan, se rozan. Es, gracias a estos lugares, a estos puntos atractores caóticos, que existen en el mismo plano discursivo.

Esto se hace evidente cuando se describe a la US50, la carretera más solitaria de Norteamérica. Por ella transitan, directa o indirectamente, la mayoría de los personajes de la novela. Y nunca es modificada. Aparece desde el fragmento 2, donde es presentada como un desierto y vuelve a aparecer a lo largo del libro. Como explica Simone Cattaneo, esta autopista que, “atravesando una región desértica, une las localidades de Carson City y Ely no solo enhebra la mayoría de los sucesos protagonizados por los personajes de *Nocilla Dream*, sino que cumple con todos los requisitos para ser un no-lugar” (Cattaneo 290).

Como se ha dicho, en la US50 “no hay nada” (Fernández Mallo 2010 16). Es un desierto, nada crece ahí. La única presencia humana, o más bien huella, son “los cientos de pares de zapatos que cuelgan de las ramas del único álamo que allí crece” (16). Este árbol es “para los habitantes de las cercanías de la US50 la prueba de que hasta en el lugar más remoto del mundo hay vida más allá [...] del cuerpo” (24). Si entendemos el cuerpo como una organización, entonces, esta frase podría interpretarse como que hay una vida más allá de la jerarquía, de la unidad, más aún si se toma en cuenta el final de esta oración, en que queda claro que “los objetos, enajenados, por sí mismos valen para

algo más que para lo que fueron creados” (24). Estos zapatos, como los fragmentos de la novela, no valen por el origen que tienen sino como elementos desterritorializados. Esto se puede volver a conectar con Deleuze y Guattari y el concepto de cuerpo sin órganos, una entidad “que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad” (Deleuze y Guattari 10). Los mencionados zapatos son estas partículas asignificantes, intensidades puras, “imposibles de representar” (Fernández Mallo 2010 190).

Estos zapatos tienen una función particular en el desierto. Son objetos, en teoría inanimados, presentados casi como organismos vivos, que pasan diversas etapas y que terminan siendo huellas de un orden ya imposible y símbolos de un mundo desterritorializado. Luego de que Falconetti los ve en el álamo, Billy the Kid, en otro fragmento, ve uno solo en el asfalto. Esto lo perturba, dado que no es número par, sino más bien, “el número impar por antonomasia” (18). Más adelante se explica que es el padre de Billy the Kid quien ha sacado zapatos del álamo para dárselos a su pareja y que uno de ellos quedó perdido en la arena. Aquí se ve cómo un intento de reterritorializar un zapato, fracasa y más bien la unidad, el par, se rompe. En otro fragmento, el álamo protagoniza un episodio peculiar cuando los zapatos, por el viento, se mueven pendularmente de un lado a otro, creando algo que es “lo más parecido a un maremoto de zapatos” (23); otra evidencia de que los zapatos son intensidades, en el sentido en que Deleuze y Guattari le dan a la palabra. Ya no sirven para caminar, sino para moverse de un lado a otro y ser observados por los turistas, quienes, de hecho, se dan cuenta con esto “de que los objetos, enajenados, por sí mismos valen para algo más que para lo que fueron creados” (24). Estos zapatos, que nunca son alterados, y que se convierten en el símbolo del desierto, funcionan también como una metáfora de la

novela misma: objetos desterritorializados colgados, en algunos casos separados de su par, moviéndose de un lado a otro, siendo imposible su reterritorialización. ¿Leer la novela no es como observar esos zapatos colgados y preguntarse, en vano, de dónde viene cada fragmento, como los habitantes de la zona se preguntan por el origen de esos zapatos?

Es el desierto el que desterritorializa a los zapatos; es el desierto, en tanto cuerpo sin órganos, el que los convierte en huellas. El desierto es un espacio en el que los elementos, aquellos que amenazan con convertirse en órganos, en unidades que constituyan una organización jerárquica, se distribuyen “según fenómenos de masa [...] bajo la forma de multiplicidades moleculares” (Deleuze y Guattari 37). Un cuerpo sin órganos no se opone a un cuerpo con órganos, sino a un cuerpo organizado. En el desierto no hay organización. Esto se recuerda en el fragmento 16, cuando el narrador hace la distinción entre organismo y organización: un organismo es un ser vivo, mientras que una organización en ningún caso puede llegar a considerarse como tal (Fernández Mallo 42). El desierto es un organismo y no una organización; el desierto, con esos pares de zapatos, prueba que hay vida más allá de la organización, del cuerpo, y que, de hecho, cada objeto vale más por sí mismo, fuera de su territorio original.

La novela empieza, así, a convertirse en una representación del mundo globalizado. Si bien opera de un modo distinto al de una novela representacional clásica, al hacer esto, representa precisamente el funcionamiento del mundo en la era globalizada (sobre esto se profundizará en el tercer capítulo). Los elementos y los personajes son recontextualizados en los mencionados no lugares, que son escenarios característicos de la actual geografía global (Cabrerizo Romero 147). Otro espacio recurrente es Las Vegas, a la que el narrador llama “la ciudad posmoderna por antonomasia” (Fernández Mallo 34) y de la que “todo un ramal de autopistas parte [...]

para desarrollarse por el desierto [...] mientras como frutos extraños le van creciendo multitud de lugares mágicos en forma de apartahoteles” (35). Aquí queda claro el proceso de desterritorialización. Así como los personajes y elementos recontextualizados, las autopistas se encuentran en Las Vegas, se pierden y vuelven a aparecer como una multitud de apartahoteles. Es decir, las autopistas devienen apartahoteles, un no lugar engendra al otro, manteniéndose vivo el proceso de desterritorialización, constitutivo de la experiencia de vida contemporánea.

Aquí es que vale la pena mencionar el rol de Estados Unidos en el libro. Si bien hay otros espacios, casi todos los desiertos pertenecen a este país, porque es el símbolo del mundo globalizado, del mundo desterritorializado. “Todo se reúne en América, a la vez árbol y canal, raíz y rizoma” (Deleuze y Guattari 24). Para los filósofos franceses, Estados Unidos se debate entre el imponer una estructura arborescente y el ser rizoma, que es precisamente lo que ocurre en el libro. No hay referencias a Estados Unidos en tanto territorio político. Más bien, sirve como el espacio en que se reúnen todos los no-lugares. Por ejemplo, en un fragmento, Ted “emite desde su módem vía Internet un mensaje de feliz año nuevo a todos los internautas del mundo, pero en especial a aquellos que, como él, viven o trabajan en alguna micronación” (Fernández Mallo 79). Ted vive en una micronación, “a 65 metros por debajo del desierto de Nevada, instalado en la gran sala de lo que fuera en su día el Centro de Recogida de Residuos Radioactivos del Gobierno” (80). Aquí el gesto desterritorializador es evidente. Esta gran sala ya no es parte de un proyecto político, sino que es una micronación, un organismo vivo desde el que Ted se comunica.

Estados Unidos funciona, más que como un país, como un punto atractor caótico, como una red que une estos fragmentos. Por ello, se trata de un espacio en ruinas, de una serie de no lugares. A partir de estos espacios y personajes nómadas, la

novela no crea una imagen del mundo contemporáneo; más bien utiliza las formas de este, generando una conexión rizomática con él. Ningún lugar tiene una identidad, tampoco ningún personaje. Todos funcionan como vectores, sin importar si vienen de otra realidad o son inventados.

Hay otro punto importante que termina de configurar esta topografía de *Nocilla Dream*. Existe a lo largo del libro una reflexión acerca de los espacios. En el fragmento 92 el narrador utiliza el término no lugares y los define como “espacios idénticos en cualquier cultura y donde quiera que te los encuentres” (Fernández Mallo 170). Del mismo modo, en otro momento el narrador explica que los desiertos “son objetos, aunque vivos, al borde de todo, en proceso de consumación y profundamente delgados” (108), en otras palabras, lisos, vacíos. Estas reflexiones acerca de los no lugares y de los desiertos muestran que no son solo los espacios los que están desterritorializados, sino también la misma novela. Hay una consciencia de lo que se está haciendo: despojar cada espacio y cada personaje (como se verá en el siguiente apartado) de su lugar de origen y desperdigarlo, no inscribirlo en un nuevo territorio, lo que, a su vez, despoja a la novela de cualquier posible unidad. En ese sentido, el mapa que está construyendo no es un mapa fijo, sino es uno “capaz de evolucionar de manera autónoma” que registra “las mutaciones en acto” (Cattaneo 277), propias del mundo globalizado. Se trata de un mapa en constante movimiento, en constante desterritorialización, que es siempre presente. Por ello, todos los fragmentos ocurren en un presente indicativo, porque la novela, como el desierto, se convierte en un organismo vivo que va mutando. Por ello, es importante, que cada fragmento suceda en el mismo plano escritural. Ninguno es más importante que otro. Esto se relaciona con las ya mencionadas reflexiones del propio autor en su calidad de crítico. Fernández Mallo dice que “un organismo nada significa, se significa, aparece como el resultado de sus relaciones internas, no es definible desde

un lugar externo, se define a sí mismo” (2018 374). Esto quiere decir que *Nocilla Dream*, en tanto libro, no se define por lo que representa, por lo que dice del mundo, sino por cómo ha unido los diversos elementos provenientes de distintos planos de la realidad y del discurso. Es un organismo que no se remite a una unidad, a un árbol, sino a las relaciones rizomáticas que establece: a las zapatillas colgadas y no al álamo.

### 1.3 Nómadas

Toca ahora analizar a los personajes. Estos, a veces, provienen de la ficción, es decir, han sido inventados por el autor, como Kenny, Sherry o Deeck, entre otros. No obstante, hay varios que provienen de la realidad o de una ficción ya existente, específicamente de series de televisión. Estos personajes, como Falconetti de *Hombre rico, hombre pobre* o Billy The Kid de la serie del mismo nombre, son desterritorializados, arrancados de su lugar de origen, y existen en el mismo plano escritural que personajes reales e inventados. Por ejemplo, resulta curioso que en un fragmento aparezca Michel Landon, actor de *La familia Ingalls*, una serie parecida a la de Falconetti. Es decir, en el mismo plano escritural aparecen un actor real y un personaje ficticio.

Esta es una característica típica de lo que Josefina Ludmer llama la literatura postautónoma. Ludmer plantea que, en la era actual, dominada por el neoliberalismo y la globalización, la literatura ha dejado de ser un campo autónomo. Es la época de la post-autonomía de la literatura. En ella no existe ya una diferencia entre la realidad y la ficción, sino que se presenta el plano de la realidadficción. Esta realidadficción “es un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades y densidades, interioresexteriores al sujeto” y “viene en grados diferentes e incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático; es una realidad que no quiere ser representada [...]” (Ludmer 3). Lo que esto quiere decir es que la realidad y

la ficción comparten un mismo plano, en el que se juntan todos los elementos en una misma jerarquía, haciendo imposible una representación.

*Nocilla Dream* no sería ni una realidad histórica ni una ficcional, sino una realidadficción, un tejido, que va uniendo estos diversos elementos, como los personajes, que, al ser concebidos como nómadas, seres que están siempre en movimiento, de un lado a otro, rompen con cualquier identidad fija. Así como ellos no tienen casa, hacen de la novela también un constante nomadismo. Gilles Deleuze y Félix Guattari afirman que la historia siempre ha sido escrita desde los sedentarios, nunca se ha escrito una nomadología, que sería “justo lo contrario de una historia” (Deleuze y Guattari 27), en la medida en que no se basaría en estratos, en un “aparato unitario de Estado”, sino que seguiría “una máquina de guerra y líneas de fuga” (28). Los libros, afirman los filósofos franceses, suelen ser imágenes del mundo, representaciones de este. Ellos abogan por un libro que haga una relación rizomática con el mundo, que no lo represente, sino que genere un agenciamiento con él, que se conecte a él. Esto es lo que hace *Nocilla Dream* a partir de sus personajes nómadas. Cuando aparece Falconetti, desterritorializado, se está creando un agenciamiento con el mundo ficticio; cuando aparece Ernesto el Che Guevara se agencia al mundo real, lo mismo cuando se describe una tarde en la vida del ya mencionado Michael Landon. La relación que establecen con el afuera no es de imitación. Al contrario, el libro se conecta con el afuera en el mismo nivel, sin jerarquía alguna, que es la forma en que funciona, como se explicó en la introducción, la globalización. La relación entre novela y realidad es una relación globalizada.

A esto responde su constante movimiento, su alejamiento de cualquier estrato. Falconetti sale de San Francisco, Sokolov ha abandonado su natal Polonia. Ninguno de sus viajes termina en donde empieza. Ninguno de ellos está buscando su hogar. No son

viajes interiores. De hecho, es muy poco lo que conocemos de la vida interior de los personajes. El narrador de vez en cuando revela sus pensamientos, pero estos siempre están relacionados a momentos específicos. Por ejemplo, Kelly piensa en la muerte cuando nota “un dolor muy intenso en la pierna, perfectamente localizado en la parte posterior del fémur derecho” (Fernández Mallo 72). Es el dolor físico lo que la lleva a pensar en que le gustaría morir surfeando. Lo primero que se resalta es siempre lo superficial. De hecho, cuando el dolor termina siendo síntoma de un sarcoma, Kelly anota su sentimiento en una libreta: ““es como un alga en un mar de carne y hueso”” (73). El dolor interno de sentir que se acerca la muerte, en lugar de hacerla pensar más, la lleva a escribir, a realizar una acción, en la que además conecta su dolor interno con una imagen del mundo exterior. Lo interno lleva a lo externo.

*Nocilla Dream* no es una *road movie*<sup>4</sup>. Los viajes que narra son superficiales, lisos, en términos de Deleuze y Guattari. La línea que siguen los personajes es una dirección y no una dimensión (Deleuze y Guattari 487). Es decir, sus peripecias no son profundas, no se explora, como se ha mostrado, su pasado o su desarrollo psicológico: solo sus movimientos. Cuando Ted y su familia encuentran en el desierto una colección de fotografías, deciden no llevarla porque “es ilógico meter una micronación dentro de otra” (Fernández Mallo 104), quitando cualquier posibilidad de profundidad, de temporalidad. Esto vuelve al punto de Jameson: el tiempo no es explorado, no les interesa a los personajes. Además, el hecho de tener una micronación dentro de otro crearía una organización de naturaleza jerarquía; serían dimensiones, pero la realidad de Ted se mantiene superficial. Esto lleva a otro punto importante de los nómadas. No tienen un progreso. Sí, viajan, pero no es un viaje con un final, no se transforman como

---

<sup>4</sup> Otra diferencia con las novelas de autores de McOndo, como Alberto Fuguet, quien en *Mala Onda* narra las vicisitudes de un joven chileno que, luego de viajar a Estados Unidos, se encuentra deprimido por la realidad que se encuentra en casa.

personajes, aquellos que aparecen más de una vez en el libro no cambian, sino que viven distintos sucesos nimios, todos relacionados a los desiertos. Sherry, la prostituta que aparece al inicio del libro trabajando en el burdel de Carson City, reaparece hacia el final, en un viaje que hace con Clark a Las Vegas, donde toma un trabajo en un burdel. Esto, que no se sabe si ocurre antes o después de que trabaje en Carson City, muestra que, si bien ha viajado, Sherry no cambia. Ese es el tratamiento del tiempo en la novela. Los sucesos se muestran de forma entrecortada, fragmentaria, no se explica la relación temporal entre una experiencia de Sherry y otra o en entre una de Falconetti y otra. Los momentos de sus vidas, en lugar de formar parte de una exploración temporal, funcionan también de una forma espacial: se muestran de forma fragmentada, superficial, uno al lado de otro, pero con independencia.

A esto se refieren Deleuze y Guattari cuando dicen que el nómada no necesariamente se mueve, el nómada es más bien, aunque suene contradictorio, alguien “que no se va, que no quiere irse, que se aferra a ese espacio liso [...]” (Deleuze y Guattari 385). Aquí es donde Deleuze y Guattari hacen una distinción entre movimiento y velocidad. Evidentemente, uno puede moverse sin ser veloz y ser veloz sin moverse. La velocidad, explican, “constituye el carácter absoluto de un cuerpo cuyas partes irreductibles (átomos) ocupan o llenan un espacio liso a la manera de un torbellino, con la posibilidad de surgir en cualquier punto” (385). Eso es lo que le pasa a Sherry (surge en otro punto, en Las Vegas) y también a los otros personajes, cuya existencia es veloz, porque siempre está relacionada al espacio desterritorializado.

En ese sentido, vale la pena explorar a los personajes que provienen de otras fuentes. Como se ha dicho, Falconetti es el personaje de una serie de televisión. Falconetti es nómada no solo porque viaja, sino porque ha sido arrancado de su territorio ficcional. Es decir, el tejido escritural del libro ya de por sí es

desterritorializado, se trata de un libro fragmentario que, a partir de serlo, rompe cualquier posibilidad de unidad, de Obra. Ahora bien, esto no es lo único importante de que aparezca alguien como Falconetti. La serie a la que pertenece es lo que se conoce como B, no forma parte del canon. Unir a Falconetti con Ernesto el Che Guevara o con las menciones a Borges, Ítalo Calvino y Martin Heidegger, significa construir un tejido que no reconoce división entre lo que es y no canon. Esto es parte de lo que Alberto Buela llama la isostenia cultural, el fenómeno que “hace imposible la valoración jerárquica de los productos culturales” (Buela 125). Este es un resultado de la globalización, la cual “elimina la distancia en el espacio cultural” (Han 22). Esto hace que la cultura quede desnaturalizada, es decir, liberada de cualquier suelo o sangre (Han 22). Lo mismo ocurre con el libro, que también pierde su autonomía en tanto obra representacional y se convierte más bien en un tejido, conectado al mundo.

Esto se ve en lo que hacen los personajes. Deleuze explica que lo que hacen los nómadas es otorgar al desierto una imagen de sí mismo, una consciencia del movimiento que lo produce, de su ser desierto (Deleuze 2007 17). En pocas palabras, es el hecho de que alguien atraviese el desierto o no-lugar lo que lo hace ser tal. Ahora bien, para que esto suceda, como dice Deleuze, es necesario ser “suficientemente creador”. Y eso es lo que ocurre con los personajes de Fernández Mallo. Cuando Falconetti quiere hacer el recorrido inverso de Colón, está creando algo, está reinventando un tránsito. Por su parte, Deeck, el internauta danés, “que no tiene patria” (Fernández Mallo 2010 27), crea una página web en la que muestra cuadros que ha hecho con gomas de mascar. Estos cuadros están clasificados en dos categorías: “paisajes nórdicos”, naturalezas nevadas que construye con “chicles planos, sin puntas” y “rubias explosivas”, los que hace con “chicles gruesos, de kiosco” (28). Sokolov es un músico polaco que reside en Chicago, donde empieza a grabar sonidos de la calle,

“desde el clásico clac-clac al paso de coches sobre una tapa de alcantarilla mal ajustada” (40), que luego vende en discos. Todos estos personajes son creadores, que hacen de los espacios que transitan otros espacios, esto es, los desterritorializan. Deeck convierte chicles en paisajes, Sokolov une Chicago con su natal Cracovia. Cualquier organización que hay detrás de los pasajes que observa Deeck o de Chicago y Cracovia, se deshace: el cuerpo se queda sin órganos y los lugares se terminan de vaciar.

Los personajes funcionan siempre con relación al desierto que transitan. El lugar los desterritorializa a ellos y ellos al lugar. Son “vectores de desterritorialización” (Braidotti 58). Ahora bien, como se explicó en el anterior apartado, esta desterritorialización no es solo de los espacios en la novela, sino también de la novela misma. Ella también es un organismo que está siendo despojado. Cuando Lee-Kung recorta ilustraciones de revistas estadounidenses y las modifica digitalmente, añadiéndole elementos chinos, está entendiendo la labor del artista como nómada que se basa en las líneas de fuga. Son las líneas de fuga las que hacen de un territorio (en este caso las revistas) solo restos, que luego se conectan con otros, imposibilitando la creación de un nuevo territorio. Este acto es uno de globalización: el mundo deja de ser una serie de territorios fijos y deviene en una red, que se conecta con puntos arbitrarios. La lógica que guía el mundo para los personajes de *Nocilla Dream* es la del rizoma: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo” (Deleuze y Guattari 13). Lo que está haciendo Fernández Mallo es lo mismo que Lee Kung: está uniendo distintos estratos de realidad, los está desterritorializando y, al hacerlo, está desterritorializando la novela, convirtiéndola en devenir puro. El apropiacionismo de Fernández Mallo es uno activo y generador de formas nuevas dado que las partes introducidas generan diferencias de intensidad, diferencias de sentidos y crean un Cuerpo Sin Órganos, un cuerpo desterritorializado (Fernández Mallo *Teoría*

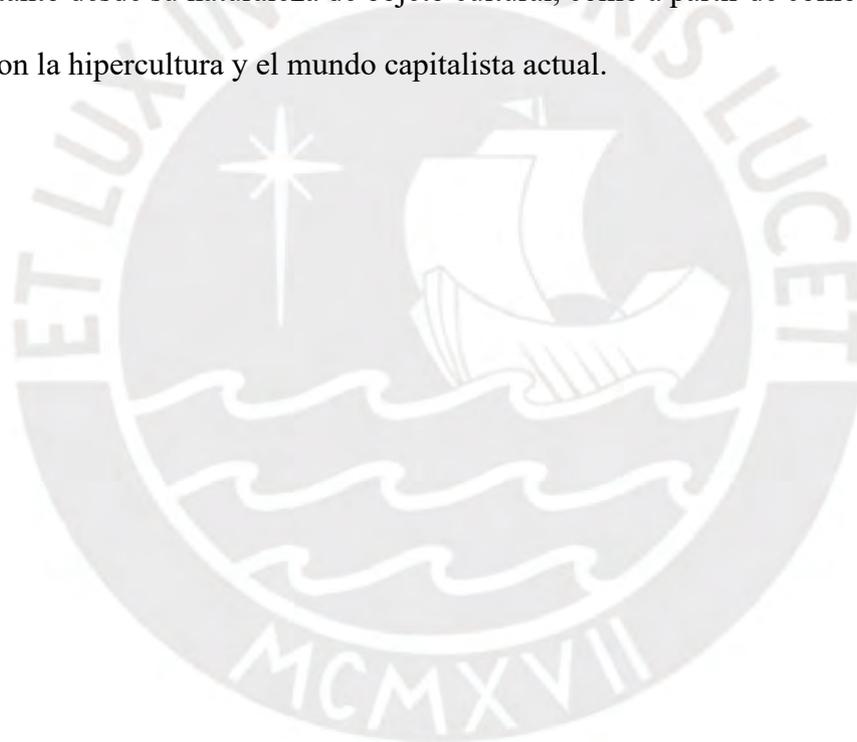
*general* 84). Así es cómo la novela se convierte en un no-lugar, en un desierto y ya no solo en su metáfora.

Resulta importante también analizar qué es lo que hacen estos personajes. Como ha dicho Vicente Luis Mora, ellos son guiados por el consumo (Mora *Luz nueva* 56). A Deeck le fascinan las gomas de moscar, Sokolov quiere vender sus creaciones, Kelly, otra viajante, le pide a Christina “la bolsa que tiene a su derecha para volver a ver el bikini” (Fernández Mallo 49), Falconetti recoge y lanza zapatillas Nike al mencionado álamo en medio de la US50, el joven chino Kao Cheng está obsesionado con la versión china de Spiderman que es “una estricta transcreación del personaje” (131) y hasta Ernesto el Che Guevara compra, en Vietnam, una camiseta con el logo de Playboy, sin importar los impedimentos espaciales y temporales. Estos ya no son personajes históricos o de otras series o ficticios, son personajes de la globalización, inmersos en el mercado capitalista, que se relacionan siempre con objetos en serie, esto es, objetos, como dice Simone Cattaneo, lejos de “cualquier aura benjaminiana” (Cattaneo 292). Nuevamente, se trata de personajes alejados de una unidad, de una esencia.

Vale la pena profundizar en el caso de Kao Cheng y del Spiderman chino. Kao Cheng no solo se obsesiona con el personaje transpuesto, sino con su relación con el original, con el norteamericano. A Kao Cheng le fascinan las diferencias entre ambos. Son estas diferencias, como plantea Fernández Mallo, las que hacen posible que haya “un flujo, un movimiento, que dará lugar a la posibilidad de una forma nueva de las cosas en juego [...]” (2018 83). No sorprende, entonces, que la mayor diferencia entre el Spiderman chino y el original sea de estructura. El autor de la versión china estaba tan obsesionado con imitar el estilo gráfico del cómic que cargó las tintas y “las tramas, más que historias ilustradas parecen teoremas desarrollados a base de concatenaciones silogísticas tan maquínicas que [...] se aprecia claramente que la máquina de narrar se

ha estropeado para siempre” (Fernández Mallo 2010 132). Es decir, la historia de Spiderman ya no es clara, es como si no estuviera contando nada, como si se hubiera roto la mimesis. Esto es logrado por la diferencia, por el gesto nómada, por la red, la cual crea un nuevo espacio, distinto, un no lugar, que se va construyendo en tiempo real, como ocurre en el Internet.

En el siguiente capítulo definiré dicha red como un hipertexto, utilizando la definición de Ted Nelson. Esto me permitirá entender de qué manera *Nocilla Dream* toma en cuenta las condiciones materiales en que ha sido producida y cómo se relaciona, tanto desde su naturaleza de objeto cultural, como a partir de cómo fue recibida, con la hipercultura y el mundo capitalista actual.



## Capítulo 2. La hipertextualidad y sus efectos en *Nocilla Dream*

La pregunta de investigación general es cómo Agustín Fernández Mallo resuelve, con *Nocilla Dream*, el reto de escribir una novela en y desde la era digital y globalizada. En la primera parte he descrito cómo la novela se desterritorializa, para, por un lado, representar la característica fragmentaria del mundo actual y, por otro lado, para, a partir de ello, desfactizar la novela, esto es, unirla a la realidad y sacarla de su mera realidad ficcional. En este capítulo profundizaré precisamente en ello. Exploraré cómo los fragmentos que constituyen la novela se unen en una red, tanto dentro de los confines del libro, como fuera de ellos. Con este fin en mente, definiré primero el concepto de hipercultura, acuñado por Byung Chul Han, y analizaré de qué forma la novela representa esta hipercultura. Luego, describiré a *Nocilla Dream* como un hipertexto, según Ted Nelson entiende el término, tanto por cómo los fragmentos se relacionan entre sí como por los lazos que establecen con el mundo real. Por último, postularé que todo esto crea una realidad aumentada, que Fernández Mallo llama docuficción, la cual conecta los distintos niveles de lo real, construyendo una red.

### 2.1 Globalización e hipercultura en *Nocilla Dream*

El hecho de que *Nocilla Dream*, como se ha visto en el capítulo anterior, se base en la descripción de no lugares y de espacios desterritorializados no quita que describa un mundo: el actual. Los fragmentos que presentan una historia o un atisbo de historia están escritos de forma realista; nada de lo que ocurre en ellos es fantástico o sobrenatural. Además, como se ha visto también, siempre hay referencias exactas a lugares y situaciones típicas de la actualidad, del mundo globalizado.

Una de las características más importantes de la globalización, por lo menos para los fines de esta investigación, es el estado de conexión del mundo. La globalización, que es un proceso, como se ha explicado en la introducción, unido a la instalación del neoliberalismo, ha supuesto, como afirma Néstor García Canclini, que todo, tanto la cultura, como la economía, funcione de forma interconectada: bienes y servicios con muchos centros se unen e “importa mucho más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales actúa” (García Canclini 16).

Esto implica un cambio en la estructura del mundo. Todo está conectado, ya no existen realmente fronteras entre un país y otro, sobre todo a raíz del establecimiento, tras la caída del muro de Berlín, del capitalismo como único sistema económico y político, y de la creación del Internet, a comienzos de los años 90. Si bien *Nocilla Dream* describe situaciones distintas y carece de una estructura narrativa lineal, siempre está anclada a esta realidad. Los desiertos, que ya se han analizado en el capítulo anterior de este trabajo, siempre están conectados entre sí y unen a personajes que provienen de distintos ámbitos. Por la carretera US50 pasan Falconetti y Billy The Kid, la prostituta Sherry, el argentino Jorge Rodolfo Fernández, el austriaco Heine y la china Lee-Kung. Estos personajes diversos son conectados por esta carretera, la cual, como se ha explicado en el capítulo anterior, es un no lugar, un espacio vaciado de identidad, otra característica de la globalización.

No solo vienen de orígenes disímiles estos personajes, sino que siempre están fuera de estos<sup>5</sup>. El músico Sokolov, nacido en Polonia, vive en Chicago primero y luego en Nueva York. El internauta danés Deeck se dedica a trabajar en el internet y Niels y

---

<sup>5</sup> Esto no es muy distinto en obras de congéneres de Fernández Mallo. Por ejemplo, en *2666* de Roberto Bolaño todos los personajes provienen de distintos países y culturales. No obstante, ellos terminan unidos por una misión. En *Nocilla Dream* los personajes permanecen dispersos, mostrando la globalización de una forma más profunda.

Frank, ambos europeos, viajan a Mozambique. Esa es la interacción funcional descrita por García Canclini. Y esta interacción funcional es inseparable del mercado neoliberal que sostiene la globalización. Vicente Luis Mora afirma que a los personajes de Fernández Mallo los mueve el consumo (Mora 56), una característica del mundo globalizado y neoliberal, en el que todo se reduce al consumir. Como afirma Zygmunt Bauman, nos encontramos en una sociedad, precisamente, de consumo. Si bien este ha existido siempre en la historia de la humanidad, la sociedad moderna, por ejemplo, se basaba en la producción de los bienes. La actual, en cambio, no se fija en cómo algo se produce sino en cómo se consume. Todas las personas son consumidoras. En la actualidad, escribe Bauman, es difícil separar los actos de vivir y consumir (Bauman 107). A ese orden se encuentran sometidos los personajes de la novela.

Por ejemplo, Sherry tiene un carro de marca Mustang que usa para observar si hay peligro. Este vehículo se lo dejó un cliente antiguo, con el que tuvo una relación que la marcó profundamente. Este hombre, Pat Garrett, la protegía y por ello cuando su Mustang no arrancó y se tuvo que ir con un camión, ella se quedó con el vehículo, que también la protegía. Es decir, es el objeto de la cultura de consumo, el carro, el que representa a Pat, quien, además, es alguien que pasa su vida coleccionando fotografías, comprándolas. Es una persona que se dedica a consumir.

Otro ejemplo es el de Bob, el dueño de un pequeño supermercado en Carson City, quien, al ver el desierto que lo rodea, no puede evitar compararlo con su lugar de trabajo:

Pero sobre todo, al ver esa superposición de franjas de colores, la imagen que le viene a la mente con más nitidez son los estratos de diferentes colores que forman los productos apilados por capas horizontales en las estanterías de su supermercado. A media altura hay un lote de bolsas de patatas fritas al bacon que traen como obsequio, amarradas con celo, unas latas circulares de galletas

de mantequilla danesas; en cada tapa aparece el dibujo de un abeto con bolas de navidad colgando; no lo sabe. (24)

Esta descripción resulta bastante representativa de la relación entre el sujeto y la sociedad de consumo en la novela. A Bob el árbol del desierto le recuerda a la estructura de sus productos, pero lo que él no sabe es que uno de ellos, estas patatas fritas, tienen el dibujo de un árbol parecido al que él observa. Esto que observa está representado en un producto hecho en serie, es decir, el árbol que ve es quizá un producto de la sociedad de consumo. Nada está fuera de ella. Todo está conectado, como lo están las patatas con las galletas, las cuales, a su vez, provienen de otro país.

Es más, incluso un gesto que podría relacionarse con la modernidad, como el levantamiento de un templo para honrar a Jorge Luis Borges, acometido por otro personaje, Jorge Rodolfo, está igual inscrito dentro de una estructura de la sociedad de mercado. Jorge Rodolfo decide levantar el templo “allí mismo, delante del apartahotel” (176). Él consigue el dinero para levantar el monumento gracias a la inversión de “los de las caravanas, rulotes y contenedores móviles”, quienes acceden con la condición de recibir dinero de las ganancias que recibe. Incluso un templo sagrado, dedicado a una figura intelectual, tiene que pasar por una negociación propia del capitalismo actual. Es más, cuando el templo es terminado y, por su estructura con base en un “portaje metálico”, se hace imposible de visitar en invierno por el frío insoportable y en verano por un calor “muy por encima de la temperatura media”, los inversores persiguen a Jorge Rodolfo, al sentirse estafados y él tiene que huir por una ventana de un apartamento del apartahotel.

Lo que genera esta omnipresencia del capitalismo y de la globalización es lo que Byung Chul Han llama una hipercultura: una cultura que carece de un centro y que se

basa en conexiones rizomáticas. Para Han, “hipercultura significa [...] más cultura” (22). Es decir, a partir de la globalización la cultura “es desnaturalizada y liberada tanto de la ‘sangre’ como del ‘suelo’, es decir, de los códigos biológicos y de la tierra” (22). Con ello, ya no hay una cultura, ancladas a ese suelo y esa sangre, sino muchas culturas, que se van superponiendo la una a la otra, sin enraizarse. Al carecer de un lugar, la cultura pierde su esencia y unidad; en términos de Han se defactiza, deja de ser una y se convierte en muchas. Lo que ocurre en *Nocilla Dream* sigue estas reglas hiperculturales. En el fragmento 29, por ejemplo, se habla una comunidad de estadounidenses instalada en China.

Al sureste de China, en la provincia de Tsau-Chee, poca gente sabe que hay una pequeña comunidad constituida por norteamericanos. Ésa es la gran ventaja de la globalización, que puedes tomar Tex-Mex en China y bambú hervido en un pueblo de Texas. En torno a dos docenas de familias se ha creado un lugar de ambiente sencillo, despreocupado, pero de mucha riqueza. Básicamente, son ejecutivos de empresas americanas que en su día fueron destinados a esa región, y que ahora que hay pujanza, por ese fascinante misterio que es la economía de libre mercado y sus relaciones contractuales, han sido prejubilados con sueldos del 100% del total. Liberados de la presión moral de la sociedad norteamericana, y por otra parte teniendo todo cuanto puede ofrecer una sociedad norteamericana postiza, son felices. Los ojos de la mitad sureste de China están puestos en esos pocos cientos de metros cuadrados. Es el tipo de vida que anhela todo buen chino en vías de modernización. (Fernández Mallo *Nocilla* 63)

Aquí se ven las dos culturas, la china y la norteamericana, mezcladas, creando una hipercultura: la de la pequeña comunidad. Esta comunidad podría entenderse como un pequeño Estados Unidos, pero, como explica el narrador, sin la misma presión moral del territorio estadounidense. Esto es porque precisamente no se encuentran en este territorio. Es una cultura lejos de suelo y, por ello, defactizada. Lo interesante es que esta vida defactizada es la vida que busca cualquier chino que quiera modernizarse. Modernizarse, ser desarrollado, es vivir en una hipercultura, en un mundo globalizado,

en el que su cultura se pierda en favor del mundo globalizado, que es, en su mayoría, un mundo pensado desde Estados Unidos. Un ejemplo que utiliza Han para explicar esto es el de la comida fusión. Como explica Han, la esencia y el ser de una cultura dejan de importar en favor del diseño, como en el ejemplo de la comida fusión, la cual “deja pensar menos en el ser que en el diseño, en tanto que la hiperculturalidad desfactiza el ser en diseño” (Han 32). Todo en la hipercultura es diseño, es forma, es diferencia.

Lo más resaltante de esta pequeña comunidad norteamericana es que lograron formar un núcleo de surfistas en esta zona de China. Dicho núcleo, al principio, es formado por norteamericanos o hijos de norteamericanos, pero luego recibe a ancianos chinos, que parecen particularmente entusiasmados (Fernández Mallo *Nocilla* 63). Fragmentos más adelante, el lector se entera de que estos ancianos de la zona china, conocida como Little America, han organizado un campeonato internacional de surf en Asturias, España. Este es un ejemplo de cómo la globalización opera en la novela. Por un lado, la novela describe este fenómeno típico de la época, pero, por otro lado, lo hace de una forma globalizada. La historia solo avanza en la medida en que se mueve de lugar: en que va de China a Asturias, con la influencia norteamericana. La estructura de la novela está supeditada a la de la globalización, como se verá a profundidad en el siguiente apartado.

Otro detalle importante de esta historia es que los ancianos chinos, cuando van a Asturias, llevan tablas de surf estadounidenses con motivos escultóricos chinos y se movilizan en “furgonetas Volkswagen del 71, que han sido *customizadas* al punto de parecer tuck-tucks pekineses a motor” (Fernández Mallo *Nocilla* 160). Aquí el término parecer es clave: no son tucks-tucks pekineses ni tampoco Volkswagen, solo parecen, son diseño puro.

Pero quizá lo más representativo de esta *customización* es el haiku que recita Chi-Uk, el ganador del campeonato de surf. Este haiku, que, si bien es un género japonés, tiene sus raíces en China, es “medio clásico, medio occidental-algebraico” y es recitado en inglés y en castellano. Lo curioso es que ambas versiones difieren notablemente:

Wave is a tree,  
light particles hanging  
x infinity = matter

Y acto seguido traduce al español:

La ola,  
hay un punto, ahí el cuerpo  
x0 = nada. (Fernández Mallo *Nocilla* 160)

No solo es que la traducción no es literal, sino que incluso dice casi lo contrario. Al final del poema en inglés la x es igual a la materia y en el final del de castellano la x es igual a nada. Ambos empiezan con una ola, pero en el inglés se le define como un árbol y en el castellano con nada. El poema es acompañado por la siguiente nota del narrador: “la correcta interpretación no se obtiene con la lectura del poema o de su traducción, sino con la media aritmética de la lectura de ambos” (160). Nuevamente, lo que importa es la relación, la conexión entre ambos poemas, su diferencia, y no lo que dicen.

Un último punto sobre el que vale la pena profundizar con relación a la hipercultura es el de los sujetos. Han explica que en el mundo actual “no hay ninguna unidad aislada para sí, es decir, ningún sujeto. Todos se reflejan entre sí o dejan que otros se reflejen a través de ellos” (Han 67), en lo que él llama *windowing*. Esto produce distintos fenómenos explorados en la novela. Los elementos descritos a lo largo de la novela aparecen y reaparecen en distintos contextos y lugares. El citado árbol con los

zapatos está tanto en Nevada como en el desierto de Albacete. Del mismo modo, Pat Garret tiene relaciones de la misma índole con dos prostitutas distintas, en burdeles distintos, uno en Carson City y otro en la Honey Route. A ambas, tanto a Sherry como a Samantha, las protege de la misma forma y las abandona. La diferencia es que a Sherry le deja su Mustang y cuando abandona a Samantha, se va con su Ford Scorpio. Lo curioso es que se va a Carson City, donde el lector imagina que conocerá a Sherry. No obstante, al llegar donde Sherry tiene un Mustang y no un Ford. ¿Es otro Pat Garrett o volvió a ver a Sherry? Es como si la respuesta no importara. Pat refleja las realidades de Sherry y de Samantha y, más allá de su afán de coleccionar fotografías que se mantiene en ambos fragmentos que lo tienen como protagonista, no revela mucho sobre sí mismo y desaparece del libro de la misma forma que de las vidas de ambas mujeres.

Vicente Luis Mora afirma que los personajes en *Nocilla Dream* son avatares (*Luz nueva* 182), que carecen de una personalidad típica en un personaje de ficción. Quizá otra definición apropiada sería la de Byung Chul Han. Los personajes son turistas hiperculturales. El turista hipercultural es ese ser que vive siempre en la ventana, que no tiene una casa, una unidad y que se refleja siempre con el otro. El turista hipercultural “no siente ni anhelo ni tiene miedo” y “vive totalmente en *presente*, habita el *estar-aquí*” (Han 63). Para el turista hipercultural, por la globalización, el allí, al estar conectado al aquí, no es realmente un allí. Esto explica que en la novela todos los fragmentos se cuenten en presente y que no se deje en claro nunca los tiempos exactos en los que ocurren, lo cual a su vez une a estos turistas hiperculturales. De esta manera, un turista hipercultural se podría definir como un “ser-ventana, que constaría de ventanas a través de las cuales concebiría el mundo” (Han 68). Por ello, los personajes de *Nocilla Dream* se encuentran siempre afuera. A las antes citadas Samantha y Sherry se les ve afuera del burdel, lo mismo a Jorge Rodolfo, quien viaja constantemente e,

incluso cuando se instala en el aparta-hotel, está siempre afuera construyendo el templo, el cual prácticamente carece de un interior (Fernández Mallo *Nocilla* 175). Lo mismo se puede decir de Kenny, que reside en el aeropuerto de Singapur. Si bien se encuentra en el interior, se trata de un lugar que no está realmente en un país y que está hecho, como él mismo dice, “de vidrio, acero y cemento” (Fernández Mallo *Nocilla* 171). Otro ejemplo es el de Margaret, de quien se dice que es una persona que vive encerrada en su piso en Madrid, pero cuyo fragmento se centra en la oportunidad en que por fin sale y se topa con una canción en la radio del taxi que la lleva a dibujar 120 bocetos para el nuevo disco de la banda a la que pertenece. Es la radio, un medio de comunicación, una muestra del afuera, la que activa su historia.

Esto se ve de una forma más compleja en la micronación de Elgaland y Vargaland. Esta micronación aparece a lo largo del libro, relacionada a distintos personajes y es una muestra bastante clara de lo que ocurre en un mundo hipercultural. El narrador explica que la Carta Magna de esta Micronación habla de cuatro territorios que componen el reino: un territorio físico, dos territorios mentales y un territorio digital. El territorio físico comprende “todos los territorios fronterizos entre todos los países de la tierra, y todas las áreas [...] fuera de las aguas territoriales” (Fernández Mallo *Nocilla* 109). La territorialidad del Reino desafía la idea de nación, que tiene que ver con un territorio específico, relacionado a una identidad cultural y a una historia. En la era hipercultural (e hipertextual, como se verá más adelante), esto no es así. Más bien, la micronación se acentúa justo donde se pierde cualquier identidad, donde la estructura fija y jerárquica no llega. Por eso los territorios mentales son “la duermevela, el estado frontera entre la vigilia y el sueño” y “los estados de ensimismamiento creativo experimentados en la cotidianeidad” (Fernández Mallo 110). Se trata de los estados en que el Yo no tiene dominio sobre lo que experimenta el cerebro. Con ello, resulta

evidente que la hipercultura, la globalización ya no funciona solo en lo social y tecnológico, también lo hace en el aspecto individual. El sujeto de la contemporaneidad, como señala Han, es uno distinto, que está más cercano a esos estados en los que carece de control. Su experiencia está basada precisamente en su falta de control.

El último territorio es el digital, una página web, la cual se describe como “un lugar de borde; un lugar de reunión global existente” (110). Es la web la que conecta a todos los otros territorios. El narrador concluye que si estos territorios fueran dibujados en un mapamundi no serían líneas ni planos, sino una fracción intermedia, dado que “todo lo que acontece en ese microestado está en otro cuerpo de realidad. La línea del mapa coge relieve, toma cuerpo, borbotea” (111). Es decir, la micronación no se puede representar, crea una realidad distinta que no es representable y que une los tipos de territorios mencionados. Esta micronación es, en sí misma, una ventana, como lo son todos los personajes que aparecerán relacionados a ella, como Kenny mismo quien será embajador y Fernando, quien compondrá el himno.

Lo que implica el *windowing* es una conectividad absoluta. Todo (la identidad, la agencia) se supedita a la conexión. La hipercultura es, como dice, Han, una hifa-cultura, una cultura-red<sup>6</sup>. La hipercultura construye un universo hipertextual, el cual conecta diversos elementos sin una jerarquía, como se ha visto en el capítulo interior. Y *Nocilla Dream* no se limita a describir este universo, sino que el libro es en sí mismo un hipertexto, como se verá a continuación.

---

<sup>6</sup> Esto también es algo que se ven en muchas obras contemporáneas. No obstante, se ve en las historias que cuentan, como por ejemplo en *Bonsai* de Alejandro Zambra, en que ambos personajes siempre están conectados a Estados Unidos y Europa. Aquí la conectividad es mostrada en la estructura misma de la novela, lo que adentra al lector en los mecanismos de la globalización y, como se verá en el tercer capítulo de este trabajo, los problematiza.

## 2.2 *Nocilla Dream* como hipertexto

Si la hipercultura es muchas culturas, el hipertexto es muchos textos: es una yuxtaposición de ellos, lo que desafía la definición de un “texto”. Si con esta palabra nos referimos a una unidad cerrada, un hipertexto, siguiendo la definición de Ted Nelson, es un texto que contiene enlaces a otros. Es un texto que está siempre conectado a otros. Evidentemente en un texto siempre hay conexiones con otros. No obstante, estas conexiones tienen siempre un orden jerárquico. George Landow pone el ejemplo de un hipotético texto académico escrito sobre el *Ulises* de James Joyce. Incluso si este texto citase la obra de Joyce, esta ocuparía “una posición subsidiaria y comparativamente inferior” (Landow 23) al ensayo, que sería el texto principal. Ahora bien, si este texto académico fuera un hipertexto, un hipervínculo atado a determinada lexía podría llevar a *Ulises*, la cual se podría leer a la par que el artículo. Para Landow, tan pronto esto ocurre “se destruye cualquier posibilidad de jerarquía bipartita” (23) entre la cita y el texto principal. En el hipertexto, “el texto principal es aquel que se está leyendo en ese momento” (23). El hipertexto, entonces, carece de jerarquía, de centro, como la hipercultura. Es una red de red de redes, “una galaxia de significantes y no una estructura de significados” (Barthes *S/Z* 15). El hipertexto “no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal” (15).

Si bien en el primer capítulo se ha afirmado que esta es una novela fragmentaria, esto no se contradice con la idea de que también es un hipertexto. El hipertexto lo que hace es unir, en una red, estos fragmentos, que siguen siendo tales, como se verá.

*Nocilla Dream* presenta distintos tipos de relaciones hipertextuales. La primera de ellas es el de los fragmentos entre sí. Cualquier lector podría tomarlos como pequeños relatos o reflexiones. Pero hay distintos aspectos que evitan una lectura de este tipo, en primer lugar, su numeración. Esta implicaría que más bien son capítulos. La pregunta sería

capítulos de qué. ¿De una novela? En ese género cada capítulo va construyendo una historia determinada. Incluso si se trata de una novela fragmentada, hay un centro detrás de cada capítulo, una unidad. Aquí no sucede esto. No hay centro. Cada capítulo se relaciona con el otro sin ninguna jerarquía. Volviendo al ejemplo de Landow, cada fragmento podría entenderse como una ventana abierta en la computadora, el cual lleva a otra ventana de una forma arbitraria.

Esto es acentuado por la cantidad de espacios, personajes y elementos que se repiten a lo largo del libro. Por ejemplo, Falconetti. Él es presentado de una forma bastante tradicional en el fragmento 2, el cual, además, termina con la descripción de su deseo, algo que es necesario en cualquier inicio de novela. En el caso de Falconetti, su deseo es hacer el recorrido inverso de Cristóbal Colón, “ir de Oeste a Este” (Fernández Mallo 17) y salir, por primera vez, de San Francisco. Sin embargo, la historia no continúa. Cierra de golpe y el lector se encuentra con otro fragmento y otros personajes. Lo único que queda de esta historia en la siguiente es el espacio: la carretera US50. Es esta carretera, con su árbol de zapatillas, la que funciona como una red que une a Falconetti con Billy the Kid primero y luego con Sherry, pese a que ellos nunca se relacionan entre sí.

Esto demuestra lo dicho anteriormente: la relación entre los fragmentos no tiene que ver con una trama, que sería un centro, con un significado que se está representando, sino con un significante, como lo menciona Barthes. Es el significante US50 el que conecta a estos fragmentos. Además, la falta de una referencia al tiempo en que ocurren hace que sea imposible saber si por ejemplo Falconetti pasó antes que Billy the Kid por ahí. Todos ocurren en el eterno presente de la hipercultura y el hipertexto.

Dentro de esta conexión hipertextual entre fragmentos, también vale la pena destacar que estos no son todos narrativos. Hay varios fragmentos que se presentan

como reflexiones y casi ensayos. Esto vuelve a la idea de un hipertexto como un exceso de textos: *Nocilla Dream* es varias novelas, varios ensayos y varias reflexiones. Lo que esto genera ya no es solamente una combinación de textos, sino también de niveles discursivos. Los fragmentos relacionados a personajes describen, normalmente, determinada realidad ficcional.

No obstante, las reflexiones se basan en la realidad. Por ejemplo, en un fragmento el narrador recuerda la idea de Ítalo Calvino de “una ciudad muy bella constituida únicamente por sus canalizaciones de agua” (Fernández Mallo *Nocilla* 37). El narrador describe cómo Calvino imagina que en esa ciudad hay ninfas que viven en la tierra como en el agua. Al final, el narrador dice que dentro de cada persona “existe otra ciudad si cabe aún más compleja; el sistema de venas, vasos y arterias por las que circula el torrente sanguíneo, [...] solo un canal sin fin” (37). Es este canal el que complica cualquier intento por establecer una identidad única, un yo que se nos asigna y que “hasta el final sin éxito intentamos demostrar” (38). Este fragmento no se relaciona con ningún personaje ni ningún espacio antes mencionado. Podría ser una reflexión dentro de un ensayo. De este modo, cualquier aparente unidad que podría constituirse se rompe, no solo por el género de este fragmento, sino porque plantea una relación distinta con la realidad y con la novela.

Dichos fragmentos ensayísticos funcionan de una forma metaliteraria. Si bien no son reflexiones acerca de la novela misma, sí reflexionan acerca de aspectos que la novela plantea y de las condiciones en las que está escrita. De esta manera, cuando el narrador explica que el ser humano está hecho de redes, lo cual hace imposible la construcción de un yo unitario, se puede relacionar con la novela. Como el ser humano está hecho de redes, una novela también debe estarlo y también debe carecer de un centro. Esto se puede conectar la teoría de Gilles Deleuze y Félix Guattari acerca del

rizoma, aquel tallo subterráneo que puede conectarse con otro tallo sin necesidad de una raíz, de un centro. El filósofo italiano Franco Berardi asegura que la metáfora rizomática “puede ser vista como una manera de cartografiar el proceso de globalización neoliberal” (Berardi 17). Hoy en día nos encontramos ante un mundo rizomático, ultraconectado, que dificulta la existencia de cualquier unidad, incluso la del Yo, que es lo que plantea el fragmento antes citado. Por ello, esta reflexión es inseparable de la realidad en la que está siendo hecha e insinúa una consciencia de la novela, que parece saber que está imitando este proceso rizomático, a la vez que adentrándose en él. Algo análogo se puede decir a partir del fragmento 84:

Piensa. Un país en la noche visto desde el cielo, una ciudad es un punto de luz que de repente se apaga. Inmediatamente después van apagándose en círculo las ciudades próximas hasta que la oscuridad del país alcanza sus fronteras. Piensa. Un continente visto en la noche desde el cielo. La luz que es un solo país se apaga y así todas hasta volverse negro el continente. Piensa. El globo terráqueo visto en la noche desde el cielo. Cada continente es un punto de luz que ahora se apaga. Por efecto dominó se apagan todos los continentes adyacentes hasta quedar en tiniebla toda esa cara de la Tierra. Piensa. Sólo eso, piensa. En la otra cara aún es de día. Pero piénsalo bien” (Fernández Mallo 158).

La descripción de cómo cada ciudad, país, continente va apagándose es otra reminiscencia del funcionamiento en red del mundo. Todo se va conectando, las fronteras se sumen en oscuridad, todo es un punto oscuro, menos el otro lado de la cara. El utilizar la palabra cara para referirse a un lado del globo terráqueo recuerda al fragmento de Borges de *El Hacedor*, en que el narrador describe cómo alguien que intenta dibujar un mapa del mundo termina trazando su rostro. En *Nocilla Dream* esa comparación, como en el fragmento acerca de Ítalo Calvino, entre mundo y ser humano también es recurrente. El ser humano es también una red como el mundo y también va oscureciendo en la noche y encendiéndose en la mañana. Y el ser humano tiene más de

una cara. Esto reaparece en el fragmento 104, en que, en otra reflexión, el narrador establece que antes de los 3.5 años en que se forma la consciencia de una persona, todo niño es muchos. No solo muchos individuos, sino también muchos objetos: “una piedra, un matorral, un haz de viento, un trozo de arena, etc., cuya suma es la exacta identidad de un desierto de 3.5 años de longitud” (Fernández Mallo *Nocilla* 200). Es decir, en esos 3.5 años se va formando un desierto de todo lo que somos. Nuevamente, la consciencia, la mente humana va construyendo el mundo, un mundo interconectado, pero no unitario, una red desértica, que es la misma de la novela. Es como si la novela estuviera justificando su estructura al describir cómo están estructurados el mundo y el ser humano. De este modo, la novela es consciente de que funciona como una red, lo cual es también parte de su hipertextualidad, en la medida en que se entiende como un artefacto dentro de la realidad. En otras palabras: el libro se sale de sí mismo. Se podría argumentar que la autoconsciencia de la novela probaría su centro, su esencia de novela y, de hecho, como se analizará en el último capítulo, esto es lo que está problematizando. Al ser consciente de que está funcionando como una red, le muestra al lector cómo funciona la realidad hipertextual de la globalización.

Esto lleva al otro tipo de hipertextualidad que se encuentra en *Nocilla Dream*: la conexión que establece la novela con lo que está fuera de ella. Esto ocurre, principalmente, por los muchos textos no escritos por el autor, extraídos de otras fuentes. Estos, que forman capítulos enteros, llevan al lector a su fuente, lo alejan de la novela, como un hipervínculo. Aquí la novela parecería convertirse en una computadora. Ya no es que los fragmentos parecen hipervínculos, sino que lo son realmente. El fragmento 1, que es una cita del libro *Un Alan Turing desconocido* de B. Jack Copeland y Diane Proudfoot, saca al lector de *Nocilla Dream* y lo lleva a ese libro. El lector puede querer buscarlo en Internet y lo podría leer a la par que *Nocilla*. Ambos

textos, como ocurre en un hipertexto, tienen la misma jerarquía y están en un mismo plano. Esto, a su vez, une a dos realidades o más realidades: las ficticias de los fragmentos originales con la real.

Para probar esto, basta con observar, por ejemplo, los fragmentos 22 y 23. El 23 es una cita de un libro del renombrado físico Richard Feynman. En el 22 se cuenta la historia de dos amigos en un peligroso desierto de Mozambique, rodeado de minas. Uno de ellos, Frank, decide un día llevar una carta que le ha llegado por error a él, a su dueño en otro campamento y decide llevar unas ratas como compañía, ya que estas son muy buenas detectando minas. En un momento, las ratas se ponen muy nerviosas y comienzan “a lanzar el típico chillido de mina a la vista” (Fernández Mallo 52) y corren con todas sus fuerzas hasta resguardarse debajo de un árbol. Las ratas miran hacia arriba y ven que del árbol cuelgan, “atados por una especie de lianas, multitud de huesos de algún animal que nunca identificó” (52). Nuevamente, se trata de un fragmento con un reconocible hilo narrativo que se detiene de pronto para darle paso al que le pertenece a Feynman. En este, Feynman parece estar contando cómo formó parte del equipo que construyó la bomba atómica. Feynman cuenta que la ciudad en la que los físicos iban a vivir aún no estaba construida, pero que ya todos los físicos estaban reunidos. Aún no había ningún trabajo experimental que hacer, pero sí teórico, del que él se encargó. Una noche Feynman se da cuenta de que eran los físicos experimentales, que no todavía no podían trabajar, los que estaban terminando de construir esa pequeña ciudad que en ese momento estaba en ruinas.

Esta secuencia muestra la mencionada combinación de planos y realidades discursivos. El fragmento de Mozambique es un relato ficticio, mientras que el de Feynman es un recuento real. El de Mozambique se encuentra narrado por un narrador en tercera persona, no identificable, mientras que el otro lleva la firma de Feynman. Se

podría decir que la novela es interrumpida por la realidad, pero no sería del todo cierto. No hay una imagen que esté siendo armada. Ambos textos, provenientes uno de la imaginación y otro de un libro, son unidos en una red y funcionan solo como parte de esa red. Una red, que conecta el espacio ficticio de las minas de Mozambique con un objeto fuera del libro, como el texto de Feynman. Esa es la definición del hipertexto: la conexión rizomática de dos o más objetos de espacios distintos, la cual, a su vez, rompe la independencia y la esencia de estos espacios.

Esto se ve materializado en la experiencia que tiene el lector con el texto.

Empezar una novela que tenga un capítulo 1 que sea una cita, implica dejar de creer que estamos ante una novela o, incluso, ante una Obra cerrada. El fragmento 2, que describe al ya mencionado Falconetti, parece pertenecer a una realidad novelesca y ficcional.

Como se ha visto antes, este acaba con un deseo, un aspecto bastante narrativo.

Entonces, pareciera que la novela empieza, pero luego este fragmento es seguido de otra narración (la de Billy The Kid), que solo se conecta espacialmente con el anterior. Lo único que une a ambos fragmentos es el desierto, la ausencia de narración. El desierto es la metáfora de la red que constituye *Nocilla Dream*. Sobre todo, porque este desierto, como se ha visto con mayor profundidad en el capítulo anterior, es atravesado por personajes de distintos niveles discursivos y realidades: por personajes inventados, por personajes históricos, por personajes de series de televisión.

Muchos de los fragmentos citados tienen que ver con el arte actual. Esta es otra forma en que la novela practica la mencionada autoconsciencia. En ella se reflexiona acerca del método mismo que está usando de apropiación y de collage. Por ejemplo, el último fragmento que pertenece a otro autor es una reflexión sobre un efecto en el cine llamado Efecto-Kuleshov, “un experimento de montaje cinematográfico” que “se trataba de una serie de tres breves secuencias, donde el mismo primer plano del actor

[...] era unido, respectivamente, a los planos de un plato de sopa, una mujer muerta, y un niño que juega” (Fernández Mallo *Nocilla* 211). Esto “funda la identidad del cine en el principio de la yuxtaposición de dos imágenes y permite el desarrollo de un arte nuevo” (211). ¿No es esto lo que está haciendo *Nocilla Dream*? Con esto el libro se entiende como parte de determinado arte vanguardista. Se inscribe en esa tradición, sabe que existe porque hubo este tipo de experimentos, sabe que no ha aparecido en un vacío y que ha habido determinadas condiciones, tanto del mundo y de la estructura de la información como del arte que han permitido su existencia. Esto es algo que se explorará a mayor detalle en el último capítulo del trabajo.

Lo último que vale la pena analizar de esta hipertextualidad del libro es que no solo muestra fragmentos de otros libros, sino también personajes de otras fuentes, ya sea ficticias o reales. Como ya se ha mencionado, Falconetti proviene de la serie *Hombre rico, hombre pobre* y Billy the Kid de la serie homónima. Estos personajes son desfactizados, siguiendo el término de Han, arrancados de su origen, y operan de una forma particular en la novela. No obstante, nunca dejan de ser esos personajes. No son nunca convertidos del todo a la ficción de la novela, sino que son huellas de la conexión con el mundo fuera del libro. Lo mismo ocurre con Ernesto el Che Guevara y Michael Landon, ambos personajes reales. El caso del Che (que ya ha sido analizado desde otra óptica) es importante, dado que es un personaje con una carga histórica y política, la cual es prácticamente ignorada en el libro. Esto es parte de la era de la hipercultura: una deshistorización. De hecho, aparece vivo en lo que parece ser un hospital contemporáneo en Vietnam, algo que es imposible. Tumbado en esa cama de hospital se pregunta “cómo serían las cosas si estuviera en Cuba o en Las Vegas” (Fernández Mallo *Nocilla* 152). Esta frase hace dos cosas a la vez: primero, recuerda al lector la conexión del Che con Cuba y la historia y luego banaliza esto al relacionar al país

centroamericano con Las Vegas. Es decir, el Che sigue siendo el Che en la medida en que sigue existiendo con relación al mundo real y sigue alejando a la novela de sí misma; no obstante, a su vez, es un Che deshistorizado, conectado a una realidad distinta a la que habitó, a una realidad hipercultural. *Nocilla Dream* lo que hace, en tanto hipertexto, es crear una nueva realidad, cuya naturaleza se analizará a continuación.

### 2.3 *Nocilla Dream*: una docuficción

La realidad y la ficción no están separadas en *Nocilla Dream*. Ambas ocupan el mismo espacio, ambas son información. En uno de los fragmentos citados, el científico Luis Arroyo define la realidad aumentada de la siguiente manera: “mediante la adecuada combinación del mundo físico y virtual, se podrá aportar la información perdida, como sucede cuando se recrea la visión de un aeropuerto que tendría un piloto si no hubiera niebla” (Fernández Mallo *Nocilla* 36). El mundo físico y el virtual se combinan y crean una nueva realidad, que tiene un poco de virtual y un poco de física o, en términos literarios, un poco de real y un poco de ficcional. Todo en *Nocilla Dream* es información perdida reincorporada, apropiada y colocada en un contexto nuevo. Esto lleva a lo que Vicente Luis Mora ha llamado un realismo aumentado (Mora 179).

Habría que preguntarse si esa visión del aeropuerto que generan las máquinas en una noche de niebla es el aeropuerto. La respuesta resulta evidente: no. El aeropuerto no puede ser visto. Las máquinas recrean una visión del aeropuerto según fotografías y mapas del lugar cuando no está cubierto de niebla. En ese sentido, la virtualidad deja obsoleta a la realidad, el referente ya no es importante. En la novela sucede algo parecido. La información perdida que recopila la novela (las noticias reales, los fragmentos de otros libros, las pequeñas historias inventadas, los personajes ficcionales y los reales) no es utilizada para representar la realidad real. Al contrario, toda esta

información construye una nueva imagen distinta a la del mundo, una imagen aumentada o, en términos de Baudrillard: hiperreal.

Es pertinente ahora definir qué es lo que Jean Baudrillard entiende por hiperrealidad y por qué es relevante para el análisis de la novela. Baudrillard plantea que, con el advenimiento de las nuevas tecnologías y una nueva etapa del capitalismo, vivimos en un mundo de simulaciones en el que estas ya no corresponden a un territorio, a algo que representan, sino que son la generación de algo real sin origen ni realidad (Baudrillard 9). Es decir, mientras más se reproduce y se comunica la realidad, más importa esta reproducción y comunicación y menos la realidad. Eso genera una hiperrealidad: un mapa sin territorio, una visualización del aeropuerto sin aeropuerto.

El mundo actual, como se vio en el primer subcapítulo, se caracteriza por una falta de centro, por ser un mundo lleno de pantallas en el que todo es una representación de la representación de la representación. Ese es el mundo en el que viven los personajes de la novela, como se vio en el ejemplo de las versiones asiáticas de *Spiderman* y en el caso de la micronación de Elgaland y Vargaland. Esta micronación, cuya página web existe realmente, muestra que el territorio físico ya no importa y que incluso se puede construir una nación desde la virtualidad. Esto significaría, siguiendo a Baudrillard, que lo único que existen son intercambios simbólicos: “todo movimiento se produce entre signos, no entre referentes reales” (Fernández Mallo *Teoría* 347). En ese sentido, la hiperrealidad sería la desaparición de la realidad. Una vez dentro de lo hiperreal, el ser humano ya no podría salir, estaría perdido en el simulacro, en el mapa.

En su libro de crítica, *Teoría general de la basura*, Agustín Fernández Mallo rebate esta idea. Él cree que lo que plantea Baudrillard lleva a “un callejón sin salida de pensamiento puramente negativo” (347), porque, si todo es un simulacro, entonces lo que hay después de la hiperrealidad es la nada. Para Fernández Mallo, esta concepción

es errónea en la medida en que todo en el mundo se asienta sobre “algo”, siempre hay lo que él llama, tomando el término de la física, un espacio sustrato. El espacio sustrato es el espacio sobre el que se asienta cualquier elemento, cualquier obra, cualquier sistema. El espacio sustrato es lo real, “la superficie de contacto, el molde, ‘el negativo’ de una obra” (351). En términos generales, sería aquello que rodea toda obra, en lo que esta se inspira, el proceso por el que esta pasa.

La mayoría de las obras artísticas no muestran su espacio sustrato; al contrario, lo ocultan. Una obra se presenta como tal y todo lo que ha utilizado para existir, en lo que se ha inspirado, está dentro de ella, consumido por ella. El autor de una novela, por ejemplo, no suele decir en la novela en qué se basó: la pintura que lo inspiró o las otras novelas que leyó para documentarse. Una obra es solo lo que esta es, la realidad que crea y representa y que la hace existir de forma autónoma, separada a la experiencia vital. Para las concepciones de su autor, *Nocilla Dream* muestra su espacio sustrato, muestra lo real, las condiciones que la han permitido construirse al mismo nivel discursivo que todo aquello que inventa. Al utilizar los personajes reales y presentar fragmentos enteros que son citas, muestra todo aquello que lo ha rodeado en la creación del texto. Es como si la novela fuera su espacio sustrato, como si mostrara sus urdimbres, cómo se está armando y no estuviera constituida solo por aquello que representa. La idea que subyace a esto es que la realidad es una red y, por tanto, no hay diferencia entre una realidad ficcional y una real, entre un personaje nuevo y ficticio, uno histórico y uno proveniente de la televisión.

*Nocilla Dream*, en ese sentido, no concibe el mundo en los términos de Baudrillard. No hay, para ella, una hiperrealidad paralela, alejada de cualquier territorio. Al contrario, el mapa y el territorio son inseparables y constituyen un mismo espacio sustrato. El realismo aumentado no es, entonces, un simulacro, sino que es una red que

une toda esa información perdida descrita por Arroyo. Basta con ver este siguiente fragmento:

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 eso los chinos hace tiempo que copian todo lo Occidental, introduciendo ciertas transformaciones; lo *customizan* (Fernández Mallo *Nocilla* 159).

Por un momento, aquí pareciera que el narrador le da la razón a Baudrillard, en la medida en que describe una realidad paralela creada por el capitalismo. No obstante, inmediatamente dice que esta realidad es “excesivamente estándar”, algo de lo que nadie podría darse cuenta si fuera intocable. Los chinos del fragmento toman esta realidad paralela y la unen con su realidad, lo costumizan a su modo, a lo que se relaciona con ellos.

Otro ejemplo de esta conexión entre los distintos niveles de realidad ocurre en el fragmento 92, en que se describe a Kenny, quien vive en el aeropuerto de Singapur. Kenny “se entretiene mirando los cambios que temporada a temporada sufren los escaparates” (Fernández Mallo *Nocilla* 172). Él no cambia, él se ha convertido en el aeropuerto que ocupa, en el no-lugar impasible y ahistórico. Pero, de pronto, algo sucede. El gobierno de Singapur, sirviéndose de un tecnicismo, le ofrece la ciudadanía del país, pero él la rechaza porque a sus 57 años “estaba cansado de recorrer el mundo y tenía cuanto necesitaba” (Fernández Mallo *Nocilla* 173). Entonces, el narrador hace una interesante observación: “El asceta ascendió a místico en la imparable agitación que lo rodeaba y pronunció estas palabras ante el funcionario que le llevó la noticia, *seré luz en esta carabela*” (173). Es posible interpretar esas palabras como ironía. No obstante,

resulta más fructífero tomarlas literalmente. Kenny, en tanto nómada, había sido siempre un asceta, alguien que no necesitaba nada y al darse cuenta de que ni siquiera necesitaba su legitimidad, alcanza una posición de místico, es decir, una unión con Dios o con el absoluto. Esta unión con el absoluto es imposible en la noción de Baudrillard de hiperrealidad. Curioso es además lo que decide hacer Kenny luego de esta ascendencia a lo místico: volverse embajador del Reino de Elgaland y Vargaland, embajador “para las terminales de aeropuertos de todo el mundo” (173). Es decir, la micronación que parecía existir en una realidad paralela se une a todo el mundo y existe en el mismo plano que cualquier otro país, gracias a Kenny, quien deviene luz en esa carabela, es luz en aquello que, como las carabelas conducidas por los descubridores del Nuevo Mundo, une espacios y estratos.

En *Teoría general de la basura* Fernández Mallo llama a este realismo aumentado “docuficción”. La docuficción sería aquella obra que no oculta su espacio sustrato y que muestra todo, lo real y lo ficticio, como un mismo fenómeno, en una misma jerarquía, esto es, como una red, generando así un organismo, en oposición a una organización. Esta última nunca puede considerarse como un ser vivo, mientras que el primero sí, como se explica en el fragmento 16 (Fernández Mallo *Nocilla* 42).

Un elemento que aparece a lo largo de la novela explica mejor este concepto de docuficción. Se trata de: la computadora. Desde el primer fragmento, esta forma parte esencial de la novela, ya sea como parte del trabajo del internauta danés Deek o en el análisis de F.G. Healt acerca del sistema binario y su conductividad. Utilizando los términos del fragmento 16, la computadora sería una organización, mientras que el ser humano, que, como se ha visto, también aparece a lo largo del libro, visto como un sistema de redes, sería un organismo. Me remito al fragmento 93:

No existe espacio si no existe luz. No es posible pensar el mundo sin pensar la luz [lo dijo Heráclito, lo dijo Einstein, lo dijo el Equipo-A en el capítulo 237, lo dijeron tantos]. Y sin embargo dentro de cada cuerpo todo es oscuridad, zonas del Universo a las que la luz jamás tocará, y si lo hace es porque está enfermo o descompuesto. Asusta pensar que existes porque existe en ti esa muerte, esa noche para siempre. Asusta pensar que un PC está más vivo que tú, que adentro es todo luz (Fernández Mallo 172).

La luz es lo que hace visible un objeto, no es el objeto en sí. La luz es la que hace posible un orden, una organización, una estructura. No obstante, es la oscuridad, según este fragmento, la que da vida, la que es, en cierto sentido, la vida: el organismo. El ser humano es, por fuera, luz, y, por dentro, oscuridad, misterio. Por eso es un organismo, porque todo su orden se basa en la oscuridad. En cambio, la PC es luz afuera y dentro: es solo orden, máquina pura, no es un organismo.

Una novela tradicional hace lo mismo que una PC: darle luz a la oscuridad, es decir, representar la realidad. *Nocilla Dream*, en cambio, en tanto organismo, es luz y oscuridad. Los fragmentos no crean nunca una realidad, no ansían una luz, se quedan rotos en su oscuridad y a la vez unidos con otros. He ahí la diferencia entre Baudrillard y Fernández Mallo. Baudrillard plantea que los medios terminan destruyendo la realidad, mientras que Fernández Mallo plantea que la realidad nunca fue un objeto único, sino una red y los medios se deben usar también como parte de esa red. Lo que generan la computadora o la cámara y las diversas tecnologías de reproducción son otros espacios sustratos, que se unen con el de la realidad.

En la novela distintos mundos, distintas realidades, se unen, prácticamente en tiempo real. Por ello no se sabe nunca cuándo ocurren las situaciones narradas. Todas ocurren a la vez en lo que Vilem Flusser llama el tiempo bit. Byung Chul Han, citando a Flusser, explica que “el tiempo de hoy no tiene ni un horizonte mítico ni uno

histórico” (Han 25). Han explica que el tiempo mítico es gobernado por un orden abarcable, inamovible, mientras que el histórico tiene “una linealidad histórica [...] que se desliza desde el pasado y se dirige hacia el futuro” (25). En lo que Flusser llama el tiempo del bit no existe ninguno de estos horizontes: es un tiempo “desteologizado o desteleologizado [...] en el que posibilidades [...] zumban como puntos o se deslizan como granos” (25). En el tiempo bit, el futuro está en cualquier lado, no tiene límite. Esto tiene un efecto doble en la experiencia de lectura. En primer lugar, no hay una temporalidad que se pueda construir, la novela no es una unidad, cada fragmento tiene su valor en sí mismo. No obstante, el hecho de que estén conectados, en apariencia arbitrariamente, y siempre en el mismo nivel discursivo, hace que se genere un tiempo del bit en la experiencia misma de leer. Es decir, el tiempo de la novela, al no referir a un tiempo específico, es el de su lectura, es un presente que se va haciendo y que carece de límite. Por ello, el lector puede detenerse y revisar una página web o un libro que se cita en *Nocilla Dream*, y, entonces, el tiempo se desgrana, se desliza a cualquier lado. ¿Y no es aquel el movimiento de la información en la era del internet y de la experiencia humana ante este?

Todo se mueve como la información en la era del internet: es la época del tiempo bit. Esto explica también otro momento metaliterario del libro en el fragmento 107. Ahí se recopilan algunas citas de críticos inventados de distintos diarios también inventados del mundo, que hablan de uno o varios libros que no son mencionados con nombre. Sin duda, son textos que bien podrían referirse a *Nocilla Dream*, ya sea positiva y negativamente. Algunos de ellos destacan el carácter innovador y del siglo XXI del texto y otros lo califican como una obra vacua o una tontería. La novela, de este modo, es consciente de sí misma. Y no solo es consciente porque muestra el espacio sustrato en que es constituida y los materiales de lo que está hecha, sino porque

se entiende como novela, casi como un objeto fuera del texto, en la realidad. Es decir, entiende que ya no es autónoma y que pertenece al mundo, que existe no porque ha sido escrita o por lo que dice, sino por la función y lugar que ocupa en un determinado espacio cultural, que, por tratarse del mundo globalizado, es distintos espacios interconectados, como se vislumbra en la variedad de los medios mencionados en el fragmento 107: *Buenos Aires Post*, *Manchester Music*, *El hilo de la tinta*, *New Ideas in Architecture*. *Nocilla Dream* es, así, un objeto globalizado, hipertextual e hipercultural.

En este capítulo se ha visto cómo *Nocilla Dream* se relaciona con su contexto, cómo, primero, describe un mundo hiperconectado y, luego, se hiperconecta a este mundo y a sí misma. Además, he afirmado que esto genera una docuficción, en la que la novela se muestra consciente de estos procesos. Esta autoconsciencia servirá como una forma de problematizar los procesos de globalización con los que opera. Por ello, en el siguiente, y último capítulo de esta investigación, exploraré las implicancias de esto. En corto: veré cómo la novela se presenta como un proyecto, como una muestra de la forma en que la literatura puede afrontar la realidad actual. Con ello, todos los aspectos hasta ahora tratados, de desterritorialización e hipertextualidad, serán analizados cómo parte de la serie de herramientas que forman parte del proyecto estético de Agustín Fernández Mallo.

### Capítulo 3. La novela globalizada: una propuesta

La hipertextualidad analizada en el capítulo anterior convierte a la novela en una red que funciona de una forma análoga a la cultura contemporánea. No obstante, como se vio también hacia el final del capítulo, *Nocilla Dream* es consciente de este ejercicio y reflexiona acerca de las condiciones materiales en la que surge. Por ello, se puede concluir, como se verá a lo largo de este capítulo, que la novela también representa una propuesta estética de Agustín Fernández Mallo: una propuesta de cómo debe operar un texto literario en la contemporaneidad. En el presente capítulo, se analizará primero, a partir de los conceptos del propio autor, de organismo y máquina, cómo la novela se construye como un organismo y propone esto como una forma de afrontar de forma crítica la contemporaneidad. Luego, se describirá el ejercicio que hace la novela al construir, a partir de las ruinas de la posmodernidad, una propuesta que cuestione lo posmoderno y lo transforma. Esto llevará a explorar los mecanismos de estas propuestas, desde los métodos de (des)apropiación y postproducción, que son la base del libro. Por último, se concluirá que la novela, desde lo que Josefina Ludmer llama la postautonomía, propone una estructura globalizada, que imite las formas de la contemporaneidad, a la vez que las critique.

#### 3. 1 La novela contemporánea como organismo y no máquina

Dentro de *Nocilla Dream*, como se verá a lo largo del capítulo, hay una propuesta estética. El primer atisbo de esto ocurre en el fragmento inicial, el cual pertenece, como ya se ha mencionado, al libro *Un Alan Turing desconocido* de B. Jack Copeland y Diane Proudfoot. En el fragmento extraído para la novela, los autores

describen la capacidad que tiene la computadora para brindar información en cuestión de segundos. Luego, aseguran que hay tareas que estas no pueden ejecutar, tareas que para el ser humano carecen de dificultad, “como reconocer rostros o leer textos escritos a mano” (Fernández Mallo 15). El fragmento concluye con la siguiente frase: “De ahí el interés en crear computadoras inspiradas en el cerebro humano”. Aquí se establece una relación interesante entre las computadoras (las máquinas) y el cerebro humano, la cual sirve como marco de la propuesta estética del libro.

Este no proporciona información del mismo modo que lo hace una computadora, sino que funciona de una forma más parecida a un cerebro humano. El narrador se centra siempre en pequeños detalles imposibles de discernir para una máquina. Muchos de los fragmentos de índole narrativa no describen grandes situaciones, sino que exploran los detalles. Por ejemplo, el siguiente:

Pasan ante un cartel que anuncia el desvío hacia la US50, toma la braga del bikini entre sus manos, desliza los dedos por dentro, presiona sobre la licra y a trasluz, sobre las elipses azul-verdosas del estampado, sus manos parecen algas dentro del agua, piensa, las estructuras rizomáticas y arborescentes que observaba hasta que se quedaba sin aire cuando se caía de la tabla. Ahora ya no le pasa, es muy buena surfista y, por un instante, mientras desvía la mirada hacia el surco de la cuneta, echa de menos aquellos comienzos. A lo que en realidad se parece su mano bajo la licra es al guante de un cirujano, pero aún no lo sabe. (Fernández Mallo *Nocilla* 49-50)

Esta descripción del viaje de Kelly por la US50 no se detiene en el paisaje, en todo lo que podría ser perceptible para una máquina, sino que, más bien, ahonda, tanto en los pensamientos de la protagonista como en sus gestos. El narrador describe cómo Kelly compara sus manos con “algas dentro del agua, piensa, las estructuras rizomáticas y arborescentes que observaba hasta que se quedaba sin aire cuando se caía de la tabla”

(50). Sus manos son organismos vivos, “estructuras rizomáticas y arborescentes”, no máquinas.

Resulta curioso el final del fragmento citado. La mano bajo la licra de Kelly se parece, más bien, al guante de un cirujano, “pero aún no lo sabe”. Esto se conecta con un fragmento más adelante, en el que se revela que Kelly tiene un “sarcoma en el fémur derecho”. Kelly ve dicho sarcoma en un TAC, una máquina, y, apenas lo ve ahí representado, lo describe como “un alga en un mar de carne y hueso”. Evidentemente, el guante de cirujano referenciado es el del doctor que operará en ella para curar el sarcoma. Este ejemplo prueba dos cosas. En primer lugar, es un ejemplo ilustrativo del funcionamiento de red de la novela, de un organismo vivo que no solo proporciona información, sino la que une y la manipula de forma intencional, como un cerebro humano. En segundo lugar, las constantes referencias a las algas, a los rizomas y los árboles, en contraposición con las máquinas (la del TAC, que deja de ser máquina para ser un mar de huesos), es un indicio de la propuesta estética del libro: apostar por un arte que sea un organismo y que, en el contexto de la era de la información, la utilice de una forma activa y no pasiva.

Fernández Mallo explica este fenómeno en *Teoría general de la basura*. Nuevamente recurriendo a la ciencia y tomando la terminología de Deleuze y Guattari, hace una distinción entre la máquina y el organismo. Lo que los diferencia es la relación entre la “Energía invertida” y la “Información obtenida”. Fernández Mallo entiende “por ‘Energía invertida’ los recursos materiales y humanos que se aportan a un sistema concreto” y “por ‘Información obtenida’ los productos que llegan a nosotros una vez todos aquellos recursos han sido procesados por el sistema en concreto” (Fernández Mallo *Teoría* 360). En las máquinas, la relación entre ambos siempre es desigual. Por ejemplo, en las máquinas reales, es decir, las tecnológicas, es mucha la energía que se

invierte (los elementos que se utilizan para construir, por ejemplo, un automóvil) y es poca o mínima la información que se obtiene de ella. Un automóvil no cuenta una historia, no da información o, si la da (por ejemplo, la cantidad de gasolina que queda), no se compara con la energía invertida. En lo que Fernández Mallo llama las máquinas simbólicas, que sería el arte representacional tradicional, la relación es inversa. La energía invertida es mínima y la información obtenida es mucho mayor.

El caso de un organismo es distinto al de ambas máquinas. Un organismo es un sistema en el que la relación entre la energía invertida y la información obtenida es igual o tienen un valor similar. Para Agustín Fernández Mallo, la docuficción es lo que más se acerca a ser un organismo. Evidentemente, no lo es, pues sigue siendo construido, como una máquina. Sin embargo, a diferencia de una máquina simbólica, por ejemplo, la docuficción muestra el camino, el rastro y todo lo que se ha reunido en ella. Por ello, es tan importante en *Nocilla Dream* que las referencias sean explícitas: que se cite los fragmentos exactamente de dónde provienen y que aparezcan personajes reconocibles para el lector, que lo hagan salir del libro. En *Nocilla Dream* “prima el flujo, la conexión con otros organismos [...] muestra las idas y retornos a su exterior” (Fernández Mallo *Teoría* 366). La novela no se concibe autónoma, sino que se reconoce como parte de una red.

Basta volver al ya mencionado caso del Spiderman indio. El artista Jeevan ha cargado la tinta de tal forma que las tramas ya no parecen historias, sino teoremas y que “incluso cuando la historia se relaja y suelta amarras, en vez de proliferar a un plano fantástico se aprecia claramente que la máquina de narrar se ha estropeado para siempre” (Fernández Mallo *Nocilla* 139). Esto implica que casi no hay una información obtenida, no hay una realidad que se representa en este Spiderman, como tampoco la hay en *Nocilla Dream*. La máquina de narrar se estropea en el libro, no hay una forma

de construir una unidad y eso es por lo que se aboga: en una realidad hipertextual, fragmentaria, la obra de arte solo puede funcionar como red y no puede representar algo que es irrepresentable. La alternativa sería hacer sentir al lector esa irrepresentabilidad, este cambio paradigmático en la experiencia estética.

### 3. 2 Construir desde las ruinas: un adiós a la posmodernidad

De esta forma, *Nocilla Dream* no solo se presenta como una novela, sino también como una reflexión sobre cómo debe funcionar la docuficción, tomando en cuenta además que este término aparece al final del libro, en los créditos.

Aunque, como sabemos, cuanto existe está hecho de ficción, algunas historias y personajes han sido directamente extraídos de esa ‘ficción colectiva’ a la que comúnmente llamamos ‘realidad’. El resto, de aquella otra ‘ficción personal’ a la que solemos denominar ‘imaginación’. Así, el lector habrá encontrado biografías reales y públicas desviadas del original, y biografías ficticias que han ido a converger al cauce de otras reales, componiéndose de esta manera la ‘docuficción’ en la que viene a constituirse *Nocilla Dream*. (Fernández Mallo *Nocilla* 220)

Esta declaración de intenciones sería típica de la posmodernidad, según la entiende Fredric Jameson. Para Jameson, las obras de arte contemporáneas no son obras en sí mismas, sino que son ideas. No son obras conceptuales, en la medida en que no expresan ideas universales, sino, más bien, singulares, ideas tomadas de la teoría. En una obra conceptual, lo importante sigue siendo la obra, mientras que en la obra posmoderna lo que se consume es la idea (Jameson *Postmodernismo* 72). *Nocilla Dream* se podría leer de este modo: como una idea. No obstante, la teoría que está en *Nocilla Dream*, la cual es nombrada, como Heidegger, Marc Augé y demás, no ocupa un lugar superior a los textos no teóricos. Teoría y ficción ocupan el mismo nivel en el libro. En la medida en que este muestra el rastro ya mencionado y no lo oculta, las ideas convergen con la obra.

Esto se ve cuando la teoría filosófica aparece en algún fragmento y normalmente se le relaciona con personajes ficticiales, que transitan espacios de la contemporaneidad. El narrador utiliza la teoría para explicar las vidas de estos personajes, de este modo, supeditando aquella a estos.

Heidegger, y desde él toda la filosofía, distingue entre espacio y lugar. Lugar es un espacio que ya está habitado, hecho a la medida de su morador, impreso ya de una historia, personalidad y cultura particulares. Los filósofos posmodernos han calificado a una serie de lugares impersonales, como por ejemplo los grandes centros comerciales o los aeropuertos, como no-lugares, espacios idénticos en cualquier cultura y donde quiera que te los encuentres. Por eso Kenny, fugado de la justicia canadiense, vive desde hace 4 años en la terminal internacional del aeropuerto de Singapur. Sin papeles, y harto de que lo repatriaran de un país a otro, decidió quedarse ahí, en ese no-lugar que, legalmente, no pertenece a país ni estado alguno (Fernández Mallo *Nocilla* 170).

Las teorías de los no lugares son utilizadas para explicar la realidad en la que se desenvuelve Kenny. Este fragmento rompe la división entre la idea y la obra, que plantea Jameson. Para Jameson, el hecho de que la obra deje de existir como tal es parte de una desaparición de la realidad, del objeto real, en la posmodernidad, comparable a las ya citadas teorías de Baudrillard. Lo que se plantea en *Nocilla Dream* no es un retorno a una realidad, en la concepción moderna, sino un entendimiento de la realidad como una red. La realidad que se describe en el fragmento parte de la teoría. Por ello, luego del resumen de las ideas de los no lugares, sigue el conector “por eso”: es debido a esta construcción de la realidad, que Kenny puede existir en un no lugar. Es decir, por un lado, esto prueba la tesis de Jameson, de que la teoría precede a la obra, pero, a la vez, lo contradice, en la medida en que, si bien la teoría crea la realidad, la realidad, esta

realidad ficcional de Kenny, igual existe como tal y se sostiene a lo largo de la novela. De esta manera, *Nocilla Dream* se podría considerar una novela posmoderna, en términos de Jameson, pero a la vez, como seguiremos viendo, discute la misma noción de posmodernidad.

Lo que esto genera es la creación de un espacio sustrato nuevo, creado exclusivamente por el autor. El autor funciona aquí como lo que el propio Fernández Mallo llama un nómada estético, que crea su propia identidad topológica a partir de relaciones, de “analogías líneas de direcciones a punto siempre de bifurcarse y deformaciones de las superficies” (Fernández Mallo *Teoría* 338). Los nómadas crean su propio espacio sustrato a medida que lo transitan y eso es lo que hace el nómada estético: va generando una realidad distinta, una docuficción, que no se define por lo que representa, sino por sus relaciones. De este modo, en el libro personajes ficcionales se relacionan con otros personajes ficticios, con personajes históricos, con teorías filosóficas y científicas y demás.

En este punto vale la pena volver a la reflexión hecha en el capítulo 2 del presente trabajo, cuando se habló de que la novela no creaba una hiperrealidad. La hiperrealidad es una realidad de simulacros sin original. Es el triunfo de lo visual. Vivimos, sin duda alguna, una época visual. Como plantea Franco Berardi, lo visual no tiene que ver con la representación. Para Berardi, “el concepto de cultura visual no refiere a formas representacionales, sino más bien a un modo y una velocidad de emanación y de recepción de cualquier tipo de signo” (Berardi 154). Tanto las palabras, escritas por ejemplo en un mensaje de WhatsApp, como las imágenes de un video de Youtube, “son aprehendidos sintéticamente como estimulación visual, más que decodificados e interpretados secuencialmente” (154). La estructura gráfica de *Nocilla Dream*, con párrafos que lucen igual, pareciera imitar esta cultura visual. No obstante,

las palabras que ocupan el libro sí tienen significado y sí tienen una secuencia, como demuestran los capítulos numerados. Si bien esta secuencia es arbitraria —rizomática y no arbórea—, no deja de ser una secuencia. Es más, el ya mencionado nivel de detalle de los fragmentos evita cualquier lectura veloz, cualquier aprehensión meramente visual. Y esto no solo ocurre en los textos narrativos, también, por ejemplo, en las citas, como la ya mencionada de Richard Feynman, el renombrado físico, quien describe minuciosamente el ambiente en el que se encontraba cuando trabajó en el Proyecto Manhattan. Lo mismo se puede decir del fragmento escrito por Thomas Bernhard, de la novela *Corrección*, que presentan las primeras impresiones del narrador en la buhardilla de los Höller tras la muerte del arquitecto Roithamer. No menciono ambos fragmentos de casualidad. Ambos describen un proceso específico, de una forma lineal bastante típica. El narrador, en ambos casos, se sitúa en un presente y narra el pasado hasta llegar al presente en el que se encuentra. Además, ambos textos se refieren a la construcción. Ambos tienen una particular lentitud. El fragmento de *Corrección* da vueltas a un mismo punto, como es típico en los textos de Bernhard, y en el de Feynman, se empieza a delinear el paisaje del Proyecto Manhattan sin mencionársele.

En ese sentido, el espacio sustrato que atraviesa Fernández Mallo a lo largo del libro es un espacio sustrato textual, no visual. No es especular. Si bien se refiere siempre a simulacros, estos están unidos en la red del texto. Aquí es donde Fernández Mallo difiere de la concepción del arte posmoderno. Como explica él mismo, el arte posmoderno se quedó con la concepción de que la realidad había muerto y solo podían existir ruinas. Se limitó a describir estas ruinas, que es a lo que se refieren Jameson y Baudrillard. Esto llevó, eventualmente, a la “museificación” de estas ruinas. El arte contemporáneo lo que debe hacer, en la visión de Fernández Mallo, es crear una obra desde esas ruinas, crear lo que él llama una forma compleja en que cada una de esas

ruinas, sin dejar de ser ruinas, encuentre un nuevo contexto. Solo de esta forma, se evitará una museificación y el arte podrá ser capaz de rastrear los movimientos cambiantes de la contemporaneidad. Para ello, se deben problematizar las ruinas (Fernández Mallo *Teoría* 339).

En *Nocilla Dream* aparecen muchos espacios que podrían considerarse ruinas, restos de algún proyecto perdido: la base militar abandonada en Copenhage, los desiertos abandonados, la gasolinera española que pertenecía a una empresa y ahora pertenece a otra, los aeropuertos abandonados, las minas. Ya se ha descrito a profundidad la carretera US50 y el árbol de los zapatos colgantes. Pero hay muchos otros ejemplos. En el fragmento 22, se narra el viaje de dos amigos a Mozambique por trabajo. Si bien el narrador no describe exactamente lo que están haciendo ahí, parece quedar claro, por contexto, que se trata de un estudio de animales alrededor de minas. El fragmento termina de la siguiente manera:

Un día, Frank, a quien ni siquiera aún hoy se le ha pasado el tic de repartir cosas en cuanto puede, quiso llevar a su destino una carta que llegó por equivocación a la carpa en la que han improvisado el campamento. Como no estaba muy lejos decidió ir a pie, y Niels le recordó que debería llevar a un par de ratas como sistema de seguridad. Al poco tiempo de caminar, los animales se pusieron muy nerviosos y comenzaron a lanzar el típico chillido de mina a la vista. Tiraron fuerte de las cuerdas y no pararon hasta que llegaron a la base de un árbol y allí, calmadas, se detuvieron y miraron hacia arriba. De las ramas colgaban, atados por una especie de lianas, multitud de huesos de algún animal que nunca identificó (Fernández Mallo *Nocilla* 52).

Las minas, que en cualquier momento pueden pisar, le dan al fragmento una sensación constante de peligro y tensión. No se encuentran en un lugar seguro. No obstante, su actitud nunca es de preocupación o heroísmo. Niels y Frank son bastante indiferentes a lo que está sucediendo. Hay una normalización de este espacio ruinoso,

cuya descripción termina con otro árbol, del cual ya no cuelgan zapatos, sino huesos de un animal no identificado. Es el resto de algo, la huella de lo que ya no existe. Aquí Fernández Mallo está representando la realidad actual, en la que los sujetos interactúan con ruinas, ruinas de proyectos modernos y su actitud indiferente muestra su distancia de dichos proyectos. El ser humano actual ha insertado estas ruinas en su experiencia cotidiana. Pero el narrador no hace esto. El narrador, si bien no mira con nostalgia estas ruinas, tampoco lo hace con indiferencia: las muestra, las describe a detalle, las convierte, dentro de esta red, en algo más.

Las ruinas no son solo geográficas, también personales. Ya se habló de Kelly, la surfista con un tumor. También se puede mencionar a Chii-Teen, el científico chino, divorciado, que ahora también tiene los días contados y que intenta pasar su tiempo pensando en la ciencia ficción y en la detección de neutrinos, su especialidad. Un día, Chii-Teen encuentra, entre los recortes de periódico que suele guardar (otra forma de ruinas) “una foto en la que se ve a un pintor entrado en edad, sin duda occidental, de aspecto distinguido, pelo engominado y bigote, que parece estar trabajando en su estudio” (Fernández Mallo *Nocilla* 196). Lo que le sorprende a Chii de esta fotografía es que se ve al pintor rodeado de botes abiertos de pintura que se rebalsa de ellos y con una bata también cubierta de pintura, pero frente a un lienzo completamente en blanco.

De pronto Chii-Teen entra en un elevado estado de excitación, piensa en la posibilidad de la existencia de un cuerpo sin mente, en la posibilidad de que todo el estudio y la bata del pintor y toda la espesa masa de pintura que allí se ve sea un cuerpo separado de la mente pura, cartesiana, sin carne, que vendría a ser ese lienzo en blanco sobre el que trabaja con el cúter. Al contrario de lo que siempre ocurre, se dice Chii-Teen, es el cuerpo quien está agrediendo a la mente. La posibilidad de esa separación entre la materia y el espíritu no era algo nuevo, ya lo había meditado en alguna ocasión. Está claro que una mente sin cuerpo, se decía, sería inmortal, igual que si pudiera construirse un software sin su correspondiente hardware, éste funcionaría para siempre. Pero sólo la contemplación de esa fotografía, de ese hombre solo y automático como un

neutrino en el espacio vacío rasgando una tela también sola y vacía, sólo la intuición tan claramente materializada de la colisión allí de dos fuerzas, una telúrica y la otra áurica que buscaban separarse en el estudio del pintor, sólo esa casualidad de esa tarde de domingo que vino acompañada de un doloroso y arrítmico bombeo en una válvula de su corazón, le llevó a la certeza de que 1) decir «ciencia ficción» es una redundancia porque toda ciencia es ficción, y 2) que el próximo domingo se dedicaría a una actividad menos peligrosa, por ejemplo, ver aquellas inocentes fotos de su exmujer en las que la mente y el cuerpo estaban aún tan juntos y revueltos como las heces y la orina en la deposición de una gallina. (Fernández Mallo *Nocilla* 197-198)

A Chii-Teen le exalta la idea, la posibilidad de un cuerpo y una mente separados, de una mente cartesiana, eterna, que pueda funcionar sin la necesidad de una materia. La fotografía misteriosa del pintor es una ruina, una muestra de un momento en el que pudo ser posible esa separación, la existencia de un absoluto que ahora le abrume, por lo que decide dedicarse a actividades menos peligrosas luego. Resulta curiosa además la primera conclusión a la que llega: el hecho de que toda ciencia es ficción, de que toda ciencia es relato, incluso los neutrinos que tan obsesivamente intenta detectar. La posibilidad de una mente independiente, de un absoluto, es ficcional, pero como lo es también cualquier otra ciencia. Es la contemplación de esta fotografía, de esta ficción, la que lleva a Chii-Teen a entender que todo es relato, que todo, tanto la separación de mente y cuerpo, como la unión de estos, puede coexistir en un mismo plano. Aquí las ruinas recogidas por Chii-Teen funcionan como parte de un nuevo todo, de una nueva ficción. Y eso es lo que ocurre en la novela. En ella convive la ficción y la realidad, todo en un mismo plano y, mientras Chii-Teen prefiere distraerse de esta revelación con fotografías de su exmujer, el lector de *Nocilla Dream* es consciente de ello: de que todo es una red, de la que este libro forma parte y con la que se mimetiza.

Estos dos ejemplos muestran a las ruinas en su estado de ruinas. Sin embargo, hay otro ejemplo en la novela, que resulta bastante importante, en el que las ruinas no se

muestran del todo, sino que se sugieren. Es el fragmento 74, donde aparece Sokolov, el músico polaco que reside en Chicago. Sokolov, que sigue con su proyecto de grabar los ruidos de la calle, ha dejado Chicago para ir a Nueva York. Ahí se instala en un edificio, de donde puede grabar todos los sonidos que quiera. Ahí se menciona que la abuela de Sokolov cree que su obsesión por los edificios “le viene del accidente que a los 10 años le había sepultado en el sótano de su casa en Polonia, matando a sus padres” (Fernández Mallo *Nocilla* 141). Sokolov no cree que esto sea cierto. Sin embargo, al final del fragmento cambia de opinión, porque cree escuchar las voces de sus padres entre la maraña de ruidos que consigue grabar en el edificio en el que se ha instalado, que es el World Trade Center. Cualquier lector de *Nocilla Dream*, publicada el 2006, tan solo cinco años después del 11 de septiembre, relaciona inmediatamente la escucha de Sokolov de las voces de sus padres muertos con las voces de los muertos que llegarán en la mencionada fecha en el World Trade Center. De este modo, aquí la ruina no está representada como en los anteriores ejemplos, más bien se sugiere, como algo que vendrá: la ruina está en el pasado (del lector) y en el futuro (del personaje). Esto es otro ejemplo del tiempo fragmentado del que hablaba Byung Chul Han, el tiempo bit, que une pasado y futuro en un presente continuo, en una ruina continua. De este modo, el lector es consciente del momento histórico en el que se presenta esta novela y de su importancia. La novela no solo describe las ruinas, sino que las sugiere y, con ello, muestra qué surge de ellas. La novela convierte estas ruinas, ruinas históricas, en un organismo nuevo.

Pero antes de explorar esta idea, sería bueno preguntarse por la naturaleza de estas ruinas. ¿Son ruinas de qué? El 11 de septiembre fue el fin no solo de la vida de todas las personas asesinadas, sino que fue el fin, como lo explica Fernández Mallo, de la posmodernidad. La posmodernidad postulaba que la realidad no existía, que el mundo

entero era una gran pantalla. Pero el 11 de septiembre, que la mayoría vio a través de pantallas, acababa con esta noción: la destrucción fue real, la pantalla volvía a ser solo una representación. Además, es importante mencionar que quienes chocaron los aviones contra las torres lo hicieron por una causa religiosa, absoluta, lejana de cualquier relativismo posmoderno. Después del 11 de septiembre, el arte no puede seguir describiendo las ruinas, porque ninguna ruina fue más real que la de los dos edificios caídos. Describir las ruinas es un ejercicio que culmina en la museificación, en la construcción de una máquina y no de un organismo. El organismo recoge las ruinas y las transforma en algo vivo. Por ello, no se describe la caída de los edificios, todos saben que los edificios cayeron; solo se describe el presente de la recolección de los sonidos, la construcción de algo nuevo. Esto representa el ejercicio de la novela y su propuesta estética. Al final, lo que propone Fernández Mallo es un arte que, desde la (des)apropiación y la postproducción conscientes, se relacione rizomáticamente con el mundo, un arte que entre dentro de la red y no la describa pasivamente.

### 3. 3 Desapropiación y postproducción como métodos estéticos y críticos en *Nocilla Dream*

Queda claro que la apropiación de fragmentos y elementos de diversas fuentes es clave en *Nocilla Dream*. La novela interrumpe historias, de estructuras aparentemente tradicionales, con fragmentos de libros de ciencia, de narrativa, de testimonio, de estética o de artículos de opinión. Lo que esto genera es una ruptura de cualquier unidad narrativa y, además, de cualquier aura, en el sentido en que Walter Benjamin entiende el término. Para Benjamin, el aura es “la aparición de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (4). Lo que esto significa es alejar al objeto que se observa, de considerarlo por su valor de culto y no por su valor como objeto. En la era de la reproducción técnica, Benjamin explica que el movimiento es el inverso: todo lo lejano se hace cercano, todo

es reproducible, aproximable. Ya nada es sagrado. Cuando en *Nocilla Dream* aparecen textos que no han sido escritos por el autor de forma cercana, ya no hay huella de una lejanía, de un aura. El libro opera dentro de la lógica de la inmediatez.

*Nocilla Dream* está instalada en un periodo histórico determinado y evidente: la contemporaneidad. Las peripecias de los personajes nómadas, como Falconetti, Billy The Kid, Ernesto el Che Guevara, Ted, Sherry, Tsau-Chee, entre otros, están enmarcadas dentro del mundo globalizado. Algunos pasan por una Las Vegas actual, otros aparecen en programas de televisión locales y otros se relacionan, como Deeck o el propio Ted, a través del Internet. La ya mencionada Tsau-Chee consume comida Tex-Mex (mezcla gastronómica de Texas y México) en China, gracias, según lo apunta el narrador, a la globalización. El mundo que habitan, el actual, es un mundo en que todo es cercano, en que ya no hay un aura. “Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción” (Benjamin 4), y aquí Benjamin pareciera estar describiendo los afanes de los personajes de *Nocilla Dream*. Tsau-Chee se apropia de la comida Tex-Mex en su natal China, Deeck se apropia de los paisajes nórdicos y de las rubias explosivas, al convertirlos en goma de mascar y publicarlos en su web, así como Sokolov se apropia de los ruidos de la ciudad de Chicago y posteriormente de Nueva York. Incluso los fragmentos “originales” del libro muestran un mundo en el que es imposible un aura, en el que todo es representación de representación, reproducción de reproducción. Paul “tararea una versión de una versión de otra versión de una de Sinatra” (Fernández Mallo *Nocilla* 32). Sinatra, símbolo de una cultura en que la música aún se revestía de un aura particular, ha sido versionado hasta la saciedad y es más cercano que nunca. Por ello, una novela meramente representacional, meramente

original es imposible, parece decirnos Fernández Mallo. La apropiación, de este modo, es la única forma de afrontar la contemporaneidad.

No se trata de una apropiación inocente. No es solamente insertar en la obra un fragmento ajeno, no escrito por el autor. Lo más importante del gesto de la apropiación, en el contexto de la contemporaneidad, es mostrarse a sí mismo. La técnica apropiacionista “es autoconsciente: no oculta sus materiales de construcción y de uso, sus referentes de inspiración no sólo están a la vista, sino que son en sí mismos la obra o parte de la obra” (Fernández Mallo *Teoría* 193). Esto, en el libro, se traduce en la muestra de los autores de los fragmentos apropiados y la fuente exacta. Cada fragmento sigue valiendo por sí mismo y extrae al lector de la lectura lineal de la novela. El fragmento no se pierde en la totalidad del libro, como sí ocurre en la apropiación del modernismo, por ejemplo, en *Tierra Baldía* de T.S. Eliot. Aquí cada artículo citado puede ser buscado y, como se ha visto en capítulos anteriores, conecta a la novela con el mundo exterior y, a la vez, la desfactiza, esto es, la despoja de su carácter de máquina simbólica y la convierte en un organismo, en una red. Cristina Rivera Garza llama esto desapropiación, en la medida en que no se trata, técnicamente, de apropiar textos ajenos, convertirlos en propios, sino en mantenerlos ajenos, manteniendo las inscripciones de los otros:

Y aquí ese mantener las inscripciones de los otros, trabajar con este acoplamiento o este abrazo, no es un asunto menor. Se trata de una poética, pues, que ha dejado de creer que el único afuera del lenguaje, como diría Barthes, o la única alteración del lenguaje, como sugería Benjamin, se consigue a través del código de lo literario y que, por consecuencia, explora críticamente las estrategias de producción, distribución y archivación de las distintas articulaciones textuales con el lenguaje público de la cultura. (Rivera Garza 25)

Es decir, el simple de hecho de nombrar los autores ampliaría el código utilizado en la novela y cuestionaría, no solo la idea de un autor único, también la noción misma de la propiedad. Fernández Mallo presenta estos textos tal cual han sido publicados, mostrados al mundo y con ello lo que está haciendo es insertar toda la novela en el espacio comunitario de la experiencia cultural. Ya no se trata de un libro autónomo, que funciona con determinadas reglas; el libro, al desapropiarse, explora “el adentro y el afuera del lenguaje”, relacionándose con “los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionamente con otros” (Rivera Garza 25).

Como ha explicado Alice Pantel, al analizar la obra de Agustín Fernández Mallo, esta desapropiación tiene efectos aparentemente contradictorios. Lo que ella llama “hacking” literario “llega a modificar también la relación del texto con el referente” (Pantel 67). *Nocilla Dream* expone y casi exhibe “las materias primas o los mecanismos que articulan la ficción, lo que los sitúa en una modalidad autorreferencial evidente” (67), es decir, muestra, como se ha dicho, el espacio sustrato y es consciente de que lo hacen. Pero, a la vez, este espacio sustrato, estos elementos externos (las citas) devienen en base de la novela: lo exterior está al mismo nivel que lo interior. Pantel explica que este proceso es más cercano al “compositing” del cine, “que consiste en mezclar diferentes fuentes de imágenes para elaborar un plano filmico único hecho por elementos tanto virtuales (efectos especiales, imágenes digitales, etc.) como factuales (tomas de vistas reales)” (Pantel 67). De esta manera, la realidad no viene de una sola forma, es una red compleja, que contiene elementos de todo tipo y procedencia. Es una realidad aumentada, pero no por ello irreal.

Este tipo de ejercicio estético ha sido descrito por Nicolas Bourriaud como posproducción. Para él, se habita hoy en día en una cultura de la posproducción. Las

figuras emblemáticas de esta cultura son el deejay y el programador, “que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos” (Bourriaud 8). La noción de originalidad, de estar al origen de, ya no tiene sentido. El artista utiliza productos ya hechos, que funcionan dentro del “mercado cultural”. Por eso es posproducción. El artista ya no produce, sino que mezcla, samplea, programa, a partir de productos ya hechos y que ya circulan en la red del mercado, que ya han sido industrializados, como lo demuestra la lista bibliográfica al final.

El movimiento que hace la novela con esto es doble. En primer lugar, al utilizar productos ya producidos, esta parecería instalarse en el flujo del mercado cultural, de la globalización. Se convierte en parte de este flujo, pierde su autonomía. En segundo lugar, al hacer esto, la novela rompe las expectativas de su lector en cuanto a “afectos de los personajes e inversión de una forma que, al final, distorsiona las fuerzas económicas en las que están instaladas” (Johansen y Karl 210). El lector se vuelve consciente de la apropiación hecha por el autor y, con ella, de la estructura sobre la que se asienta el libro, en tanto producto cultural.

Basta volver al ejemplo de la surfista Kelly. Al final del fragmento 35 se narra el diagnóstico que ha recibido de un sarcoma en el fémur derecho (Fernández Mallo 73), el cual lo ve en la pantalla del TAC, la tomografía axial computarizada. Es la pantalla la que le dice a ella que está enferma. El fragmento que le sigue, el 36, es de un artículo de Jacob D. Bekenstein, en el que este se pregunta por la cantidad de información que se necesitaría para describir el universo. Bekenstein se remite a William Blake, quien aseguró que se podía ver el mundo en un grano de arena. Recurriendo al estudio de los agujeros negros, Bekenstein llega a la siguiente conclusión:

Resultados ligados a esos límites sugieren que nuestro Universo, al que percibimos en 3 dimensiones espaciales, podría en realidad estar «escrito» en

una superficie bidimensional: podría ser un holograma. Nuestra percepción ordinaria de un mundo tridimensional resultaría ser en tal caso una profunda ilusión. Quizá un grano de arena no abarque el mundo, pero sí lo pueda hacer una pantalla plana (Fernández Mallo *Nocilla* 74).

Es curioso el tránsito de un fragmento a otro. Normalmente, en una novela tradicional, cualquier elemento exterior, cualquier referencia del mundo real, alimenta a lo que sucede dentro del libro; aquí, ocurre lo contrario. La experiencia de Kelly con la pantalla del TAC es un comienzo para luego mostrar la tesis de Bekenstein: de que todo el mundo entero es abarcable en una pantalla. La historia de Kelly es solo un ejemplo, que, con el fragmento que le sigue, se extrapola y se conecta a la realidad. Aquí se muestra la propuesta estética de Fernández Mallo: la idea de que en un mundo en el que todo es red y conexión, la literatura debe hacer esa misma conexión y formar parte de ese mismo flujo.

Ahora bien, la pregunta que surge con esto es si entonces *Nocilla Dream* se hace uno con el flujo del mercado capitalista, convirtiéndose en un objeto más, carente de cualquier discurso crítico al respecto. Para discutir sobre ello, voy a volver a citar a Franco Berardi y su análisis del capitalismo tardío a partir de la idea de rizoma de Deleuze y Guattari. Berardi hace una distinción entre la lógica conjuntiva del rizoma (representada por el “y”) y la lógica conectiva del mercado. La conjunción y la conexión no son lo mismo. La conjunción “puede verse como una manera de volverse otro” (Berardi 29), mientras que en la conexión “cada elemento permanece diferenciado e interactúa únicamente de manera funcional” (29). En la conjunción hay una transformación de los elementos, una integración carente de orden, mientras que en la conexión todo funciona según estándares determinados. Un ejemplo de esto es el algoritmo del Internet que dicta cómo se ordenan las publicaciones que un usuario ve en

sus redes sociales. En la conjunción no hay algoritmo. En la novela, tampoco. Aquí cada fragmento transforma al siguiente y lo une, rizomáticamente, al afuera. El ejemplo anteriormente citado es claro. La cita de Bekenstein, posproducida, transforma la historia de Kelly, la convierte en otra y genera una relación conjuntiva con la realidad. Sobre esto también habla Rivera Garza. Los textos de desapropiados “buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio” (33). La utilización de lenguajes provenientes de la estructura del capitalismo tardío, del espacio sustrato de lo digital, “ponen en cuestión el estado de las cosas, y el estado de nuestros lenguajes”, porque, en lugar de hacerlo en una lógica de autoría y propiedad, que se ajustaría al funcionamiento del capital, se sumergen en lo desapropiado, en lo conjuntivo, a diferencia, por ejemplo, de muchas novelas de autoficción o de testimonio<sup>7</sup>, que se regodean en lo íntimo, lo propio, sin problematizarlo.

Siguiendo a Rivera Garza, el lenguaje es muy importante en este tipo de libros<sup>8</sup>. En un mundo en el que el lenguaje es meramente instrumental (Rivera Garza 21), estas escrituras, al configurarse a partir de diversos lenguajes y discursos, y no supeditarlos a uno solo central, cuestionan el funcionamiento del flujo capitalista. Por ello, se ha mencionado que en esta novela lo textual es más importante que lo visual: si bien la lectura de este libro podría compararse al “scrolleo” en los teléfonos inteligentes actuales, se trata de un “scrolleo” consciente y cuidadoso, que problematizaría su existencia. En ese sentido, es importante analizar los tipos de lenguaje que se agrupan aquí. De los veinte textos apropiados Agustín Fernández Mallo y posproducidos en la

---

<sup>7</sup> Textos como *La distancia que nos separa* de Renato Cisneros son un ejemplo de esto. Ahí se rompe también la distinción entre realidad y ficción, pero no para colocar a ambos en el mismo nivel, sino para privilegiar la realidad y hacer del Yo, del autor, una figura prevalente, lo que imita al funcionamiento del capitalismo tardío y su lógica de la propiedad.

<sup>8</sup> Con este tipo de libros, Rivera Garza se refiere a aquellos que hacen de la desapropiación un método esencial. Ella usa de ejemplos los libros del estadounidense David Markson, compuestos muchos de ellos por citas o el libro del poeta chileno Juan Luis Martínez *La nueva novela*, que recoge elementos de la pintura, la semiótica, entre otros.

novela, siete son artículos de investigación científica publicados en la prestigiosa revista *Scientific American*. Estos artículos, como el ya citado de Bekenstein, exploran nociones matemáticas y científicas relacionadas al mundo contemporáneo. Por ejemplo, el fragmento 9, escrito por F.G. Healt, habla sobre el sistema binario de numeración, que es la base de todas las computadoras y de los aparatos eléctricos. El carácter binario, explica Healt, “es la conductividad eléctrica a su paso por un determinado componente: conduce, o no conduce” (Fernández Mallo *Nocilla* 30). Lo que se está mostrando aquí es un tipo de lenguaje, que es el sustrato de cualquier escritura hoy en día. Todos escriben sobre computadoras que operan en una lógica binaria. El proceso material de la escritura es distinto: ya no pasa por la artesanía, pasa por lo digital. Si la pantalla está inactiva, si no conduce, no se puede escribir. Solo cuando la máquina conduce, la escritura puede existir. Con esto, Fernández Mallo está mostrando la necesidad de repensar la escritura y la creación en este contexto. ¿Cómo esto puede cambiar la forma de hacer literatura?

Algo parecido ocurre con el fragmento que pertenece a Jérôme Segal, también de un artículo para *Scientific American*. En este fragmento, Segal reflexiona lo siguiente:

Un espía quiere enviar el mensaje «El armamento nuclear está ubicado en...». Para ello lo codifica cambiando las letras de la frase por otras que elige al azar: la e por la h, la l por la k, la a por la v, etc., de manera que el mensaje queda: «hk vjtvthbil ñwkhvj...». En caso de que el enemigo intercepte el mensaje, ¿tiene alguna probabilidad de descifrarlo? Si el mensaje es lo suficientemente largo la respuesta es que sí tiene probabilidades. Porque en cada lengua las letras tienen una frecuencia de aparición en los textos bastante determinada. Sólo hace falta contar el número de veces que se repite cada letra en la versión codificada, y hacerla corresponder con la letra que en el lenguaje normal posee una idéntica frecuencia de aparición. (Fernández Mallo *Nocilla* 46)

Nuevamente lo que está en juego es el lenguaje. En el anterior fragmento, se trataba del lenguaje computacional; aquí es un lenguaje cifrado. Lo que plantea Segal es que diferencia y repetición son inseparables. Solo a partir de que hay elementos disímiles en el lenguaje es que es posible que se genere una repetición, la cual permite el desciframiento de determinado mensaje. Es decir, lo que hace posible que un mensaje sea descifrado o, en otras palabras, entendido, es la relación entre sus elementos. Aquí la propuesta de Fernández Mallo vuelve a evidenciarse: la novela contemporánea debe entenderse como red, como un relacionamiento de elementos y no como un elemento separado, autónomo, propio. Nuevamente volviendo a la idea de Berardi, aquí la lógica conjuntiva de la novela se hace evidente: los elementos funcionan porque están dentro de una conjunción, no porque haya un valor externo que los valide, un algoritmo. Lo que vale es la relación. De esta manera, el lenguaje, desapropiado por Fernández Mallo, al ser científico, es un lenguaje consciente, que describe de forma clara cómo debería funcionar la novela actual y cuál es la realidad en la que esta está inscrita. No es un lenguaje ciego ante la situación.

De los otros trece textos ajenos, tres son libros relacionados a la ciencia y a la virtualidad: el de Richard Feynmann y el de Luis Arroyo, ambos ya mencionados, y uno escrito por Mark Dery, que explora la cibercultura. El fragmento escogido de este último habla sobre Joseph Campbell, el estudioso de las religiones, que, al final de su vida académica, dejó en claro que las “principales religiones estaban obsoletas” (Fernández Mallo *Nocilla* 87). Sin embargo, Campbell, según Dery, tiene una epifanía cuando ve dentro de una PC: “¿Ha mirado alguna vez dentro de una de esas cosas? —le contaba a un entrevistador—. No se lo podría creer. Es toda una jerarquía de ángeles dispuesta en láminas.” (87). Campbell vuelve a encontrar una estructura religiosa en las máquinas, una jerarquía de ángeles dispuesta en láminas. El aura, para él, existe en las

computadoras, pero no como algo metafísico, sino como un fenómeno relacional.

Campbell no ve ángeles, ve una jerarquía de ángeles dispuesta en las láminas. He ahí la aspiración del arte contemporáneo: ser esa jerarquía de ángeles.

Los diez textos restantes que han sido citados por Fernández Mallo en el libro pertenecen a libros o artículos relacionados con el arte contemporáneo: ya sea con el cine, con la arquitectura o con la música. El punto de todos estos fragmentos, algunos de los cuales ya han sido mencionados anteriormente, es mostrar el mecanismo de la novela, la forma en que ha sido construida. Por ejemplo, en el fragmento 98 Ignacio Aparicio menciona la necesidad en arquitectura de encontrar elementos que unan dos o más elementos y que no muestren esta unión, como la silicona, la cual, al final, terminó fracasando en esta tarea, convirtiéndose “en un símbolo de la chapuza constructiva” (Fernández Mallo *Nocilla* 182). El fragmento termina con una acotación del narrador, quien luego de decir el título del libro, agrega: “O, a propósito de la novela”. De esta forma, se evidencia el ethos de *Nocilla Dream*: la novela no debe ocultar que une diversos elementos, no debe usar silicona e invisibilizar el proceso de apropiación, de posproducción. Al contrario, debe mostrar el espacio sustrato, las conexiones que va haciendo y la forma en que las hace, debe ser consciente de que se encuentra en mundo capitalista y debe desapropiarse de sus elementos para hacer de la posproducción una forma de afrontar la contemporaneidad artística y críticamente.

#### 3.4 Globalización, neoliberalismo y postautonomía

*Nocilla Dream*, entonces, se instala conscientemente en el mundo globalizado. Por un lado, lo describe, en los fragmentos más narrativos y, por otro, empieza a formar parte de él, al apropiarse de textos producidos y adentrarse en el flujo, convirtiéndose en una novela globalizada. Sin embargo, hace esto de una forma conjuntiva y no conectiva, criticando el espacio sustrato, que sería el capitalismo tardío, del que surge. Al

adentrarse en la globalización, pone en el énfasis en sus procesos y en el sistema neoliberal, que entiende el mercado como la única realidad posible. El neoliberalismo, según lo entiende David Harvey, genera “tecnologías de creación de información y capacidad de almacenar, transferir, analizar y utilizar enormes bases de datos para guiar la toma de decisiones en el mercado global” (Harvey 8). Estas tecnologías de información manejan y almacenan la información siempre siguiendo la lógica del mercado. Sin duda, el Internet es el ejemplo más claro de ello. Lo que esto genera es una invisibilización de todos los poderes que mantienen este sistema. Esta forma de capitalismo controla la información que recibimos, lo que conocemos, nuestras interacciones personales (a través de las redes sociales, por ejemplo). La pregunta hecha por muchos teóricos es cómo puede el arte mostrar todo esto.

Fredric Jameson plantea que el arte debe volver a la figuración, a la representación para mostrar esos mecanismos que en la cotidianeidad son invisibles. Jameson no aboga por una representación del tipo realista tradicional. Lo que puede ayudar a mostrar las estructuras del neoliberalismo, para él, es una narrativa de la derrota que provoque “que toda la arquitectura del espacio global posmoderno se alce como una silueta fantasmal detrás de sí misma, como una suerte de barrera dialéctica última o de límite invisible” (Jameson *Mapeo*). Fernández Mallo hace eso, como hemos visto en el primer capítulo: muestra desiertos, heterotopías, espacios completamente ajenos de cualquier unidad, restos. Y si bien estos restos a veces son ahistóricos, sí hay una conciencia del periodo actual, una constante referencia a los mecanismos de la posmodernidad, tanto en el contenido como en la forma, como se ha visto. Por ejemplo, cuando se menciona que Las Vegas es la ciudad posmoderna por excelencia o cuando se utiliza la teoría de los no lugares para explicar la experiencia nómada de Kenny en el aeropuerto de Singapur. Es más, también se describe la situación de precariedad que

viven las prostitutas en el desierto americano. Tanto Sherry como Samantha, dos prostitutas, quieren escaparse del burdel en el que trabajan y se aferran a un hombre que promete sacarlas de ahí y que, en ambos casos, rompe la promesa. Lo mismo puede decirse de la experiencia de Sokolov, el músico experimental, en las Torres Gemelas, donde vuelve a escuchar las voces de sus padres muertos en una explosión de gas en la Cracovia del siglo XX. Sokolov deviene consciente del peso histórico del presente que vive: su presente es inseparable del pasado trágico de sus padres.

Ahora bien, Fernández Mallo no se queda en la mera figuración de la derrota. No solo describe el sistema neoliberal, sino que se adentra en él. Se adentra en la red y la manipula, la convierte en conjuntiva. Jameson explica que en el ámbito de las finanzas la globalización ha hecho imposible imaginar una alternativa y desconexión del sistema (Jameson “Globalización” 11). La conexión que experimentamos en todos los ámbitos de la experiencia humana, las extremas inmediatez y cercanía, son un producto, para Jameson, del sistema del mercado, que abarca todo el mundo. *Nocilla Dream* sigue la lógica de la hiperconexión y se convierte en una novela red. No obstante, se trata de una red controlada por el autor y con un orden determinado, ejemplificado por los números de los fragmentos, que el lector debe seguir. En ese sentido, la globalización de la novela no es acrítica. Lo que propone es una forma de apropiarse de las redes. Se debe aceptar que dicha realidad es inevitable, pero que puede ser alterada desde dentro. Por ello, hay tantos fragmentos que describen los funcionamientos de las computadoras y de la virtualidad en general. Es como si se instara al lector a averiguar lo que constituye el mundo actual. Como ejemplo de esto se pueden citar muchos de los fragmentos científicos, pero basta con mostrar el 41, que es una cita completa de Anthony Acampora:

Imagínese una red urbana de distribución de agua que no abastece a locales y viviendas porque las tuberías carecen de la longitud suficiente. Esta situación se parece mucho a la que hoy se da en la red de transmisión de datos de alta velocidad. Se han invertido muchos miles de millones de dólares en construir redes de fibra óptica que lleven a los ordenadores domésticos y a los profesionales servicios multimedia de calidad elevada; pese a ello, se han quedado cortas. En Norteamérica, por ejemplo, les falta un poco menos de 1 km para llegar a 9 de cada 10 empresas de más de 100 empleados. Tardan en hacerse realidad las halagüeñas perspectivas: la supresión de los retrasos en la navegación por Internet y acceso a bibliotecas de datos, un comercio electrónico más ágil, emisiones de vídeo en tiempo real, transferencias de imágenes clínicas, interconexiones entre empresas que permitan compartir trabajos... Todo esto no ha despuntado todavía. Yace enterrado bajo las calzadas y aceras de las ciudades. (84)

La primera oración conecta al lector con una realidad posible y problemática: la falta de agua en una comunidad. Luego el autor lo conecta con la realidad del internet y de cómo este, pese a haber avanzado muchísimo, todavía no es alcanzado por el desarrollo de las fibras ópticas. Por un lado, esto muestra el aspecto material que hay detrás del boom del Internet. No se queda solo en lo que puede lograr, sino en lo que este significa realmente para la estructura material de los países. Por otro lado, se trata de un problema específico y muy anclado al tiempo en que el libro está escrito. Esto puede llevar al lector a preguntarse si en el momento en que lee el libro la problemática continúa. Además, el texto está escrito en segunda persona, lo que también interpela al lector y lo conecta con la realidad.

Otro aspecto típico de la globalización es “la extinción definitiva de las culturas locales” (Jameson “Globalización” 11), que es lo que observamos en la novela. Toda cultura local está siempre supeditada a la cultura global, de gran influencia estadounidense, como les sucede a los habitantes de India, que leen Spiderman o al argentino Jorge Rodolfo, que ocupa una habitación en la *Budget Suits of America*. La

novela se presenta como un mapeo de esta cultura global: los personajes se conectan unos a otros y aparecen varias veces, sin que sean nunca atados por una única trama. Se mueven como información en el mundo globalizado, en un constante presente.

Esto es lo que hace difícil entender a la novela solo desde lo literario. Si bien describe historias y escenarios y es consciente del momento histórico en que se encuentra, no es un objeto exclusivamente literario, autónomo. Es, de hecho, inseparable, tanto del momento en el que aparece, como de las condiciones en las que se concibe. Este fenómeno ya ha sido analizado por Josefina Ludmer, con su mencionado término postautonomía. Para ella, a comienzos del siglo XXI, estaban surgiendo obras que ya no se podían analizar solo desde lo literario, obras postautónomas. Estas obras, para Ludmer, no se pueden leer como literatura, “porque aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, “sin metáfora” (Ludmer 42). *Nocilla Dream* funciona de esta forma: al no representar una única realidad ficcional, se queda sin densidad y, al mezclar géneros, fuentes y personajes, se queda sin metáfora. No vale solo por lo que dice, por lo que representa. Su relación con la globalización es innegable: su relación tanto con la televisión como con la Internet, la cultura pop y demás.

Otro aspecto importante de la literatura postautónoma es el juego entre realidad y ficción, que deja de existir. Ya no existe el debate de si se debe leer como ficción o como testimonio o como ensayo. La obra postautónoma fabrica presentes y se lee de esa forma, como se consume el contenido en Internet. Ludmer llama esto la realidadficción. Ludmer describe cómo la literatura moderna se relacionaba con la realidad a través de la ficción, de la fábula, del mito. Por ejemplo, *Cien años de Soledad* hace mito la realidad latinoamericana y obras históricas como *La fiesta del Chivo* o *Yo el Supremo* “trazaban

una frontera entre pura subjetividad y pura realidad histórica” (Ludmer 43). Por su lado, la realidadficción fusiona realidad y ficción, mezcla la obra con el mundo real y borra cualquier frontera. *Nocilla Dream* es un gran ejemplo de ello. La novela tiene enlaces a páginas web que existen, utiliza fragmentos de libros reales y personajes que pertenecen o a la realidad o cierto imaginario ficticio, como series de televisión. Y todos ocupan el mismo espacio, la misma realidadficción, que sería otro nombre de lo que Fernández Mallo ha llamado docuficción.

La postautonomía sería la reacción literaria a la globalización y el neoliberalismo. Sería una ruptura de la autonomía, descrita por Pierre Bourdieu, que caracterizaba en el siglo pasado a los campos culturales. Ahora bien, la postautonomía no tiene que ver solo con los textos en sí, sino principalmente con su recepción, con la forma de leerlos. Ludmer lo explica así: “o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura” (45). Ludmer postula un nuevo territorio para leer estos textos, un lugar sin oposición entre realidad y ficción, en que se pueda leer la literatura actual “como una noticia o un llamado de Amelia de Constitución o de Iván de Colegiales” (45). Y eso es también lo que propone Fernández Mallo. *Nocilla Dream*, como se ha visto en este capítulo, muestra a lo largo de su estructura cómo ser leída y cómo ser entendida. Sus constantes referencias a la cultura pop, a la teoría filosófica contemporánea y sus conexiones rizomáticas con el mundo globalizado, le dicen al lector que es imposible leerla como una obra autónoma. Así, *Nocilla Dream* le da la razón a Johansen y Karl, para quienes lo que ellos llaman novela neoliberal tiene más que ver con “métodos y prioridades de lectura” (207) que con la mimesis. De esta forma, la novela logra hacer una suerte de mapeo cognitivo exigido por Jameson, pero no solo con la representación, sino con su

forma de jugar con los elementos de la contemporaneidad y con la forma en que hace que el lector sea consciente del flujo de información en el que se encuentra inmerso. Si, como afirma Ludmer, la literatura, al perder su autonomía, pierde su “poder crítico, emancipador y hasta subversivo” (44), ¿significa que ya no puede aspirar a ser un objeto político? *Nocilla Dream* pareciera proponer que el poder político de la obra literaria hoy en día reside precisamente en su falta de autonomía, en su capacidad de mostrar la lógica neoliberal, adentrándose en ella y concientizando al lector de ese proceso.



## Conclusión

La pregunta que inició esta investigación era de qué manera *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo afronta la problemática de armar una novela y un proyecto estético en el contexto actual de globalización y neoliberalismo. A lo largo de ella he intentado responder esta pregunta y he llegado a la conclusión de que la novela se globaliza. En lugar de representar el momento actual, imita sus características y se adentra en él, cuestionándolo, convirtiéndose en lo que Fernández Mallo, siguiendo a Deleuze, llama un organismo. Para Fernández Mallo, la realidad actual no es una realidad representable, sino que se trata de una red y, por tanto, el objeto estético debe comportarse también como una red, que se conecta con la red que está afuera de él, a la vez que la muestra.

He encontrado dos procesos que la novela utiliza para llevar esto a cabo: el de la desterritorialización y el de la hipertextualidad. En el primer capítulo, he analizado la desterritorialización desde distintos ámbitos. He visto cómo la novela utiliza un lenguaje desterritorializado, neutral, imposible de ubicar geográficamente, el cual se asemeja a la llamada escritura en grado cero de Roland Barthes. El grado cero implica la deslocalización del lenguaje, su distanciamiento de cualquier centro geográfico, histórico o ideológico. En *Nocilla Dream*, este lenguaje, acompañado por una estructura fragmentaria y arbitraria, pasando de un escenario o temático a otro, adentra al lector en una situación de constante incertidumbre y lo hace incapaz de percibir una unidad, de percibir un centro, y esto es precisamente la experiencia del ser humano en el mundo actual. La desterritorialización, además de residir en la forma, se ve en el contenido. Los

pocos sucesos que se narran en el libro se dejan llevar más por el lugar que por el desarrollo de los personajes o por alguna trama. Y estos lugares son, en el término de Marc Augé, no lugares, espacios de tránsito, que prácticamente no pertenecen a nada ni nadie, como aeropuertos, privatopías, micronaciones y, sobre todo, desiertos. La novela describe muchos desiertos, los cuales, desde su fragmentación y su aparente vacío, reflejan la experiencia contemporánea. Son los desiertos los que configuran a los personajes como nómadas, en el sentido que le dan a la palabra autores como Gilles Deleuze, Felix Guattari y Rosi Braidotti. Los nómadas para ellos son aquellos que, desde su transitar continuo, transforman los espacios por los que pasan, toman distintos elementos y los reconfiguran. Se trata de sujetos desterritorializados que, a su vez, desterritorializan todo aquello que tocan. Con ello, la novela misma se desterritorializa, deja su carácter de novela y se adentra en ese espacio también desértico sobre el que se erige: la contemporaneidad.

Una vez establecida la conexión entre la novela y la realidad, que remplace la representación por la figura deleuziana del rizoma, la conexión desjerarquizada, analicé, en el segundo capítulo, la forma en que la novela opera dentro de esa red, de esa hipertextualidad. Para ello, describí el mundo hipercultural (término de Byung Chul Han) que aparece en la novela: las referencias constantes a la cultura pop, al hiperconsumo y al funcionamiento general de la globalización. Los personajes que aparecen en *Nocilla Dream*, tanto los inventados por el autor como las figuras históricas o los personajes de series o películas, se mueven en un mundo hiperconectado, globalizado. La novela se sitúa conscientemente en el paradigma actual y, como detallé luego, lo hace también al mostrar, en el mismo nivel discursivo que todo lo aparentemente inventado, citas de otros libros o artículos o entrevistas. Lo que hace esto es convertir a la novela en un hipertexto, según Ted Nelson entiende el término: un

texto conectado con otros textos, un texto construido a partir de hipervínculos. Cuando el lector se enfrenta a *Nocilla Dream* no se ve inmerso en una realidad representada, al contrario, a partir de las constantes citas, que aparecen con su referencia completa, el lector se puede ver compelido a cerrar el libro y revisar esas referencias, como si estuviera en una computadora con varias ventanas abiertas. De este modo, de la mera representación de un mundo hiperconectado, se pasa a una encarnación de esta experiencia. La novela, luego de desterritorializarse, de fragmentarse, se adentra en una red, une a estos fragmentos entre sí y con lo que está afuera del libro. Esto, como se ve al final de ese segundo capítulo, parece construir una hiperrealidad, en el sentido en que Jean Baudrillard entiende el término. No obstante, yo he preferido utilizar el término acuñado por el propio Agustín Fernández Mallo en su libro teórico *Teoría general de la basura: la docuficción*. La hiperrealidad es aquel espacio que está completamente alejado de la realidad, es una realidad basada en simulacros, en copias de copias de copias. No obstante, en la docuficción, la realidad misma se entiende como una red, donde se entremezcla aquello que experimentamos como real y lo que experimentamos como ficticio. Todo ocupa el mismo nivel discursivo. La docuficción muestra el rastro de su hechura, muestra la forma y el momento en que ha sido construido.

Esto es lo que convierte a la docuficción, según Fernández Mallo, en un organismo y no en una máquina. Un organismo, para él (siguiendo, como he señalado, a Deleuze, pero también a la física), es un fenómeno que muestra su construcción, que muestra su mapa, que no oculta sus condiciones. Y esto es lo que se analiza al comienzo del capítulo 3 de la presente investigación, el cual plantea que detrás de la novela hay una propuesta estética, que parte precisamente de eso, de entender a la obra de arte contemporánea como ese organismo, como esa docuficción. Cuando *Nocilla Dream* lleva a otros libros o reflexiona sobre la misma contemporaneidad, está mostrando los

procesos que han llevado a su construcción y que podrían servir como guía para otras obras. Además, Fernández Mallo evidencia también a lo largo del libro una particular mirada filosófica acerca de la contemporaneidad. El texto parece querer romper con la concepción posmoderna, que entendía la realidad como un simulacro, como una representación de representación de representación. Para Fernández Mallo, como se ha comprobado, esta noción, aniquilada sobre todo con la caída de las Torres Gemelas en 2001, ya no le sirve al arte, que puede caer en una museificación de las ruinas. Para Fernández Mallo, describir las ruinas resulta fútil; se trata más bien de, con las ruinas, sin perder su carácter de ruinas, crear la mencionada docuficción. Y para ello el autor se sirve de la apropiación y lo que Nicolas Bourriaud llama la postproducción, esto es, la combinación de elementos ya producidos. De esta manera, la novela se presenta como un arte poética, como una reflexión sobre cómo se debe entender la escritura hoy en día.

Al final del capítulo, pensé la relación entre la novela y el sistema neoliberal actual y concluí que la novela, que es consciente de su momento histórico, y que muestra una mirada crítica y hasta filosófica del mismo, se presenta como un mapeo cognitivo, si bien distinto al planteado por Fredric Jameson, igual de válido en la medida en que, al imitar el flujo neoliberal y globalizarse, fuerza al lector a observarlo y, con ello, a observarse a sí mismo en este contexto. ¿Implica esto un optimismo ante la situación actual? Quizá sea demasiado irresponsable afirmar algo así, pero lo que sí se puede decir es que Fernández Mallo cree en la fuerza del arte y, en este caso específico, de la literatura para cuestionar el neoliberalismo y mapearlo cognitivamente, eso sí, desde dentro, sin alejarse de él.

Esta es la importancia de este libro y de una investigación sobre él. *Nocilla Dream*, como se ha visto a lo largo del trabajo, plantea preguntas necesarias de hacerse en el mundo académico sobre cómo la contemporaneidad puede afectar al texto literario

y cómo este puede, a su vez, de forma rizomática, conectarse con el mundo globalizado neoliberal. Lo que se ha pretendido aquí es entender a *Nocilla Dream* como una propuesta estética y analizar sus características, tomando siempre en cuenta el contexto macro en el que se inscribe. Si nos encontramos, como plantea Josefina Ludmer, en un estado de postautonomía literaria, el trabajo académico debe también tomar en cuenta esto.

Para terminar, me permito señalar los aspectos que esta investigación deja abiertos. El más importante de ellos es la pregunta, hecha al final del tercer capítulo, de si *Nocilla Dream* es un libro que se pierde en su globalización y forma parte del flujo del mercado neoliberal o si es un libro que critica este mismo flujo. Yo entiendo que sí, en la medida en que, como analicé en dicho apartado, el flujo de la novela funciona de forma distinta al capitalista, de forma conjuntiva y no conectiva, sobre todo, a partir de la ya analizada desapropiación. Sin embargo, la pregunta persiste. ¿Es posible hacer un mapeo cognitivo renunciando a la representación? ¿No está *Nocilla Dream* afirmando que la literatura debe seguir el camino del mercado y perder, por tanto, su característica de resistencia política? ¿O es que, más bien, al adentrarse en el sistema y observarlo desde dentro, Fernández Mallo propone un arte político distinto, postcapitalista? ¿No es la popularidad de la novela en el momento y el rol activo en el ámbito cultural del autor, que no han sido investigados aquí, una muestra de que es imposible escapar al mercado? Considero que, si bien estas dudas son válidas, es difícil leer la novela y todo el proyecto estético de Fernández Mallo como una aceptación derrotista de la situación. *Nocilla Dream* es un libro, que a partir de abrirse a distintas lecturas y de no tener una estructura tradicional, lleva más discusiones y cuestionamientos que a resignaciones. Esto no quita que las relaciones que establece el libro con la realidad no se puedan observar desde otras perspectivas. ¿Es muy inocente creer que esta obra, funcionando,

al final, en el sistema capitalista, pueda realmente cuestionarlo? ¿Acaso no se debería hacer un arte que escape por completo de las estructuras del capital? Estas preguntas abren conversaciones que, creo, se deberían seguir teniendo en el ámbito académico y espero que esta investigación forme parte de ellas.



## Bibliografía

- Augé, Marc. *Los no lugares Espacios del anonimato. Una antropología de la  
sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Azancot, Nuria. “La Generación Nocilla y el afterpop piden paso”. *El Cultural*,  
19.07.2007. <https://elcultural.com/La-Generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso>
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos  
Aires: Siglo veintiuno, 2011.
- \_\_\_\_\_. *S/Z*. México: Siglo veintiuno, 2015.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 1987.
- Berardi, Franco. *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos  
Aires: Caja Negra, 2020.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Brunner, José Joaquín. *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*.  
Santiago de Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1988.
- Buela, Alberto. “Despliegue del sistema americano (esquema para estudiar su  
desarrollo)”. *Co-herencia*, Número 6, Volumen 4, Enero-junio, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Cabrerizo Romero, Sergio. “Transitar el vaciado de la Modernidad: los itinerarios por  
el desierto de Nocilla Dream (2006), de Agustín Fernández Mallo”. *Ángulo  
Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, ISSN-e 1989-  
4015, Vol. 4, N°. 1, 2012, págs. 145-152.

- Cattaneo, Simone. “*Nocilla Dream* (2006) de Agustín Fernández Mallo Una ‘heterotopografía’ del mundo globalizado”. *Rassegna iberistica*, Vol. 43, Num. 114, 12020.
- Chartier, Roger. “L’avenir numérique du livre”. *Le Monde*. 26. 09. 2009.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Deleuze, Gilles. *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. *Polis: Revista Latinoamericana*. Vol 13, 2006. <https://journals.openedition.org/polis/5509>
- Fernández Mallo, Agustín. *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Teoría general de la basura. (Cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- Foucault, Michel. “De espacios otros”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.  
[http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf), 2017
- \_\_\_\_\_. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1968.
- García Canclini, N. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo, 1995

Han, Byung-Chul. *Hiperculturalidad. Cultura y globalización*. Barcelona: Herder, 2018.

Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007

Jameson, Fredric. *Postmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores, 2012.

\_\_\_\_\_. “Mapeo cognitivo”. Traducción: Sebastián León; introducción y revisión: Mijail Mitrovic. <https://www.xn--maana-pta.pe/post/mapeo-cognitivo>

\_\_\_\_\_. “Globalización y estrategia política”. *New Left Review*. N. 5, 5-22, 2000.

Johansen, Karl y Alissa G. Karl. “Introduction: Reading y writing the economic present”. *Textual Practice*, 29:2, 201-214, 2015.

Landow, George P. *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós, 1997.

Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. *Ciberletras*, Yale University. <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

Mora, Vicente Luis. *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007.

\_\_\_\_\_. “El porvenir es parte del presente: la nueva narrativa española como especies de espacios”. *Hofstra Hispanic Review*, 8(9), pp. 48-65, 2008.

\_\_\_\_\_. “Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica actual”. <http://vicenteluismora.blogspot.com/>. 2015.

Nelson, Ted. *Dream machines*. Washington: Redmond, 1987.

Pantel, Alice. “Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual (Vicente Luis Mora y Agustín

Fernández Mallo)”. *Revista Letral*, 11, pp. 55 – 69, Universidad Paul Valery-Montpellier, 2013

Patton, Paul. “Deleuze’s political philosophy”. En *The Cambridge Companion to Deleuze*. Ed. Daniel W. Smith y Henry Somers-Hall. Cambridge: Cambridge University Press. 199-219, 2012.

Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets, 2013.

Talens, Jenaro. *El sujeto vacío*. Madrid: Cátedra, 2000

