

Del plano callejero al rizoma textual : Circular 07 de Vicente Luis Mora

Autor(en): **Kunz, Marco**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **61 (2014)**

Heft 3: **Fascículo español. Escenarios urbanos : en torno a la ciudad del siglo XXI**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-658174>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Del plano callejero al rizoma textual: *Circular 07* de Vicente Luis Mora

Mientras que el vínculo del relato con el tiempo se suele reconocer como *conditio sine qua non* de toda narratividad –no hay narración sin un mínimo de dos estados que se suceden en el tiempo cronológico y un enunciado verbal que cuenta en una secuencia lineal el cambio que se produce entre ellos–, el espacio mayoritariamente se considera sólo como referente del texto y escenario de lo contado (i.e. el mundo, real o ficticio, en el que se desarrolla la trama), y raras veces como una dimensión textual propiamente dicha (o sea, como distribución de las palabras en el soporte –p. ej. en el papel del libro impreso– y como disposición de las partes del texto). A la lectura espacial de la poesía se opone la supremacía de la linealidad teleológica cuando se trata de la prosa narrativa. Que una novela tenga que contar una historia coherente con un comienzo, un desarrollo y un final es un prejuicio terco, difícil de erradicar y, bien mirado, poco compatible ni siquiera con algunas de las más inveteradas definiciones del género, como la del espejo que se pasea por el mundo (según la famosa fórmula que Stendhal, en el epígrafe al capítulo XIII de *Le rouge et le noir*, atribuye a Saint-Réal: «un roman est un miroir qui se promène sur une grande route»¹). Pues, si este espejo se paseara, digamos, por las calles de Madrid, lo que se reflejaría en él sería todo menos cohesión y orden, ni tampoco se reconocería el menor rastro de una trama, sino a lo sumo algunos trozos de argumentos truncados, sin vínculo entre ellos, excepto el de entrecruzarse en el mismo espacio urbano, donde «tú vas en el autobús o estás en un bar y las cosas y la gente se relacionan contigo inesperadamente, y las historias a las que asistes ya están empezadas»². Igual que una ciudad, que se expande y se transforma a lo largo del tiempo –«Madrid está viva, Madrid crece y se desgañita contra la meseta abierta, hacia los montes, hacia el cielo, hacia el centro y el abismo» (p. 25)–, una novela, aunque acabada, puede erigir el fragmento en principio estructural, es decir, componerse de piezas sueltas

¹ Stendhal, *Le rouge et le noir*, París, Gallimard, 1972, p. 103.

² Vicente Luis Mora, *Circular 07. Las afueras [Obra en marcha]*, Córdoba, Berenice, 2007, p. 102. A continuación, los números de página de las citas tomadas de esta edición se indicarán entre paréntesis al final del texto citado.

que forman un conjunto heteróclito, como un mosaico, un *patchwork*, un *collage*. En estos casos se trata de un fragmentarismo más que de fragmentariedad, o sea, de una técnica y de una posición estética, pero no de una insuficiencia, como a menudo reprocha la crítica conservadora a tales novelas «experimentales», si no las rechaza rotundamente como «antinovelas». Más aún, una novela puede negarse a alcanzar un estado definitivo, puede definirse como obra en marcha *ad infinitum* (o con un fin aún sin determinar), como organismo verbal en permanente proceso de expansión y metamorfosis. Una novela puede ser como *Circular*, del poeta, narrador y crítico literario Vicente Luis Mora (nacido en 1970 en Córdoba), un libro que se sigue escribiendo incluso después de su publicación, cuyo cierre textual es el centro y cuyo *incipit* es el término, pero que, en cuanto red de fragmentos de historias y textos, no tiene principio ni final claramente localizables en una cronología y/o un espacio referencial.

Circular representa un proyecto narrativo ambicioso, fascinante y, sobre todo, abierto. La primera entrega fue publicada en 2003 por la editorial Plurabelle, y en los años siguientes el libro creció mucho, de modo que una segunda edición vino a ser una versión muy ampliada de aquella, tanto que ya no cabía en un solo tomo: en 2007 salió la parte *Las afueras* de *Circular 07*, y se anunció la aparición próxima de las continuaciones *Circular 08. Paseo/Centro* y *Circular 09. Satélite* —desgraciadamente, desde entonces no han salido de la prensa más volúmenes—, hasta completarse su estructura rizomática (pero, ¿es posible que un rizoma alcance un estado completo?, y más aún: ¿tiene estructura un rizoma?) o cansarse el autor de añadir más piezas —microrrelatos, cuentos, poemas, diálogos, monólogos, citas literarias, sms, correos electrónicos, miniensayos, letras de rap, reseñas, etc.— a este tapiz verbal tejido sobre el modelo del plano callejero de Madrid. Pues cada fragmento lleva como título el nombre de una calle, una plaza, un parque, un barrio o un edificio de la capital, más topónimos relativos a algunas excursiones a otras ciudades (Córdoba, Bremen) y viajes en el AVE, y el conjunto es protagonizado por un Madrid multiforme, proteico y pluriperspectivista; más aún, se le pueden aplicar estas palabras con que un personaje describe una novela imaginada:

El protagonista de la novela no es un personaje, sino una ciudad: Madrid. Pero el personaje tiene síntomas de esquizofrenia, se vuelve episódicamente loco, y a ratos se piensa otro, mostrándosele en el relato preso de otra identidad. Es decir, se creería *otra ciudad* (p. 72).

El conjunto de los textos que configuran *Circular* se agrupa en torno a un centro arbitrario y kafkiano, el kilómetro cero, de donde parten las líneas que conducen a la periferia —«el centro del círculo imaginario está lleno de radios que empiezan y no acaban» (pp. 214–215)— y terminan otras de que se ignora de dónde vienen, y dónde acaban, comienzan y continúan la lectura —«Tú que lees no sabes todavía que estás surcando un libro sin final, no porque no acabe sino porque este libro es como Madrid, un círculo, porque es, como Madrid, ilimitado, que no infinito» (p. 212)— y la escritura, pues faltan todavía muchas calles para completar el índice, y mientras Vicente Luis Mora sigue escribiendo, excavadoras y grúas aumentan sin cesar el área metropolitana que *Circular* circunda, atraviesa y recorre con una inventiva creativa, una sensibilidad lingüística y una cultura literaria que convierten el paseo por sus páginas en un callejeo placentero.

Una lista de ciudades ideadas por un personaje urbanista concluye con las «ciudades-libro donde las fachadas son páginas escritas y los barrios, libros de cuentos» (p. 152), que serían la perfecta contrapartida del libro-ciudad escrito por Vicente Luis Mora. Sin embargo, la simbiosis total, el mestizaje absoluto, en que texto y urbe formarían un solo organismo, no se producen. La novela *Circular* y la ciudad de Madrid son dos textos (en el sentido semiótico de la palabra: conjuntos organizados de signos) estrechamente relacionados, pero radicalmente diferentes y no homologables a pesar de los numerosos paralelismos y enlaces directos que hay entre ellos. Se articulan en una pluralidad de signos no reductibles ni a un código común ni a un centro significativo único, pero que comparten la heterogeneidad y la disparidad como rasgos constitutivos y parecen creados por artífices que han perdido el control sobre la masa de los componentes e ingredientes: por un lado, «Madrid: una y muchas, como un tejido de hilos de asfalto urdido por un sastre ciego» (p. 25); por otro lado, un libro que, a primera vista, parece escrito por alguien que sufre del síndrome de acaparador compulsivo, como se sugiere con autoironía en una *mise en abyme* que describe las «excentricidades» (p. 30) de un sujeto de extrañas costumbres en que fácilmente reconocemos una caricatura del autor real del libro:

el citado residente, V.L.M., lleva desde hace varios años, hasta diez según algunos testimonios, acumulando todo tipo de materiales dispersos, desechos, objetos arrumbados y abandonados, restos sacados de la calle, detritus orgánicos, bolsas de basura, así como diversos bienes hurtados y residuos de las más singulares e inimaginables especies (p. 29).

Otra *mise en abyme*, colocada casi exactamente en el centro de *Circular 07*, es una carta «Al comité de lectura» en que un autor sin nombre habla de su libro como un «modo de acercarse a la complejísima realidad que toda gran ciudad representa» (p. 103) y justifica su decisión de componerlo de «dos centenares de fragmentos narrativos» (p. 103), con la inserción de algunos poemas que «son como fuentes que alivian el tránsito de calles» (p. 103). Subraya la importancia de la ciudad acústica, los ruidos de las calles y las palabras que dicen los transeúntes: «se ha intentado primar al sonido como elemento definidor básico del objeto descrito en este libro, que no es tanto Madrid sino el efecto de Madrid» (p. 104).

Si la novela se construye como una ciudad, la ciudad, a su vez, se lee como un texto literario, ora como un poema hermético —«Como los grafitis/ las ciudades son mensajes/ ilegibles/ escritos en signos/ cada vez más grandes» (p. 143)—, ora como una inmensa novela inacabada:

Todos estos polígonos industriales, zonas aún por asfaltar, carreteras en obras, proyectos de rotondas, aceras desmontadas, sacos, plásticos atando alambres enhiestos, guijarros, montones de arena, carretillas, líneas en los planos que las planicies yertas aún ignoran: mundos en construcción, piensa, como novelas en marcha (p. 56).

Y se propone analizar la realidad urbana actuando «como críticos de prosa, como exegetas encargados de la hermenéutica de sistemas narrativos complejos, ya que la novela tiene también una *estructura* y un *argumento*, y quizá del mismo modo estructura y argumento (planificación urbanística, proyecto arquitectural, organización administrativa [...])» (p. 77) de la ciudad constituyan un texto tal vez (aún) no legible, pero sí escribible (en el sentido del Roland Barthes de *S/Z*, es decir, un texto que aspira a «faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte», invitarlo a entrar en el juego literario y «jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture»³). *Circular* es una obra literaria que se inscribe perfectamente en un proyecto de reinención de la novela desde una concepción lúdica y creativa que delega al receptor la tarea de relacionar los fragmentos en un tejido de relaciones significativas, de conferir una estructura semántica

³ Roland Barthes, *S/Z*, París, Seuil, 1970, p. 10.

a la totalidad o a subconjuntos de las partes del libro, y que permite, e incluso exige, una lectura diferente de la lineal que parte de la primera parte para terminar en la última, conforme a la convicción del autor de que la literatura contemporánea no puede seguir repitiendo los mismos esquemas narrativos de épocas pasadas:

La prosa del siglo XXI no puede responder a una estructura decimonónica. No puede mantener referencias flaubertianas. *Circular* intenta ser una obra en marcha hacia ese concepto de novela posmoderna atendiendo a una realidad de superación de estructuras en lo literario⁴.

La palabra que mejor describe el principio de construcción que rige el proceso de composición y la forma siempre provisional de *Circular* es —ya lo hemos sugerido— *rizoma*, término que también fue usado por Agustín Fernández Mallo para las novelas de su proyecto *Nocilla*, paradigmáticas para una buena parte de la tendencia literaria a la que pertenece la obra de Mora (que, por cierto, es anterior a *Nocilla Dream*). Se abusa mucho de esa metáfora afortunada de Deleuze y Guattari (y ellos fueron los primeros en aplicarla a referentes y situaciones que muy poco tenían en común con los que designa el término botánico, es decir, el tallo horizontal y subterráneo de algunas plantas), pero en el caso de *Circular* se cumplen todos los requisitos definitorios del rizoma según los filósofos franceses⁵: conexión y heterogeneidad (cualquier fragmento textual se conecta con cualquiera de los fragmentos restantes, y éstos pueden ser totalmente diferentes de él en cuanto a su tema, su género, sus personajes, el registro lingüístico usado, su intención, etc.), multiplicidad (el conjunto de los fragmentos no se reduce a una unidad, la reja de las líneas no refleja una jerarquía arborescente, la yuxtaposición de los elementos es siempre combinación, nunca subordinación), ruptura asignificante (es posible romper el rizoma en cualquier lugar sin destruirlo, sin hacerle perder su condición de rizoma: si un fragmento desaparece, se desplaza o es sustituido por otro, *Circular* no deja de ser lo que es, como Madrid sigue siendo Madrid a pesar de las muchas casas nuevas que diariamente cambian su imagen), cartografía y decalco-

⁴ Vicente Luis Mora, cit. por Santiago Belausteguigoitia, *El País*, 7 de abril de 2003.

⁵ Cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari, «Rhizome», *Capitalisme et schizophrénie*, tomo II *Mille plateaux*, París, Minuit, 1980, pp. 13–20.

manía (como no hay ningún modelo estructural o generativo subyacente, las únicas descripciones apropiadas son el mapa y el calco).

De hecho, la única descripción exacta de *Circular/Madrid* sería un mapa que, si fuera perfecto, reproduciría y cubriría todo el territorio textual / geográfico, como en aquel famoso cuento de Borges («Del rigor de la ciencia», en *El hacedor*), pero que, si lograra enfocar su objeto desde una distancia que permita discernir la organización de sus ingredientes en la espacialidad de la novela / ciudad, permitiría distinguir zonas análogas (p. ej. se concentran los fragmentos relativos a la medicina en otra parte del libro que los referentes al arte, como en una ciudad puede haber barrios de hospitales y otros de museos) y líneas de enlace cual avenidas, bulevares y calles. La relación entre la novela y la ciudad en *Circular* es, pues, esencialmente alegórica, y el mapa es el espejo metafórico en el que la una se refleja en la otra, el texto descrito como espacio en la representación cartográfica y la urbe percibida como imagen gráfica y escritura en su literaturización:

A veintiséis pisos de altura, Madrid parece un mapa. La realidad y la representación se confunden tras los cristales manchados, hasta donde alcanza la vista, hasta la sierra, hasta La Mancha, más allá del Escorial y la Casa de Campo. Torrepicasso, con sus líneas blancas y negras, parece una escritura vertical, ilegible, una partitura dodecafónica clavada en los substratos de la ciudad (pp. 61–62).

En otro fragmento, un personaje señala en el mapa de Madrid, con rotuladores de colores diferentes, primero los recorridos del metro y del autobús circulares y después «las principales calles longitudinales y horizontales» (p. 122), y al observarlo de lejos reconoce una telaraña (p. 122), o sea, una metáfora del tejido textual («nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée)»⁶, como escribió Roland Barthes en *Le plaisir du texte*). Sin embargo, el mapa real de Madrid se revela ineficaz para orientarse en el espacio libresco: la sucesión de los títulos de los fragmentos no permite seguir un itinerario en el plano callejero de la capital española, sino que éstos se refieren a lugares y calles muy alejados los unos de los otros: p. ej., a «Fuenlabrada» (pp. 29–31) sigue «Casa de Campo» (pp. 31–32), mientras

⁶ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973, p. 101.

que en la realidad hay una distancia de varios kilómetros entre ambos sitios. Menos aleatorio, aunque generalmente difícil o imposible de averiguar, es el nexo entre lo que se cuenta en cada fragmento y el lugar cuyo nombre lo titula, pues a menudo se inspira en vivencias personales del autor cuya clave no posee el lector: «He pasado mañanas y tardes enteras en el autobús circular y en el metro circular tomando apuntes de lo que veía, de las conversaciones... Todas las anécdotas del libro son reales, son cosas que me han pasado en Madrid»⁷. Existe en el texto una especie de sujeto autorial invisible y omnipresente cuya experiencia personal subyace a todo lo narrado sin que haya indicios textuales claros que permitan reconocer mejor este vínculo entre la ficción y la anécdota autobiográfica, comprender la motivación de la atribución de un fragmento a una calle determinada. Y en la mayoría de los casos sería de escasa utilidad visitar, en persona o virtualmente en *Google Streetview*, los lugares cuyos topónimos encabezan los textos que componen *Circular*, porque Mora presta poca atención a los aspectos inmuebles de la ciudad: no le interesa la descripción realista de los lugares, técnica decimonónica repudiada, sino más bien, por un lado, lo inmaterial, en particular la comunicación entre los personajes que viven en el hábitat urbano (diálogos, sms, correos electrónicos, etc.), y, por otro, lo perecedero, como la basura, los desperdicios⁸, incluso cuando éstos se convierten en objetos expuestos en ferias y galerías de arte. El espacio metropolitano de *Circular* se sitúa en las antípodas tanto del *sightseeing tour* turístico como del paseo del *flâneur* benjaminiano, y como texto literario, el libro cuestiona las bases de lo que había sido el género novelesco antes de pasar por el siglo XX: «Hay que seguir adelante. Hoy en día no se puede escribir como si Beckett o Joyce no hubieran existido»⁹.

Circular es, en cierto sentido, la continuación lógica de la evolución de la novela urbana: tras la pintura decimonónica del microcosmos social desde la perspectiva privilegiada de un narrador a menudo omnisciente y

⁷ Mora cit. por Belausteguigoitia, *art. cit.*

⁸ «Cuando pienso en Madrid, pienso así, que es todo una basura, pero que de esa condición excrementicia brota una energía especial, que los gases de las materias en descomposición son una fuerza energética renovadora y que donde hay energía, por muchos despojos que haya, hay vida también» (p. 68).

⁹ Mora cit. por Belausteguigoitia, *art. cit.*

todavía capaz de controlar la totalidad de su mundo de ficción (Balzac, Pérez Galdós) y, en el siglo XX, la subjetividad de las visiones múltiples y la proliferación de los modos de representación (Joyce, Martín-Santos), la posmodernidad ha sustituido los modelos miméticos de comprensión y aprehensión de la realidad por la construcción de redes discursivas, como los que nacen en discos duros y circulan por internet. *Circular* da el paso del flujo moderno de la conciencia al fluir posmoderno de las palabras en las ondas del teléfono móvil, los procesadores de textos y los cables de fibras de vidrio —«porque Madrid es internet engánchate/ no debe de haber ya ni un triste fuera» (p. 182)—, sin perder por eso el contacto con la vida social, sino, al contrario, incluyendo en la novela las nuevas formas de relacionarse (y de separarse).

El espacio rizomático de *Circular* no se limita al libro de Mora y la ciudad de Madrid, sino que se extiende a una amplia intertextualidad: «Y luego están las citas, las citas circulares, las citas que deambulan por los libros, describiendo círculos concéntricos» (p. 107). Un alto porcentaje de estas citas giran en torno a los temas y motivos principales de la novela, la ciudad, el círculo y el centro, con referencias a James Joyce (*Ulysses*, p. 103), Walter Benjamin (p. 104), Italo Calvino (*Le città invisibili*, p. 68), Ricardo Piglia (*La ciudad ausente*, p. 71), Roland Barthes («La ciudad es un discurso», p. 134) y un largo etcétera de escritores, entre ellos muchos contemporáneos, que reflexionaron sobre la ciudad y propusieron representaciones textuales innovadoras del espacio urbano, y en particular de Madrid (v. gr. Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, p. 184; Octavio Paz, «Piedra de sol», pp. 184–185), etc., autores que a su vez están presentes en el espacio urbano en forma de estatuas, monumentos, placas y, sobre todo, los nombres de calles e instituciones, que a su vez se reflejan en los títulos de algunos fragmentos de *Circular 07*: Calle Juan Ramón Jiménez (p. 28), Calle Caballero de la Triste Figura (p. 33), Biblioteca Federico García Lorca (p. 44), Calle Eurípides (p. 172), Avenida de Rafael Alberti (p. 178). En cuanto al círculo y el centro, el libro se abre con una cita de Derrida, quien pregunta por qué hay que salir del círculo que nos cerca (p. 13), y se cierra con otra de Borges sobre el imposible centro de un libro infinito (p. 216), mientras que el primero y el último fragmento no citados de *Circular 07* son un relato inicial sobre la línea circular del metro madrileño (la circunferencia del espacio) y dos páginas finales que representan, con un diseño tipográfico que recuerda la poesía concreta, el centro de

Circular, paradójicamente situado en la periferia del volumen, y el kilómetro cero de Madrid (y, por extensión, de España).

Un rizoma, horizontal y subterráneo como el tallo del lirio, es también el metro, quizás el lugar donde más se lee en las grandes áreas metropolitanas de hoy, en pequeñas porciones entre dos paradas, casi siempre *bestsellers* de Stephen King, Ken Follet y autores semejantes. No falta en *Circular* el lector del metro (pp. 140–142), pero éste practica una forma inédita, parasitaria y fragmentaria, de leer tales productos editoriales por encima del hombro de otros pasajeros, en trozos inconexos que, poco a poco, cobran sentido en su cabeza, forma de lectura poco apropiada al tipo de novelas que prefiere, pero que funcionaría perfectamente con textos urbanos (i.e. estructurados en analogía con el rizoma callejero de la ciudad, ambientados en una zona urbana y hechos para la lectura bajo las condiciones de la urbe posmoderna) como *Circular*: «llega un momento en que todos esos fragmentos leídos cobran sentido en mi cabeza... Se ordenan solos. Si el libro tiene cierta lógica, el discurso se impone sobre las partículas dispersas» (p. 142). Y está la línea 6, el metro circular, que, según una de esas leyendas llamadas urbanas, recorre incansablemente, noche por noche, los túneles sin detenerse: quien se sube a este tren, ya no se baja, sino que continúa su viaje sin fin, fragmentado sólo por las luces de las estaciones, leyendo o escribiendo *Circular*.

Con su proyecto *Circular*, Mora continúa la evolución del género novelesco en el contexto del incipiente siglo XXI, aspirando a hacer una novela estrictamente contemporánea. Si en *Les faux-monnayeurs* (1925) de André Gide, a la pregunta central, «Et... le sujet de ce roman?», el personaje escritor de esta metanovela canónica contestó con un provocador «Il n'en a pas»¹⁰, Mora va más lejos cuestionando ya no el género, sino este cuestionamiento mismo, considerado como obsoleto:

- ¿Para cuándo piensa dejar el autor la cuestión?
- ¿La cuestión?
- Sí, claro, la cuestión: ¿esto es o no es una novela?
- ...
- ...
- ¿Usted necesita una respuesta? (p. 201).

¹⁰ André Gide, *Les faux-monnayeurs*, París, Gallimard, 1979, p. 184.

Ahora bien, aun sin entrar en la estéril discusión acerca del género, se podría argumentar que el carácter rizomático de *Circular* conlleva el riesgo de condenar el libro al fracaso, ya que la disparidad de los componentes dificulta e incluso puede hacer imposible que el lector se oriente en el texto y lo conciba como una unidad estética y semánticamente coherente. En el número 322 de la revista *Quimera*, de la que Mora era un colaborador asiduo durante años, se publicó una reseña¹¹ de *Circular 010: Centro*, titulada «Errores circulares» y firmada por un tal Lázaro Ramos Prieto de Paula quien califica de innecesario el proyecto *Circular*, considera la fragmentación narrativa como una técnica aburrida, pura imitación de vanguardismos pasados de moda, y plantea el problema de la clasificación e interpretación de un texto con estas características:

Algunos críticos norteamericanos y franceses vienen llamando *novela difusa* a este tipo de libros con una estructura disuelta, esto es: la estructura está, pero no es perceptible para el lector, está obliterada bajo múltiples capas superpuestas de manipulaciones o falsificaciones narrativas¹².

Crítica el reseñador que en esta parte central de *Circular*, Mora introduce la figura de un protagonista que escribe prólogos y discursos para el presidente de una Comunidad Autónoma, personaje de incierta identidad que, como el mismo protagonista, se diluye en una cantidad de facetas, escribe textos que, en parte, son plagios y falsificaciones, y finalmente «se hunde en una depresión profunda que, paradójicamente, alivia los síntomas de su esquizofrenia»¹³. La crisis posmoderna del sujeto y su disolución postestructuralista molestan al crítico, que al parecer habría preferido un personaje psicológica y literariamente más consistente y coherente, un protagonista «de carne y hueso» como en las novelas de antaño. Tampoco es de su agrado la tendencia del autor a incluir reflexiones teóricas en el texto de ficción:

Circular 010, como otros tantos libros de Mora, peca de además de los defectos dichos de otro muy grave, consustancial a su modo de entender la literatura, y es el entender la escritura literaria como un género muy próximo a la expresión de discursos teóricos. Mora no puede dejar de hacer crítica literaria incluso cuando

¹¹ Lázaro Ramos Prieto de Paula, «Errores circulares», *Quimera*, 322, 2010 (septiembre), pp. 74–75.

¹² *ibid.*, p. 74.

¹³ *ibid.*, p. 75.

está desarrollando prosa, y ello provoca un peso discursivo que lleva las más de las veces a hacer agua sus propósitos narrativos. La saturación de citas, las excesivas referencias a otros libros (tanto suyos como de otros autores) y la marcada autorreferencialidad del proyecto *Circular* produce la necesidad de justificar la obra en marcha, con las consabidas alusiones a versiones antiguas del libro o citas extraídas de contexto de filósofos, científicos o escritores, traídas al pelo para apuntar lo que por sí solo se sostiene. A todo esto hay que sumar otro vicio constante del autor, siempre deslumbrado por las nuevas tecnologías y «sus infinitas posibilidades expresivas en un mundo en perenne cambio» [...], que procuran innumerables injertos esnobs a lo largo del texto¹⁴.

Si, por un lado, la descripción de muchas características de *Circular* es correcta, este crítico revela su incapacidad de enfrentarse a un texto que no satisface sus exigencias formadas en otro contexto cultural; sus prejuicios estéticos impiden que reconozca los valores propios de una obra rizomática, y podemos extender sus reparos a la trilogía *Nocilla* de Fernández Mallo y otros proyectos literarios semejantes.

Que tales críticas no impresionen lo más mínimo a Vicente Luis Mora se debe ante todo al hecho de que él mismo las escribió, pues se trata de una falsa reseña, publicada bajo seudónimo, sobre un libro inexistente, en un número especial de *Quimera*, dedicado a la falsificación y escrito enteramente por el mismo Vicente Luis Mora. Sin embargo, son los argumentos que más frecuentemente se formulan contra la nueva narrativa desde posiciones conservadoras, de modo que el escritor, aún antes de publicar el volumen *Circular: Centro*, se anticipa a los reproches y parodia la bien conocida letanía, de un modo semejante a lo que hizo Juan Goytisolo en *Juan sin Tierra*, *La Saga de los Marx* y otras novelas al incluir voces que le reprochaban su manera de escribir y le exigían el regreso a formas narrativas más convencionales, más «normales» y «naturales» y, *last but not least*, más comerciales. Voces a las que, por cierto, Goytisolo hizo tan poco caso como les hace Mora.

Circular es un proyecto abierto del que *Circular 07* constituye la segunda y, hasta el momento, última entrega publicada: «Ya se ha cerrado un anillo;/ dejando detrás la duda» (p. 104). Pues no cabe duda de que esta aglomeración de textos seguirá creciendo, incluso si un día el autor decide

¹⁴ *ibid.*, p. 75.

abandonarla: «Si la ciudad es literatura, somos, sois, este libro» (p. 153). Igual que anuda en sí numerosos hilos intertextuales, el libro se integra a su vez en un tejido de otros textos que parten de él, que lo citan y comentan. La relación entre el espacio urbano y el rizoma textual resulta altamente productiva ya que estructura un libro cuyos fragmentos tienen su origen en la confluencia de las experiencias vividas por el autor tanto en sus paseos por Madrid como en sus lecturas, pero evidentemente no es de una influencia recíproca: mientras que el texto se construye a partir de la ciudad, entendida como complejo rizoma habitado por millones de individuos y compuesto de arquitectura, tráfico, economía, cultura, etc., el Madrid real se revela inmune al contagio de *Circular 07*: sus mutaciones obedecen a otras causas, su evolución no reacciona a la literatura. Lo único que la obra de Mora puede y aspira a cambiar es, por un lado, nuestra percepción de Madrid, o mejor dicho, nuestra lectura de la capital española –o quizás de toda gran ciudad–, y por otro, nuestra concepción de la literatura misma, y en particular de la novela que, liberada de las pretensiones miméticas de la estética realista (el texto-espejo) y emancipada de la trama teleológica orientada hacia un desenlace (el texto-plot), se ha metamorfoseado en un texto rizomático en permanente expansión.

Marco KUNZ
Université de Lausanne
marco.kunz@unil.ch