

LA *IMAGO MUNDI* DE JUAN BONILLA: ENTRE EL POSTMODERNISMO Y LA NARRATIVA DE LA IMAGEN

JUAN BONILLA'S *IMAGO MUNDI*: BETWEEN POSTMODERNISM AND IMAGE FICTION

Cristina Gutiérrez Valencia
IES El Astillero

ABSTRACT

Juan Bonilla's short stories show an idea of narrative that stands on the edge between Realism and the questioning about reality. The image of the world represented in his stories reflects Postmodern society and society of simulacra. They do so by Image Fiction techniques: copy, imitation, metafiction, autofiction and intertextuality ally with technology and screens. Thus, they address television and videogames in order to think over new forms of world representation.

Key words: Juan Bonilla, Postmodernism, simulacra, Image Fiction, television

RESUMEN

La narrativa breve de Juan Bonilla muestra una concepción del género en el filo entre el realismo y el cuestionamiento de la realidad. La imagen del mundo representada en sus relatos refleja la sociedad posmoderna y del simulacro a través de las técnicas de la narrativa de la



imagen: la copia, la imitación, la autoficción y metaficción y la intertextualidad se combinan con la tecnología de las pantallas, tematizando la televisión o los videojuegos para reflexionar sobre los nuevos modos de representación del mundo.

Palabras clave: Juan Bonilla, posmodernismo, simulacro, narrativa de la imagen, televisión.

Fecha de recepción: 29 de noviembre de 2020.

Fecha de aceptación: 3 de diciembre de 2020.

Cómo citar: Gutiérrez Valencia, Cristina (2020): «La *imago mundi* de Juan Bonilla: entre el posmodernismo y la narrativa de la imagen», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4: 183-213.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.009>

INTRODUCCIÓN

La aparición en la primera década del siglo XXI de nuevas corrientes y generaciones en la literatura española, como la llamada *Generación Nocilla* o los *narradores mutantes*, supuso un nuevo giro más consciente hacia el posmodernismo en un momento de cierto estancamiento, de realismo continuista en la narrativa peninsular, a pesar de existir previamente ejemplos claros de novelas posmodernas que conviven con estas formas más tradicionales (Lozano, 2007). Ante este cambio de dirección, cabe preguntarse cuál es la situación de la sociedad en la que vivimos que provoca o incita esta nueva literatura y cómo reflejan, evitan, dibujan o rechazan autores que llevaban algo más de tiempo en el primer plano de nuestro panorama literario esta época posmoderna que comparten con estos nuevos narradores.

Juan Bonilla, escritor de larga trayectoria en varios géneros, no es considerado en general un autor rompedor, experimental ni posmodernista; su narrativa, inicialmente adscrita a la Generación X¹, por la coincidencia biográfica con otros autores coetáneos, difiere tanto de aquella disgregada generación como de la de los nuevos narradores y sus artefactos narrativos, a pesar de algunos aspectos coincidentes como su hibridismo y eclecticismo genéricos y el elemento intertextual intraautorial y la reescritura, claves de su producción (García Rodríguez, 2003: 21-22; Pérez Dalmeda, 2016). Juan Bonilla, sin embargo, se hace eco de los problemas y peligros de la posmodernidad, sobre todo en sus artículos, y es consciente de todas sus implicaciones, intentando afrontarlas y aportar su visión, en unas ocasiones desde las técnicas narrativas y en otras desde su especial manera de narrar tensando la estructura de la realidad y sus límites con lo fantástico y creando perplejidades desde lo sencillo, en una suerte de realismo mágico posmoderno. Intentaremos aquí comprender cómo se amolda Juan Bonilla al momento presente y a las obras artísticas que resultan de él.

Vicente Luis Mora (2007: 7) comienza su ensayo *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual* preguntándonos «¿En qué tiempo viven, en qué época creen que viven los narradores españoles?». La respuesta que nos ofrece a continuación es: «Leyendo la

¹ Entendida, como en el artículo seminal de Urioste, como la «primera generación de escritores de la democracia española» (1997-1998: 457), los nacidos entre 1960 y 1970 y que comenzaron a publicar a comienzos de los 90 en el contexto de «la cultura de consumo, basada en las industrias culturales y de la comunicación, en los *mass media*, en la publicidad y los espectáculos» (Urioste: 1997-1998: 456).

mayoría de las novelas o relatos actuales, parece que viven en 1980, o finales de los 70. Una situación pre/posmoderna. Una modernidad alargada, estirada y agónica» (Mora, 2007: 7). No es tan sencilla la respuesta, como él mismo mostrará más adelante, más aún si queremos huir de lo que «parece» y preguntarnos cómo es el mundo de esos narradores; ¿desde dónde escriben, desde dónde leemos?, es decir, ¿en qué mundo, en qué época vivimos? Sin intención de entrar en debates filosóficos ni terminológicos (se ha hablado de la modernidad como proyecto incompleto [Habermas, 1998], el fin de la modernidad [Vattimo, 1987], la posmodernidad [Lyotard, 1994], la modernidad líquida [Bauman, 2003], la época del pensamiento débil [Vattimo, 1988], la era del vacío [Lipovetsky, 1986], etc.), es fácil apreciar que aparece ante nosotros una secuencia que parece ilimitada y podría ramificarse hacia múltiples direcciones: las palabras clave de este mosaico epocal podrían ser imagen, copia, representación, apariencia, ilusión, espectro, fantasma, simulación, simulacro, irrealidad, ficción, inautenticidad, imitación, réplica, espectáculo, sueño, hiperrealidad, artificialidad o percepción.

POSMODERNIDAD Y SOCIEDAD DEL SIMULACRO

Vivimos en la sociedad del simulacro (copia exacta de un original que no existe), con el impulso, la necesidad, la fascinación por crear imitaciones, copias de una realidad que se nos antoja poco real en comparación con la perfección, la absoluta apariencia de realidad de la copia. En un mundo en el que, gracias sobre todo a la tecnología, hemos podido llevar a cabo una imagen perfecta del mundo (perfecta en el sentido de que es una copia «exacta» y en el sentido de que es una copia que materializa nuestra visión idealizada de la realidad, la utopía), cada vez tenemos más imagen y menos mundo, nuestra cultura es cada vez más un espectro de sí misma, una realidad no auténtica que está pasando a ser más auténtica que la propia realidad, ahora en desaparición o en continuo estado de prueba. La cuestión de qué es lo real, en qué medida existe lo auténtico o dónde reside la verdad está siempre en el aire, pues hemos hecho crecer el simulacro de manera que ya no distinguimos el límite entre el original y la copia, la ficción y la realidad. Jean Baudrillard, uno de los primeros y más importantes pensadores que han descrito esta cultura del simulacro, comienza su obra *Cultura y simulacro* haciendo referencia a la idea de Borges de la creación de un mapa a escala 1/1, una

representación a escala real, que ocupe todo el territorio que representa². Sin embargo, escribe Baudrillard (2005: 9-10):

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre.

Así, de la representación de la realidad a través de la imagen, hemos llegado a la emancipación de la imagen con apariencia de realidad, y en la perfección del proceso a la indistinción, que lleva al simulacro, la hiperrealidad. El simulacro nos hace obsesionarnos por lo auténtico, por *the real thing*, museificar la realidad para conservarla mediante copias, crear submundos de resistencia de lo real que van convirtiendo al mundo en un parque temático de sí mismo. De esta manera, de la duda razonable sobre lo real pasamos a la creencia en una realidad que es falsa, pues la auténtica o nunca existió (ya Nietzsche [2012] reflexionaba en torno a que la verdad es una ficción necesaria para la vida, una ilusión construida que hemos olvidado haber creado) o la hemos hecho desaparecer, haciendo de la imagen, del reflejo, la única realidad: la realidad es la percepción, «*medium is message*» (McLuhan) o la vida no es más que opinión, como decía Demócrito (en Marco Aurelio, 1977: 83). En *El crimen perfecto* Baudrillard (1997: 17) nos habla de ese límite, advirtiendo que «vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición» (lo que sería ese «crimen perfecto») (Baudrillard, 1997: 139).

Pero, aceptando que este sea el mundo en que vivimos, hay que dilucidar por qué se da la simulación, y discernir si es aplicable también a Europa o lleva consigo el sello de lo genuinamente norteamericano. En primer lugar, podemos aducir que se ha producido la implosión de lo real, del sentido³. La realidad ha rebotado y cae por su propio peso, pero hay evidentemente otros factores. En *América*, Baudrillard aplica la cultura del simulacro a los Estados Unidos, pero visto que su concreción la podemos ver también en Europa, en

² Referencia que Juan Bonilla conoce y cita en más de una ocasión: «Ya Borges propuso ese fantástico y trivial problema metafísico que consistía en la elaboración del mapa de un territorio según escala 1/1: es decir la representación simbólica del territorio debía coincidir plenamente con éste, tener su tamaño, ser una réplica perfecta» (Bonilla, 2002: 23); «Una especie de mapa hipotético escala 1-1, una contumaz y borgiana idea...» (Bonilla, 2002: 27).

³ «...sin móvil externo. Es la violencia inherente a un conjunto saturado. LA IMPLOSIÓN» (Baudrillard, 2005: 64).

España, ¿el viejo continente se *disneyfica* o llegamos algo más tarde al resultado o al paso siguiente de un proceso similar, producido por un modelo económico y de sociedad? Más que con quienes están del lado de Heidegger⁴, nos posicionamos cercanos a Guy Debord: este, cabeza del Situacionismo, expuso antes que Baudrillard tesis similares a las suyas en *La sociedad del espectáculo*, ligando la situación de irrealidad de la sociedad occidental a los modos de producción: «Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación» (Debord, 2002: 37). Para él «el espectáculo no es nada más que el *sentido* de la práctica total de una formación socio-económica, su *empleo del tiempo*. Es el momento histórico que nos contiene» (Debord, 2002: 41). Y tiene clara la causa de esta sociedad que describe: «el espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen» (Debord, 2002: 50). Apuntamos así los modos de producción del capitalismo avanzado como una de las causas, respondiendo simultáneamente a la segunda pregunta: esta cultura del simulacro es aplicable también a Europa no porque esta haya copiado a los hegemónicos Estados Unidos, sino porque ha llegado al punto que llegó previamente Norteamérica en su mismo sistema socioeconómico.

En tercer lugar, hay que señalar que la fascinación por la imagen, la tendencia a la simulación no es característica de nuestra cultura, sino algo más connatural al ser humano, que podemos encontrar en todas las épocas, desarrollado ahora hasta el extremo por nuestros modos de producción y por las tecnologías, como veremos más adelante. Podemos encontrar muchísimos ejemplos de esta relación hombre-imagen desde el inicio del pensamiento y las artes: en el *Génesis* se escribió ya que Dios creó al hombre «a su imagen y semejanza», con lo cual el hombre, dentro del humanismo cristiano, es consciente de su condición de copia de un original que no puede conocer⁵. También el mito de la caverna de Platón nos hace vernos como prisioneros de las imágenes, las copias de segundo grado, en un mundo que es pura imagen, apariencia. A la fascinación, por tanto, se le une esa visión negativa, que estaba

⁴ «Uno de los tópicos que Heidegger ayuda a elaborar es la identificación de la técnica y el estilo de vida contemporáneos con el «americanismo». Lo que explica (entre otros factores) la existencia de una corriente de antiamericanismo en Europa desde comienzos del siglo XX. Por una parte, es cierto que buena parte de los libros sobre las nuevas tecnologías han sido de inspiración americana, especialmente postmoderna. En algunos de ellos se encuentra el llamado «humanismo americano», que significa la extensión del modo de vida americano no sólo a los habitantes de la Tierra, sino a los posibles visitantes de los mundos exteriores» (Molinuevo, 2004: 46).

⁵ «A la imagen le acompaña desde sus comienzos un pecado original: tener que verse como copia sin saber lo que es realmente el original. La caída arrastra una condena de la imagen: no poder conocerse desde sí misma, sino a través de simulacros del original que ella misma fabrica» (Molinuevo, 2004: 18).

también en el *Génesis*: «La alegoría es la consagración del hombre escindido en dos mundos: fascinación y rechazo de las imágenes» (Molinuevo, 2004: 21). Esta relación con la imagen se ha resuelto en el arte desde sus inicios mediante el teatro, la representación pictórica, el tema del espejo, el doble, el extrañamiento-fascinación por las copias humanas (los autómatas, los replicantes, los cyborgs) y el sueño, como veremos después.

Lo que diferencia a nuestra época, lo que ha disparado el simulacro y se ha convertido en su propio centro son las tecnologías: «El placer de la imitación, ya lo sabían los antiguos, es uno de los más connaturales al espíritu humano, pero aquí además de gozar de una imitación perfecta se goza del convencimiento de que la imitación ha alcanzado su punto culminante y de ahora en adelante la realidad será siempre inferior» (Eco, 1996: 52), o en palabras de José Luis Molinuevo (2004: 223):

a lo largo de la historia el ser humano se ha mostrado como un animal metafórico. Es decir, que una de las formas de estar instalado en la realidad es la construcción de entidades virtuales. La diferencia ahora es una cuantitativa, primero, ya que las tecnologías posibilitan esto en cantidades y calidad desconocidas hasta ahora. Y, segundo, que la construcción de nuevas realidades ha posibilitado la invención de nuevas identidades.

Es el paso de la imagen analógica a la digital («no es lo mismo la representación de la realidad [analógica] que la creación de realidad [digital]» [Molinuevo, 2004: 21]), la capacidad para reproducir la realidad se ha extendido con la técnica y las tecnologías hasta ser ilimitada, de forma que de reproducir la realidad hemos pasado a producirla. Es la diferencia entre crear réplicas de ciudades reales y crear ciudades puramente ilusorias, como Disneylandia, que es lo «falso absoluto» (Umberto Eco), la búsqueda de la perfección de lo falso, que es más real que la propia realidad: «Disneylandia nos dice que la técnica puede darnos más realidad que la naturaleza» (Eco, 1996: 51)⁶.

Este mundo que hemos descrito, de capitalismo avanzado, simulacro y tecnologías, no necesariamente en este orden, sino en un eje que los atraviesa, es la época que se ha denominado posmodernidad, que recoge estos elementos y otros que estarían unidos a estos en una flecha de doble dirección causa-consecuencia (Mora, 2006b): el nihilismo, la visión del mundo como elemento discreto, no continuo, que lleva al fragmentarismo en la narrativa posmoderna, el relativismo, la muerte de la verdad absoluta y de los grandes relatos, el fin del logocentrismo (Derrida) que da paso a la pluralidad de discursos, elementos que llevan al

⁶ Para Baudrillard (2005: 30) Disneylandia es además «una simulación de tercer orden: Disneylandia existe para ocultar que es el país «reab», toda la América «reab», una Disneylandia».

cuestionamiento de la verdad y la realidad, y en parte como consecuencia de los anteriores una nueva superficialidad, el debilitamiento de la historicidad (Fredric Jameson), la indiferencia ideológica, la ausencia de parámetros ético-morales, etc. Las relaciones de todo esto con unas nuevas tecnologías que representan un sistema económico concreto son claras, así que no es casualidad lo que señala Fredric Jameson (1991: 14):

las teorías de la posmodernidad -tanto las apologéticas como las que se atrincheran en el lenguaje de la repulsión moral y la denuncia- presentan un acusado parecido de familia con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas que, en buena parte al mismo tiempo que ellas, anunciaron el advenimiento o la inauguración de un tipo de sociedad completamente nuevo y a menudo bautizado como «sociedad postindustrial» (Daniel Bell), aunque designado también frecuentemente como «sociedad de consumo», «sociedad de los *media*», «sociedad de la información», «sociedad electrónica» o de las «altas tecnologías».

NOMBRAR EL SIGNO CULTURAL DE LA POSMODERNIDAD: UNA TERMINOLOGÍA PARA LA NUEVA NARRATIVA

Por supuesto, esta sociedad contemporánea posmoderna genera en el arte formas propias adecuadas a este tiempo, con sus particulares señas de identidad, recursos, técnicas⁷, etc. que se englobarían en el posmodernismo⁸. Pero no resulta tan fácil como identificar a los escritores contemporáneos como narrativa posmodernista-posmoderna, puesto que las características de una tendencia o estilo nuevos se conforman por la identificación de rasgos comunes en una serie de obras, no por una caracterización abstracta a la que se adscriben todos los narradores de una época, es decir, que evidentemente hay narradores contemporáneos que no forman parte del posmodernismo, o que directamente parecen escribir en el siglo XIX, por mucho que vivan, consciente o inconscientemente, en la

⁷ Algunas de ellas serán «un nuevo uso existencial u “ontológico” de perspectivismo narrativo; [...] duplicación y multiplicaciones de comienzos, finales y acciones narradoras [...]; la tematización paródica del autor (la reaparición del autor intruso o manipulador, pero ahora en una vena distintivamente autoirónica), la no menos paródica y más confusa tematización del lector [...]; el tratamiento sobre idénticas bases del hecho y la ficción, realidad y mito, verdad y mentira, original e imitación, como un medio de subrayar la indecibilidad; autorreferencialidad y “metaficción” como medio de dramatizar la inescapable circularidad [...]; versiones extremas del “narrador indigno de confianza”» (Calinescu, 1991: 293).

⁸ Matei Calinescu (1991: 289), con la formulación de las cuestiones clave del posmodernismo literario, nos permite empezar a atisbar ciertos elementos de la narrativa de Bonilla que se adecúan a esta estética: «¿puede la literatura ser otra cosa que autorreferencial, dada la actual duda epistemológica radical y los modos en los que esta duda afecta el *status* de la representación?, ¿se puede decir que la literatura es una “representación de la realidad” cuando la propia realidad resulta estar enteramente tornasolada de ficción?».

posmodernidad⁹. Por esta razón el enredo terminológico y la adscripción de los diferentes autores y obras a esos términos no es asunto sencillo: Vicente Luis Mora, haciendo un estado de la cuestión de nuestra narrativa, señaló tres direcciones: la tardomodernidad, la posmodernidad y Pangea. Pero por supuesto la terminología varía según los autores: la tardomodernidad descrita por Mora es llamada también *transmodernidad* (Rosa María Rodríguez Magda [2004]) siguiendo el modelo de Habermas de la modernidad como proyecto incompleto, y por otros *neomodernismo* (Frank Kermode, 1971; Gonzalo Navajas, 1996), *neo-modernidad*, *altermodernidad* o *sobremodernidad* (Calles, 2012: 44-45). A la cultura de la posmodernidad la llama Eloy Fernández Porta (2007) *Afterpop*, y el propio Vicente Luis Mora (2007: 31) utiliza el término de *narrativa mutante* como título de una de sus secciones (explicando que toma el término en la acepción de la obra de Fresán *La velocidad de las cosas*). Este epígrafe de *mutantes* fue utilizado por Juan Francisco Ferré y Julio Ortega para titular una antología de estos nuevos narradores posmodernistas, con el significativo título de *Mutantes. Narrativa española de última generación* (Ortega; Ferré [eds.], 2007)¹⁰. En España, a estos narradores posmodernistas, *afterpop* o *mutantes* se les ha llamado también *generación nocilla*, por las novelas de Agustín Fernández Mallo (*Nocilla Dream*, *Nocilla experience* y *Nocilla lab*), y también *generación I+D* (Carrión, 2007) o literatura de las nuevas tecnologías (Calles, 2011). Antes de que Vicente Luis Mora utilizara el término de *narrativa mutante* para los posmodernistas españoles, Juan Francisco Ferré, que sería uno de ellos¹¹, ya lo había utilizado para referirse a algunos autores estadounidenses contemporáneos a los nuestros y sin duda emparentados estéticamente (Ferré, 2003)¹². Los nombres que menciona vienen a coincidir con los de la llamada *Next-Generation*¹³, y él mismo equipara lo que llama *narrativa mutante* al

⁹ Frente a los autores de tradición decimonónica, otros nuevos narradores, como Agustín Fernández Mallo, opinan que «para escribir como en el Siglo 20 siempre estaremos a tiempo» (Fernández Mallo, 2012: 37). De ahí la fundamental diferencia que él hace entre siglo XXI y siglo 21, como podemos ver a lo largo de sus artículos y ensayos en *Blog up* (2012). Sobre este cambio de nomenclatura que marca la adaptación o rechazo del artista a su tiempo ver Calles, 2011: 325.

¹⁰ Juan Francisco Ferré (2007: 17) nos dice en el prólogo que, en consonancia con la era del simulacro, de la posmodernidad, estos autores «creen responder también, generando narrativas interferidas de uno u otro modo por la cultura de masas circundante, a la pixelización del relato colectivo y la digitalización de la realidad, dos de las mutaciones tecno(ideo)-lógicas más importantes que afectan a la idea de realidad que estos autores y sus lectores más próximos y usted, por supuesto, han heredado de las generaciones anteriores».

¹¹ Además de autor *mutante* es uno de los teorizadores de la nueva narrativa, lo cual es habitual en esta nómina de nuevos autores-teóricos. Es significativo el título sobre su ensayo sobre narrativa: *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (Del Marqués de Sade a David Foster Wallace)* (2011).

¹² Y en 1965 Leslie Fiedler, también en el ámbito norteamericano, hablaba de «the new Mutants» para referirse a la nueva generación de jóvenes de la postmodernidad que caracterizaba como *post- todo*.

¹³ En España podemos leer una muestra en la antología titulada *Generación quemada (una antología de autores norteamericanos)*. En su epílogo Zadie Smith señala precisamente que el problema «que se analiza en estos relatos con mayor apasionamiento: [es] la muerte de la autenticidad» (Cassini; Testa [eds.], 2005: 272).

Avant-Pop (Ferré, 2003: 30), término acuñado por el crítico estadounidense Larry McCaffery. La nómina de autores adscritos a estas etiquetas críticas se puede integrar en lo que David Foster Wallace llamó *Image Fiction*, traducido al español como *narrativa de la imagen* (Wallace, 2001), que sin embargo él sitúa un paso más adelante del posmodernismo (coincidiendo con algunos críticos españoles, como Fernández Porta, que tituló un dossier que dirigió para la revista *Quimera* [nº 237, 2003] «Literatura Norteamericana: más allá del Posmodernismo. Después del choque», identificándola con lo que algunos editores han llamado *pos-posmodernismo* y algunos críticos *hiperrealismo* (Wallace, 2001: 66). Explica Wallace (Wallace, 2001: 66-67) que

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 juntos.

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 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 planas (Wallace, 2001: 68).

Teniendo en cuenta su definición y su posicionamiento más allá del posmodernismo y viendo que los autores de la narrativa de la imagen son coincidentes con los de la *narrativa mutante* o la *Next Generation*, habría que preguntarse dónde está el límite con lo que Vicente Luis Mora había llamado *Pangea*, que a su vez se identifica con lo que otros han llamado no-modernidad (Bruno Latour 2007).

JUAN BONILLA ANTE LA OBSESIÓN TAXONÓMICA

Ante tal red de términos y etiquetas es preciso dudar de la viabilidad de una crítica basada en el encasillamiento, que ni facilita las cosas ni ayuda a comprender. Observemos dónde se ha clasificado a Juan Bonilla en estas etiquetas: «dentro de esta corriente tardomoderna encontraríamos nombres jóvenes como Luis Magrinyá, Juan Manuel de Prada, Martínez de Pisón, Juan Bonilla...» (Mora, 2007: 31). Algunos críticos han utilizado textos de Bonilla como ejemplo de posmodernismo o posmodernidad, como lo hizo Teresa Gómez Trueba¹⁴. También Carmen de Urioste (2009) dedica el tercer capítulo de su ensayo sobre la novela contemporánea a «La sociedad del espectáculo: *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla»¹⁵, y el propio Vicente Luis Mora unas páginas después de las que acabamos de citar utiliza tres textos de tres obras de Juan Bonilla diferentes para mostrar elementos del posmodernismo, todos ellos precisamente en la sección «Posmodernistas españoles: la narrativa mutante» (Mora, 2007: 51-53) y recurre también a él en otras obras: «en nuestro país, sin embargo, es justo reconocer que el primero que creó personajes sobre su propia vida es Juan Bonilla, al menos desde *Veinticinco años de éxitos* (La Carbonería, 1993). Luego volveremos a esta muy posmoderna forma de autoría» (Mora, 2006a: 218)¹⁶.

Es cierto que por algunos ejemplos concretos no podemos decir que Juan Bonilla sea un autor posmoderno; probablemente no trate de mostrarse como tal tanto como otros escritores como Rodrigo Fresán, Juan Francisco Ferré, Mercedes Cebrián o Agustín Fernández Mallo (a quien no casualmente Juan Bonilla prologa su primera novela, *Nocilla Dream*, utilizando la imagen del rizoma deleuziano), que pretenden inscribirse en esta corriente sin reservas, lo que sí podemos hacer es leer a Juan Bonilla desde la posmodernidad, de la misma forma en que -creemos- él es consciente de vivir en esta época y de sus implicaciones, como intentaremos ver a partir de ahora.

¹⁴ «El efecto conseguido es el de aquel que se ve a sí mismo desde fuera como personaje de un mundo que está dentro de su mundo y que, a su vez, está viéndose a sí mismo en aquel mundo ficticio viéndose a sí mismo y así hasta el infinito. Una imagen, sin duda, muy grata a toda la Poética de la Posmodernidad», y en nota «tampoco me resisto a citar un poema del poeta y novelista español Juan Bonilla, titulado «la caracola» y que dice...» (Gómez Trueba, 2006: 92). Teresa Gómez Trueba (2020) también ha incluido un relato de Juan Bonilla para abrir la reciente antología *Mire a cámara, por favor. Antología de relatos sobre tecnología y simulacros*.

¹⁵ En su ensayo caracteriza a los autores de la Generación X como hiperrealistas y neorrealistas, pero desmarca a Bonilla y aplica el concepto de la superficialidad del espectáculo de la sociedad española de la época al juego que en varios sentidos se lleva a cabo en su primera novela. La relación entre la sociedad del espectáculo debordiana y la posmodernidad es más que evidente, como hemos explicado antes.

¹⁶ De la autoficción como característica de la narrativa del siglo XXI hablan también Carmen Morán y Teresa Gómez Trueba en *Hologramas. Realidad y relato en el siglo XXI*, capítulo II (2007).

IS THIS REAL LIFE? JUAN BONILLA ANTE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

Apunta Teresa Gómez Trueba (2006: 87) que «entre las múltiples características que la crítica ha atribuido a la ficción posmoderna, hay una muy frecuente: la puesta en entredicho del límite existente entre la propia ficción y la realidad exterior, con la consecuente invitación al lector-espectador a plantearse y cuestionar el estatuto de su propia realidad». Esta característica, tan unida a la posmodernidad, clave de un mundo en el que cuesta distinguir realidad y simulacro o en el que éste se vuelve única realidad y donde ya no hay una verdad unívoca, podemos encontrarla con claridad en los textos de Juan Bonilla. En primer lugar, lo declara de forma más explícita en forma de poema, con ironía:

LA VERDAD

Tu verdad no.
Tampoco la Verdad,
Ni mi verdad siquiera.
Ya no es más que el sueño antiguo
de unos fundamentalistas,
de curas,
de militares,
de publicistas siniestros,
de los líderes políticos
y de ancianos timoratos.
Ni la de Agamenón
ni la verdad de su porquero.
No te pongas a buscarla
ni en los libros ni en la vida,
ni en los ojos de otros seres
ni en los espejos nocturnos.

Que La Verdad ya no es más
que un periódico de Murcia (Bonilla, 1994: 22)¹⁷.

Y en forma de artículo periodístico:

Todos sabemos que la realidad supera a la ficción. Menos conocido es que toda ficción acaba supurando realidad. No hay que contraponer la una a la otra por la sencilla razón de que una, la ficción, nace de la otra. No son hermanas: son madre e hija. Chesterton aseguraba que la realidad era superior a la ficción porque procedía de la imaginación de Dios mientras que la ficción sólo procedía de la imaginación de los hombres. Como para uno Dios no es más que una especie de

¹⁷ Poema recogido con diferente disposición gráfica en *Defensa personal. Antología poética 1992-2006* (2009a: 152) y *Hecho en falta (Poesía reunida)* (2014: 52).

interjección que empleamos en momentos muy determinados, prefiero decir que la diferencia esencial entre realidad y ficción es que la primera es obra de todos los hombres y la segunda sólo de uno (Bonilla, 1998: 94).

Además, ese recurso tan posmoderno de crear personajes sobre su propia vida, que solemos llamar autoficción, del que Juan Bonilla sería un pionero, es un elemento clave de su obra, en parte por practicar varios géneros (poesía, relatos, ensayos, novelas, artículos periodísticos¹⁸), algunos considerados géneros de no-ficción, y hacerlo con su particular gusto por insertar continuamente elementos de unas obras suyas en otras, en una suerte de intertextualidad intraautorial y autoplagio creativo que trasvasa situaciones, personajes, historias, de géneros de no ficción a géneros de ficción o viceversa, haciéndonos siempre dudar, jugar con las pistas de sus ficciones y realidades.

Basado en hechos reales es el significativo título de la antología de relatos de Bonilla que en 2006 publicó Berenice, y que incluye un epílogo del autor donde explica (también ironiza, se ríe) la procedencia real-irreal de los relatos escogidos. Podemos decir que Juan Bonilla es un escritor entre realista y postmoderno. Sus relatos son *mimesis* (a veces más en el sentido platónico, otras más en el aristotélico) de una realidad, pero ésta es la más inverosímil, la más *irreal*, la más posmoderna, o al menos la mirada se focaliza desde esa perplejidad¹⁹; la autoficción, la continua intromisión de la realidad en sus ficciones y de la ficción en la realidad, es la mejor prueba de ello, de modo que escribe mezclándose con la realidad y sustituyéndola, creando una literatura que es simulacro de una realidad que ya había devenido simulacro.

El propio Bonilla explica en el epílogo cómo se lleva a cabo ese uso de la realidad como materia prima: «se trata de un tensor que le permite, a partir de una experiencia real, tirar de ella para comprobar su elasticidad y dirigirla hacia un lugar muy diferente del que en la realidad alcanzó. Hay quienes llaman a esa estrategia o herramienta “La realidad como

¹⁸ Como bien explica Javier García Rodríguez (2008: 11), «resulta complejo tratar de separar al Juan Bonilla poeta del articulista, del autor de relatos, del crítico literario, del escritor de cuentos para niños o del novelista», y algo más adelante escribe que Juan Bonilla «no se transforma en autores distintos según el género que tenga entre manos, sino que despliega sus conocidos recursos -bien en dosis distintas- en todos ellos».

¹⁹ Como explica Javier García Rodríguez (2008: 17), la perplejidad es «un concepto [...] imprescindible en toda la obra de Juan Bonilla». Es, también en esto, borgiano, pues como decía Calinescu (1991: 290), la de Borges es una «poética de la perplejidad». Se puede entender también este elemento de su poética con la metáfora que utiliza del microscopio: «Lo del microscopio me parece importante. Creo que es el instrumento esencial para un escritor de relatos. [...] Cualquier situación, cualquier elemento, observado con una lente de aumento nos ofrecerá imágenes que sus superficies no nos permitían imaginar siquiera. Supongo que eso es lo que debe hacer un escritor de cuentos: indagar más allá de la mera superficie, llegar a mostrar esas imágenes que la primera impresión no nos dejaba sospechar» (1996c: 24).

trampolín”» (Bonilla: 2006: 321-322). Y si la literatura puede ser un espectro de segundo grado que dé, desde la ficción, realidad al mundo, es por ese difuminado límite entre realidad y literatura en Juan Bonilla, que nace de su «amor» por esta y su creencia en que la literatura puede incidir en la realidad, moldearla, porque «si la novela pertenece a la realidad -es un producto mercantil, ha sido escrita por una criatura real y va a ser leída por criaturas reales- entonces lo que ella cuente, por muy ficticio que sea, también es real: porque ahí está la gracia, la ficción pertenece a la realidad» (Bonilla, 2009b: 211), como dice un personaje de uno de sus cuentos.

Esta idea, casi obsesión, de llevar la ficción, la literatura, a la realidad, aparece explicada en ese mismo cuento por el «Síndrome de Alonso Quijano», que «consistía en la necesidad de cierta gente de prorrogar la identificación con un personaje de ficción más allá de la estricta duración de la lectura de la obra donde lo hubiese encontrado» (Bonilla, 2009b: 210) (en un relato anterior de esta misma obra, «La vida que no había sido escrita», caracteriza con este síndrome a Jesús de Nazaret, que de tanto leer las Escrituras de Isaías pensó que era el Mesías y vivió como tal [Bonilla, 2009b: 83]). Esta idea unida a la metaficción en el cuento «La compañía de los solitarios», donde se agrupan varios escritores y personajes célebres con otros ficcionales en un mismo plano alucinado, permite que el protagonista reflexione: «Se palpó la barbilla para convencerse de que no habitaba ninguna fantasía hipnótica, de que el pasillo por el que avanzaba era real, si bien, qué era la realidad. [...] Oyó que el joven [...] afirmaba [...]: “Realidad, realidad, realidad, esa es una palabra que no significa nada si no va entre comillas”» (Bonilla, 1999: 191).

Pero donde mejor se ve esta aplicación de la ficción a la realidad, que ya había señalado como idea en cuentos anteriores («Mi empresa trasladaría a la realidad con una variante perversa una idea que he cazado en *Luna de papel* de Peter Bodganovich» [Bonilla, 2009b: 200]) es en uno de los cuentos de *Tanta gente sola*, «Metaliteratura», donde «metaliteratura» toma la acepción de una literatura que va más allá de la literatura para afectar a la vida, no la literatura en la literatura, sino la literatura en la realidad: el joven protagonista decide trasvasar a la realidad un cuento fantástico de Borges en el que un joven va con el viejo que será a la orilla de un río, donde le cuenta cosas de lo que será su vida, que para él son parte del pasado y el recuerdo. Para ello escoge a su primo, un chico recluido en sí mismo y con un exagerado miedo a la muerte, que se verá de viejo, o más bien creará verse, pues un actor se hará pasar por él en el autobús, con un guion preparado por el protagonista. También el último cuento de esta obra, «El lector de Pereg», es, además de un homenaje a Georges

Perec y un ejercicio metaliterario (aquí sí en la acepción más clásica, recordemos que la metaficción es una de las características definitorias de la narrativa de Juan Bonilla, así como del posmodernismo literario en general), un intento de atesorar experiencias que no hemos tenido a través de la ficción, intentando llevar a cabo los recuerdos apuntados por otros lectores en las hojas habilitadas al final para ello de ejemplares de *Me acuerdo*, de Georges Perec. Es además este cuento una utilización del recurso borgiano y posmoderno de la memoria ajena, que nos hace reflexionar sobre el recuerdo artificial o falso²⁰, pues son los recuerdos ajenos, los de otros lectores anónimos de Perec, los que el protagonista va realizando y acumulando en su propio recuerdo. También utiliza este motivo el relato «Una sensación incurable», de *El que apaga la luz*, donde el protagonista vive un *déjà vu* continuo, teniendo la sensación de que ha vivido ya todos los momentos que experimenta, plagado de falsos recuerdos que lo atormentan.

JUAN BONILLA ANTE LA COPIA

Hemos señalado antes cómo la característica relación hombre-imagen tan importante en la posmodernidad, base de un mundo que avanza al límite de la realidad, ha sido llevada al arte desde siempre, aunque mediante recursos y temas diferentes a la posmodernidad. Uno de ellos es el de la extraña fascinación, incluso erótica, por la copia humana, los autómatas, muñecas que cobran vida, etc. Este tema es abordado por Juan Bonilla en «Real Dolly», un relato publicado en la última edición de su primer libro de relatos, *El que apaga la luz*, donde añade relatos que no publicó en su momento, como este. El protagonista conoce un día un chalet donde se hace negocio con treinta muñecas hiperreales, copias perfectas de famosas, utilizadas para la prostitución,

criaturas de látex, vinilo y silicona, con un esqueleto de metal extraordinariamente preciso [...], dotadas de unos sensores reglados por un ingenio situado en algún punto de su interior que las capacitaban para, activando los circuitos adecuados -sus terminaciones nerviosas- responder a los estímulos de sus usuarios, adivinar sus necesidades, mover las caderas con la velocidad precisa, apretar los glúteos

²⁰ «La metáfora borgeana de la memoria ajena, con su insistencia en los recuerdos artificiales, parece estar en el centro de estas creaciones, así como de muchos otros creadores contemporáneos. Como los grandes relatos de Borges estas obras giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida perdida y la experiencia artificial...» Y en nota: «En la obra de los padres de la ficción posmoderna norteamericana, Burroughs, Pynchon, Gibson, Philip Dick..., asistimos, por ejemplo, a la destrucción del recuerdo personal, o, mejor, a la sustitución de la memoria propia por una cadena de secuencias y de recuerdos extraños» (Gómez Trueba, 2006: 96).

o, colmo de la eficacia, emitir distintos tipos de gemidos cuando intuyesen, por la temperatura de quien las utilizaba y la agitación de su respiración, que se acercaban a la cima (Bonilla, 2009b: 148-149).

Su elección es la copia de Marlene Murreau (personaje «real») y tanto se obsesiona con la perfección de la Marlene *dolly* (la «perfección de lo falso», lo «falso absoluto», como decía Umberto Eco), como la llama, que sospecha que las muñecas hiperreales sean en realidad mujeres reales contratadas para hacerse pasar por muñecas: «me sonreía y me miraba como si dentro hubiera alguien. ¿Había alguien? Pensé que era de carne y hueso, quiero decir, que el truco estaba en hacer creer a los clientes que las muñecas eran de látex y silicona y lo que quiera que se empleara en su fabricación, pero en realidad te las tenías con una hembra de verdad, todo lo parecida que se pudiera a la estrella mediática que fuera» (Bonilla, 2009b: 152). En el calor del momento ya no solo reflexiona sobre la autenticidad de la muñeca-mujer, parece dudar de su propia realidad-humanidad, pensando que es alguien quien le mueve desde fuera: «alguien debía controlar mis reacciones con un mando a distancia (seguro que han tenido esa sensación, quedas congelado porque un dedo ignoto aprieta el botón de pausa)». Tras un intento frustrado de raptar a la muñeca, decide secuestrar a la Marlene real (aunque como el protagonista dice: «el adjetivo es incorrecto, la *dolly* también era real» [Bonilla, 2009b: 156]) para comprobar si «la muñeca perfeccionaba a la *vedette* deseada» (Bonilla, 2009b: 164), con el resultado de que «no era lo mismo que con la muñeca. La muñeca resultaba mucho más humana» (Bonilla, 2009b: 169). Lo mismo ocurre en «Brooke Shields», donde compara a la compañera de clase del narrador protagonista con la actriz, entendiendo que «Mari José Peña²¹ [...] era como un simulacro de Brooke Shields, pero tan inalcanzable como ella» (Bonilla, 2013: 89), intercambiando la imagen de la pantalla cinematográfica por la real (en el plano ficcional).

Juan Bonilla se muestra además consciente de la fascinación del ser humano por la copia: «desde antiguo, había padecido siempre cierta propensión a quedar fascinado por los maniqués y las muñecas. ¿Cómo no recordar aquellas tardes gastadas en el cuarto de mi hermana, observándola mientras mantenía conversaciones con sus muñecas?» (Bonilla, 2009b: 156), y de la tradición de este motivo en el arte: «ya sé que hay una canción de Serrat sobre un menda que se enamora de una maniquí, y rompe el escaparate donde está encerrada y se fuga con ella. Ya sé, sí, he visto la película de Lubitsch sobre la muñeca humana, he visto

²¹ Este personaje era también el objeto de deseo adolescente de un personaje en «Todos contra Urbano» (2009c: 46).

Metrópolis de Fritz Lang, he leído el cuento de Hoffman...» (Bonilla, 2009b: 164). Este motivo clásico no está agotado y está de hecho retomándose en esta época de fascinación por lo falso-obsesión por la autenticidad²².

Otros recursos de la tradición artística que reflejan el intento del hombre de duplicar la realidad, cuestionándola, son el espejo, el doble²³ o el mapa. María Teresa García-Abad (2005) ha estudiado cómo Juan Bonilla utiliza estos elementos en la novela *Nadie conoce a nadie*, mediante el espejo roto al inicio, el juego de rol y la maqueta de Sevilla. El arte no está exento de la aparición de la copia, como vemos en el relato «El millonario Craven», que además de mezclar intertextualidad con metaficción (un escritor que muere, Ismael Lara, deja un folio con el argumento y título de su última novela, y estos se corresponden con el último cuento de *La compañía de los solitarios*, «El mejor escritor de su generación»), nos ofrece la idea del arte y la literatura como imitación, y en último término como copia, falsificación, plagio. Un millonario, poseedor de muchas falsificaciones de obras de arte y documentos, le pide al escritor protagonista, que dice «Imitar siempre se me dio bien, desde adolescente» (Bonilla, 1999: 34) y está muy influido por el autor fallecido, una novela donde su imitación o su plagio se confunda con el original, sea indiferenciable, igual que ha hecho con otras novelas de Foxá y Torrente Ballester. El original y la copia son una misma cosa hasta no poder ser rastreada la autoría por los expertos, solo que en este relato el escritor no consigue más producto que el borrador sobre la imposibilidad de la copia (o de la creación falsa del original que nunca existió)²⁴. El tema de la copia literaria o el plagio se da también en otros cuentos como «Nunca hay una primera vez», de *Minifundios*, o «El cuarto de los trastos», de *El estadio de Mármol*.

La tecnología y las pantallas, como veremos con los ejemplos de la televisión, suponen nuevas técnicas de reproducción y producción de realidad; una de estas formas, que se asemeja al juego de rol tecnologizado (recordemos el papel del juego de rol en la primera novela del autor, llevada al cine²⁵), son los videojuegos. Además de aparecer en varios relatos

²² David Foster Wallace (2001: 67), en el ensayo que hemos citado, da un ejemplo semejante característico de la narrativa de la imagen, un relato de A. M. Homes de su libro *The Safety of Objects*, en el que se desarrolla una historia de amor y sexo entre un adolescente y la muñeca Barbie de su hermana. El cuento, bastante escalofriante, se puede leer en español en la antología de autores estadounidenses antes citada (Cassini, Testa [eds.], 2005).

²³ Motivo recurrente en la narrativa breve de Juan Bonilla (Pérez Dalmeda, 2016, *passim*).

²⁴ Hay que recordar que la indecibilidad es una característica que trata de poner en evidencia la literatura posmodernista.

²⁵ *Nadie conoce a nadie* (1999), con guion adaptado y dirección de Mateo Gil y protagonizada por Eduardo Noriega.

como elemento cotidiano en la vida de los personajes, se ve su uso como recurso específico para tematizar y problematizar la realidad y su imagen en el relato «Vitíligo», de *El estadio de Mármol* (también en *Basado en hechos reales*). En este cuento la televisión va abriendo el camino al videojuego con un par de apariciones a través de la hipótesis de una pregunta realizada por un encuestador de los que envía la televisión y la afición de la novia del protagonista por presentarse a pruebas para programas televisivos. Después aparece en escena el videojuego al que está enganchada la novia del protagonista, *Vida Real*, en el que el jugador tiene el nombre, los rasgos y la vida de la persona real que juega, así como sus mismas necesidades y vida cotidiana, con la diferencia de que en el juego el tiempo se comprime y puedes vivir en pocos minutos lo que en la vida serían horas o días. Es, para el narrador, el triunfo de *lo real* simbolizado precisamente en su copia: «El mayor éxito en la historia de los videojuegos: tantos héroes musculosos y heroínas forradas en cuero y armadas hasta los dientes, para acabar descubriendo el éxito de la realidad» (Bonilla, 2005: 157). Es interesante además que el protagonista, al hablar de ello con su novia, la jugadora, no puede distinguir entre realidad y ficción: «Algunas noches la sentía llegar a la cama, le preguntaba qué tal le había ido y me decía: creo que me voy a conseguir un papel en una película porno. Y por un momento me debatía entre considerar si se estaba refiriendo a la realidad real o se refería al videojuego» (Bonilla, 2005: 157-158). El protagonista entra en el videojuego al que juega su novia y selecciona la opción de Memoria, en la que puede escoger una cámara libre para observar desde todos los ángulos y perspectivas de cámara la «vida» de la jugadora. Paradójicamente, a través del videojuego el protagonista descubre la verdad en su correlato *real*: su novia le es infiel, ante lo cual él busca respuestas y símiles para su situación en otra representación, la de la literatura, comparando a su novia con Humbert Humbert, de *Lolita*²⁶, y después tiene un sueño, nueva representación de su vida: «Tuve un sueño de esos tan realistas que empiezan en el lugar mismo donde te quedas dormido: más que sueño debió ser viaje astral. Me veía a mí mismo, como si el que estaba teniendo el sueño fuese otro, salir de la bañera» (Bonilla, 2005: 162).

²⁶ Recordemos que Nabokov, y en especial *Lolita*, es uno de los autores fetiche de Bonilla, llegando a dedicarle un ensayo (2008: 159-167), además de aparecer continuamente en sus artículos.

EL SUEÑO Y LA TELEVISIÓN COMO GENERADORES DE REALIDAD

Este elemento del sueño, también clásico en literatura y aún de actualidad²⁷, lo utiliza también Bonilla constantemente para cuestionar el estatuto de la realidad (Pérez Dalmeda, 2016). En «La nube de Oort» el protagonista, un drogadicto, no sabe si en ese momento concreto está dormido o despierto:

Por un instante me sacude una duda: no sé si he ingresado de nuevo en un pliegue de la realidad y en estos mismos momentos en los que avanzo hacia la otra sala de la chabola estoy balanceándome aún en la mecedora, dormido. No sé siquiera si la escena en la que Dumster se despide y se marcha a buscar aliento a la chabola de Tronco pertenece a este pliegue de la realidad o a la realidad misma. El mero hecho de que me plantee esa posibilidad parece indicar que en efecto estoy despierto, pero mi memoria me alcanza la certeza de que en otras ocasiones, cuando estaba soñando, también me preguntaba si aquello que me sucedía pertenecía a la realidad, y me pellizcaba, y me contestaba que sí, y me mentía (Bonilla, 2009b: 122).

Para hacernos dudar un poco más, en uno de sus habituales juegos, en otro cuento de esa misma obra, «Diario de un escritor fracasado», un personaje sueña que es un toxicómano y dice una frase que decía el protagonista de «La nube de Oort»: «soñó que era un toxicómano padeciendo un agudísimo síndrome de abstinencia y que antes de desmayarse susurraba: Un caballo, un caballo, mi reino por un caballo» (Bonilla, 2009b: 189). El drogadicto decía en el primer cuento: «mi reino por un caballo»²⁸, y acto seguido iba a buscar a su camello a su chabola, donde dudará de si está despierto o dormido (aunque leyendo el otro cuento podemos pensar que ni siquiera llegó a ir a la chabola donde duda sobre su consciencia, pues parece que se desmaya ya antes en su casa).

En otro de sus relatos equipara el sueño a la televisión, ambas realidades paralelas, irrealidades generadoras de realidad; en «Paso de cebra» el narrador dice:

el orgasmo lo soñó: participó en el programa de televisión *Haga realidad su mejor sueño*, en el que cada concursante proponía una ilusión, la explicaba y defendía, y el público se encargaba de que su sueño se trasplantara a la realidad si consideraba que era mejor o más justo que el de los demás concursantes. Mi madre solicitaba un orgasmo. Explicaba lo mal que lo pasaba en la cama con el animal con que la compartía y se ganaba al público con sinceridad. Fue apoyada unánimemente, y

²⁷ «Desde siempre el arte nos ha hablado de la duplicación de la realidad, a través de un viejo motivo: el sueño». Hace referencia acto seguido a un relato actual de Shelley Jackson titulado «Sueño» (Gómez Trueba, 2006: 57).

²⁸ Detalles como este juego de palabras ingenioso -el *wit* es marca de la casa de Bonilla-, que es clara referencia al *Ricardo III* de Shakespeare, nos muestran cómo Bonilla participa de la especial recursividad de la literatura postmoderna, que se hace consciente de que toda literatura trata y está hecha de otra literatura. También él es consciente de que su literatura se alimenta y toma como fuentes los libros, lo hace en esa especie de memoria de su bibliomanía que es *La novela del buscador de libros* (2018), y mucho antes en artículos donde da cuenta de ello: «Otra de las fuentes principales en las que bebo para escribir son los propios libros» (1996c: 24).

mi madre pudo procurarse su orgasmo con la ayuda de un hombre que ella misma seleccionó entre los integrantes del público (Bonilla, 2006: 285)²⁹.

En este caso la televisión aparece como elemento secundario o anecdótico en un relato sobre otros temas, pero en general podemos decir que la obra de Bonilla está repleta de referencias a las tecnologías, en especial a los medios de comunicación, los *mass media*, sobre todo a la televisión³⁰. A través de artículos y relatos vamos viendo la consciencia de una realidad tecnológica, mediática, donde los acontecimientos lo son en la medida en que son filmados o televisados, pero a su vez lo televisado cobra un carácter irreal. En principio la televisión reflejaba la realidad, quería reproducirla tal cual era en nuestras pantallas, hasta que fue consciente de su enorme poder, pues puede seleccionar la realidad, interpretarla, manipularla y finalmente producirla. No solo nuestra imagen del mundo es televisiva, sino que el filmar una realidad puede variar esta o hacer que se cree realidad con el objetivo de ser televisada (un ejemplo puede ser los *reality shows*, pero podemos llegar a extremos increíbles, como el de ese presentador televisivo y diputado brasileño que ordenaba asesinatos para emitirlos en su programa y aumentar la audiencia, del que recientemente se ha producido una docuserie en Netflix: *La muerte vende* [Galarraga, 2019]). Quizá consciente de esto uno de los personajes de Juan Bonilla, el también escritor de «El millonario Craven» había dicho a la prensa, al ser entrevistado, «que uno de mis sueños más pertinaces consistía en formar un club de reventadores de programas de televisión en directo» (Bonilla, 1999: 22), produciendo exactamente el efecto contrario al alterar la realidad televisiva.

Si tenemos que situar a Bonilla en alguno de los bandos entre *apocalípticos* o *integrados*, como dijo Umberto Eco, sin duda lo colocaríamos entre los apocalípticos, a pesar de haber ejercido como periodista en Barcelona (García Rodríguez, 2003: 18) y haber trabajado tanto en periódicos como en radio y televisión. Su visión crítica de los *mass media* como productores de una realidad inauténtica, simulada, se ve en ocasiones en forma de juicios y reflexiones directas, sobre todo en sus artículos; los ejemplos son muchos. Sobre el sector de los periódicos dirá: «El escritor de columnas periodísticas es eso: un viajero que a bordo de una holandesa errante va arrastrando su cansancio por el superpoblado bosque de la realidad

²⁹ Publicado previamente en *La compañía de los solitarios* (1999). La misma anécdota del sueño aparece también recogida en el diario del personaje de Jaime en la novela *Nadie conoce a nadie* (1996b).

³⁰ Esto es algo que comparte con algunos de los escritores que, como él, comenzaron a publicar siendo muy jóvenes en los años noventa, y uno de los aspectos fundamentales para leer a Juan Bonilla desde la posmodernidad. Dos ejemplos analíticos pueden atestiguar este motivo central en la narrativa de Ray Loriga, así como su visión crítica, similar a la de Bonilla (Everly, 2007; Henseler, 2007).

virtual que cada día erigen los periódicos» (Bonilla, 1998: 9); para poner en cuestión la realidad y su relación inexorable con la ficción utiliza la ya clásica película de *El show de Truman*:

Paseando por Montreaux me dio por recordar *El show de Truman*, la magnífica y desasosegante película de Peter Weir, porque es Montreaux una ciudad susceptible de que a sus vecinos les ocurra exactamente lo que al protagonista de esa película: alguien está emitiendo sus vidas en directo sin que ellos lo sospechen. Parece todo tan feliz aquí, está todo tan controlado que es difícil no quedar sometido por la convicción de que en Montreaux la vida se desarrolla conforme a un guion estricto. [...] resulta dolorosa la experiencia de ver un boletín de noticias extranjero en una televisión suiza: el hojaldre de catástrofes, tragedias, humillaciones e injusticias, comparado con el sosiego, la serenidad, el tedio que reina en las calles, debe someter a la ciudadanía a la certeza de que lo que aparece en pantalla -niños que boxean en Australia, niñas prostitutas en Tailandia, rumanos hacinados en el extrarradio de Madrid- no es sino ficción. [...] Yo creo que en Montreaux, y por extensión en toda Suiza, la gente, atendiendo a un requerimiento de Nabokov, escribe siempre la palabra «realidad» entre comillas (recordemos que ya utiliza esta idea de la realidad entre comillas en otro texto citado), para defenderse, para escudarse ante lo insoportable (Bonilla, 2002: 61-62).

Critica también a los medios de comunicación, el cuarto poder, como productores de una realidad que nos violenta y nos reduce hasta «matarnos»:

parándonos a escrutar esa realidad que nos venden los medios de comunicación -que son los auténticos productores de la realidad, ni más ni menos que a la manera en que Hollywood produce fantasías animadas-. El cuarto poder se ha convertido en el poder del cuarto, o sea, el encargado de llevar lo que sucede en el mundo a nuestra habitación, reduciendo el mundo a nuestra habitación, reduciendo el mundo a una serie de acontecimientos, opiniones, zarandajas con las que comprar nuestro tiempo, matar nuestro tiempo, en definitiva, matarnos (Bonilla, 1998: 90);

y de modo más específico sobre la televisión, y el simulacro que erigen el movimiento casi tectónico de realidad y ficción en su choque escribe:

la propia retórica de la televisión, las argucias mismas con que el medio nos defiende, impelen a considerar lo que aparece ahí como succulentas ficciones [...]. En defensa propia no nos queda más remedio que considerar ficción lo que acaso fuera realidad. La televisión dispone de esa capacidad diabólica que consiste en convertirlo todo en realidad virtual, es decir, en mera apariencia, en simulacro (Bonilla, 1996a: 183-184).

En los relatos, independientemente de su temática, cuando la vida, o una circunstancia parece demasiado irreal, inverosímil, las referencias siempre son a la televisión y al cine, a lo que en alguna ocasión Bonilla ha llamado «Medios de Formación de Mucedumbres» (Bonilla, 2009b: 18): «como si fuera una actriz a la que el director hubiera

dado órdenes de que convenciera con la mirada al espectador...» (Bonilla, 2009b: 29); «como si se limitara a seguir las líneas de un guion lamentable que no puede permitir que el héroe se venga abajo...» (Bonilla, 2009b: 33); «la situación parecía tan inverosímil que por momentos Tronco confiaba en que se tratara de alguno de esos programas de televisión en los que se oculta una cámara en algún lugar para tenderle una trampa» (Bonilla, 2009b: 111); «¿Esta broma la has planeado tú solita o participas en un programa de humor para alguna televisión?» (Bonilla, 2009b: 143), etc.

Este carácter destructivo de los medios, la simulación de la realidad como violencia, la «muerte de la autenticidad» (como decía Zadie Smith) se refleja en algunos relatos en violencia explícita, en muerte real. En «La noche del Skylab» una astronave de la NASA queda a la deriva y, ante el vaticinio de su caída en la tierra un día concreto, la NASA anuncia indemnizaciones por cada casa destruida y persona muerta, y una compañía de seguros aprovecha para prometer filmar una campaña publicitaria en el lugar donde caiga el Skylab. Ante tal promesa publicitaria-tecnológica un pequeño pueblo de la sierra ve la posible tragedia como única salida a la paupérrima situación, y reza para que la astronave caiga allí y mate a unos cuantos habitantes. Allí es enviado un periodista, con la orden de sacar de la tragedia «algo que haga llorar» (Bonilla, 2001: 156). Finalmente, la mayoría de habitantes del pequeño pueblo se suicidan conjuntamente con hierbas venenosas ante la noticia de que el Skylab se desintegró al llegar a la atmósfera y apenas cayeron algunas piezas lejos de su pueblo. Es la muerte de lo rural por la asfixia del mundo «civilizado», que hace que los últimos reductos de lo natural pongan sus únicas esperanzas en el producto de la técnica, en la publicidad y los medios de comunicación (el periódico del reportero y la televisión) y acaben matándose, paradójicamente con lo natural, las hierbas venenosas³¹.

Esta visión destructiva de la televisión aparece más claramente, utilizando la ironía, en «La ruleta rusa»³². El relato muestra un concurso de televisión³³ que consiste en que un

³¹ «En el momento en que el ser humano ha destruido la naturaleza valiéndose de las tecnologías, entonces se vuelve a plantear un problema que parecía olvidado: la identidad en un mundo en que lo natural es residual y lo artificial es lo natural» (Molinuevo, 2004: 84).

³² El germen de este relato está en un artículo periodístico donde el autor va mezclando sus reflexiones sobre narrativa con ideas para relatos y sus fuentes. Sobre este escribirá: «Entre el renglón anterior y este han pasado unas cuantas horas. He ido a la televisión, a una reunión de creativos. Estamos preparando un programa concurso para la hora punta de los martes. Mientras los compañeros, y sobre todo el productor, compiten en decir la sandez mayor, a mí se me ocurre un programa concurso que nunca avalaría ninguna televisión. Se titularía “La Ruleta Rusa”. Seis concursantes, tantos como puede hacer un revólver...» (1996c: 24).

³³ Se inserta así en un subgénero que comienza a dar frutos en la posmodernidad: «la temática y la ambientación de los concursos televisivos, con su peculiar combinación de promesa pecuniaria, miseria social, manipulación mediática e irrisión del saber especializado, ha originado un subgénero narrativo típicamente posmoderno» (Ferré, 2003: 34). Además de estos relatos donde la ambientación es el programa televisivo, la televisión es

grupo de participantes se disparan con una pistola con una sola bala, de modo que en las sucesivas rondas algunos van haciendo estallar sus cabezas, hasta que solo queda uno, que es el ganador. Isabelo Galván, un concursante que lleva doce semanas seguidas, se ha convertido en el héroe nacional. Se está haciendo multimillonario a base de dispararse en la sien, a costa de la muerte de cincuenta y tres personas que han escogido ir a «la ruleta rusa» para ganar dinero/suicidarse. A quienes se disparan y mueren con el disparo (aplaudidos por parte del público como homenaje, abucheados por otros) les retiran en una pausa para la publicidad, tras la cual se repite el momento del disparo, y a los muertos el programa-concurso los llama «eliminados». Isabelo Galván muere en una pausa para la publicidad por el disparo de otro de los concursantes, mientras la presentadora se preocupa por si han grabado el momento. Todo esto lo ve una pareja desde su casa, y ella le dice a él que va a escribir al programa para participar. La televisión, en este caso, genera una realidad, incide en la vida, y lo hace de la manera más extrema, mediante la muerte. La muerte (y la vida, por tanto) se convierte en puro espectáculo, y las personas, convertidas en espectadores, lo toleran (lo jalean) por ese halo de irrealidad que produce lo que vemos a través de la imagen en la pantalla, porque «tras el cristal la muerte sigue siendo muerte, pero no huele» (Bonilla, 2006: 103)³⁴.

También en «Todos contra Urbano», de *Tanta gente sola* (Bonilla: 2009c), el concurso de televisión es el escenario: el programa *Cifras y letras* se convierte en el eje donde las vidas de un grupo de chicos y chicas que iban a la misma clase en la infancia se encuentran; es el lugar del recuerdo, pero también de la venganza, de la humillación pública que solo permite lo que aparece en televisión: Urbano es un maestro de escuela a punto de batir el récord *Guinness* como ganador del programa que en más ocasiones ha vencido. Este hecho pone alerta a todos sus antiguos compañeros de clase, que reviven sus relaciones e intentan ganar a Urbano acudiendo al concurso. Todos ellos pierden y quedan humillados, hasta que la hija de una de las compañeras, que había muerto unos años antes, lo vence con mucha diferencia justo el día en que iba a conseguir el récord. Vemos así la potencia movilizadora de la televisión, capaz de hacernos revivir el pasado, construir una realidad nueva mediante la venganza pública, de hacernos cambiar. Los programas de *Cifras y letras* que son la materia de este relato son lo que otro personaje ve en la televisión en un cuento de su siguiente libro

elemento consustancial al paisaje cotidiano de muchos de los relatos de Bonilla, como en «El llanto», «Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte» o todos los otros relatos de *Una manada de ñus* en los que estos animales del Serengeti aparecen en un documental de televisión.

³⁴ Este relato es el escogido por Teresa Gómez Trueba en la antología *Mire a cámara, por favor* (2020).

de narrativa breve, *Una manada de ñus* (2013), «Cuidados paliativos», donde una maestra jubilada ingresada en cuidados paliativos pide cada noche a su hijo que ponga el programa donde van participando antiguos alumnos. La mujer, cerca de la muerte, piensa en cuáles de sus exalumnos habrían muerto ya, y la noche en la que una joven elimina al campeón ella ya no puede verlo. La televisión no solo se vincula con la realidad y la muerte, sino también con la intertextualidad de la literatura de Bonilla.

Pero sin duda el relato que llega más lejos tratando sobre el mundo televisivo y el simulacro es «En la azotea», de *Tanta gente sola*: el director de un programa de televisión de éxito narra desde los estudios el programa que están emitiendo en directo. Un informador que había leído el diario de su amiga les avisa de que la chica piensa suicidarse un día y una hora concretos en un edificio específico. A partir de ahí el programa graba las escaleras del edificio, del que han parado el ascensor, para que la chica suba los nueve pisos por la escalera encontrándose con diferentes situaciones que los guionistas han preparado y unos actores llevarán a cabo para convencer a la chica en directo de que no se suicide, procurando, sin embargo, que sí llegue a la azotea, porque si no perderían toda la audiencia y los *sponsors*, cuya publicidad está en los diferentes pisos. Un llanto desconsolado tras una puerta, un enano que no puede abrir otra, un profesor acusado de abuso sexual que también se quiere suicidar, unas niñas escuchando su música favorita, su poeta preferido y el amigo que leyó su diario, que es la última trampa, ya en la azotea. El programa va moviendo los hilos de la vida/muerte de la adolescente, que se ha convertido en personaje principal de un mundo televisivo sin saberlo. Todo va bien y el *share* sube hasta el 70%, hasta que el actor que hace de suicida comete el error de llamarla por su nombre (cuando ella no se lo ha dicho), con lo que por un momento parece que la joven se dará cuenta del montaje y se hará consiente de la existencia de la cuarta pared. Sin embargo, sigue escaleras arriba y se encuentra con el poeta, que hace un papel magnífico y sube con ella hasta la azotea, mientras en el plató los aplausos crecen. Pero una vez allí el informador comienza a alabar el último libro de poemas, con lo que el equipo del programa sospecha que la chica nunca tuvo intención de suicidarse, era solo una trama para publicitar el libro. Pero de pronto el poeta, que se supone era un colaborador del programa, tras hablar con los chicos, se acerca al borde de la azotea y salta al vacío, suicidándose en directo. El relato parece en principio una versión de *El show de Truman*, donde el protagonista no sabe que su vida es solamente el guion interpretado de un programa de televisión que ha desplegado un enorme escenario de decorados y actores a lo largo de toda su vida para emitirlo en televisión. Aquí el programa hace de la chica la protagonista, creando

escenas que cambiarán su realidad o toda su vida-su muerte, introduciendo además el tema de la publicidad con insistencia. Pero el final nos desvela una vuelta de tuerca: la televisión, que era quien nos hacía creer que vivíamos en un mundo real mediante la simulación, es ahora la engañada, y lo es desde dentro, pues es uno de sus colaboradores-actores el que realiza el engaño. El poeta, con sus dos colaboradores, hace creer a la televisión que está moldeando la vida de la chica, mientras que son ellos los que modifican el programa de televisión para aprovecharse de sus posibilidades: una muerte en directo es la única manera de granjear fama a un poeta en esta sociedad, y el poeta, harto de todo y consciente del mundo en el que vivimos, decide engañar a los engañadores. Es el triunfo del individuo sobre esta sociedad televisiva, aunque sea del individuo que escoge el no ser. Desenmascara la simulación a la que nos somete la televisión mediante una simulación de segundo grado.

CONCLUSIÓN

David Foster Wallace (2001: 68), al definir la *narrativa de la imagen* de la que hemos hablado nos dice que «sin apenas excepciones, la narrativa de la imagen no logra lo que se propone» («restaurar lo que se entiende por «real» a las tres dimensiones» [Wallace, 2001: 68], liberarnos del yugo televisivo). La razón sería que «la mayoría de los autores de narrativa de la imagen ofrecen su material con [...] tono de ironía y autoconsciencia» (Wallace, 2001: 68) y «la televisión ha estado absorbiendo ingeniosamente, homogeneizando y re-presentando la misma estética cínica y posmoderna» (Wallace, 2001: 68). Es decir, la visión irónica sobre la televisión, basada en el uso de sus técnicas en la narración y en la televisión como tema desde la parodia, se desarticulan cuando la televisión comienza a utilizar el mismo tono irónico y de irrisión, incluso sobre sí misma. En este cuento de Bonilla, sin embargo, no funciona solo la ironía que trata de destapar el engaño del simulacro televisivo señalándolo (hubiera sido así si simplemente la chica hubiera sido una potencial suicida verdadera y la televisión hubiera interferido -o no- en sus planes), sino que intenta demostrar que el escritor sí puede vencer mediante su narración, sus actos (el de escribir o el de simular ser un actor para suicidarse en directo) a la televisión y toda la sociedad del espectáculo (en el sentido debordiano), hacer prevalecer la realidad mediante el simulacro de una realidad que es simulada (el poeta del cuento actuando en lo que de por sí es una actuación, y Bonilla con el «espectro de segundo grado» que supone la literatura como esta). En este sentido es significativo que el que engaña

a la televisión en el relato, el individuo que vence a la televisión, aunque sea para matarse, es un poeta (el mismo que aparecerá en otros relatos de esta obra), mostrando que si alguien es capaz de desarticular el mundo como simulacro que ha creado la televisión, ese es el escritor, el poeta, por medio de otra simulación, sea esta el actuar para el poeta del cuento, o el escribir relatos, pero ambos infiltrándose en la televisión, aprovechándose de ella para sacarle partido y desarmar su sistema de simulación al utilizarlo, pasando a ser ella la engañada.

Mirada desde esta perspectiva, los lugares desde los que leer la obra de Bonilla van creciendo, demostrando que puede seguir generando interpretaciones, que permite espacios teóricos y sociológicos desde los que leerla, aunque no sean su lugar ni etiqueta principal. Si bien Juan Bonilla no encaja a simple vista con el posmodernismo, igual que no encajaba con la Generación X, el análisis de sus temas y técnicas narrativas revela múltiples estrategias concretas de la posmodernidad y la narrativa de la imagen. Decían Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán en *Hologramas. Realidad y relato en el siglo XXI* (2017: 294) que la nueva narrativa, «es aquella que sabe transmitir de qué manera todos esos cambios sociológicos y tecnológicos han distorsionado nuestra manera de percibir la realidad, la manera de sentir el tiempo y el espacio en el que estamos inmersos y que, al mismo tiempo, ha acertado con una fórmula literaria capaz de dar cuenta de esa nueva percepción de la realidad». La narrativa de Juan Bonilla, fuera de toda duda, pero también de toda etiqueta, cumple, a su imagen y semejanza, con el modelo de la nueva narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean (2005): *Cultura y simulacro*, traducción al español de Antonio Vicens, Barcelona, Kairós.
- Baudrillard, Jean (1996): *El crimen perfecto*, traducción al español de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- Bauman, Zygmunt (2003): *Sociedad líquida*, traducción al español de Mirta Rosenberg, México, Fondo de cultura económica.
- Bonilla, Juan (1994): *Partes de guerra*, Valencia, Pre-Textos.
- Bonilla, Juan (1996a): *El arte del yo-yo*, Valencia, Pre-Textos.
- Bonilla, Juan (1996b): *Nadie conoce a nadie*, Barcelona, Ediciones B.
- Bonilla, Juan (1996c): «Salir de cuentos», *Renacimiento*, 11-12: 22-26.
- Bonilla, Juan (1998): *La holandesa errante*, Oviedo, Nobel.
- Bonilla, Juan (1999): *La compañía de los solitarios*, Valencia, Pre-Textos.
- Bonilla, Juan (2001): *La noche del Skylab*, Madrid, Espasa Calpe.
- Bonilla, Juan (2002): *Teatro de variedades*, Madrid, Renacimiento.
- Bonilla, Juan (2005): *El estadio de Mármol*, Barcelona, Seix Barral.
- Bonilla, Juan (2006): *Basado en hechos reales*, Córdoba, Berenice.
- Bonilla, Juan (2008): *La plaza del mundo*, edición de Javier García Rodríguez, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Bonilla, Juan (2009a): *Defensa personal. Antología poética 1992-2006*, Sevilla, Renacimiento.
- Bonilla, Juan (2009b): *El que apaga la luz*, Valencia, Pre-Textos.
- Bonilla, Juan (2009c): *Tanta gente sola*, Barcelona, Seix Barral.
- Bonilla, Juan (2013): *Una manada de ñus*, Valencia, Pre-Textos.
- Bonilla, Juan (2014): *Hecho en falta (Poesía reunida)*, Madrid, Visor.
- Bonilla, Juan (2018): *La novela del buscador de libros*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Calinescu, Matei (1991): *Cinco caras de la Modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, traducción al español de María Teresa Beguiristain, Madrid, Tecnos.
- Calles, Jara (2011): *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*, Salamanca, Universidad de Salamanca. Tesis doctoral.

- Carrión, Jorge: (2007) «I+D. Una generación para el siglo XXI», *La Vanguardia*, Cultura/s, 21-03-2007: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20070321/53397183064/i-d-una-generacion-para-el-siglo-xxi.html> (último acceso: 25/11/2020).
- Cassini, Marco; Martina Testa (eds.) (2005): *Generación quemada (una antología de autores norteamericanos)*, traducción al español de José Luis López, Madrid, Siruela.
- Debord, Guy (2002): *La sociedad del espectáculo*, traducción al español de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos.
- Eco, Umberto (1996): «La ciudad de los autómatas», en *La estrategia de la ilusión*, traducción al español de Edgardo Oviedo, Barcelona, Lumen: 47-54.
- Everly, Kathryn (2007): «Television and the Power of Image in *Caidos del cielo* and *La pistola de mi hermano* by Ray Loriga», en Christine Henseler; Randolph D. Pope (eds.) (2007): 170-183.
- Fernández Mallo, Agustín (2012): «Luis XIV traspasa Versalles a una promotora», en *Blog up. Ensayos de cultura y sociedad*, edición de Teresa Gómez Trueba, Valladolid, Universidad de Valladolid: 32-37.
- Fernández Porta, Eloy (2007): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice.
- Ferré, Juan Francisco (2003): «El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante», *Quimera*, 237: 29-34.
- Ferré, Juan Francisco (2011): *Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (Del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, Málaga, E.D.A.
- Fiedler, Leslie (1965): «The new Mutants», *Partisan Review*, 32(4): 505-525.
- Galarraga, Naiara (2019): «El periodista que siempre llegaba primero a la escena del crimen», en *El País*: https://elpais.com/cultura/2019/06/22/television/1561221489_634629.html (último acceso: 25/11/2020).
- García Rodríguez, Javier (2003), «Juan Bonilla: Maneras de vivir», *Clarín*, 43: 18-23.
- García Rodríguez, Javier (2008): «Prólogo: Un mundo, una vasta biblioteca. Del ejercicio (oblicuo) de la autobiografía», en Juan Bonilla (2008): 9-21.
- García-Abad, María Teresa (2005): «La nueva narrativa. Juan Bonilla, *Nadie conoce a nadie*: literatura, cine y virtualidad», en *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid, Fundamentos: 122-135.
-

- Gómez Trueba, Teresa (ed.) (2020): *Mire a cámara, por favor. Antología de relatos sobre tecnología y simulacros*, prólogo de Teresa Gómez Trueba, Zaragoza, Pressas Universidad de Zaragoza.
- Gómez Trueba, Teresa (2006): «Personajes en busca de autor y Posmodernidad: de *Niebla* a *El show de Truman*», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX: 87-106.
- Gómez Trueba, Teresa (2006): «*Que esto sea real*. El mundo como simulacro en la narrativa norteamericana contemporánea», *Quimera*, 274: 53-58.
- Gómez Trueba, Teresa; Morán Rodríguez, Carmen (2017): *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, Gijón, Trea.
- Habermas, Jürgen (1998): «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Traducción al español de Jordi Fibla, Barcelona, Kairós: 19-36.
- Henseler, Christine (2007): «Rocking around Ray Loriga's *Héroes*: Video-clip Literature and the Televisual Subject», en Christine Henseler; Randolph D. Pope (eds.) (2007): 184-200.
- Henseler, Christine; Randolph D. Pope (eds.) (2007): *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- Jameson, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Traducción al español de José Luis Pardo, Barcelona, Paidós.
- Kermode, Frank (1971): «The Modern», en *Modern Essays*, London, Fontana Books: 39-70.
- Latour, Bruno (2007): *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Traducción al español de Víctor Goldstein, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lipovetsky, Gilles (1986): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, traducción al español de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Barcelona, Anagrama.
- Lozano Mijares, Pilar (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.
- Lytard, Jean François (1994): *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, traducción al español de Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa.
- Marco Aurelio (1977): *Meditaciones*, Traducción y notas de Ramón Bach Pellicer, Madrid, Gredos.
- Molinuevo, José Luis (2004): *Humanismo y nuevas tecnologías*, Madrid, Alianza.
- Mora, Vicente Luis (2007): *La luz nueva. Singularidades en la narrativa actual*, Córdoba, Berenice, 2007.
- Mora, Vicente Luis (2006a): *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby.
-

- Mora, Vicente Luis (2006b): «¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y razón catódica en la narrativa contemporánea», en Gascueña Gahete, Javier; Martín Salván, Paula (eds.), *Figures of Belatedness. Posmodernist Fiction in English*, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones: 275-305.
- Navajas, Gonzalo (1996), «Posmodernidad y ficción», en *Más allá de la posmodernidad*, Barcelona, EUB: 15-21.
- Nietzsche, Friedrich (2012): «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral», en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, Edición de Manuel Garrido, Traducción al español de Luis Manuel Valdés, Madrid, Tecnos: 21-37.
- Ortega, Julio; Francisco Ferré, Juan (eds.) (2007): *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice.
- Pérez Dalmeda, Esther (2016): *Ficción y reescritura en la narrativa breve de Juan Bonilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Tesis doctoral.
- Rodríguez Magda, Rosa María (2004): *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- Urioste, Carmen de (1997-1998): «La narrativa española de los 90: ¿Existe una “Generación X”?», *Letras peninsulares*, 10 (3): 455-476.
- Urioste, Carmen de (2009): *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994- 2009)*, Madrid, Fundamentos.
- Vattimo, Gianni (1987): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, traducción al español de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa.
- Vattimo, Gianni (1988): «Dialéctica, diferencia y pensamiento débil», en *El pensamiento débil*, edición de Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, traducción al español de Luis de Santiago, Madrid, Cátedra: 18-42.
- Wallace, David Foster (2001): «“E unibus pluram”»: Televisión y narrativa norteamericana», en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, traducción al español de Javier Calvo, Barcelona, Mondadori: 33-100.



SOBRE LA AUTORA

Cristina Gutiérrez Valencia

Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura comparada por la Universidad de Oviedo, licenciada en Filología Hispánica por la Universidad del País Vasco y en Teoría de la Literatura por la Universidad de Valladolid. Ha sido investigadora en formación y profesora asociada en la Universidad de Valladolid, ha colaborado varios años en la organización del Festival de la palabra versátiles y en el Festival de teatro Olmedo Clásico. Ha realizado estancias de investigación en The University of Iowa (EE.UU.), Université de Poitiers (Francia) y Università degli studi Roma Tre (Italia). Editó y prologó el volumen *Arde el sol sin tiempo. Artículos y literatura en pequeñas dosis*, de Manuel Vilas y formó parte del equipo de edición de *La vega del Parnaso* de Lope de Vega. Sus intereses literarios más importantes son la narrativa española y norteamericana contemporánea, la poesía española y la teoría literaria.

Contact information: correo electrónico: cristina.guva@gmail.com