

**VV.AA.: *Mire a cámara, por favor. Antología sobre tecnología y simulacros*, edición e introducción de Teresa Gómez Trueba, Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza, 2020, 320 páginas.
ISBN: 978-84-13400-35-8.**

**Cristina Gutiérrez Valencia
Universidad de Oviedo**

LA TRANSCRIPCIÓN DEL REC: ACTÚE CON NATURALIDAD

*«Para que Platón pueda entrar en la Historia mundial, claro está, hay que hacer en su filosofía una notable actualización del software»
José Luis Pardo parafraseando a A. Badiou,
Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*

La recién publicada novela de Don DeLillo se titula *Silencio*: frente al *White noise*, aquel ruido blanco de su ya clásica obra que aludía a la señal aleatoria de los aparatos sin sintonizar, este silencio resuena aún más, paradójicamente, en nuestra conciencia tecnológica, algo a lo que el autor estadounidense nunca ha dejado de apelar. Este silencio hace sonar nuestras alarmas, como el de los niños jugando en la habitación de al lado, porque es el silencio del gran apagón, el que comienza con el corte mundial de electricidad que produce el fin de la tecnología y deja a uno de los protagonistas mirando atónito (*apantallado*, como al parecer dicen en lenguaje juvenil en algunos países, según el DLE) la televisión sin señal. Lo siguiente es el vacío y el caos, como si la tecnología hubiera enterrado el hacha de guerra de la dicotomía civilización/barbarie, bien a base de estrategias civilizatorias o de técnicas sedativas. *Mire a cámara, por favor. Antología sobre tecnología y simulacros*, publicada por la Universidad de Zaragoza y editada por Teresa Gómez Trueba, recoge veintiún relatos de dieciocho autores españoles que bailan el silencio de Don DeLillo. Algunos más apocalípticos, otros más integrados, todos estos narradores son conscientes de que la tercera revolución industrial está asentada entre nosotros. No son nativos digitales (la nómina recoge autores nacidos entre 1960 y 1985), pero han crecido al calor de la televisión y su infancia está grabada en imágenes en súper 8 o VHS. Estos autores actuales saben que la realidad actual es un simulacro, que en el gran teatro del mundo la copia y la representación son continuas, y los actores son sabedores de su papel. Los escritores han comprendido que no somos ya los



esclavos en la caverna de Platón, no porque su idealismo no sea vigente, sino porque el fuego de la hoguera en la cueva platónica son ahora los rayos catódicos que no ocultan la realidad exterior, sino que la reproducen o, aún más, la crean. Ya no somos Truman en *El show de Truman*, porque ahora somos conscientes de estar siendo grabados, del decorado, de las cámaras. No sabemos a veces quiénes están detrás del objetivo filmando, lo que, como señala Gómez Trueba en su magnífica introducción, es incluso más apocalíptico y aterrador, pero por otro lado somos nosotros mismos, toda la población, la que estamos grabando 24/7 con nuestros propios dispositivos. *El show de Truman* ha dejado paso al gran panóptico del que hablaba Foucault, donde lo terrorífico no es que la vigilancia fuera perpetua, sino que el preso ya no podía saber si era vigilado o no, de modo que pasaba a comportarse como si fuese siempre observado. En la ilusión de realidad somos todos participantes de un *reality*. Todos estos relatos rompen la cuarta pared mirando a cámara —como hacen actualmente series como *House of cards*, *The Office*, *Fleabag* o *Gentleman Jack*—, es decir, enfrentándose a las pantallas, al exceso de virtualidad, a la hiperrealidad o la espectacularización del mundo desde la autoconsciencia. Si esta mirada a cámara, que en realidad podemos encontrar ya en el cine de épocas anteriores, supone una ruptura de la ilusión de realidad característica del postmodernismo, algunas nuevas series van un paso más allá y pasan a hacer metatelevisión, series que muestran los entresijos de las grabaciones, los platós, los programas desde dentro (UnReal, Episodes, Quiz, The Morning Show, The Newsroom) o que nos muestran escenas realistas cotidianas narradas en directo por comentaristas deportivos (Match). Algo similar ocurre con los programas de corazón, que de comentar la crónica rosa de personajes sociales conocidos ha pasado a convertir a sus comentaristas en los personajes comentados, convirtiendo a los comentaristas televisivos en juez y parte, protagonistas de la crónica social, como si no existiera un *fuera* de la televisión. Ocurre con todas estas producciones, en parte, lo que Manuel Vilas nos dice en su relato que ocurre con Los Simpson y América: si con los Simpson la clase media americana quedaba blindada contra la parodia, la televisión, mostrando sus entresijos y riéndose de sí misma, queda resguardada contra la crítica o la sátira. Por esto es necesario que la literatura, en un tiempo en el que los presentadores de programas televisivos se adjudican los premios literarios, tome las riendas y desarticule tanto la televisión como la metatelevisión, para que pueda haber un análisis externo no complaciente de un fenómeno que no se reduce a su propio ámbito sino que media nuestras vidas y la relación con la realidad.



Los relatos recogidos en esta antología, de muy diferentes estéticas, estilos, sensibilidades y temáticas, tienen en común que representan de una u otra forma una concreción del pos-posmodernismo o hiperrealismo que es la narrativa de la imagen. Si en Estados Unidos esta vendría representada por la llamada Next-Generation (el mejor ejemplo sería el George Saunders cuentista), en España dieron visibilidad a esta nueva corriente los autores llamados *mutantes*, de la Generación Nocilla, en cuanto que tematizaron el asunto de la imagen y el simulacro de manera directa. Esta antología nos muestra, sin embargo, que esta sociedad del espectáculo debordiana venía empapando la narrativa española desde tiempo atrás, y colándose por muchos más resquicios de esta sociedad líquida, por más que estos autores pusieran todo esto en primer plano y, sobre todo, teorizaran sobre ello. La narrativa de la imagen estaba ya presente en España en el siglo XX y sigue de actualidad: el primer relato de esta antología, de Juan Bonilla, se publicó originariamente en 1996, y se acaba de editar en este 2020 la novela *Remake*, de Bruno Galindo (Aristas Martínez Ediciones), en la que la imagen audiovisual y el concepto de copia son centrales. La narrativa de la imagen, por tanto, no es una práctica específica de una generación, vital ni literaria, sino que es una praxis y una preocupación común a los grandes escritores de nuestra época. Aquí quizá no estén todos los que son, por razones obvias de espacio (me acuerdo ahora de *Spin Off* de Gutiérrez Solís, o de *Los muertos*, de Jorge Carrión), pero sí son todos los que están.

David Foster Wallace, quizá el más prestigioso de la Next Generation que comentábamos, de cuyo suicidio habla el relato de Manuel Vilas contenido en este volumen, teorizó sobre la *Image Fiction* de la siguiente manera:

la narrativa de la imagen es básicamente una involución ulterior de las relaciones entre literatura y pop que florecieron con el posmodernismo en los años sesenta. [...] La nueva narrativa de la imagen usa los mitos fugaces y recibidos de la cultura popular como un *mundo* en el que imaginar ficciones sobre personajes «reales», si bien mediados por la cultura pop. [...] No es el simple uso o mención de la cultura televisiva, sino una verdadera *reacción* a ella, un esfuerzo por imponer alguna clase de responsabilidad sobre un estado de las cosas en el que más americanos ven las noticias por la televisión que en los periódicos y en el que más americanos ven cada noche *La ruleta de la fortuna* que todos los programas de noticias de las tres cadenas nacionales juntos¹.

Y añade:

al pedir acceso narrativo al otro lado de las lentes, las pantallas y los titulares y volver a imaginar cómo sería realmente la vida humana al otro lado del abismo de la ilusión, la mediación, la demografía, la mercadotecnia, la *imago* y la

¹ David Foster Wallace, (2001): «E unibus pluram», en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona, Mondadori; 66-67.



apariencia, la narrativa de la imagen está intentando paradójicamente restaurar lo que se entiende por «real» a las tres dimensiones, reconstruir un mundo unívocamente redondo a partir de corrientes dispares de visiones planas².

Aunque hayan pasado unos años de este ensayo de Wallace, se puede reconocer en él el *tempo* del presente y sus representaciones culturales y en especial literarias. En el relato de Laura Fernández incluido en *Mire a cámara, por favor*, «Cafeteras de otro mundo Vanderbilt», en el que se plantean los límites de la tecnología y de la publicidad mediante la relación entre una mujer y el publicista que habla a través de su cafetera, un personaje grita: «Por todos los dioses galácticos, chico! ¡La televisión es historia!» (p. 189). La mayoría de relatos que nos encontramos aquí nos demuestran que estamos lejos de que esto sea así, como veremos en un nutrido grupo de piezas de la antología. Precisamente en el relato de Manuel Vilas, situado en el Medio Oeste americano, leemos que el narrador, identificado con Vilas, antes de dirigirse «hacia el centro del universo: hacia el mando a distancia», dice: «la soledad también juega a la ruleta» (p. 264). El programa *La Ruleta de la fortuna* que menciona Wallace se convierte en el relato de Juan Bonilla en *La ruleta rusa*, un concurso televisivo en el que los participantes se disparan con un arma cargada con una sola bala, llevando a cabo el macabro juego en directo. No solo encontramos al concursante que mira directamente a la cámara, sino que otros procedimientos, como la repetición de algunos momentos durante la publicidad, el uso de primeros planos, del modo de reproducción a cámara lenta en el momento del disparo o los enfoques al público recuerdan continuamente la manipulación de la imagen y de la realidad. Lo hiperreal es lo real provocado —como las películas porno que hizo en el pasado la presentadora del concurso—, y esta ruleta de solitarios y desesperados (incluidos el espectador que hace de narrador y focaliza la historia y su mujer, él en paro, ella licenciada en clásicas empleada limpiando) hacen que además sea político, aunque desde una mirada aséptica: «Ya se sabe: tras el cristal, la muerte sigue siendo muerte, pero no huele» (p. 45). En «Risitas enlatadas», de Javier Calvo (también Vilas en su relato reflexionando sobre los Simpson decía que «es risa enlatada») vemos asimismo el programa televisivo y la autoconsciencia de quien mira a una cámara y a otra, de quien «la abre con gesto teatral», actúa ante una cámara que hace zoom, esta vez en una sátira sobre el buenismo televisivo y los programas que tratan de mostrar la «realidad» manipulando a la audiencia, hasta el punto de que un futuro participante piensa sobre su propia vida: «La vida real no es así. Tiene

² Foster Wallace, David (2001): 68.

forma. Es consistente y tranquilizadora. Es como un programa de televisión» (p. 65). El choque de realidades terminará en una suerte de explosión cósmica a cámara lenta. En el relato de Germán Sierra el concurso se mantiene en la televisión, fuera de la escena principal, pero el exceso de televisión se plantea como causa del conflicto que rompe la calma. En «La imagen central», de Juan Francisco Ferré, aparece otro concurso televisivo que consiste en interpretar imágenes y que hace que parezca que el tiempo vital se mida en rondas televisivas. Las imágenes finales descubren que el centro que se busca es el propio rostro descompuesto del lector en un monitor mientras suenan de fondo los aplausos y vítores del público: la fugacidad y lo efímero de las imágenes nos presentan en nuestra propia disolución.

En otro grupo de relatos no aparece un programa televisivo pero sí las cámaras y la grabación o la reproducción de imágenes para enfrentar realidad o vida y relato audiovisual o copia. En «M.I.A.», de Óscar Gual, un relato alucinado de un antropólogo documentalista que está grabando un documental sobre una tribu no contactada, aparecen elementos que nos hacen dudar de la veracidad del narrador, por su dispersión y por la duda de la pertinencia de ciertos datos, como las referencias a Antonio Garrido (de nuevo un presentador de televisión). Por un lado, el narrador quiere contraponer su trabajo de campo a la virtualidad imperante («esta es una aventura real. El legado de un rebelde», p. 122), por otro quiere forzar a la tribu a hacer cosas espectaculares para que su documental se venda como producto televisivo, y no puede escapar de la mirada del objetivo («Necesito sus morbosas miradas para seguir existiendo», p. 132), hasta convertirse él mismo en el objeto grabado en su alucinatoria huida, haciéndonos dudar de qué parte es real y qué significan ciertos elementos reproducidos en su relato: «Ver a tu doble significa algo pero no recuerdo qué» (p. 127). «Las uñas», de Fernández Mallo, trabaja con el juego de espejos que representan los platós de grabación, en una reproducción que incluye decorados que llevan a decorados, que llevan a playas de mentira con una puerta en su horizonte para llegar al lugar inicial, que no se había presentado como decorado y que hace chocar ambos mundos y problematiza la realidad. El relato de Marina Perezagua, «Homo coitus ocularis», es buen ejemplo de nuestra actuación bajo el panóptico, con la última pareja sobre la tierra, que copula ante una cámara sin nadie filmando, pero con el miedo constante de la narradora protagonista por si entenderán su sonrisa si alguien ve la grabación en el futuro. La reproducción de imágenes y la reproducción sexual se unen en este relato que une lo sensual y lo reflexivo. Alberto Olmos con «VHS» y Sara Mesa con «Papá es de goma» mezclan con naturalidad el relato donde prima lo emocional y la focalización de un personaje débil y desprotegido con la introducción de

elementos tecnológicos que llevan a otras reflexiones sobre la imagen y la copia, la grabación ficticia y la grabación real. Olmos lo hace a través del cine de asesinos, que produce un asesinato en la realidad de la exégesis principal, ante la indistinción entre la película y el narrador que ve su reflejo en la televisión apagada y nota la sangre en sus manos. Mesa nos habla de la copia a través del maniquí que representa al padre, pero también mediante las cámaras del supermercado donde va a comprar el hijo mayor, que sabe cuándo estas están grabando y cuáles son los ángulos muertos donde puede guardarse los productos que va a robar, pero sigue actuando como si siempre fuera grabado. El final, con los dibujos animados de pingüinos oponiéndose a la dura realidad de los niños desbaratada, es un contraste memorable. Víctor Balcells Matas utiliza las pantallas³ en una fábula turbia sobre un niño-adolescente abducido o secuestrado por su padre a través de una rutina castrense de páginas web, internet y videojuegos. Como en la ruleta rusa del relato inicial de Juan Bonilla, aquí el personaje parece *videojugarse* la vida (en título memorable de una novela de Daniel Cotta). Vida y ficción, pantalla y realidad, parecen ser los componentes que forman el *hardware* que mueve estos relatos. Lo mismo pasa con «Diez razones para ver TV en lugar de leer un libro», de Javier Fernández, en el que leemos intrigados cada punto del decálogo hasta que en el último leemos: «10. El libro sucede en la imaginación. La TV es real» (p. 111).

Hay un último grupo de relatos en esta antología donde lo tecnológico ocupa un lugar más periférico, aunque no por ello menos importante. No se tematiza y por tanto no ocupa el centro del plano, pero está en el fondo de la reflexión y sirve como motor para narradores inmersos en la sociedad del simulacro. Pertenecen a este grupo los relatos de Mercedes Cebrián, que cuentan las historias de un viaje a la hiperrealidad de la matanza del cerdo, que choca con la vuelta a la realidad urbanita y tecnológica y su terminología, del viaje a una isla remota que lleva a la reflexión de cómo representar tecnológicamente, visualmente, las cuestiones del pensamiento, y de la producción de realidad fotografiable, producible visualmente, utilizando el ejemplo de los parques de animales. Las dos crónicas recogidas en este libro, la de Robert Juan-Cantavella y Manuel Vilas, parten de lugares opuestos (el seguimiento del escritor estadounidense Bret Easton Ellis en su paso por España y el viaje del escritor español Manuel Vilas a EEUU) para llegar a lugares similares: ambos escritores haciendo consideraciones sobre la relación entre lo tecnológico y la literatura y lo tecnológico

³ Podemos entender las pantallas y la representación de la imagen real o ficticia que suponen, el elemento mediatizador del mundo, como figura común de toda la narrativa de la imagen, trate o no de la televisión, como este relato. Aquí el joven protagonista, al descubrir la navegación de la pantalla con el *mouse*, con su cursor y su *scroll*, dice: «La pantalla tiene límites y al mismo tiempo es infinita» (p. 283).

y la realidad. Las propuestas iconotextuales de Belén Gache, con sus imágenes y su escritura instructiva en 2ª persona que seguimos obedientemente, termina en la reflexión sobre cómo las imágenes nos gobiernan: «Reflexione sobre cómo, en la vida social, uno baila al ritmo de la máquina hasta el vértigo de la nada. Imagine que usted es un robot y que todas las actividades físicas y mentales son programadas por alguien que no conoce» (p. 227). Las dos miradas al pasado vienen de la mano de Félix Romeo, con «Verano del 75», y de Javier García Rodríguez, con «Nanotecnología». En el primero el recuerdo de unas vacaciones de la infancia produce en el narrador la cavilación sobre la realidad y la memoria a raíz de la vivencia del tiempo subjetivo y del acercamiento a la locura: «¿Éramos también nosotros figuras dentro de un diaporama? ¿Éramos una representación de la vida y no la propia vida?» (p. 170). En el segundo, la nanotecnología se refiere a Nano, el dueño del bar de barrio donde toda una generación pasó la adolescencia. Como explica Teresa Gómez Trueba, en aquella época no existía esa mirada tecnológica, pero se adopta ahora esta visión sobre el pasado pretecnológico. En este sentido, es muy significativo, a mi parecer, que la antología comience con Juan Bonilla y termine con Javier García Rodríguez, porque más allá de haber nacido prácticamente a la vez, son dos autores que entienden el lenguaje como la tecnología más avanzada, el invento más revolucionario y la máquina de reproducción, creación, manipulación, juego o pensamiento más potente. La escritura es todavía la tecnología inmaterial más poderosa para muchos autores, y de esos componentes, más allá del software que vayamos utilizando, está hecha la buena literatura, como la que puebla la (ir)realidad de estas páginas.