Macciuci, Raquel

Manuel Vicent: intermedialidad y objetos técnicos como dispositivos de la memoria

EN: M. Chihaia y S. Schlünder (Eds.) (2014). Extensiones del ser humano : Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española. Madrid-Frankfurt : Iberoamericana-Vervuert. pp.157-177

*Macciuci, R (2014). Manuel Vicent : intermedialidad y objetos técnicos como dispositivos de la memoria. EN: M. Chihaia y S. Schlünder (Eds.). Extensiones del ser humano: Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española. Madrid-Frankfurt : Iberoamericana-Vervuert. pp.157-177. En Memoria Académica. Disponible en:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4541/pm.4541.pdf>*

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>

Ediciones de Iberoamericana, 75

EDITADO POR

Mechthild Albert, Enrique García Santo-Tomás,
Aníbal González, Klaus Meyer-Minnemann,
Katharina Niemeyer, Emilio Peral Vega,
Janett Reinstädler, Roland Spiller

Extensiones del ser humano

Funciones de la reflexión mediática
en la narrativa actual española

Matei Chihai y Susanne Schlünder (eds.)

Este libro ha sido publicado con la subvención de ProSpanien
(programa de cooperación cultural entre el Ministerio de Educación,
Cultura y Deportes de España y las universidades alemanas).

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2014
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2014
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.bero-america.net

ISBN 978-84-8489-746-0 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-795-4 (Vervuert)

Depósito Legal: M-30853-2014

Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

MATEI CHIHAIA / SUSANNE SCHLÜNDER	
Introducción	9

I. PUNTOS DE PARTIDA: LA NARRATIVA ACTUAL ESPAÑOLA Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

GONZALO NAVAJAS	
De Jean-Paul Sartre a Paul Virilio. La nueva comunicación y la distopía de la nada	17

MECHTHILD ALBERT	
La reflexión mediática en <i>Ventanas de Manhattan</i> , de Antonio Muñoz Molina	27

DIETER INGENSCHAY	
Las sombras de Atocha. El 11-M en la literatura española actual	47

II. ASPECTOS TEÓRICOS: HACIA UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS MEDIOS

MATEI CHIHAIA	
Comienzo y continuación de la mediología mcluhaniana en España	71

HERMANN DOETSCH	
«Tomorrow in the Battle Think on Media» — Understanding McLuhan. Un acercamiento a la teoría de los medios con Javier Marías	91

KIRSTEN KRAMER	
Entre desconexión y reencarnación. Perspectivas antropológicas y éticas de la reflexión mediática en la narrativa de Ray Loriga.....	117

WOLFRAM NITSCH	
Puente sobre el abismo: hombre y técnica en <i>Escenas de cine mudo</i> , de Julio Llamazares.....	137

III. LA CULTURA DE LA MEMORIA Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

RAQUEL MACCIUCI	
Manuel Vicent: intermedialidad y objetos técnicos como dispositivos de la memoria.....	157

BERNHARD CHAPPUZEAU	
Rosa Montero y las ilusiones perdidas.....	179

DENIS VIGNERON	
Ignacio Martínez de Pisón: la búsqueda de la palabra justa.....	195

EMILIA MERINO CLAROS	
<i>El viento de la luna</i> , de Antonio Muñoz Molina, o la posibilidad de volver al pasado a través de la memoria mediática.....	211

IV. MEDIOS DE LA AUTOFICCIÓN

CLAUDIA JÜNKE	
Autoproyecciones. Cine, memoria y subjetividad en la autobiografía de Terenci Moix.....	229

FRAUKE BODE	
La novela como medio especular y especulativo para apropiarse del pasado: <i>La meitat de l'ànima</i> (2004), de Carme Riera, y <i>Soldados de Salamina</i> (2001), de Javier Cercas.....	243

MARINA ORTRUD M. HERTRAMPF	
Foto-memoria: la fotografía en <i>Como un libro cerrado</i> , de Paloma Díaz-Mas.....	261

V. HACIA UNA ESTÉTICA DE LOS MEDIOS

DAGMAR SCHMELZER	
Medios y literatura <i>pulp</i> . El universo de ciencia ficción humorístico de Rafael Reig.....	279

SUSANNE SCHLÜNDER	
Filtros de percepción: el juego de los dispositivos mediáticos en <i>Saber perder</i> , de David Trueba.....	297

WOLFGANG BONGERS	
¿Registro de lo banal? La televisión en <i>El porqué de las cosas</i> y <i>El mejor de los mundos</i> , de Quim Monzó.....	319

MARIO GARVIN	
El fin justifica los medios. Aprehensión de la realidad y reflexión mediática en <i>Nocilla Dream</i> y <i>Nocilla Experience</i> , de Agustín Fernández Mallo.....	339

FRANK NAGEL	
<i>Héroes de papel</i> . Mito y medios de comunicación en la obra de Luis Alberto de Cuenca.....	351

SOBRE LOS AUTORES.....	365
------------------------	-----

MANUEL VICENT: INTERMEDIALIDAD
Y OBJETOS TÉCNICOS COMO
DISPOSITIVOS DE LA MEMORIA

Raquel Macchiuci

La propuesta de reunir, en una misma perspectiva, la reflexión mediática en la narrativa española actual y el tema de la memoria puede despertar al comienzo una suerte de incertidumbre acerca de la posibilidad de asociar dos líneas de investigación poco afines en apariencia. Sin embargo, una vez aceptado el reto, pronto se puede comprobar que los dos temas convergen o se cruzan en numerosas zonas del ineludible territorio medial en que se despliegan hoy la literatura y la cultura.

1. EL SOPORTE TÉCNICO Y LA MEMORIA

Dos posibilidades diversas pero solidarias surgen al momento de reflexionar sobre la memoria y los medios técnicos en un escritor como Manuel Vicent: la primera gira en torno al soporte prensa como productor de significados; la segunda se centra en la presencia y función de dispositivos técnicos en el universo narrativo del autor. Mi trabajo se detendrá principalmente en el segundo punto, pero es imprescindible hacer una breve mención al primero de los aspectos enunciados, esto es, la posible articulación entre memoria histórica en España y la prosa periodística de creación, modalidad literaria ligada a un medio técnico de comunicación que trasciende el ámbito de circulación más frecuente de la literatura.

En la segunda mitad de los años noventa, antes de que estallara la narrativa sobre el pasado con las características actuales, dos novelistas expresaron

sendos reconocimientos a los escritores que consideraban garantes de la memoria; Manuel Vicent era uno de ellos.

En primer lugar, el argentino afincado en España Horacio Vázquez Rial agradece en *La Guerra Civil española: una historia diferente* a Manuel Vicent, Eduardo Haro Tecglen y Manuel Vázquez Montalbán porque «mantienen vivos los recuerdos imprescindibles, repiten para todos fragmentos de los libros mayores de nuestro pasado, de siempre»¹.

Un año después, Alfons Cervera realizaba el mismo gesto en los «Agradecimientos» que figuran al final de su novela *Maquis*:

A Manuel Vázquez Montalbán, José Manuel Caballero Bonald, Carmen Martín Gaité, Eduardo Haro Tecglen y Manuel Vicent, *esa delantera eléctrica de la memoria* donde aprendo a mirar desde la grada todos los días de mi vida².

Llama la atención que por ese tiempo Vicent no tenía en su haber ninguna obra inscribible en la narrativa sobre la memoria que surgiría con fuerza unos años más tarde³. Su creación más estrechamente ligada a la historia española reciente estaba conformada por las novelas autoficcionales *Contra Paraíso* (1993) y *Tranvía a la Malvarrosa* (1994); sin embargo, llevaba casi treinta años cultivando géneros diversos en la prensa española y era ya considerado uno de los más destacados representantes de la prosa periodística de creación (Albert Chillón 1999)⁴.

En este mismo sentido, es igualmente sugestivo que tanto Vázquez Rial como Alfons Cervera nombren a Eduardo Haro Tecglen, quien recién a par-

¹ Vázquez-Rial 1996: 255.

² Cervera 1997: 170.

³ Esto es, relatos cuyo argumento gira en torno a episodios traumáticos de la Guerra Civil española y la posguerra con un afán reconstructivo o reivindicativo, pero de cualquier modo intervencionista y polémico, como *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas; *El vano ayer*, de Isaac Rosa; *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez; o *El corazón helado*, de Almudena Grandes, entre muchos otros.

⁴ Vicent escribe artículos literarios de forma ininterrumpida desde finales de los años sesenta hasta hoy. En la década del ochenta volvió a los géneros clásicos en soporte libro que había practicado en sus comienzos, hasta conformar hoy un territorio literario que, siguiendo a José-Carlos Mainer (2005: 210), solo puede comprenderse adecuadamente si se analiza como un todo unitario.

tir de 1996 registra una obra narrativa extensa, también inscribible en la autoficción⁵. Del mismo modo que Vicent, Haro Tecglen acreditaba una dilatada producción literaria en soporte prensa, de la cual era el decano indiscutible. Por último, aunque más polifacético en cuanto al género y los soportes, el nombre de Manuel Vázquez Montalbán también estaba asociado a una sólida trayectoria en el periodismo⁶.

Las observaciones precedentes ponen el foco en la prensa como un medio técnico que genera modalidades de lectura y difusión específicas. Es sabido que el articulismo de creación, con su estatuto ambiguo entre la literatura clásica y el quehacer periodístico, ofrece una amplia gama de variantes que no es posible analizar aquí.⁷ Para el objetivo del presente trabajo, es suficiente puntualizar que en la posdictadura española el articulismo abordó la memoria en forma diferente a la narrativa asociada al libro.

No se alude a una disparidad de perspectivas o motivos: lo que interesa subrayar es que texto, medio y soporte son componentes de un único conjunto generador de significado que interactúan y se explican recíprocamente. Roger Chartier ha analizado escrupulosamente el peso de la materialidad y las circunstancias de lectura, las cuales, tratándose del periódico, adquieren unos rasgos que deben ser tenidos en cuenta y profundizarse:

[...] cuando el periódico adquiere un formato grande y una amplia difusión, cuando comienza a vendérselo en las calles en ejemplares sueltos [...] se advierte una actitud más libre: la gente lleva el periódico consigo, lo arruga, lo desgarrar, se lo da a leer a varios. Esto no dista mucho de las nuevas técnicas de representación, como la fotografía o el cinematógrafo⁸.

⁵ *El niño republicano* (1996), *Hijo del siglo* (1998) y *El refugio* (1999).

⁶ Desde 1969 el autor catalán fue, junto con Haro Tecglen y el director de *Triunfo*, José Ángel Ezcurra, uno de los tres pilares del célebre semanario.

⁷ Es complejo establecer límites genéricos y campos específicos. El amplio arco de modalidades va desde el sesgo más acentuadamente informativo hasta el más autónomo y atemporal; inclusive un mismo autor puede desplazarse entre uno y otro extremo (trato con más detenimiento esta cuestión en Macciuci 2008).

⁸ Chartier 2000: 54-55.

Los artículos literarios quedan asociados al soporte en papel fechado y, por lo general, descartable; periodicidad, fragmentariedad, formato breve, relación particular con el lector son algunos de sus rasgos sobresalientes. Sin embargo, cuando se habla de intermedialidad —y de mestizaje—, la confluencia de literatura y periodismo no ocupa un lugar relevante en el estado de la cuestión, a pesar de que el periodismo es considerado el primer gran medio de masas. El impacto de la prensa provocó un cambio en los hábitos de lectura que se han comparado con los introducidos por la pantalla del ordenador.

Se ha escrito mucho, pero es más lo que aún queda por estudiar acerca de cómo influye, desde su aparición, el soporte tangible pero efímero del papel prensa en los hábitos de lectura de la población, hábitos que las estadísticas y los especialistas suelen identificar, erróneamente, con el hábito de leer libros. ¿Cuánto hay del códex o del libro y cuánto de pantalla electrónica en un periódico?⁹ ¿Qué grado de acatamiento y de insubordinación respecto del tutelaje institucional que acompañó al libro rigió en la prensa de las distintas épocas y en qué grado se independizó de ellas al amparo de prácticas no ligadas al canon de los géneros establecidos?

Por su complejidad, su carácter imprevisible, las vías a menudo disimuladas que recorren, las prácticas de lectura se emanciparon de las exhortaciones y las normas, del mismo modo en que lo hicieron las prácticas sexuales¹⁰.

Hoy nadie duda de que la materialidad y la organización física de un texto condicionan la lectura¹¹. Leer es una actividad corporal además de mental y, por tanto, la relación del lector con un libro —o revista, periódico o pliego suelto, es preciso añadir— establece una relación entre dos cuerpos: uno hecho de papel y tinta y otro de carne y hueso. Relación hoy ampliada

⁹ Igualmente, se podría trazar un paralelismo entre la diferencia entre el libro y el periódico y la que nació más tarde entre el cine y la televisión. Los primeros de cada par ejercen un efecto centrípeto, exigen un espacio de lectura exclusivo y una concentración «religiosa»; los segundos permiten una atención dispersa, fragmentaria y no excluyente. Véase un análisis pormenorizado de los rasgos del lenguaje televisivo frente al cinematográfico en Tomás 2005: 385 y ss.

¹⁰ Chartier 2000: 70.

¹¹ Chartier 2000: 18.

y modificada drásticamente por el medio electrónico, con toda su secuela de impactos en el plano material, visual e intelectual¹².

En relación con el tema de este trabajo, se trata de poner en foco que para un autor la posibilidad de escribir y ser publicado sin dilaciones implica una inmediata recepción y en consecuencia un intercambio y una complicidad con el lector muy diferente de la que se origina a través del libro. Desde que Benjamin en 1934, en «El autor como productor» (1975), señalara el acercamiento de la figura de productor y la de receptor en el ámbito del periódico, la tecnología ha permitido avances insospechados en este terreno¹³. Los escritores conocedores del medio han explicado de distinto modo la particular agitación que produce la cercanía al lector y el acelerado ritmo de producción que impone la prensa diaria. Vicent recuerda el impacto que le produjo la publicación de su primer artículo en el diario *Madrid*:

Escribí un artículo sobre el dictador portugués Salazar que acababa de morir. Al día siguiente salió publicado en la Tercera Página. De pronto sentí que el periodismo tenía la virtud de hacerte sentir vivo, puesto que el latido de la tinta pasaba instantáneamente por el cuerpo del lector y éste enviaba una respuesta inmediata que a su vez te nutría y excitaba. Te sentías héroe, cobarde, sabio o idiota todos los días y este conjunto de pasiones que se alternaban iba conformando tu propia máscara (Vicent 1996: 209).

Las razones expuestas hasta aquí permiten sostener la hipótesis de que las condiciones de producción, materiales y simbólicas, del articulismo literario, no son ajenas al modo de abordar la representación del pasado ni al efecto de lectura que provocan. En el caso del autor valenciano, se desprende, por tanto, que, bien se trate de artículos de prensa, bien de obras más extensas escritas para el soporte libro, su creación y recepción no pueden desligarse

¹² Littau 2008 y Macciuci 2009.

¹³ Posteriormente, en su ensayo de 1939 «Sobre algunos temas en Baudelaire», Benjamin es menos optimista respecto de los efectos de la prensa, que proporciona solo información, transmisora de un puro en sí de lo sucedido. Ayudado por los rasgos formales que lo caracterizan —curiosidad, brevedad, fácil comprensión, desconexión de las noticias entre sí—, el periódico «al impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector» levanta una barrera entre los sucesos y la experiencia (Benjamin 1980: 127).

de una relación entre el escritor, la literatura y el lector que se ha construido durante más de cuarenta años gracias a una complicidad sostenida «a diario», revalidada periódicamente por las publicaciones en libro. Del mismo modo, el tratamiento del pasado estará ligado a la voluntad de cada escritor en particular, pero, en igual medida, a un formato específico y a una figura pública que, tratándose de Vicent, accede a la tribuna con visibilidad y frecuencia, contando, por consiguiente, con una vía privilegiada.

Por último, se tratará de demostrar que las condiciones materiales del medio se proyectan en una poética del recuerdo caracterizada por la economía, la intensidad y la evocación.

2. LA IRRUPCIÓN DE LA MEMORIA

Sería lícito pensar que la memoria a la que se hace referencia en el apartado anterior es la llamada «memoria histórica». No obstante, tal inferencia quizás solo es válida a medias; tratándose de Manuel Vicent se debe partir de un concepto más amplio de memoria que trataré de sintetizar.

Si bien desde hace tres décadas la llamada «memoria histórica» constituye una preocupación creciente en el mundo occidental, con particular incidencia en sociedades o comunidades aquejadas por una experiencia traumática cercana, el interés por el pasado es más amplio y obedece a otras motivaciones.

Basta observar alrededor para constatar que el tiempo presente es dado a hacer memoria. El culto al pasado —ya lo han señalado Andreas Huyssen¹⁴ y Paolo Jedlowski¹⁵— es visible en la preocupación por conservar el patrimonio urbano, por recuperar los relatos orales o por cultivar las nuevas formas de novela histórica, de biografías o autobiografías. La ausencia de utopías que animen a apostar al porvenir y la vertiginosa fugacidad del presente favorecen la búsqueda de anclajes firmes en el pasado. Pero el acto de recordar no es una operación sencilla para el sujeto posmoderno; se pueden recuperar voces, rostros, objetos, casas, pueblos enteros, sin conseguir atrapar la vivencia que restituye al pasado en toda su plenitud. Las fotografías de los cementerios o la exhibición museística del lecho alcanforado de un prohombre muestran que

¹⁴ Huyssen 2000 y 2002.

¹⁵ Jedlowski 2005.

los rastros materiales del pasado pueden impregnarse de la frialdad del mausoleo y de la parálisis de la historia monumental.

En el otro extremo, la muy conocida teoría de Bergson, ilustrada magistralmente en el conocido episodio de la magdalena de Proust, propone una vía para recobrar vivo el pasado. Sin embargo, el autor de *Materia y memoria* consideraba que solo una serie de casualidades podían desembocar en una genuina rememoración de experiencias auténticas captadas a través de los sentidos y que van desapareciendo a causa del impacto de la vida moderna. Pero el tiempo ha permitido descubrir que la memoria también puede responder a una voluntad que la estimula, a rituales, fiestas y conmemoraciones colectivas que la despiertan, a una serie de rastros tangibles que la ponen en movimiento.

3. DISPOSITIVOS TÉCNICOS, DISPOSITIVOS DE LA MEMORIA

Manuel Vicent es ponderado por la precisa selección de figuras y adjetivos que atrapan la realidad con perspicacia y gran economía expresiva. Sus imágenes a menudo tienen el don de la iluminación poética o de la mirada certera del registro satírico. Es igualmente reconocida su capacidad para percibir y convertir sensaciones, aromas, matices en una representación plástica y sensorial del mundo. Aunque el autor de *Tranvía a la Malvarrosa* ironice y establezca distancias, sus recreaciones del pasado tienen ecos proustianos o, simplemente, revelan una memoria voluntaria basada más en el registro de sensaciones que en el pensamiento especulativo o la introspección psicológica:

No quiero ser *proustiano*, sólo digo que el pensamiento de los hombres cambia y los perfumes, los sabores y los sonidos permanecen [...] No sé qué es más verdadero, si las ideas sintéticas a priori de Kant o las pastillas de Juanola («Barniz», Vicent 1988: 171-172).

Por tanto, la poética del escritor valenciano, que él mismo ha calificado irónicamente de «superficial», no se caracteriza por el intelectualismo; por el contrario, explora el sentido del mundo a partir de los objetos y la experiencia sensible:

Antes de llegar al fondo de las cosas me veía obligado a pasar por una sucesión de sonidos, olores, reflejos, sabores. Supe desde el primer momento que estaba condenado a ser un escritor superficial, sobre todo porque sólo las superficies me causaban un vértigo continuo (Vicent 1996: 205-206).

La disposición para apresar una situación a partir de motivos y personajes emblemáticos y transmitir una sensación de presencia se proyecta de forma singular en las narraciones sobre el pasado. Es así como la memoria traumática coexiste con la recuperación sensorial de una etapa en que la herencia sombría de la Guerra Civil y la férrea vigilancia de la dictadura entran en tensión con la pulsión de la vida y la fuerza de un entorno natural que invitan al goce de los sentidos.

La re-presentación del pasado encuentra un procedimiento privilegiado en la condensación de vivencias, situaciones y períodos a partir de la selección de objetos, hechos y costumbres cuya aparición y recurrencia los convierten en indicadores de la memoria colectiva. Si se acepta, como sostiene Giorgio Agamben¹⁶, que el hombre es inseparable de los infinitos dispositivos que ha ido creando desde los remotos orígenes, es posible que una serie de ellos, con su sola mención, proporcione el contexto general, geográfico, epocal en sentido amplio, convirtiéndose en verdaderos dispositivos de la memoria.

La crítica subraya con frecuencia el riguroso y preciso lenguaje vicentino, en especial, el acierto a la hora de elegir los adjetivos. El mismo Vicent ha expresado en distintos momentos la preocupación por limar su prosa de elementos redundantes e innecesarios. En un pasaje autorrepresentativo de *León de ojos verdes* expresa su idea de que los discursos de fuerte impronta referencial deben someterse a una depuración rigurosa: ser escritor significa haber experimentado los placeres y golpes de la vida y trabajar el lenguaje a fondo, calar en los hechos y personajes, aunque sea de modo poético: «El estilo realista exigía un lenguaje muy apretado y duro como un hueso» (Vicent 2008: 119).

Sostenido por este credo estético, cuando Vicent se interna en el pasado, en la guerra y la posguerra de su infancia y juventud, captura determinados dispositivos y los pone al servicio de condensar con su sola mención representaciones de particular gravitación en la memoria individual y colectiva.

¹⁶ Agamben 2006.

No acumula Vicent en sus descripciones las penurias de la posguerra, por el contrario, las resume en objetos escogidos que reaparecen como *Leitmotive* en diferentes textos como una suerte de usinas del recuerdo, quintaesenciado en imágenes plásticas y sensoriales: el rudimentario boniato de los pobres y el fastuoso pan blanco de los ricos bastan para actualizar sobriamente el desigual escenario resultante de la Guerra Civil. No hay digresiones sociológicas ni análisis políticos; la estrategia vicentina es la re-presentación del pasado, es decir, volverlo a hacer presente, en una imagen plástica o una escenificación. Un episodio propio de novela picaresca protagonizado por un niño famélico basta para retratar el hambre de la posguerra. El fuerte impacto visual del pan blanco logra el efecto de una iluminación de la memoria que desencadena múltiples asociaciones:

Fue esa misma primavera cuando una de las mujeres más ricas del pueblo salía del horno al mediodía llevando sin pudor descubiertas al sol en una tabla sobre la cabeza seis enormes hogazas de pan blanco... (CP 153)¹⁷.

Frente a la relativa atemporalidad de los objetos pertenecientes a un orden ancestral, otros dispositivos de rango tecnológico proporcionan coordenadas espacio-temporales y marcan el devenir histórico. Mediante operaciones estéticas que podrían encuadrarse en las tesis —diversas pero concurrentes— de José Ortega y Gasset¹⁸, Gilbert Simondon¹⁹ y Giorgio Agamben²⁰, sobre el lugar de la técnica en la existencia humana, Vicent asocia los dispositivos de la cultura moderna con una experiencia, un tiempo y un espacio reconocibles y los convierte en terminales de identidad y de memoria.

Quizás porque la cultura en su versión de ámbito abstracto, conservador y antivitalista concita el rechazo de Vicent, el autor valenciano puede acercarse

¹⁷ El relato refiere que un niño, movido por el hambre, robó uno de los panes a la carrera. Cuando fue detenido no había prueba del delito porque ya se lo había comido. Las autoridades entonces decidieron exponerlo públicamente para que recibiera una condena social, pero al verlo aparecer con un cartel infamante en el balcón del ayuntamiento el pueblo lo ovacionó con un aplauso cerrado.

¹⁸ Ortega y Gasset 1939.

¹⁹ Simondon 2008.

²⁰ Agamben 2006.

a la técnica sin la aversión del intelectual ni la apología del científico. Como advirtiera Gilbert Simondon, y también Ortega, los objetos técnicos pierden sus connotaciones amenazadoras en la medida que su presencia se personaliza y se integra al mundo social. Vicent observa el avance científico sin los recelos del intelectual (en realidad, se trata de una tensión que generalmente se resuelve a favor del progreso)²¹.

La técnica y el pensamiento humanista no atestiguan una comprensión mutua. Gilbert Simondon considera que el mundo de la cultura aún se debe una reflexión desprejuiciada con el fin de descubrir la realidad humana de los objetos técnicos y desterrar por fin la oposición entre técnica y cultura, entre el hombre y la máquina, así como la idea de que la técnica carece de realidad humana. A favor de su argumento, observa Simondon que mientras la cultura entroniza los objetos estéticos concediéndoles un lugar en el mundo de las significaciones, ha confinado sistemáticamente los objetos y, en particular, los objetos técnicos «en el mundo sin estructura de lo que no posee significación sino solamente una función útil»²². Quienes conocen y valoran los objetos técnicos responden a la tecnofobia con la sacralización, en una actitud igualmente contraproducente, pues conduce a la idolatría de la máquina y al mito del robot perfecto, capaz de reemplazar al hombre hasta en las funciones de sentir, amar, vivir, esto es, en una entelequia puramente mítica e imaginaria. La contrarréplica de la cultura aumenta los recelos: pasa de considerar la máquina un simple ensamblaje de materia a atribuirle poderes e intenciones hostiles, de los que se defenderá mediante la reducción del objeto técnico a la esclavitud²³.

²¹ La tensión queda claramente ilustrada en una columna de Vicent referida a las unidades de cuidados intensivos, donde expresa su repulsa del equipo de cables y motores que controlan las funciones vitales de los enfermos graves. En la edición en libro agrega en una de las notas manuscritas que acompañan, a modo de marginalia, a esta serie de la editorial El País/Aguilar, que había podido comprobar más tarde el intenso erotismo que sobrevolaba en estas dependencias hospitalarias: «Después de escribir esto visité una UVI y comprendí que era un espacio erótico, lleno de dulzura» (Vicent 1993b: 42, «En la UVI», *El País*, 8 de octubre de 1989).

²² Simondon 2008: 32.

²³ Entre los falsos conceptos que el filósofo francés desmonta se encuentra el de la relación automatismo y perfeccionamiento. Contra la creencia habitual, las máquinas más eficaces no son las más «completas», sino aquellas que han sacrificado un elevado número de sus capacidades y usos posibles. Los aparatos menos regulados —menos perfectos—, que conservan

Con el fin de desbaratar los prejuicios en circulación, sean de un signo o del otro, Simondon invita a repensar la relación del hombre con la máquina. La de Vicent parece ir en el mismo sentido, pues se burla de los agoreros y no cree que la máquina pueda superar los mecanismos de control generados por la propia cultura, que en Occidente tendría en la religión católica uno de sus máximos paradigmas. Cuando aún la informática estaba lejos de extender sus aplicaciones a todas las esferas de la vida cotidiana, el escritor castellonense iba en contra de los vaticinios apocalípticos:

[...] nunca habrá una computadora más sensible que ese ojo divino metido en un triángulo que ha planeado sobre nuestra conciencia desde la niñez, ni policía secreta más celosa que el ángel custodio, ni banco de datos más completo que el confesionario. Contra todo pronóstico, puede que el hombre alcance la libertad bajo el terror de las máquinas. En cuanto se acostumbre a manejarlas de forma que ellas imperen por sí mismas, tampoco los censores estarán seguros. Se producirá la gran rebelión y el pueblo podrá jugar con los aparatos de informática como los niños lo hacen con los autos de choque (Vicent 1988: 42, «Máquinas», *El País*, 21 de diciembre de 1983).

Según Giorgio Agamben, los objetos técnicos pueden ser considerados una clase de dispositivos. El concepto, desarrollado ampliamente por Foucault, en quien Agamben bebe, tiene en el autor de *La arqueología del poder* una connotación fuertemente coercitiva y más bien abstracta e institucional; en el filósofo italiano alcanza, en cambio, un arco semántico y temporal ampliado, habitado por una multitud de objetos disímiles:

Generalizándola ulteriormente la ya amplísima clase de los dispositivos foucaultianos, llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino

un alto grado de indeterminación, son los más aptos para recibir información exterior; son máquinas abiertas que suponen al hombre como organizador, más homologable a un director de orquesta que a un capataz de esclavos (Simondon 2008: 32 y ss).

también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y —por qué no— el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate —probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían— tuvo la inconciencia de dejarse capturar²⁴.

Agamben no solo otorga a los dispositivos un carácter más extenso que Foucault, sino también con mayor impronta tecnológica. Pero no les concede el funcional servicio de extender las capacidades del hombre a la manera de una prótesis, como sostienen Ortega y McLuhan²⁵, antes bien, los considera herramientas que someten al hombre a una nueva forma de esclavitud, visión en la que se distancia igualmente de Simondon, pues, como se ha visto, el autor de *El modo de existencia de los objetos técnicos* insta a conocer más a fondo el orden tecnológico para erradicar los mitos sobre su peligrosidad.

Si la idea de dispositivo se asocia al mecanismo por el cual funciona, y al dispositivo mismo, capaz de incidir, determinar y controlar la conducta de una persona, es posible que esa red actúe como una cadena de asociaciones que a partir de un determinado conector actualiza en la memoria un abanico de recuerdos integrados.

En la cuidadosa selección de motivos de la que Vicent se vale para compendiar una determinada época, los dispositivos técnicos además de otorgar referencias epocales, se impregnan de la humanidad de los sujetos que fueron determinados por ellos y acercan la vida cotidiana del pasado al lector del presente. Así, en forma similar a la aparición de ciertos objetos pertenecientes a un orden permanente —el pan, el boniato— remiten a una temporalidad precisa y se convierten en símbolo de la posguerra, como el gasógeno o la radio pirenaica:

Mi generación lleva asociada a Concha Piquer con la ternura del boniato y del gasógeno, con las tardes ateridas de la autarquía, con la pubertad llena de granos y los domingos con las manos en los bolsillos (Vicent 1982: 149-157, «El baúl de Concha Piquer», *El País*, 17 de octubre de 1981).

²⁴ Agamben 2006.

²⁵ McLuhan 1996.

Similares utensilios reaparecen con igual valor evocador en 1989, en ocasión del entierro de Dolores Ibárruri. Ese día el cortejo fúnebre instala el pasado en un Madrid donde había irrumpido la modernidad:

Tampoco hay gasógenos, colas del aceite y sopa de pobres en el Auxilio Social, pero Dolores todavía representaba aquella voz rebelde que en las noches desoladas de la posguerra, bajo unas estrellas de hambre, escuchaban los vencidos con la cabeza sobre una almohada de piedra a través de las ondas («Pasionaria», *El País*, 17 de febrero de 1989)²⁶.

Frente a la España del despegue democrático y comunitario, los objetos técnicos de la posguerra testimonian la parálisis del desarrollo:

En nuestro paisaje infantil la técnica se reducía a la honda del pastor, al gasógeno alimentado con astillas de chopo, a la habilidad para esconder 50 litros de aceite bajo el asiento del tren borreguero, a cazar moscas al primer manotazo, a colocar el as de bastos entre los radios de la bicicleta para simular un motor de explosión (Vicent 1988: 8, «El placer», *El País*, 12 de abril de 1983).

Los medios de locomoción que encarnan la era de la técnica y del industrialismo, sin los que no se comprendería la modernidad ni la ciudad cosmopolita, funcionan como testimonios del atraso tecnológico y de una oportunidad histórica frustrada. El gasógeno, prótesis patética en los automóviles sin gasolina, la bicicleta, el tren simbolizan los residuos de un progreso técnico y moral abortado por la guerra y la dictadura.

Se podrían recorrer los artículos y las novelas de Vicent en los distintos transportes que utilizó o vio utilizar desde la temprana posguerra hasta el presente, comenzando por la yegua Maravilla de su primera infancia hasta el avión transoceánico. Incluso varios de ellos adquieren una función protagónica, una indisoluble extensión que acompaña a los personajes e, incluso, se anuncian en el título: la moto de Vicentico Bola y el tranvía en *Tranvía a la Malvarrosa*, el barco «Son de mar» en la novela del mismo nombre, ómnibus, automóviles.

²⁶ El texto digital añade una referencia temporal, «En el día de su entierro», que no figuró en la edición impresa del periódico.

Deliberadamente no se han mencionado en la serie anterior el tren y la bicicleta porque recibirán especial atención. Estos medios de locomoción tienen una función señalada en *León de ojos verdes* (2008), sobre todo en el relato casi autónomo «La mujer de la bicicleta roja»²⁷. Sugestivamente, la bicicleta, objeto que marca el derrotero de María, la protagonista, es un dispositivo que opera por ausencia. Le había sido requisada a su esposo antes de ser detenido por un falangista cuando terminó la guerra. La mujer no cesará hasta conseguir recuperarla quince años más tarde y desde entonces velará por ella como si de un ser querido se tratara:

La ataba con una cadena junto al poyete del león en la escalinata y de vez en cuando salía del obrador o se asomaba por la ventana de la cocina para vigilarla por miedo a que se la volvieran a robar. Sus compañeros sabían que amaba su bicicleta como si fuera un ser vivo... (Vicent 2008: 27).

El vehículo representa para ella la forma de vida independiente que no se resiste a perder del todo a pesar de encontrarse en el bando de los vencidos. Sus sueños de maestra republicana desembocaron en un presente de subalterna en la cocina de un hotel de veraneantes, pero la permanencia de la bicicleta la redime de la derrota, del fusilamiento de su esposo anarquista y del tributo anual debido al conde y hombre del régimen que le permitió recuperarla. Para él debe cocinar una paella y una chocolatada cada verano y en toda ocasión que lo requiera. La bicicleta, de mítico color rojo, se constituye en una extensión del propio cuerpo y una forma de mantener vivas su identidad y memoria²⁸. Es también una bandera figurada que iza a diario frente al falangista obligado a devolvérsela:

La bicicleta era de color rojo, marca Orbea, se la regalaron sus padres cuando cumplió quince años y María la consideraba el símbolo de la libertad, porque le servía para ir a la escuela a aprender y en verano iba en ella a la playa (Vicent 2008: 40).

²⁷ Sobre la articulación de los distintos capítulos y la hibridez genérica del libro, v. Rodríguez Escudero 2008.

²⁸ La memoria del pasado reciente alienta silenciosa en la existencia de diferentes personajes que en el verano de 1953 transitan por el descansado hotel Voramar, espacio donde transcurre la novela.

El simbólico rodado forma un binomio con otro dispositivo de carácter emblemático: el primer bikini, también rojo, que se ve en las playas de Castellón, introducido por una anónima adolescente francesa de nombre Brigitte Bardot, que dejará su estela radiante y voluptuosa a lo largo de la novela. Los dos objetos, bikini y bicicleta, unidos por un mismo color, construyen un fuerte quiasmo que pone de relieve la tensión, pero también la alianza, entre presente y pasado, entre la persistencia de la memoria y el ímpetu de lo nuevo, que llega, como se sabe, del extranjero.

Frente al ágil y democrático medio de transporte, el tren suele aparecer en los textos de Vicent como una presencia perpetua, poderosa e inmutable que sutura el resquebrajado territorio peninsular y sobrevive como un vapuleado pero incólume ídolo del progreso. En la penuria generalizada de la autarquía, es lugar de encuentro de distintas clases sociales e imperturbable testigo de la historia. Con anterioridad, el dispositivo más emblemático de la Revolución Industrial no había sido inmune a los sucesos del 18 de julio de 1936. Como una funesta advertencia, la sublevación de Franco obliga a regresar al convoy en que María y su esposo iniciaban un frustrado viaje de bodas.

El tren, sobre todo en horas nocturnas, cumple el papel metafórico de mediador entre el mundo terreno y el más allá. Como una barca de Caronte va y viene a la otra orilla haciendo enigmáticos anuncios a los probables viajeros.

La noche del fusilamiento del maestro libertario, el tren interrumpe por dos veces con su silbido sombrío las fiestas de Chinchilla, el pueblo a donde la mujer había recalado buscando al prisionero y en cuyo castillo funcionaba un famoso penal:

En ese momento el tren soltó otro silbido aún más lastimero y desde el tablado María creyó ver, iluminados por el farol de la esquina, a una formación de presos esposados por parejas que cruzaban el fondo de la calle (Vicent 2008: 54).

El ferrocarril funciona en estas ocasiones como medio contemporáneo que realiza el viaje al más allá:

A veces oía el silbido de un tren. Aquel sonido atravesaba la niebla helada y luego se perdía. Cerca de su casa de campo pasaba el ferrocarril, pero esa noche él sabía

que todos los trenes eran el mismo. Los vagones iban vacíos e iluminados y en el convoy viajaba sólo aquella mujer, asomada a la ventanilla del coche cama con la cabellera derramada, y en las tinieblas su imagen cruzaba el paisaje nocturno en uno y en otro sentido, bien hacia la niñez, bien hacia la muerte [...] Sólo deseaba diluirse en las frescas mejillas de la almohada, pero de pronto el mismo convoy silbaba lejos en la campiña y entre la arboleda desnuda él vislumbraba la ventanilla iluminada y oía el grito oscuro e insonoro de aquella mujer que le invitaba a subir al último tren hacia el paraíso (Vicent 1988: 203-204, *El País*, 6 de enero de 1987)²⁹.

Entre otros numerosos objetos técnicos que tienen una fuerte presencia en las rememoraciones vicentinas, destaca el cine, el gran dispositivo técnico de la cultura de masas del novecientos. No solo las tradicionales salas, películas y noticieros proporcionan claras coordenadas epocales —funcionando como lugares de la memoria—, además en las obras de Vicent sus personajes conviven con el *star system* en rodajes en que artistas y nativos comparten por un breve tiempo la fascinación del taller y de los camerinos del séptimo arte. Antes de que el turismo europeo acercara el mundo libre a los españoles aislados por la dictadura, el cine permitió atisbar otras realidades y huir del mustio clima de la posguerra. La historia de *León de ojos verdes* se desarrolla en un verano paralelamente a la filmación de una película en el mismo escenario y lapso temporal.

Por último, películas e imágenes, mediante la construcción de mundos «otros» solapados al entorno habitual del espectador, difuminan las fronteras entre realidad y ficción y proveen de materiales metapoéticos que no se entienden sin una experiencia previa de cine. Invirtiendo la lógica de la creación artística, Vicent declara no trasladar la realidad a la ficción, sino traer esta a un mundo cotidiano pleno de elementos ficcionales que el escritor puede recrear, transfigurar, transmutar:

²⁹ Cf.: «Sería muy sugestivo que en el otro mundo también hubiera trenes entre cementerios de países lejanos y que en sus vagones viajaran bellas mujeres solitarias. Si la muerte fuera una campa infinita el pitido del tren la mediría de noche, cuando la cruzara con las ventanillas iluminadas con un amor de ojos verdes asomando» (Vicent 1998: 211-212, *El País*, 14 de diciembre de 1997).

Una noche de agosto, bajo un calor agobiante, en el cine se armó un botín. Aquel noticiero con la ola de frío polar lo habían repetido durante tres semanas. De pronto, los espectadores comenzaron a arrojar botellas y cortezas de sandía contra la pantalla en medio de una gran variedad de improperios. El dueño del local salió a dar la cara totalmente borracho. Se subió a un bidón y desde allí, con la boina en la mano, pidió disculpas: «Señores, lo siento, me ha sido imposible traer otro No-Do porque, debido a esa gran nevada que ha caído en Valencia, todas las carreteras están cortadas». Esa noche el termómetro marcaba 34 grados. Igual que aquel borracho, yo también creía en el No-Do. Desde entonces comencé a sospechar que la ficción estaba en la vida y no en la pantalla. En aquellas noches de cine de verano también imaginé que ser artista consistía en cambiar los solsticios y equinoccios de lugar (Vicent 1998: 255-256, «Cine Rialto», *El País*, 26 de noviembre de 1976).

Ya se ha dicho que la poética de Vicent tiene una base fuertemente representativa. Extrapolando conceptos intermediales de Volker Roloff aplicados al arte surrealista, puede decirse que toda la obra del escritor valenciano invita al lector a complacer el deseo visual y sensorial y a internarse en juegos y equívocos entre realidad y ficción propios de la escena barroca, a través de los cuales la sociedad contemporánea expresa la conciencia y el asombro ante el poder de la representación y el espectáculo³⁰. A la manera de un trampantojo, realidad y ficción se trastocan y la imagen construye una realidad estilizada —sutil o burlesca— con un alto sentido del juego. Cuando el medio y el soporte es la prensa periódica, el juego adquiere rasgos específicos de los que Vicent se sirve con singular ingenio. La ambigua e irresoluble relación entre literatura, información e intervención en ocasiones se convierte en un juego sutil que atrapa al lector en una engañosa y, paradójicamente, verídica representación³¹.

³⁰ Roloff 2005.

³¹ Los artilugios ópticos, la imagen, el cine, la realidad virtual y sus espejismos fueron tempranos materiales literarios de Vicent. Antes de la primera guerra de Irak (o Tormenta del Desierto), en 1991, hoy considerada la primera guerra virtual, Vicent relató en la columna «Reflejos» la historia de un desempleado que vive de la mendicidad y no comprende por qué únicamente a una determinada hora los transeúntes le dan limosna. No sabe que es el momento en que un comercio de televisores lo capta en su circuito de vídeo enfocado a la calle. Solo cuando se convierte en imagen televisiva, el mendigo adquiere existencia «real» para los

Agamben³² ha dicho que el juego es una de las fórmulas más eficaces para llevar adelante el acto de profanar, es decir, de devolver al uso de los hombres un dispositivo que, separado y fosilizado en la esfera de lo sagrado, ha dejado de despertar confianza y de sentirse como propio. El juego significa sacar las cosas del lugar de culto, pero sin que pierda del todo su condición primigenia: si el acto sagrado es el resultado de la unión de un mito que cuenta su historia y el ritual que lo reproduce y pone en escena, el juego es el mito sin su ritual, o el ritual sin el mito, mediante el cual se hace posible un uso diferente del objeto profanado.

El juego aparece como una de las vías para rescatar las cosas de un ámbito sagrado, no para desvincularlo totalmente de su esfera originaria, sino para darle una nueva dimensión de uso, que no es un uso utilitario. Cualquiera puede ser el orden o la naturaleza del ámbito profanado —jurídico, religioso, técnico, artístico—:

La «profanación» del juego no atañe, en efecto, sólo a la esfera religiosa. Los niños, que juegan con cualquier trasto viejo que encuentran, transforman en juguete aun aquello que pertenece a la esfera de la economía, de la guerra, del derecho y de las otras actividades que estamos acostumbrados a considerar como serias. Un automóvil, un arma de fuego, un contrato jurídico se transforman de golpe en juguetes (Agamben 2005: 100).

Retornar los dispositivos técnicos a un orden profano, no sacralizado, en que recuperan su faceta no serial y su costado humano, artesanal e individual constituye una vía para repensar la relación del hombre y los medios técnicos³³. Si «hay una transición continua entre el objeto y el objeto estético»

transeúntes, que luego de verlo en la pantalla le dan un donativo (Vicent 1988) (Agradezco a Graciela Balestrino el haberme iniciado en los secretos del trampantojo como artillero escénico del teatro áureo).

³² Agamben 2005.

³³ Coinciden Ortega y Simondon en que la salida del hombre técnico de la autarquía provocada por la era ultratecnológica —o del ingeniero, en palabras del pensador español— se lograría mediante un equilibrio entre el estadio del técnico y el del artesano. Este representa un momento de avenencia entre el hombre y la máquina, cuando el hombre era poseedor de los secretos del proceso y del método de la fabricación de los objetos. Como quiera que la reflexión teórica de ambos filósofos haya percibido los riesgos de la emancipación de la técnica,

(Simondon 2008: 202), entonces el arte —la literatura— puede funcionar, a veces, como puente entre lo humano y lo tecnológico.

Asimismo, recuperar la experiencia de las víctimas de una experiencia traumática sorteando el riesgo de la mitificación, las representaciones estigmatizadas, los rituales vacíos y la monumentalidad de la historia es hoy el reto de los relatos sobre el pasado. La profanación es una manera de rasgar la esfera de lo sagrado y dar al pasado el soplo vital que lo vuelve memoria y presente.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2005): «Elogio de la profanación», en Agamben, Giorgio: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 95-119.
- (2006): *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, <<http://www.scribd.com/doc/101466/que-es-un-dispositivo>> (12 de diciembre de 2008).
- BENJAMIN, Walter (1975) [1934]: «El autor como productor», en Benjamin, Walter: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus, pp. 117-134.
- (1980) [1939]: «Sobre algunos temas en Baudelaire», en: Benjamin, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, pp. 123-170.
- CERVERA, Alfons (1997): *Maquis*. Barcelona: Montesinos, 2.^a ed.
- CHARTIER, Roger (2000): *Las revoluciones de la cultura escrita*. Barcelona: Gedisa.
- CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (pról. de Manuel Vázquez Montalbán). Bellaterra/València/Castelló de la Plana: Universitat Autònoma de Barcelona/Universitat Jaume I/Universitat de València.
- HUYSEN, Andreas (2000): «La cultura de la memoria: medios, política, amnesia», en *Revista de Crítica Cultural* (Santiago de Chile), n.º 12, junio de 2000, pp. 8-13.
- (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México: CEAL.
- JEDLOWSKI, Paolo (2005): «Simmel sobre la memoria. Algunas observaciones sobre la memoria y la experiencia moderna», en *Katatay*, n.º 1, junio de 2005, pp. 145-159.

es igualmente visible que no llegan a la consideración de Agamben que atribuye a los dispositivos, y a los dispositivos técnicos en particular, un dominio sobre el hombre equiparable al de la servidumbre.

- LITTAU, Karin (2008) [2006]: *Teorías de la lectura. Libros, cuerpo y bibliomanía*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Manantial.
- MACCIUCI, Raquel (2008): «A modo de capítulo introductorio. Prensa, novela, medios, autoficción: entornos de Manuel Vicent», en Macciuci, Raquel (ed.): *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*, número monográfico. *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas*, n.º 12, 2.º semestre de 2008, pp. 19-52.
- (2009): «Letras sin libro: las cláusulas del papel prensa (con breve alto en Manuel Vicent)», en Macciuci, Raquel (ed.): *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*. ARBOR, número monográfico, pp. 231-258.
- MAINER, José-Carlos (2005): *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.
- McLUHAN, Marshall (1996): *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA Y GASSET, José (1939): *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 2.ª ed.
- RODRÍGUEZ, Pablo (2008a): «De hombres, bestias y máquinas», en *Clarín, Ñ. Revista de Cultura*, 16 de agosto, pp. 10-11.
- (2008b): «Prólogo. El modo de existencia de una filosofía nueva», en Simondon, Gilbert: *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 9-24.
- RODRÍGUEZ ESCUDERO, Inmaculada (2008): «La mirada literaria de *Un león de ojos verdes*», en Macciuci, Raquel (ed.): *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*, número monográfico. *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas*, n.º 12 (2.º semestre de 2008), pp. 293-310.
- ROLOFF, Volker (2005): «Teatralidad y deseo visual — formas lúdicas e intermediales en el surrealismo español», en Albert, Mechthild (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 9-16.
- SIMONDON, Gilbert (2008): *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- TOMÁS, Facundo (2005): *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Visor, 2ª ed. corregida y ampliada.
- VÁZQUEZ-RIAL, Horacio (1996): *La Guerra Civil española: una historia diferente*. Barcelona: Plaza y Janés.

- VICENT, Manuel (1982): *Inventario de otoño*. Debate: Madrid.
- (1988): *Arsenal de balas perdidas*. Barcelona: Anagrama.
- (1993a): *Contra Paraíso*. Barcelona: Destino.
- (1993b): *A favor del placer*. Madrid: El País/Aguilar.
- (1996): *Jardín de Villa Valeria*. Madrid: Alfaguara.
- (1998): *Las horas paganas*. Madrid: Alfaguara.
- (2008): *León de ojos verdes*. Madrid: Alfaguara.