

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: Alternativas a la (ciencia) ficción en España: dos ejemplos de literatura electrónica en formato impreso

AUTHOR: Alexandra Saum-Pascual

E-MAIL: saum-pascual@berkeley.edu

AFFILIATION: University of California, Berkeley; Department of Spanish and Portuguese; 5224 Dwinelle Hall; Berkeley, CA 94720-2590

ABSTRACT: This essay delineates the digital origin of some manifestation of contemporary print literature, exploring two similar cases that illustrate how computational practices have helped shape the structure of two literary works published in print format from Spain: the science fiction novels *Alba Cromm* (2010) by Vicente Luis Mora and *Cero absoluto* (2005) by Javier Fernández. The first part of this essay conceptualizes these two Spanish novels as material embodiments of digital fiction, redefining the concept of “electronic literature” as independent from the platform in which it is consumed—looking at this phenomenon as something that can be manifested beyond “born-digital” narrative works—to include instances of printed text. The second part of the essay contextualizes these new material writing practices within their immediate Spanish context, proposing them as a rejection of the prevalent literary canon in Spain.

KEYWORDS: Electronic Literature, Science Fiction, Print, Crisis, Canon, Spain

RESUMEN: El presente ensayo delinea el origen digital de la literatura impresa, explorando dos manifestaciones de prácticas computacionales y literatura electrónica en formato impreso publicadas en España: las novelas de ciencia ficción *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora y *Cero absoluto* (2005) de Javier Fernández. La primera parte del ensayo conceptualiza estas novelas como encarnaciones materiales de ficción digital, redefiniendo el concepto de “literatura electrónica” como uno independiente de la plataforma desde la que se consume—más allá de la producción born-digital—incluyendo, por tanto, instancias de texto impreso. La segunda parte contextualiza estas prácticas narrativas dentro de su entorno español inmediato, proponiéndolas como rechazo del canon literario.

PALABRAS CLAVE: literatura electrónica, ciencia ficción, formato impreso, crisis, canon, España

BIOGRAPHY: Alex Saum-Pascual is Assistant Professor of Spanish at the University of California, Berkeley, where she teaches Post Civil-War and Contemporary Peninsular Literature and Culture, with an emphasis in New Media and Digital Humanities. She is also part of the Executive Committee of the Berkeley Center for New Media. She received her Ph.D in Hispanic Studies at the University of California, Riverside and completed a Masters of Spanish and Foreign Language Pedagogy at the University of Delaware. Professor Saum-Pascual’s work has been published in the United States, Mexico and Spain, in venues such as *The Journal of Spanish Cultural Studies*, *The Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, and *Caracteres: Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, among others. Her research expands on the relationship between literature and digital technologies, and she is currently completing her first monograph, exploring what this means for contemporary literary experimentalism.

Alternativas a la (ciencia) ficción en España: dos ejemplos de literatura electrónica en formato impreso

Alexandra Saum-Pascual, University of California, Berkeley

Introducción: Literatura electrónica y ciencia ficción en España

A pesar del desarrollo en los últimos años de la lectura y escritura en formato digital, cuando pensamos en obras literarias, muchos de nosotros imaginamos *libros*. Y la imagen que nos viene inmediatamente a la mente es la de un objeto impreso, de papel y/o cartón, con páginas numeradas sobre las que se inscriben líneas paralelas de texto más o menos homogéneamente distribuido sobre una superficie blanca. Frente a esta imagen, se contraponen la existencia de obras literarias que, sin tratarse de *e-books*, se desarrollan plenamente en forma electrónica sin haber sido nunca un libro impreso ahora digitalizado para su consumición en esos famosos *e-readers*. Este tipo de *literatura electrónica* que comprendería novelas hipertextuales, bots para Twitter, o poesía en formato Flash, como ejemplos paradigmáticos, ha sido definida por la Organización de Literatura Electrónica (Electronic Literature Organization) como un tipo de escritura que presenta “an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer” (Hayles “Electronic” 4). Dicha definición, por su parte, ha sido mayoritariamente aplicada al tipo de literatura conocida como *born-digital*, entendiéndose que para ser “electrónica” esta literatura debe componerse y consumirse en plataformas propiamente digitales. Sin

embargo, leyendo la definición con atención, nada se dice del formato final de la obra, y su aplicación podría extenderse también a objetos que, *siendo electrónicos en su concepción original y sirviéndose de manera creativa de las capacidades y el contexto electrónico del ordenador*, estén destinados para su consumo en forma impresa. Es decir, obras que habiendo sido concebidas en un ordenador e integrando de manera productiva la funcionalidad de éste, sean, finalmente, objetos de papel.

Según esta propuesta, la literatura electrónica, al igual que cualquier otro tipo de literatura, sería susceptible a desarrollarse en cualquier idioma, y se dividiría en distintos géneros y otras categorías (que dependerían, a su vez, de variables lingüísticas y nacionales), existiendo de manera independiente a la plataforma final de consumo. Aquello que clasificaría una obra como “electrónica,” por tanto, estaría ubicado en el campo de la retórica o la estética, por ejemplo, y no en la plataforma o el formato físico. Sin obviar las investigaciones cada vez más numerosas sobre literatura electrónica “*born-digital*,” el estudio que aquí presento nos desviará de la pantalla del ordenador para mirar hacia otro tipo de objetos electrónicos, en concreto, dos libros impresos en español: *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora y *Cero absoluto* (2005) de Javier Fernández.

Teniendo en cuenta lo precedente, y considerando que la mayor parte de la literatura del siglo XXI es computacional, es decir, que está escrita desde un ordenador (Hayles *Electronic* 43), el objetivo de este ensayo tiene

dos vertientes.¹ En primer lugar, el de redefinir el concepto de literatura electrónica de forma independiente a la plataforma desde la que se consume (más allá de la producción “*born-digital*”) incluyendo instancias de texto impreso. Para ello, estas dos novelas españolas serán conceptualizadas como encarnaciones materiales de ficción digital, en lugar de como meros objetos simbólicos. Esto, a su vez, supondrá una readaptación de la reconocida definición de N. Katherine Hayles de materialidad textual como producto de la sólida interacción entre el código y las nuevas formas de publicación impresa (*Writing* 33).

En segundo lugar, estas prácticas de escritura material serán reconceptualizadas dentro del contexto español más inmediato para, a continuación, describir el modo en que estas dos novelas electrónicas impresas comparten interesantes objetivos políticos. Por un lado, he observado en ambas un regreso irónico a temas distópicos y de ciencia ficción típicos en la década de los 80, ahora reelaborados para exponer la problemática existente en la relación del escritor con las nuevas tecnologías de escritura y la Web. Esta cuestión, evidentemente, nos permitiría aprovechar la naturaleza política intrínseca de la ciencia ficción distópica.

Por otro lado, la creación de literatura electrónica, así como la escritura de obras de ciencia ficción en general en España, podría entenderse como un acto político en sí mismo en oposición al canon literario actual. El *establishment* cultural presente se presentaría así como resultado directo del período de transición democrática que experimentó el país en los 70 que respondería, a su vez, a un conjunto de aspiraciones neoliberales exacerbadas tras la entrada de España en la Unión Europea en el año 1986. El canon literario que se originó entonces se ha mantenido durante los últimos 30 años sin que se hayan abierto grandes debates al respecto.² A pesar de ello, se puede detectar un aumento de la

experimentación en la literatura contemporánea que coincidiría, productivamente, con el hundimiento de la economía española durante la pasada década. Si bien estos elementos parecen no estar relacionados, el modo en que ciertos escritores contemporáneos, como Mora o Fernández, se comprometen hoy con la canonización literaria (encargada de determinar qué es lo que se considera “cultura establecida” o “válida,” respaldando así la nueva cultura de la España democrática) pondría de manifiesto un anhelo por cambiar dicha sensibilidad literaria. En este ensayo, voy a presentar un análisis de dos textos que constituyen una alternativa a la noción predominante de literatura hegemónica (o institucionalizada) en España, al mismo tiempo que se explorarán las diferentes manifestaciones de su origen digital estructural y de la libertad de expresión promovida aparentemente por la revolución digital.

Mora y Fernández se asocian de forma pertinente al grupo de los Mutantes (también conocido como Generación Nocilla), conjunto de escritores que destaca tanto por su relación con las tecnologías digitales, como por su polémico uso de las herramientas en línea para difundir su obra.³ Además, estos dos escritores han publicado un gran número de obras y artículos relacionados con el tema de las tecnologías digitales.⁴ Sin embargo, lo reseñable, más allá de sus incursiones profesionales en el campo tecnológico, es el hecho de que su interés por el desarrollo de ciencia ficción experimental se produjera durante la primera década del siglo XXI, época en la que vimos confluír la euforia desencadenada por las nuevas tecnologías y el colapso de la economía española. La inestabilidad financiera coincidió con una creciente desconfianza hacia las organizaciones culturales y gubernamentales, instituciones profundamente interconectadas en España desde la década de los 70. Como explica el periodista Ignacio Echevarría tras el ensayo de Manuel Vázquez

Montalbán *La literatura en la construcción de la sociedad democrática*,

...desde mucho antes “se habían creado las condiciones materiales para que el supuesto milagro político de la Transición consistiera simplemente en la adecuación de unas superestructuras de poder a lo que en la base material ya se había dado: la conformación de una sociedad fundamentalmente burguesa, cuya vanguardia militar en la socialdemocracia o en los centros democráticos, había de ser la gran protagonista y beneficiaria de la Transición y la que aportaría cuadros, cargos y dirigentes a casi todas las formaciones políticas y todos los estamentos de poder, que son la verdadera silueta del *establishment* democrático.” Serían los representantes de este *establishment* quienes fijaran, según Vázquez Montalbán, el gusto de lo culturalmente correcto a la par de lo políticamente correcto. (32–33)

Vázquez Montalbán sigue ilustrando cómo durante la década de los 70 y los 80 el *establishment* literario solo aceptó “lo culterano y lo ensimismado, prohibida por implícito decreto una literatura que tratara de forcejear con la realidad y utilizarse a sí misma como propuesta de conocimiento y proyecto” (84). Aunque siempre ha existido, empero, cierto tipo de literatura en oposición a este *establishment*, como puede ser la propia poesía y ficción de Vázquez Montalbán, este panorama general podría explicar por qué la ciencia ficción crítica ha seguido estando marginada, incluso ignorada, por la mayoría de los intelectuales españoles. Si “con la democracia llegó a España la ofensiva cultural neoliberal desacreditadora de la dialéctica y de la crítica, y legitimadora de la fatalidad intrínseca de la realidad y la internacionalización capitalista del sentido de la historia y de la cultura” (Vázquez Montalbán 91), no es difícil estar de acuerdo con investigadores del género como Fernando Ángel Moreno (55–64) o José María Merino, quienes establecen un paralelismo entre la marginalización del género y la

sensibilidad del consenso político. Merino explica cómo “el extremo del realismo social radicalizado desde la izquierda (que, de manera errónea, contempló la ciencia ficción como ‘evasión’) y el extremo nacional-católico (que no contemplaba más fantasías que las suyas)” (10) llevó a la creación de un canon literario que no dejó espacio a la ciencia ficción y sus representaciones distópicas del futuro; el mismo canon que persiste en la actualidad.

Por tanto, la elección temática de las novelas que nos traemos entre manos podría interpretarse a través de una doble lectura. Tal y como explica Pablo Santoro en su ensayo “Science Fiction in Spain: A Sociological Perspective,” lo más destacado en la mayoría de estudios sobre el género es la construcción de una sociología *sobre o acerca de* la ciencia ficción. De este modo, la ciencia ficción podría ofrecer modelos que ayudaran a comprender ciertos aspectos de nuestra sociedad. La famosa cita de Fredric Jameson, según la cual

cyberpunk is ‘the supreme *literary* expression if not of postmodernism, then of late capitalism itself’ (énfasis en el original)—reflects a shared consciousness among social theorists that sf literature—not just cyberpunk, but the whole field—is something to be taken seriously. (Santoro 313)

Por otro lado, una sociología *de o para* el género, es decir, una sociología dedicada al estudio de los escritores y su ecología literaria, en lugar de enfocarse en el estudio *sobre* aquello que tratan las novelas, puede resultar más pertinente para los objetivos que aquí persigo. Convenientemente, la sociología *de* la ciencia ficción que Santoro nos propone examina “the social dynamics of the sf community, the peculiar sociological environment where writers, readers, critics, scholars, and the industry get together and produce sf” (313). La lectura de ciencia ficción a través de la división que hace Bourdieu sobre el mundo social lleva a Santoro a comprender que, en el ámbito literario, el motor que impulsa todas las acciones de escritura y de publicación

debería ser la lucha por el reconocimiento del valor artístico. En el caso concreto de la ciencia ficción, esto debería estar relacionado con su oposición al *establishment* cultural, así como con el empeño de los autores de posicionarse dentro de un *fandom* semiculto que se aleje de la esfera de la cultura institucionalizada. Aunque volveré a esta cuestión más tarde, me gustaría señalar que, según esta lógica, la elección de escribir ciencia ficción distópica en el siglo XXI en España podría entenderse como un posicionamiento político en sí mismo, lo que nos permitiría reflexionar sobre los límites y la poca relevancia de un canon literario que lleva veinte cuarenta años.⁵

Combinar estas dos lecturas sociológicas, *de y sobre* la ciencia ficción, empero, es lo que me permite reafirmar el carácter sociopolítico de estas dos obras en particular, ya que la temática distópica de las novelas reincide propiamente en el posicionamiento político del género (es decir, en el lugar que ocuparían dentro del *establishment*). Y este posicionamiento, al igual que ocurre en sus homólogos utópicos, es intrínsecamente político. Pese a todo lo anterior, y volviendo de nuevo a Jameson, es necesario recordar que tanto dicho posicionamiento como la popularidad y el valor literario de la ciencia ficción como género han sido permanentemente cuestionados y considerados ambiguos desde un punto de vista estructural:

[W]hen we formulate the topic in terms of the fate of Utopia, of its future, or better still its relationship to our future, all the old ambiguities of form and content resurface and it is no longer clear whether the future we have in mind is the future of a literary genre, so often pronounced dead

in the course of history, so often miraculously resurrected in moments of need and crisis. (211)

Esta ambigüedad de la forma literaria, su relevancia y popularidad, y su eventual resurrección están relacionadas con el estado actual de crisis socioeconómica por el que atraviesa España. No obstante, el interés de *Alba Cromm* y *Cero absoluto* por la experimentación formal, (en tanto que son obras electrónicas además de pertenecer al género distópico) aborda mejor lo que Samuel R. Delany sugiere sobre la doble lectura de este género popular. La experimentación digital de la forma (de la pantalla a la publicación impresa), es similar al proceso que Delany observa en la ciencia ficción: “inexperienced readers do not see that what appears to be taken-for-granted background (the setting) is actually in sci-fi the foreground (or driving force behind total creation)” (citado en Moylan 5).⁶ En el caso de estos dos libros, el “escenario” en el que se desarrolla la acción principal (Moylan 6) se ha traducido gráficamente a la forma en que se presenta la información en cada página. El mundo distópico no se describe, como suele ocurrir en la ciencia ficción tradicional, sino que queda absorbido por la estructura visual que da acceso al contenido y a la trama de las novelas. En *Cero absoluto* y en *Alba Cromm*, toda suerte de elementos gráficos y materiales externos crean una amalgama contemporánea de imágenes visuales y texto que, si bien fuera concebida digitalmente, se impone en los límites de un libro, prescindiendo del rol del narrador o relator. La distopía, por lo tanto, no sólo se expresa en estas obras a través de mecanismos narrativos, sino que además aparece dentro de la forma visual de estos objetos electrónicos impresos. La distopía surge de la relación

productiva entre el código y los elementos impresos, es decir, a partir de su remix. A su vez, para poder interpretar plenamente esta cuestión dentro de su solidez política, propongo explorar estas novelas desde una perspectiva combinada que tenga en cuenta tanto una perspectiva sociológica amplia sobre la literatura electrónica y la ciencia ficción (es decir, en lo que respecta a la forma y la temática de estas novelas), como su dinámica en el plano del *establishment* cultural.

Distopía formal: Interfaz impresa como metáfora digital

El concepto metafórico de interfaz como pátina estructural que separa el mero “texto de trabajo” del lector puede servirnos para abordar un primer enfoque de estudio que explore la traducción de la pantalla electrónica a la publicación impresa en las novelas *Alba Cromm* y *Cero absoluto*. Esta interfaz metafórica incluye ejemplos de narrativas gráficas que imitan plataformas web y programas de software, trasladándolos al medio de impresión. Por ejemplo, en *Alba Cromm*, una gran parte del texto se presenta como capturas de pantalla de salas de chat y clientes de correo electrónico, mientras que en *Cero absoluto* se reproduce la interfaz digital de un mundo dirigido por máquinas de realidad virtual.

Al analizar la superficie de un libro como interfaz, observamos que la propia publicación impresa se presentaría como un medio, difiriendo en tanto que plataforma de cualquier equivalente digital vinculado a una pantalla. Aunque puede resultar paradójico, este enfoque centrado en el soporte se asemeja al sugerido por N. Katherine Hayles y Jessica Pressman en su reciente antología *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era* (2014). El trabajo de Katherine Hayles sobre literatura electrónica ha configurado el campo tal y como lo concebimos hoy en día, y sus

libros *Writing Machines* (2002), *My Mother Was a Computer* (2005) o *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* (2008) son esenciales para entender la dinámica de las obras *born-digital*. Es posible que lo más interesante, no obstante, sea que sus estudios digitales se desarrollan como un diálogo con la publicación impresa. En este sentido, se comprende que la publicación impresa no es un “monolithic or universal term but a word designating many different types of media formats and literary practices” (Hayles y Pressman xiii). Además, hay que señalar que estas prácticas han cambiado en los últimos veinte años. La publicación impresa ya no es la forma más comúnmente utilizada en los países desarrollados para comunicarse o informarse de acontecimientos relevantes, noticias de actualidad o la situación general en la que se encuentra el mundo. Justo por esta razón, Hayles y Pressman insisten en que “print practices remain vitally important in exerting cultural and artistic influence, including contemporary contexts, where their vibrant and robust interplays with digital media are producing new print forms” (xiv). Citan el trabajo de Jonathan Safran Foer, Steven Hall y Mark Z. Danielewski como ejemplos de novelas que emergen de la dialéctica entre formatos. Según sus observaciones, la combinación de soportes digitales e impresos en estos textos debe tenerse en cuenta de manera comparativa para alcanzar la comprensión total de dichas obras.

Si bien la revolución digital ha convertido esto en un fenómeno de dimensiones globales, las manifestaciones impresas de estas novelas sitúan en primer plano “[the] awareness that national, linguistic, and genre categories (typical classifications for text-based disciplines) are always already embedded in particular material and technological practices with broad cultural and social implications” (x). Al margen de su participación en categorías formales universales, el trabajo realizado por Mora y Fernández debe analizarse, por tanto, desde una óptica diferente, tanto nacional como contextual, destacando

las condiciones particulares de la literatura y la cultura hegemónicas en España.

Por otro lado, la naturaleza multimedia de los contenidos alojados en la Web nos obliga a consumir de manera simultánea representaciones de medios diversos, a las que se accede mediante una interfaz sujeta a una única pantalla. Es tentador, como reconoce Kirschenbaum, concebir esta pantalla como sinécdoque principal para las distintas expresiones multimedia que nos ofrece el ordenador, ocultando así sus respectivas especificidades (34–35). *Alba Cromm* y *Cero absoluto*, analizadas como objetos electrónicos impresos, desafiarían esta concepción gracias a su énfasis en la materialidad del libro. El bucle recursivo que se establece en estas obras al comparar las propiedades materiales del medio y su contenido digital, nos permite escapar la pantalla como fuerza de homogeneización al incidir, precisamente, en las particularidades de cada medio.

En un nivel superficial, habría que diferenciar algunos elementos particulares que están presentes en la recontextualización o, para usar el célebre término de Bolter y Grusin, la “re-mediación” de algunas de características digitales al texto impreso. Bolter y Grusin acuñaron el término de *remediación* para referirse a la representación de un medio en otro (45). En este caso, se ha considerado oportuno utilizarlo, de manera más o menos libre, para explorar la idea de la recursión de la pantalla a la publicación impresa, tal y como lo concebimos en este estudio. Si bien ellos defienden que el término *remediación* es una característica que define a todos los nuevos medios digitales en su esfuerzo por acceder o reproducir lo real (45), también se aseguran de evitar cualquier clasificación temporal de “nuevo” vs. “antiguo.” Su propuesta es una

genealogy of affiliations, not a linear history, and in this genealogy, older media can also remediate new ones... No medium, it seems, can now function independently and establish its own separate and purified space of cultural meaning. (55)

La publicación impresa como medio, según lo destacado en este ensayo, debe entenderse como parte de una red cultural más amplia que participaría en un bucle infinito de recontextualizaciones, nuevas combinaciones y adaptaciones estéticas.

Además de la *remediación* propiamente digital, no habría que olvidar el giro posmoderno hacia el collage y el fotomontaje, así como el posterior desarrollo de medios mixtos, que aparecieron en primer lugar en las artes visuales del siglo pasado, antes de extenderse a la mayoría de medios hoy predominantes gracias a la cultura de masas. En su obra *Remix Theory*, Eduardo Navas explica cómo el concepto de *sampling* o muestreo habría que vincularlo, en sus orígenes, específicamente a la música de los 70, aunque debido a la generalización del uso de tecnologías informáticas, a finales de los 90, el concepto de remix (como *remezcla*) ya habría sido adoptado por la totalidad de medios y prácticas artísticas contemporáneas (65).⁷ A objetos de este estudio, definiremos brevemente el término *remix* como obra de arte u objeto mediático que ha sido alterado al añadir, eliminar o modificar sus componentes originales. En un primer momento, una obra de remix habría estado compuesta por “*samples*” o muestras de obras ajenas.⁸ Actualmente, esta práctica está tan extendida que la estética del corta-pega se ve reproducida incluso cuando el artista presenta la yuxtaposición de elementos de creación propia. Las características funcionales del remix (yuxtaposición, variación, elipsis, etc.) se mantienen incluso cuando las fuentes originales no siguen las apropiaciones tradicionales del remix, siendo así intrínsecas a la adaptación de la retórica digital a la publicación impresa.⁹

Como sucede con la mayoría de las interfaces gráficas digitales, *Alba Cromm* y *Cero absoluto* incluyen una combinación (remix) de texto e imágenes. Laura Borrás ha denominado a este tipo de objetos combinados “*icon-books*” [libros iconos] (171–72), mientras que Vicente Luis Mora se ha referido a estas páginas como “*pant-páginas*,” término

creado por la unión de las palabras pantalla y página (*lectoespectador* 109). Mora ofrece una lectura problemática de estos dos objetos, pantalla y página, pues al considerarlos intercambiables se socavarían las especificidades de cada medio, alterando indudablemente su materialidad y ontología. Borràs, por su parte, al hablar sobre el libro-ícono, intenta encontrar una definición de textualidad que se aleje de lo material del libro como objeto (que ella considera una tecnología en sí), apartando el texto presentado como significativo y definiéndolo como “the network of mental representations that an individual reader constructs during the activity of reading: the text as a mental construction (the level of the signified)” (140). El significado de esta construcción mental puede verse alterado por prácticas de lectura colectiva, al referirse al texto como objeto simbólico, en lugar de como encarnación material real, que es lo que propongo en este estudio. No quiero decir con esto que los objetos electrónicos impresos sean exclusivamente materiales, cerrados a múltiples lecturas simbólicas, pero insisto en que cualquier lectura individual (o colectiva) que permitan tiene su origen en la comprensión recursiva de su forma material. En lo referente a la forma de estas novelas en cuanto remediación de interfaces digitales, hay que destacar la emergencia de la distopía a través de una yuxtaposición de ambos medios. Como he propuesto, *Cero absoluto* y *Alba Cromm* no solo tratan sobre temas distópicos: su remediación de la pantalla a la publicación impresa es distópica en sí misma.

Cero absoluto como remix cultural

En 2005 Javier Fernández escribe *Cero absoluto*, un objeto narrativo sobre un mundo dominado por una enigmática empresa encargada de gobernar todas las interacciones humanas, que han pasado del plano físico a

los entornos virtuales gracias al desarrollo de una avanzada tecnología de realidad virtual. En un momento histórico en el que vivimos una verdadera obsesión por la información, la estructura particular de este libro se presenta como una recopilación de artículos de periódico, entrevistas, columnas y folletos, en los que se trata la eclosión de la realidad virtual (RV) y el terrorismo. Curiosamente, en el mundo tecnológicamente avanzado de Fernández, no se representa Internet como un medio de información, a pesar de que una potente red de RV conecta a toda la población del mundo. La información se obtiene a través de medios materiales como las páginas de periódicos, panfletos, imágenes y otros “documentos históricos” que se reproducen en el libro con un realismo asombroso. No obstante, la incredulidad del lector nunca queda suspendida, ya que los materiales impresos (junto con un par de cuentos breves que aparentemente no están relacionados) quedan despojados de sus contextos *originales* y son vinculados a un libro, con cubiertas e impreso en blanco y negro. La lectura conjunta de todos los elementos combinados nos permite comprender la realidad que hay detrás de *Cero absoluto*. Todo el libro es una cuidadosa representación de diseño gráfico insertado en las competencias electrónicas y los contextos que ofrece el ordenador, a la vez que se presenta impreso en una especie de *Konvolut* temático cuya lectura íntegra se interpreta como un universo completo (distópico) de ciencia ficción.

El homenaje de Fernández al género fantástico evidentemente no es nuevo; los temas, los escenarios y los personajes recuerdan a obras de ciencia ficción icónicas, desde el cuento gótico *La araña* de Hanns Heinz Ewers hasta las obras canónicas de J.G. Ballard, H.G. Wells, Philip K. Dick y el cyberpunk de William Gibson.¹⁰ Incluso películas como *Matrix* están incluidas en este remix de historias distópicas clásicas que describen la pérdida de la subjetividad individual en medio del desarrollo incontrolable de las nuevas

tecnologías. Por tanto, para que este remix funcione, el reconocimiento de un texto pre-existente (o código cultural) es esencial. Navas afirma que cualquier “remix will always rely on the authority of the original composition, whether in forms of actual samples, or in form of reference (citation)” (67), ya que el poder de su significante depende de un nivel meta de reconocimiento. “This implies that the originality of the remix is non-existent, therefore it must acknowledge its source of validation self-reflexively” (67). Es necesario que las fuentes sean reconocibles, incluso en los casos en los que el autor de un remix no haya sido capaz de enmarcar su trabajo de tal forma que las fuentes sean reconocibles (lo que posiblemente contradiga ciertos códigos éticos respecto a la propiedad intelectual). A falta de citas o referencias, pero con el uso de fundamentos ajenos explícitamente reconocibles, “the viewer finds the seed of a pre-existing history that is inaccessible” (Navas 118), lo que es esencial para la comprensión global de la obra. Las propiedades del remix son especialmente significativas en los estudios de ciencia ficción porque

what uniquely characterizes this genre is its explicit intertextuality: few other literary forms have so brazenly affirmed themselves as argument and counterargument. Few others have so openly required cross-reference and debate within each new variant: who can read Morris without Bellamy? Or indeed Bellamy without Morris? So it is that the individual text carries with it a whole tradition, reconstructed and modified with each new addition, and threatening to become a mere cipher within an immense hyper-organism... (Jameson 2)

Lo que vemos en *Cero absoluto* puede entenderse como un remix que actúa como ejemplo de “referencia cultural,” reciclando una estructura que resulta familiar en lugar del contenido *per se* (Navas 78). Fernández no corta y pega extractos de *La guerra de los*

mundos o de *Matrix*, sino que hace referencia a ciertas estructuras narrativas, arquetipos literarios, así como a la mirada de los cómics, los periódicos y los panfletos en términos de discurso intertextual, realizando de forma esencial la impronta de la crítica y de la literatura distópica clásica en la novela.

Los estudios sobre distopía señalan que el género tiene “[the] ability to reflect upon the causes of social and ecological evil as systemic. Its very textual machinery invites the creation of alternative worlds in which the historical spacetime of the author can be re-presented in a way that foregrounds the articulation of its economic, political and cultural dimensions” (Moylan xii). Tom Moylan explica que la interrogación distópica comenzó a intensificarse cuando el aparato del Estado moderno (en la Unión Soviética, la Alemania nacionalsocialista, los estados del bienestar socialdemócratas y las oligarquías de derecha) fue señalado como motor principal de alienación y sufrimiento. No obstante, poco a poco los autores comenzaron a considerar la sensibilidad crítica distópica más allá de la tecnología y el Estado autoritario, virando hacia las imbricaciones particulares de la economía y la cultura alcanzadas por el capitalismo, que a la vez reducían el potencial y la complejidad de la humanidad y de la Tierra en sí misma.

Desde una perspectiva sociológica similar, Fredric Jameson considera que la consolidación del mercado mundial emergente es la clave para comprender la evolución de los subgéneros utópicos y distópicos. La pre-ocupación previa con respecto a necesidades materiales esenciales (derechos fundamentales como la alimentación, la vivienda, la medicina, la educación y el trabajo, toda la desigualdad social y económica causada por el capitalismo) y a la naturaleza de la organización infraestructural de la sociedad ha sufrido modificaciones desde la irrupción del capitalismo neoliberal, “whose content seems itself to bifurcate between faceless conspiracies on the one hand (rather than the great dictator of yesteryear) and the cyberspace of

business innovation and its commodification of consumption” (Jameson 210).

Cero absoluto reflexiona sobre estos temas distópicos y demás referencias culturales (remezclados temáticamente) cuando describe cómo la empresa de RV encargada de gestionar la red de comunicaciones más importante del mundo cae en manos de un grupo terrorista, provocando la destrucción material de la Tierra y de su población activa. Al final, descubrimos que este grupo terrorista está formado por una serie de criaturas monstruosas creadas a partir de experimentación biotecnológica descontrolada. Desde una perspectiva extradiegética, la forma experimental de la novela, no obstante, nos obliga a mirar más allá de estos temas para contemplar la forma en que el libro integra los diferentes materiales y fragmentos de la historia. Como he dicho anteriormente, el cuerpo del libro es la única estructura que mantiene unida la novela, lo que constituye un remix formal doble en sí mismo: combina muestras de diferentes materiales y remezcla lo que entendemos como “libro.” Es nuestra lectura de forma conjunta y organizada de estos materiales lo que nos permite descubrir conexiones subterráneas, vínculos cercanos a lo que identificaríamos como argumentales, lo que convertiría esta obra en una narrativa. Sin esta lectura “en forma de libro,” estructurada por nuestra concepción libresca (linear, unificada, secuencial, temporal, etc.), contaríamos únicamente con una recopilación de elementos, una base de datos: es su yuxtaposición y remediación en la publicación *como libro impreso* lo que permite que emerja la historia narrativa.

Alba Cromm como interfaz remediada

De igual forma, dos años después de que explotara la burbuja inmobiliaria que provocase una crisis financiera mundial que dejase al descubierto la dependencia global en economías “virtuales” o sistémicas, *Alba*

Cromm (2010) de Vicente Luis Mora, reproduce, mediante su remediación al libro, la forma de lo que podríamos considerar como una evolución futurística (y degenerada) de la revista *Playboy*: *Upman: La revista para el hombre de hoy*. El “Dossier especial, caso Alba Cromm” de *Upman* estructura la novela y dentro de él encontramos inquietudes ya familiares sobre la obsolescencia del Estado y de otras instituciones organizativas concebidas para gestionar la vida de los ciudadanos. Más allá del dossier, *Alba Cromm* nos cuenta dos historias. En primer lugar, en lo que podríamos denominar el nivel mimético, la novela narra la historia de la subcomisaria de la Policía Nacional Alba Cromm y su obsesión personal por detener a un peligroso hacker y pederasta que usa Internet para sus delitos. Una vez descubierta su identidad, el supuesto delincuente revela no ser nada más que un niño, lo que parece parodiar ciertas obsesiones enfermizas de hoy en día con respecto a la seguridad en Internet. En segundo lugar, la novela nos presenta el mundo de *Upman*, la revista que se hace eco de este caso criminal. *Upman* no aparece en el plano narrativo del caso Alba Cromm propiamente, sino que se presenta a través de la estructura de la página, integrando su existencia a un nivel extradiegético. En esta compleja jerarquía narrativa, la revista *Upman* se desarrolla en un limbo estructural, intra y extra textual: dentro de la novela *Alba Cromm*, pero fuera de lo que sería el “dossier especial” (aunque éste también sea a su vez parte de la revista). *Upman*, se construye así como marco que abrazaría todo aquello inscrito en las páginas del libro que tenemos en la mano que, una vez dejada atrás la portada, pasarían a ser también páginas de esta curiosa revista. Como obra de ciencia ficción, el marco de lectura en el que se publicaría la futura *Upman* (proyectada sobre un futuro imaginario respecto al presente del lector) se nos presenta como un espacio temporal ambiguo en el que coexisten el “pasado” donde supuestamente se habrían producido los casos de pederastia cubiertos por su reportaje central, y el presente de publicación de

Upman. Ninguno de los dos momentos (el futuro en el que se publica la revista y el pasado sobre el que se reporta) parece corresponder exactamente con el presente del lector. Sobre ellos, además, planeando de manera extradiegética por encima tanto de la voz del dossier de la revista como del resto de periodistas y sus reportajes, nos encontramos una vez más con una última voz (supra)editorial. Invisible como aquella que diera forma al libro en el caso de *Cero absoluto*, aquí vemos una fuerza encargada de dar formato a la revista y a su relación con la estructura del libro que, en última instancia, nos conduce a la comprensión integral de la revista como novela. Es aquí, preciaste, donde encontramos la fugaz huella distópica de un presente que se desvanece.

A partir de ahí, a nivel de supranarrador o editor, esta novela tiene una estructura similar al texto de Fernández: *Alba Cromm* se despliega como una colección de diferentes materiales (artículos, entrevistas, anuncios publicitarios, etc.), aunque no todos parecen estar relacionados directamente con el dossier de Cromm. El libro combina fotografías y gráficos, con diferentes fuentes y cuadros textuales que imitan la interfaz de blogs y programas de chat, entre otros. Por otra parte, en lugar de reproducir formalmente la apariencia de una revista, *Alba Cromm* incorpora una capa adicional de incredulidad al moldear todos los elementos en un libro, destacando la importancia de la encarnación material del “texto” en el cuerpo de un libro de tamaño cuartilla.¹¹ Nuevamente podemos observar que el alcance total de la historia surge de la lectura combinada de imágenes y texto. Por tanto, su particular distopía emerge, no tanto del mimético “caso Alba Cromm” (cuyos eventos habrían sucedido en un momento pasado frente al futuro distópico en el que se publicaría *Upman*, situando dichos eventos casi en el momento contemporáneo del lector de la novela), sino a través de la supraconstrucción de esta revista de ficción, como sugerí anteriormente, lo que reflejaría el tipo de mundo futuro que produciría este tipo de

publicaciones sensacionalistas y chovinistas. *Upman* abre una ventana al pasado de la novela en la que se produce el caso de Alba Cromm, en el que casi reconocemos nuestro presente como digo, mientras que traslada al lector de la revista a su futuro distópico, un futuro que se vislumbra al nivel supradiegético (y gráfico, pues no es narrativo) que también podemos denominar de forma productiva como “interfaz.” Contemplamos los informes policiales y los casos de abusos sexuales virtuales con la mirada distante del lector de la revista, y somos capaces de reconstruir el punto de vista hegemónico correspondiente uniendo las diferentes secciones que ofrece la interfaz de *Upman* (columnas de opinión, entrevistas, anuncios, etc.).

Tradicionalmente las incursiones de la ciencia ficción en el futuro se han observado como la recreación de “otro lugar,” un mundo distinto al presente empírico del autor. Aunque ambientada en el futuro, sin embargo, “la ciencia-ficción, como toda literatura, trata del presente del autor y del presente del lector, que no siempre están en sintonía” (Moreno 10). La relación entre esta representación del presente en el futuro y viceversa puede explicarse a través del concepto de “huella” (*trace*) de Paul Ricoeur, como propone Jameson, suponiendo que la utopía (y distopía), que tiene una proyección en el futuro o en el plano de lo irrealizable, existiría en el presente solamente como deseo o fantasía. La huella, por tanto, tendría una consistencia híbrida, anfibia:

The aporia of the trace is to belong to past and present all at once, and thus to constitute a mixture of being and not-being quite different from the traditional category of Becoming and thereby mildly scandalous for analytical Reason. (Jameson xv)

Las proyecciones de la ciencia ficción en el futuro, ya sean de naturaleza utópica o distópica, combinan el plano hipotético del futuro con una existencia textual en el presente.¹²

Teresa de Lauretis describe el proceso de trabajo del lector a través de ese “otro lugar” espacial y temporal del texto como una actividad que implica recordar, asociar, oponerse o realizar descubrimientos inesperados (165). Es la lectura, por tanto, que se presenta como “aventura dentro de la mente” y no del texto, la que nos lleva a una revisión de nuestras relaciones sociales, espaciales y temporales. Las andanzas distópicas tradicionales realizan un giro adicional en el caso de *Alba Cromm*, ya que el lector necesita no sólo desplazarse entre el significantes del texto y el significado del “otro lugar” del imaginario global del “caso Alba Cromm,” donde Internet y, por tanto, el mundo están controlados por pedófilos y bots de IA, sino además presuponer que es miembro de ese mundo futuro en el que la comunicación escrita participa dentro de esta elaborada distopía gráfica. Este lector asume la subjetividad de alguien preparado para leer las imágenes y el texto presentado en el libro de Mora, a la vez que extrae la huella de la “historia” recogida en esta interfaz impresa.¹³

Narradores interfaz, parte I: Conectando los puntos

Lo que estas dos novelas de principios del siglo XXI exponen en su preocupación por los cambios en las formas de comunicar y transmitir nuestra experiencia humana en la era de Internet es asombrosamente similar a los planteamientos de Walter Benjamin sobre la desaparición de la narración (*storytelling*) a principios del siglo pasado:

One reason for this phenomenon is obvious: experience has fallen in value. And it looks as if it is continuing to fall into bottomlessness. Every glance at a newspaper demonstrates that it has reached a new low, that our picture, not only of the external world but of the moral world as well, overnight has undergone changes which were never thought possible. (84)

Benjamin explicó cómo una creciente clase media de finales del siglo XIX renegaba de la experiencia frente a la búsqueda de “información” gracias a la prensa que se había convertido en uno “of the most important instruments in fully developed capitalism” (88), mientras tomaba control del resto de materiales. Esta crisis de la experiencia está relacionada con un efecto de disminución del poder de la narración retirada de su entorno físico (de la oralidad cara a cara) siendo así desplazada al mundo alejado y estático de la prensa escrita. En otras palabras, la narración se habría perdido en las publicaciones impresas producidas de forma masiva, dónde sólo permanecería ya la información.

Lo que vemos en el trabajo de Fernández y Mora podría explicarse, a su vez, como una radicalización de esta situación, en la que casi un siglo más tarde, la experiencia desaparece del entorno físico en pos de la experiencia mental de Internet (a través de salas de chat y sitios de porno online en el caso de *Alba Cromm*, y la omnipresente realidad virtual de *Cero absoluto*). No obstante, la característica más llamativa de estas dos obras no es lo que nos cuentan de esta situación, sino *cómo* nos la cuentan, ya que la separación de la experiencia parece ir más allá de la propia historia, tomando el control de toda la estructura narrativa mediante la eliminación del papel de “relator” por completo. Ambos objetos se basan en lo que he denominado en este ensayo “narrador interfaz” o supraeditor, ya que los fragmentos de información nunca están unidos entre sí por la voz guía de un narrador que, tradicionalmente, sería el encargado de dar sentido a los datos que se relatan. La información, en forma de párrafos, fotografías y gráficos, se deposita en la página, cortada y pegada en el espacio textual, creando un campo semántico de conocimiento que el lector tiene que volver a recomponer: un remix textual y gráfico de información. Los argumentos y materiales multimedia apropiados por las novelas crean un remix literario que se impone a sí mismo en las fronteras del “libro.” Los cuadros de texto de información

yuxtapuesta sólo son posibles a través de la creación de estos textos electrónicos en un ordenador. La correlación subterránea entre todos los materiales emerge en el primer plano por su desplazamiento en la publicación impresa, gracias a la remediación de sus interfaces digitales.

Una particularidad inmediata de esta remediación superficial explica el modo en que la simulación de estas “interfaces” sobre la página de papel inhibe la profundidad de la literatura electrónica respaldada por código en una pantalla:

Unlike ink on paper, the digital text does not adhere permanently to the screen itself. It is stored as code, and prior to its execution, it is not yet on the screen but rather bound for the screen... [t]he stored files of digital texts are illegible to human readers; on their way to the screen—the interface through which they are written and read—the computer processor interprets these texts and reassembles them into human-readable symbols. (Zuern 260)

Lo que implica la remediación impresa de estos textos es un allanamiento de esta dimensión electrónica, fijando la interfaz como producto final único, accesible e inalterable, mientras que al mismo tiempo se enfatiza la existencia de esta “interfaz de rearmado” que, en el caso de estas dos novelas, adquiere un nuevo significado productivo. Una posible explicación al hecho de buscar un producto “fijo” y controlado puede estar relacionada con la reacción al tratamiento temático de las tecnologías digitales dentro de las propias obras de ficción. *Alba Cromm* culpa a las redes sociales y a otros mecanismos de vigilancia y comunicación en Internet de la proliferación de deseos perversos, mientras que *Cero absoluto* expone los peligros de la dependencia de lo virtual en detrimento de nuestros cuerpos y de la Tierra, entre otros temas. Otra forma de verlo, no obstante, sería leer los libros como una reacción a la escena

literaria española. Retomaré esta idea en la conclusión, pero por ahora me gustaría hacer hincapié en que la remediación digital sitúa a estas novelas en la intersección de dos tipos de cultura (la cultura impresa frente a la cultura de Internet), girando en torno a la figura del autor y al papel de “editor” que el narrador recibe en estas historias.

El tipo de narrador interfaz que describo en este ensayo puede entenderse como un DJ que “samplea” diversos elementos; su mano siempre presente pero nunca visible. El remix, como técnica, debería permitir teóricamente la denominada “muerte del autor” y la consiguiente obliteración de la función de autor. Según Navas, la apropiación del remix, según se ha implementado en el minimalismo, conceptualismo y la performance contemporánea, se basa en discursos de autoría en términos de textualidad (136). Esto explicaría por qué los artistas de los nuevos medios de principios de siglo habrían reivindicado su vinculación con estas mismas prácticas artísticas, a la vez que comparten los conocimientos de las estrategias de remix. “New media practice is, so to speak, a ‘mashup’ of aesthetic approaches in art production that question authorship” (Navas 137). Por tanto, parecería que estos dos libros electrónicos impresos debieran ubicarse dentro de las prácticas culturales del remix que diluyen la figura de autor creativo (o experto). No obstante, como he tratado de explicar, la eliminación del “relator” en estos dos casos de literatura electrónica impresa resulta paradójica. En lugar de eliminarlo, *Alba Cromm* y *Cero absoluto*, en su uso recursivo de técnicas retóricas de remediación y remix, revelan una consideración inquietante acerca de las estructuras invisibles de conocimiento actuales donde una fuerza narrativa, oculta e inaccesible, se esconde detrás de la “interfaz” reconocible y fiable de un libro, o incluso de una revista dentro de un libro.

El papel del lector frente a estos fragmentos organizados mediante estructuras invisibles pero reconocibles a su vez es, en cierto sentido, similar al “principio de parsimonia”

que el poeta Ron Silliman adopta a partir de la lingüística y que

converts the latency of the text and the ideological dimensions of presupposition into actual Envisionment, combining frames always to a maximum of unification with a minimum of effort. (115–16)

En otras palabras, explica que el lector u oyente siempre intenta integrar esquemas que no le son familiares en una estructura conocida más amplia imaginando semejanzas entre ambas. “The Parsimony Principle is the process through which, to adopt the terminology of Alan Davies and Nick Piombino, we ‘connect the dots’” (116). La inquietante revelación de la obra de Mora y Fernández es que el lector no está solo a la hora de conectar los puntos. La paradójica contestación contra la concepción de lectura como “acción” o “interacción” con el texto, que estaría implícita en el principio de parsimonia de Silliman, entraría dentro de una falacia peligrosamente productiva. Nos convencemos de que estamos estableciendo conexiones entre esos “puntos.” Asumimos de forma efectiva el peso del texto a medida que nos sentimos desafiados por una disposición no tradicional de la información en la página. Sin embargo, la narrativa resultante que emerge de las tramas del libro, cohesionada en tanto nos cuenta “una historia,” pone de relieve la existencia de ese poder invisible (tras los esquemas de remediación y remix) sobre el que el lector avezado debe detener su mirada. El papel del narrador invisible como editor o compilador de información se manifiesta a través de la recursión de la pantalla a la publicación impresa, señalando la paradoja que he planteado anteriormente entre alejarse de la narración tradicional como forma de rechazar el *establishment* literario, pero seguir, todavía, respetando inevitablemente las relaciones de poder vigentes y las ideas que versan sobre el autor como experto, que finalmente vuelve al libro como fuente de cultura aceptable al considerar esta “interfaz” como narrador oculto.

Narradores interfaz, parte II: La Red al descubierto

La remediación al papel de pantallas de ordenador en estas novelas pone de manifiesto la forma en la que trabajamos en la Web. Al extraer y añadir información de cualquier fuente, la práctica del remix digital apunta hacia un deseo de democratización de las prácticas de escritura y comunicación, que ahora se ven asociadas a formas de trabajo colaborativo en medios digitales entre personas que no son expertas, así como a movimientos de base y a la defensa del procomún. En su libro más reciente, *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*, Manuel Castells otorga a la comunicación en Internet una capacidad inherente de democratización y empoderamiento. “By engaging in the production of mass media messages, and by developing autonomous networks of horizontal communication, citizens of the Information Age become able to invent new programs for their lives” (9). Castells considera que, aunque el Estado sigue siendo la red predeterminada para el correcto funcionamiento del resto de conexiones sociales, las redes de Internet son espacios de autonomía en los que la horizontalidad es la norma (129). Esta horizontalidad controla, a su vez, al resto de figuras de autoridad que estructuran dicha red. Al ocupar el medio digital y crear mensajes personales en las redes sociales, Castells cree que los usuarios pueden subvertir las prácticas de comunicación existentes, otrora controladas por el gobierno o las grandes empresas (9). En este sentido, Castells sugiere que la revolución digital ha cambiado nuestras redes de comunicación, y que este cambio está detrás de la aparición de los movimientos de protesta social de 2011, entre los que se incluye el caso especialmente relevante y paradigmático de los *indignados* de España.

De forma similar, Mercedes Bunz retoma el movimiento por la Cultura Libre en Internet que subyace a las prácticas de remix que rechazarían “the exclusivity of the expert as

an effect of a former scarcity of knowledge typically for the printing age” (28). Tradicionalmente, el acceso al conocimiento había recaído en la figura del experto; “experts who take their authority from knowing all the facts by being more exclusively linked to a discourse than others. As the internet makes knowledge and expertise available, the authority of the expert trembles” (28). Visto así, la horizontalidad de la Web y el estado actual de sobresaturación de información restarían prestigio a las anteriores estructuras de conocimiento supuestamente más limitadas. “The formerly exclusive knowledge of ‘expertise’ has become abundant, often thanks to productive online collaborations” (28). Bunz también afirma que “the ‘knowledge gained by repeated trials’ to which the Latin word *experientia* once referred to [sic], can be downloaded from the internet” (28), lo que acaba con la autoridad de los expertos, quienes “are swept away by the ever-expanding wave of knowledge that unfolds with the internet” (28). Esta misma idea podría aplicarse a la figura del autor, pero tal como reconoce la propia Bunz, hoy en día “not only our elite wavers. We all do... [W]e all became experts” (28), lo que desestabiliza de forma desconcertante el equilibrio sobre el que se sostienen nuestras estructuras de conocimiento.

Volviendo a las cuestiones anteriores sobre el canon literario como estructura del saber, resulta importante señalar cómo la revolución digital también ha tenido un impacto significativo en la forma en la que se ha creado la ciencia ficción española. Desde los años 90, Internet ha ocupado el lugar principal de encuentro del género en España, ya que pone a disposición de los fans un sitio de reunión fuera de los emplazamientos culturales oficiales (Santoro 321). Aunque la llegada de la Web ha obligado a los fans a abrirse más al público en general, y la ciencia ficción ha logrado una mayor visibilidad en el mercado global, “in Spain, it is still impossible to be a professional sf writer” (Santoro 324). A pesar de ser un género popular desde los años 50 gracias a las famosas *novelas de a duro* (321),

la ciencia ficción en España ha sido siempre una práctica marginal, excluida “*from legitimate literature*” (324, énfasis en el original): “There’s a feeling that ‘High Culture’ doesn’t accept sf. For people who think of themselves as cultured, sf is just teenage crap” (Barceló en Santoro 324). Pese al perjuicio económico que la exclusión canónica ha causado a algunos de los autores y editores, esta postura marginal también podría verse como algo positivo. Muchos fans (y autores) viven cómodamente en su reducto, “satisfied to belong to an ‘exclusive’ club” (325). A lo que podríamos añadir, que este es un *club* que rechaza, de forma voluntaria, el canon “legítimo” formado por figuras expertas de la hegemonía cultural. De esta forma, el rechazo se convierte en una opción política de abstención en un *establishment* sumamente jerárquico, gracias a las prácticas horizontales que Castells asociaba a las redes digitales.

Así pues, ¿qué relación guarda lo anterior con *Alba Cromm* y *Cero absoluto*? En las dos novelas analizadas en este ensayo, podemos observar una interesante manifestación de desestabilización cultural. En consonancia con las demandas de emancipación del movimiento por la Cultura Libre de Internet, ambas se embarcan en la búsqueda de un género alternativo, no institucionalizado y ajeno a los cánones. Expresan la distopía a través del contenido y la forma, remediando las características funcionales de estas liberadoras tecnológicas electrónicas y, a pesar de ello, se publican como libros. En última instancia, estas obras narrativas electrónicas parecen sumarse a la creencia hegemónica del “libro” como fuente de conocimiento, cultura aceptable y estatus en el imaginario social español. Tal como explica Raúl Minichinela, aunque Internet se ha instalado en el estilo de vida español,

La visión oficial del mundo digital se ha anclado, en suma, en las posturas mantenidas desde el principio: la red como tecnología (“Tuenti estrena chat con vídeo”), como dinero (“Google incrementa su beneficio un 36 por ciento”), como complemento

a las prácticas bárbaras (“El asesino tenía un perfil en Facebook”) y donde el único ciudadano de interés es el insigne en visita fugaz (“El Papa escribe su primer mensaje en Twitter”). (156–57)

A este respecto, “Lo digital es un nivel inferior que frecuentan aquellos incapaces de progresar hasta la imprenta” (155), e incluso en el caso excepcional de aquellos “chicos que publicaban canciones en la red y que ahora girarán tutelados por una multinacional...o los blogs que se editan en forma de libro—donde dije disco, digo lomo—La condición de la cultura de internet es que tiene que abandonarla” (156). De este modo, la literatura electrónica en formato impreso, pese a lo innovadora que puede resultar en un primer momento, acaba adaptándose perfectamente a nuestra forma hegemónica de concebir la cultura española.

Como he intentado explicar, tanto *Cero absoluto* como *Alba Cromm* se pueden considerar exploraciones literarias contemporáneas de prácticas de escritura en formato electrónico e impreso. Ambas obras yacen en la frontera entre estos dos espacios e introducen en sus códigos dos estrategias principales de los medios digitales: la remediación y el remix, creando así un nuevo tipo de estética literaria. En lo que respecta a la naturaleza de las historias plasmadas, sería insuficiente hablar de ellas como simples obras de ciencia ficción, a pesar de la imprecisión del propio término. Al referirnos a la clasificación de la ciencia ficción dentro de la literatura española, Luis Núñez sigue la línea de Pablo Capanza en sus conclusiones sobre el género:

entendemos que la s-f no es enteramente una literatura, pues se ha desarrollado al margen de las grandes corrientes literarias, y con metas distintas, aunque puede fecundar a

aquellas, si acepta poner en crisis sus recursos expresivos, aportando temas y enfoques de que aquélla carece. (40)

La situación de la ciencia ficción en los márgenes de la literatura, con esa supuesta capacidad ventajosa de modificar y ser modificada por literatura más “seria,” la convierte en un género ideal para cuestionar no solo temas tradicionales de la literatura (si existe tal cosa), sino también el modo de contarlos en orden alfabético narrativo, lo que abre nuevas posibilidades para relatar historias a través de un tipo diferente de literatura electrónica.

Tal como concluye Tom Moylan en su análisis de la ciencia ficción y la distopía, las historias de este género se han malinterpretado con frecuencia al considerarse que mantienen una relación directa con la realidad empírica del autor, lo que otorga un trasfondo mítico o metafórico al relato de la historia del momento actual. Por la misma razón, la ciencia ficción también se ha conceptualizado, no como una interpretación del momento actual, sino como una forma de análisis del futuro. Como se puede leer en las obras de Mora o Fernández, su forma de satirizar el género y su compleja escritura a través de estructuras narrativas de remediación y remix no se pueden incluir en ninguna de estas interpretaciones. A diferencia de las interacciones sin mediación con el presente, estas dos obras persiguen una compleja implicación dialogística en nuestra concepción de la temporalidad, la historia y las tradiciones literarias.

El análisis de ambas obras nos permite explorar los cambios mencionados anteriormente. Siguiendo el doble análisis propuesto al principio de este ensayo, en términos de contenido, las distopías *Alba Cromm* y *Cero absoluto* nos hablan de la creciente desconfianza hacia la tecnología y el neoliberalismo, junto con el miedo a la pérdida de la subjetividad individual de la clase media, obtenida paradójicamente a través del progreso previo

del capitalismo. En la obra de Fernández, el desarrollo descontrolado de las tecnologías de realidad virtual aliena a la población mundial hasta el punto de su erradicación. En la novela de Mora, la incompreensión entre inmigrantes y nativos digitales acaba en la perversión del deseo sexual. Desde el punto de vista formal, ambas novelas también anticipan un giro muy interesante en nuestro paradigma literario y en lo que consideramos escritura aceptable (o, incluso, en lo que entendemos como “libro”). Al analizar específicamente la posición del “autor” y del narrador dentro de este doble marco electrónico e impreso, ambos defienden la redefinición de su objetivo, a medio camino entre la “gestión de la información” y una narración más tradicional, subrayando asimismo otros aspectos relevantes de la ontología textual y el lugar y la función del “libro” en el futuro de la escritura electrónica. Como es obvio, todo esto aborda en última instancia cuestiones relacionadas con la autoridad y la autoría, que indudablemente han surgido a raíz del movimiento digital y por la Cultura Libre que ha influido en estos escritores. Aunque aparentemente las redes digitales se comportan de forma democrática y carecen de jerarquía, lo que estas dos novelas electrónicas en formato impreso ponen de manifiesto es que en el remix digital existe una estructura subyacente que impone una ideología, al igual que ocurriría en una narración impresa tradicional. De forma más específica, el tratamiento tan paradójico que se le otorga al narrador o relator en estas obras no nos permitiría hablar de una verdadera erradicación de la figura del autor o experto, lo que dejaría los textos de Mora y Fernández a las puertas del movimiento por la Cultura Libre de Internet, pero no dentro de él. Al utilizar una encuadernación y un formato impreso, *Alba Cromm* y *Cero absoluto* socavan irónicamente la apariencia de un mundo utópico digital.

Conclusión: La literatura electrónica y el *establishment* cultural español

Como hemos visto, la remediación impresa de la Web y de otras funciones electrónicas en estas obras, así como su especial uso del remix, conocido por ser el principal discurso estético del movimiento por la Cultura Libre, sirve, en primer lugar, para expresar el rechazo hacia el tipo de literatura institucionalizada (tradicionalmente moderna y posmoderna, culterana según Vázquez Montalbán) que se produce y se elogia en España, al mismo tiempo que funciona como un reflejo recursivo de los tipos de tecnologías de los nuevos medios que se utilizan para practicar esta crítica estética. Esto conduce a una interesante paradoja: “se utilizan” nuevos medios (como un planteamiento estético) para alejarse de la concepción hegemónica de cultura, pero a su vez la remediación impresa pone de manifiesto las formas en las que la cultura legítima reconoce la literatura a través de la figura del autor y del “libro.” Esta recurrencia da lugar a una ironía inevitable que refuerza el papel del autor como voz y dios, cuya presencia está ahora intensificada por su obliteración.

Evidentemente, la forma consensuada de “hacer cultura” en España es directamente opuesta a las prácticas de colaboración horizontal y de emancipación del conocimiento que trae consigo el movimiento por la Cultura Libre de Internet, lo que prepara el escenario para un nuevo tipo de sensibilidad cultural. En lugar de seguir el discurso cohesivo de las instituciones culturales a cargo del “filtrado de lo válido” (León 90), de acuerdo con el proyecto de la España democrática, parecería que los ejemplos que se han propuesto en este ensayo de literatura electrónica innovadora

en España apuntan a nuevas líneas de emancipación alejadas del *establishment*. Aunque el género de ciencia ficción les permita permanecer al margen de lo que se considera cultura válida, según la definición de León, Echevarría o Vázquez Montalbán, la vuelta a una forma reconocida de lectura guiada por el autor y su dependencia del “libro” dejan entrever un fracaso del rechazo al canon español y a su proyecto cultural.

En el anteriormente mencionado ensayo de 1998, Vázquez Montalbán analizaba las dos últimas décadas de escritura democrática y especulaba sobre las entonces vías emergentes del experimentalismo, preguntándose si un nuevo tipo de medio permitiría una profunda revolución formal: “A pesar de intentos experimentales renovadores, la literatura sigue fundamentalmente dependiendo de la estructura material libro, estructura física y a la vez económica” (180). Como estructura material, el libro condiciona la escritura. Como estructura económica, el libro ofrece la literatura como un producto al convertirla en un objeto que depende tanto de la industria como del mercado. Según la opinión de Vázquez Montalbán, ambas condiciones han favorecido la popularización de la literatura, pero también podrían haber puesto en peligro la evolución literaria. “Si la literatura se independizara del vehículo *libro*, ¿podría abordar nuevos códigos? Si el ejercicio literario no dependiera del sí o el no de una industria y del sí o el no de un mercado, ¿se favorecería otra literatura no dependiente de patronos y clientes? A juzgar por el fracaso de vehículos experimentales alternativos de lo literario, parece como si el libro como estructura física fuera una condición literaria indispensable” (180, énfasis en el original).

Veinte años más tarde, tras el auge de la edición en formato electrónico, podemos observar que Vázquez Montalbán se refería simplemente a una transformación de la “plataforma” que estaba abocada al fracaso sin

una verdadera revolución estética. Al limitarse a una serie de directrices estéticas y políticas establecidas por el mercado, los objetivos revolucionarios de cualquier forma de escritura tienen los días contados. La escritura narrativa en una plataforma electrónica que no participa productivamente del contexto horizontal y democratizante que ofrece está tan limitada como la escritura electrónica que vuelve al formato impreso. Lo que podemos observar en el caso de la escritura en España es que el problema retórico supera al medio.

Aunque el experimentalismo de *Alba Cromm* y *Cero absoluto* sugiere una vía de escape formal de la narrativa hegemónica, el hecho de no haber liberado de forma adecuada su retórica “electrónica,” al no haber adoptado por completo las posibilidades de la red digital, pone de manifiesto que ambas obras no son más que intentos frustrados de un verdadero rechazo al *establishment* cultural. Podríamos estar hablando de una evolución de las prácticas de escritura, pero, lamentablemente, no se trataría de una auténtica revolución. No obstante, y a pesar de lo que esto suponga para nuestro futuro más o menos utópico, las obras de Mora y Fernández se deben concebir como osadas investigaciones literarias dentro del entorno virtual y social que nos rodea, parte de una coyuntura interesante en la literatura contemporánea española que merece nuestra atención crítica. Y, aunque se queden sólo en eso, no cabe duda de que ambas son arriesgadas, inteligentes y, por qué no decirlo, bastante divertidas.

Notas

¹“Literature in the twenty-first century is computational... [a]lmost all print books are digital files before they become books; this is the form in which they are composed, edited, composited, and sent to the computerized machines that produced them as books” (Hayles *Electronic* 43).

²Aunque estos estudios son minoritarios, en los últimos años han aparecido trabajos como los de Guillem Martínez con su concepto de la Cultura de la Transición que se unen al trabajo de críticos como Ramón Acín, Eduardo Subirtas, Miguel Cereceda o Manuel Vázquez Montalbán, quien ya en los 80 y los 90 criticaban junto a Gregorio Morán, Teresa Vilarós, Eduardo Subirats, o Jo Labanyi desde la academia norteamericana, el proceso de una transición política que se vendió como modélica a expensas de la despolitización del arte y la literatura.

³Si bien las categorizaciones generacionales suelen ser controvertidas, creo que existen ciertas conexiones biográficas entre estos dos escritores y el grupo *Mutantes*: nacieron en la década de los 70 y, por tanto, son hijos de la Transición española que siguió a la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, y crecieron en los ecos que precedieron al famoso “milagro español” o *desarrollismo*. Este período de crecimiento financiero que situó a España como la novena economía más importante del mundo a principios de la década de los 70 (cuando comenzó la verdadera transición financiera española de la mano de los tecnócratas del Opus Dei), coincidió con la denominada “revolución digital” que, en cierta medida, continúa en la actualidad. A pesar de que el uso generalizado de los ordenadores y de Internet no se produjo en España hasta mediados de los 90, estos escritores han demostrado una sensibilidad innovadora con respecto a las nuevas tecnologías: son la primera generación de españoles que crecieron viendo la televisión y que recibieron la llegada de Internet durante sus años universitarios. Curiosamente, la mayor parte de los miembros del grupo *Mutantes* se han formado en disciplinas como la física, las matemáticas y las ingenierías y exploran en sus obras las fronteras entre la ciencia y la ficción (Sierra 30).

⁴Javier Fernández escribe frecuentemente en *La voz de Córdoba* sobre nuevas tecnologías. Vicente Luis Mora ha publicado extensamente sobre literatura y convergencia de medios; sus libros *Pangea: ciberespacio, blogs y velocidad* (2006) y *El lectoespectador* (2013) son sólo dos ejemplos de estas relevantes publicaciones.

⁵Aunque la crisis económica en España parece que ha reducido la venta de libros y el número de títulos publicados, la literatura de ciencia ficción y las novelas de terror están experimentando una notable expansión que empieza a poner de manifiesto el anacronismo del canon actual, tal y como se refleja en “Literatura Fantástica en cifras: estadística

de producción editorial de género fantástico en España durante el año 2013,” un estudio llevado a cabo por *Literatura Fantástica*, el sitio web sobre ciencia ficción más importante y completo de España, respaldado por grandes y pequeñas editoriales. “Pese al contexto de crisis económica, con desafíos y oportunidades cruciales que exigen flexibilidad y adaptación al sector (libro electrónico) y la omnipresente amenaza de la piratería, que se traduce en una notable disminución en el número de novedades, ventas e, incluso, la desaparición de sellos y colecciones especializadas, el mercado es suficientemente dinámico y atractivo para regenerarse y atraer nuevo sellos, colecciones y revistas de género: *Fantasy*, *Fata Libelli*, *Satori Ficción*, *Palabras de agua*, *Cuentos para Algernon* y *Presencia Humana Magazine* nacieron durante el año 2013” (Villarreal n.p).

⁶“[R]eaders, used to the given world of mundane fiction, tend to overlay the *fabulata*... of science fiction on top of that given world and see only confusion. They do not yet know the particular syntactical rules by which these *fabulata* replace, displace, and reorganize the elements of the mundane world *into new worlds*. All the practice they have had in locating specific areas of the given world that mundane fiction deals with has given them no practice at all in creating imaginative alternatives” (Delany 524–525).

⁷Navas sigue a Lawrence Lessig al reconocer que la cultura contemporánea está determinada por el remix, pero traspasa las consideraciones de Lessig sobre los derechos de autor para fijarse en cómo funciona la estética dentro de esta economía política. Para más información al respecto, se puede consultar *The Future of Ideas and Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*.

⁸Esto difiere ligeramente del collage literario tradicional, como el collage característico de la postmodernidad, que estaría formado de referencias intertextuales a otros medios. El tipo de remix literario que nos interesa en este ensayo incorpora samples o muestras de otros tipos de medios y actos por yuxtaposición, sin necesidad de trasladar diferentes medios al texto mediante referencia o descripción ecrástica.

⁹A pesar de que el remix, definido como collage o pastiche, existía antes de la revolución digital, la digitalización lo ha convertido en la principal expresión cultural de la era de Internet. La digitalización modifica la ontología de los medios anteriores y, por tanto, requiere un enfoque semiótico

específico para dar cuenta de la singularidad de sus medios.

¹⁰*La araña* de Hanns Heinz Ewers es fundamental en *Cero absoluto*. Una de las principales líneas argumentales es básicamente una versión del cuento fantástico de detectives de Ewers, en el que una misteriosa mujer se “convierte” en araña para hipnotizar y asesinar a sus víctimas. La hipnosis en *Cero absoluto* se remodela como inmersión en los mundos de realidad virtual. Las obras de Ballard, Wells o Dick, así como la obra de Gibson, *Neuromante*, quizás el mejor ejemplo, también se basan firmemente en las representaciones de ciencia ficción de los entornos de realidad virtual a través de la tecnología que pueden poner en peligro nuestra existencia biológica en el planeta Tierra.

¹¹En un proyecto paralelo, Vicente Luis Mora llevó a cabo un experimento diferente de “escritura como diseño:” se hizo cargo del número 322 de la revista literaria *Quimera* y falsificó todo su contenido, creando una obra de ficción original. Esta obra, que podría considerarse un *hoax*, no tiene ni personajes ni trama y, aunque realmente pueda leerse como una revista relacionada con diversos temas sobre literatura contemporánea, todo su contenido es ficcional.

¹²Para saber más sobre el discurso filosófico de la “huella,” es recomendable consultar *Time and Narrative*, vol. 3 de Paul Ricoeur.

¹³Y va más allá, la lectura completa de *Alba Cromm* no se limita solo al “libro,” sino que permite una lectura transmedia suplementaria. El autor incorpora una serie de URL de blogs que supuestamente fueron escritos por los personajes Alba Cromm y el reportero encargado de investigar el caso. Estos blogs existen en el mundo del lector y amplían la lectura de la novela a la Web, donde se origina el argumento de ficción de la novela, desdibujando la separación entre personajes, autor y lector. Se recomienda consultar los sitios reportoramirez.wordpress.com y albacromm.bitacorras.com.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans. Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York: Schocken Books, 2007. Impreso.
- Bolter, David y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press, 1999. Impreso.

- Borràs, Laura. “E-Literature in Bytes and in Paper: The Digital Revolution in Contemporary Literature from Spain.” *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature, Hispanic Issues On Line* 9 (2012): 138–77. Red. 24 Feb. 2014.
- Bunz, Mercedes. *The Silent Revolution*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014. Impreso.
- de Lauretis, Teresa. “A Sense of Wa/onder.” *The Technological Imagination: Theories and Fictions*. Eds. Teresa de Lauretis, Andreas Huysen y Kathleen Woodward. Madison: Coda, 1980. 159–174. Impreso.
- Castells, Manuel. *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet age*. Cambridge: Polity, 2012. Impreso.
- Delany, Samuel R. “Reading Modern American Science-Fiction.” *American Writing Today*. Ed. Richard Kostalanez. Troy: Whitson, 1991. 517–528. Impreso.
- Echevarría, Ignacio. “La CT: un cambio de paradigma.” *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Ed. Guillem Martínez. Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2012. 25–36. Impreso.
- Fernández, Javier. *Cero absoluto*. Córdoba: Berenice, 2005. Impreso.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame: U of Notre Dame P, 2008. Impreso.
- . “Electronic Literature: What is it?” *Electronic Literature Organization* 1.0 (2007): n. pág. Red. 25 Oct. 2013.
- . *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press, 2002. Impreso.
- Hayles, N. Katherine y Jessica Pressman. *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres: Verso, 2005. Impreso.
- Kirschenbaum, Matthew. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge: MIT P, 2008. Impreso.
- León, Carolina. “Libertad sin ira: qué fue de la crítica literaria (y de cualquier otra) en la CT.” *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Ed. Guillem Martínez. Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2012. 89–100. Impreso.

- Lessig, Lawrence. *The Future of Ideas*. Nueva York: Vintage, 2001. Impreso.
- . *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. Londres: Penguin, 2008. Impreso.
- Merino, José María. "Lo fantástico y la literatura española." *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno. Madrid: Asociación Cultural Xatafi, 2009. 55-64. Impreso.
- Minichinela, Raúl. "La CT y la cultura digital: cómo dar la espalda a internet." *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Ed. Guillem Martínez. Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2012. 151-160. Impreso.
- Mora, Vicente Luis. *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral, 2010. Impreso.
- . *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012. Impreso.
- . *Pangea: Ciberespacio, blogs, y velocidad en el nuevo milenio*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006. Impreso.
- . *Revista Quimera* 322(2010): 1-66. Impreso.
- Moreno, Fernando Ángel. "Ciencia ficción en español." *Prospectivas: Antología del cuento de ciencia ficción española actual*. Ed. Fernando Ángel Moreno. Madrid: Salto de Página, 2012. 5-24. Impreso.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Oxford: Westview Press, 2000. Impreso.
- Navas, Eduardo. *Remix Theory*. Viena: Springer-Verlag, 2012. Digital Archive. Red. 15 Feb. 2014
- Núñez Ladavéze, Luis. *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España*. Madrid: Ediciones del Centro, 1976. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative: Vol. 3*. Trans: Kathleen Blamey y David Pellauer. Chicago: U of Chicago P, 1984-1990. Impreso.
- Ryan, Marie-Laure. "Multivariant Narratives," *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004. 415-30. Digital Archive. Red. 12 Jan. 2012
- Santoro Domingo, Pablo "Science Fiction in Spain: A Sociological Perspective." *Science Fiction Studies*.33.2 (Jul 2006): 313-331
- Sierra, Germán. "Post-Digitalism and Contemporary Spanish Fiction." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature, Hispanic Issues On Line* 9 (2012): 22-37. Red. 23 Oct. 2012.
- Silliman, Ron. *The New Sentence*. Nueva York: Roof. 1977. Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1998. Impreso.
- Villarreal, Mariano. "Literatura Fantástica en cifras. Estadística de producción editorial de género fantástico en España durante el año 2013." *Literatura Fantástica. literfan.cyberdark.net*. Red. 15 Aug. 2014.
- Zuern, John David. "Reading Screens: Comparative Perspectives on Computational Poetics." *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Eds. Hayles, N. Katherine y Jessica Pressman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. 255-282. Impreso.