

Entre la ficción y el ensayo: notas sobre el proyecto literario de Vicente Luis Mora

María Belén Bernardi

Recibido em: 30 de setembro 2018

Aceito em: 20 de novembro de 2018

Es profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, donde actualmente cursa el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos con el apoyo de una beca del CONICET. Realiza sus tareas de investigación en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades. Se ha desempeñado como Auxiliar de 2da categoría y luego como Adscripta en la cátedra de "Literatura Española" de la Facultad de Humanidades y Artes.

Contacto: mariabelenbernardi@gmail.com

Argentina

PALABRAS CLAVE:

arte; crítica literaria; literatura;
nuevas tecnologías

KEYWORDS: art ; literary
criticism ; literature ; new
technologies

Resumen: El objetivo del presente trabajo consiste en analizar las distintas vertientes disciplinares que, en la obra ficcional y ensayística de Vicente Luis Mora, convergen en la concepción de un proyecto escriturario tendiente a ampliar las fronteras de la literatura, a partir de las coordenadas tecnológicas y comunicacionales que configuran el mundo actual.

Abstract: The aim of this paper is to analyze the different disciplines in the fictions and essays of Vicente Luis Mora that converge in the conception of a writing project tending to expand the frontiers of literature, considering the technological and communicational aspects of the contemporary world.

Lo que resulta sorprendente es que el arte contemporáneo pueda definirse como la apertura de una forma que sería ante todo una pregunta. Es posible que una pregunta no haga totalmente un mundo, o que un mundo en el que la circulación de sentido es únicamente una circulación interrogativa e inquieta, y a veces incluso angustiante, sea un mundo difícil, un mundo frágil, un mundo inquietante. En el centro del arte contemporáneo se encuentra justamente la pregunta por el arte. El arte de hoy es un arte que, ante todo, pregunta “¿qué es el arte?” (Jean-Luc Nancy, *El arte hoy*).

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo indaga acerca de las propuestas que Vicente Luis Mora, escritor y crítico literario español, ha desarrollado en diferentes ensayos teóricos y desplegado en buena parte de su creación literaria, en torno a una problemática que asedia a la literatura desde su constitución misma: la pregunta por su estatuto, por su especificidad, por sus funciones, por su grados de autonomía, por sus derroteros, por su devenir a lo largo de la historia.

La obra literaria y crítica de Mora se caracteriza, en líneas generales, por una preocupación por el hallazgo de nuevos horizontes expresivos acordes para la representación del mundo actual, en el que los avances tecnológicos y comunicacionales han influido de modo sustancial en los procesos de creación y recepción de las producciones culturales.

En su ensayo *La luz nueva* diagnostica de este modo el panorama literario español:

¿Dónde viven los narradores españoles? ¿Qué leen? ¿Qué les preocupa? ¿En qué piensan? ¿Qué concepto tienen de su mundo, y de su tiempo? Pero, sobre todo, *¿en qué tiempo viven, en qué época creen que viven los narradores españoles?* Leyendo la 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 (2007a, p.7).

Desde su blog *Diario de lecturas*, sostenido desde del año 2005 como ámbito de intercambio intelectual así como también desde diversas intervenciones críticas en medios periodísticos y culturales y desde la publicación de diferentes ensayos, Mora intenta concebir nuevos modos de acercamiento a la crítica literaria, nuevos conceptos que permitan abordar el campo literario actual, trazando un camino que guiará también su propia práctica y creación literaria. Esbozaremos entonces las coordenadas básicas que rigen su concepción de literatura y de crítica, signada por relaciones solidarias y en ocasiones de tensión entre su producción novelística por un lado, y ensayística por el otro.

HACIA UNA LITERATURA PANGEICA

Siguiendo la línea de nuestro epígrafe, aplicable también a las consideraciones en torno al problema de la literatura, Nancy (2014) sostiene que

la pregunta por el arte está planteada (...) como la pregunta por una formación de formas para la cual ninguna forma previa está dada (...), para las cuales no hay esquemas previos (...) Quizás la tarea del arte hoy

es la de deber proceder sin ningún esquema, sin ningún esquematismo.
(p.26-27)

Un recurso que, si lo pensamos desde la crítica literaria, podría equipararse a la vía de la “especulación” que propone Ludmer en *Aquí América Latina* (2010) como método de abordaje de la literatura hoy. Método que, con justicia, cuestiona Dalmaroni (2010) por tratarse de “generalizaciones conjeturales (con poca ‘base real’)” y abordados, por lo demás “con ligereza”, con el riesgo añadido que advierte Kohan (2013) en el caso de lo postautónomo de apuntalar o suscitar “interés por aquello a lo que se adosaron, aquello a lo que se aplicaron como ‘post’, aquello que como prefijo venían a finiquitar” (310) y no en el señalamiento de atributos específicos de esa literatura.

Sin embargo, independientemente de los aciertos o desaciertos especulativos de Ludmer, creemos que la motivación que sustenta sus reflexiones resulta válida y merece ser atendida: “para poder entender este nuevo mundo (...), necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes” (Ludmer, 2010, p.9). Una preocupación que en general comparte la llamada “Generación Nocilla” en la que suele inscribirse al crítico, quien de hecho advierte que “lo tecnológico y lo mediático ya son cotidianos, aunque muchos escritores y casi todos los críticos no se hayan enterado” (Mora, 2007, p.15). Visión que refuerza a partir de una cita de José Luis Molinuevo, en la que se señala que nuestra sociedad tecnológica “en el

arte y la literatura sigue manejando tópicos neobarrocos y posmodernos” (Mora, 2007, p.15-16).

Ahora bien, convendría en este punto precisar cuál es ese nuevo mundo al que hemos referido a propósito de Ludmer. Mora, en su ensayo homónimo, denomina “Pangea” al ciberespacio, una suma de tecnologías como internet, interfaces de computadoras, realidad virtual, blogosfera, videojuegos, a partir de las cuales presenciamos “esta nueva *realidad*¹ (siempre *duplicada* o virtual)” que “ha conseguido rehacer lo que rompió la deriva de los continentes (...) y ha devuelto la unidad al mundo” (2006, p.9). Y hace extensivo este término a la literatura producida bajo dichas coordenadas, entendiendo además que la tecnología, en palabras de Pérez Tapias, constituye “uno de los principales determinantes, si no el principal, de nuestra relación pragmática y cognoscitiva con el mundo” (Mora, 2007a, p.34).

Mora aborda los efectos psíquicos, biológicos y culturales que las nuevas tecnologías de la comunicación y la cultura audiovisual tienen en todos los órdenes de nuestra vida, ligando a ello un imperativo ético de la crítica contemporánea en función de una literatura que se ve afectada de manera directa por estos cambios. En *El lectoespectador* (2012) enfatiza:

Tanto mi anterior ensayo *Pangea* como este libro se proponen ahondar en estas formas de realidad cada vez más ambiguas, visuales y pixeladas; ambos textos son ambiciosos e inconclusos ejercicios de lo que Roy Ascott

1 De aquí en adelante, de no indicarse lo contrario, los resaltados pertenecen al autor.

llama *cibercepción*, que significa ‘la obtención de un sentido de conjunto, la adquisición de una perspectiva a vista de pájaro sobre los acontecimientos (...)’. Una visión *aléfhica* o de Google Earth. Nuestra forma de mirar ha cambiado (con lo cual ha cambiado el mundo que mirábamos), y nuestra obligación es pensar *en marcha* o *en directo* sobre ese proceso de mutación (Mora, 2012, p.18).

Sin embargo, lejos de situar el problema de la mirada como una novedad, lo remonta hasta Aristóteles, y apunta que el siglo XXI no ha hecho más que exacerbarlo. Por otra parte, luego de los recaudos que plantea respecto del desafío de teorizar sobre un estado de situación que cambia constantemente, Mora propone un mapa de la actual narrativa en español en el que “coinciden en el espacio y en el tiempo, con variaciones y excepciones, tres direcciones culturales y estéticas diferentes: tardomodernidad, posmodernidad y pangea” (2006, p.21), siendo mayoritaria la primera de ellas, tanto en su vertiente literaria como crítica.

En primer lugar, descarta las categorías de “transmodernidad” o “neomodernidad”, situadas en la consideración habermasiana de la modernidad como “proyecto incompleto”. En cambio, prefiere “*tardomodernidad* por la carga semántica que tiene de agotamiento, de retorsión agonística de un proyecto que no contiene nada nuevo” (aunque muchas de las obras incluidas en esta categoría sean de calidad) y cuyas características esenciales en lo que respecta a la narrativa serían una concepción lineal del tiempo, un sujeto escindido, la ciudad como *topos* literario preferido, un concepto

de verdad central e indiscutido y una herencia estructural, argumental y temática de la novela decimonónica² (Mora, 2006, p.26).

En segundo lugar, respecto de la obra literaria posmoderna, enuncia como notas generales, entre otras, un tiempo fragmentado y discontinuo, un sujeto mosaico o múltiple, decanonización, espacios ficticios o simbólicos, locales y globales a la vez, concepto de verdad cuestionado y en el caso de la novela, desestructuración, finales muy abiertos y referencias audiovisuales (Mora, 2006, p.29). Cabe aclarar que en esta categoría incluye además a la narrativa mutante española, tomando el concepto de Ferré, pero más específicamente el aludido por Fresán en *La velocidad de las cosas*. Por otra parte, frente a posicionamientos críticos que ven en la escritura fragmentaria y en la hibridez genérica marcas de la literatura contemporánea, Mora plantea, por un lado, que “los escritores y pensadores posmodernos recogen la antiquísima técnica del fragmento, no por elección sino por resignación”³ (2007a, p.41). Además, en sus novelas *Circular* (2003) y *Circular 07. Las afueras* (2007b), construidas a partir de más de un centenar de fragmentos que corresponden a distintos géneros, tales como correos electrónicos, sms, poemas, citas diversas, conversaciones y microrrelatos, entre otros, Mora reconoce en un segmento de tinte metaliterario la deuda con Borges, Joyce

2 Para consultar el compendio de autores que Mora analiza y ubica en cada una de estas categorías, remitimos a la segunda parte de *La luz nueva* (2007, p.89-190).

3 Fernández Mallo (2009) explica de manera similar la utilización diversa de los mismos métodos en el pasado y en el presente, en este caso, refiriéndose a las prácticas poéticas actuales: “Todas heredan, en su versión dura, el espíritu experimental de las vanguardias (...) pero, casi todas, sin el horizonte utópico de estas” (p.31).

y Schlegel, de quien reproduce la cita: “no puedo imaginar una novela sino como una mezcla de narraciones, cantos y otras formas dispersas” (2007b, p.104).

En tercer lugar, arribamos al término que nos interesa de manera central: “Pangea”. Además de la definición que ya hemos esbozado, presente en el ensayo que lleva el mismo nombre, Mora acerca esta categoría a la de nomodernismo de Latour (en contraposición al posmodernismo), en tanto sugiere de manera abierta el rechazo al prefijo “post” debido a la “conciencia de que hay ‘algo’ que ya no es, puramente, el agotamiento o la exasperación del contenido cultural de la modernidad” (2007a, p.71).

Pangea representa el actual estado del mundo, indisociadas ya sus vertientes físicas o concretas y las digitales o abstractas, y el arte *pangeico* sería aquel que responde ya plenamente a este *nuevo* (porque lo es, jamás había existido ni podía existir en la historia *paleotecnológica* de la humanidad) estado de cosas (2007a, p.72).

Las características generales que atribuye a la obra literaria pangeica son las siguientes: tiempo continuo, sujeto constituido por avatares, *nicks*, representaciones virtuales de identidad, *topoi* constituidos por no-lugares, Internet, realidad virtual e imposibilidad de veridicción (Greimas). Y añade que la novela pangeica (cuyo primer representante lo constituye *House of leaves* de Mark Danielewski) debe contener alguno de estos rasgos:

presencia *estructural*⁴ de los recursos expresivos visuales de los medios electrónicos de comunicación de masas, adopción de la imagen (...) como un elemento *más* del discurso narrativo, asunción del texto *como* propaganda publicitaria, incorporación de las nuevas formas cibernéticas de montaje de textos como el blog, el chat, o el *e-mail* conservando sus formas estructurales y digitales originarias, *traducidas* al texto escrito (Mora, 2007a, p.73).

A partir de esta construcción teórica, podemos ubicar –y de hecho el propio autor así lo hace (Mora, 2012, p.93)- la novela *Alba Cromm* (2010a) dentro de la narrativa pangeica⁵, en tanto abundan en ella las identidades virtuales propias de los canales de chat, al tiempo que se incluyen en su formato original “reproducciones” enteras de conversaciones por este medio, además de correos electrónicos y publicidades. Lo mismo ocurre en el proyecto *Circular* (2003, 2007) y en *Fred Cabeza de Vaca* (2017).

En *Alba Cromm* (2010a) hallamos además la presencia de narradores automáticos (Mora, 2012), en este caso, asimilable a la revista *UpMan*, donde se recoge el cúmulo de discursos señalados, del mismo modo que Mora teoriza en torno a *jPod* (2006), de Douglas Coupland, cuyo

4 Este carácter estructural de los medios electrónicos es lo que diferencia la literatura pangeica de la posmoderna.

5 El autor se considera pangeico, al tiempo que reconoce como procedimiento habitual esta amalgama entre producción teórica y literaria: “No soy posmoderno. No he dicho eso nunca y, si alguna vez me he metido a mí mismo en alguna de mis etiquetas críticas, ha sido en la de ‘pangeico’. Si la pregunta es: ‘¿entre escritor tardomoderno o posmoderno, qué preferiría que le considerasen?’, la respuesta sería: ‘escritor’” (Mora, 2007c).

“narrador” sería una impresora, ya que la novela es el resultado de la impresión completa del contenido de una computadora.

La obra, por tanto, está salpicada –como la vida misma, queremos suponer que es la intención de Coupland- de material sobrante, de basura, de exceso técnico, de residuos textuales, de publicidad no deseada, de ruido de fondo, de estática, de contaminación acústica (Mora, 2012, p.89).

En otras palabras, un conjunto de elementos asimilables al abordaje de Ladagga (2007) en torno a “la continuidad de los residuos que se resuelven en un mismo flujo que conjuga informaciones, ficciones, invenciones, documentos y disfraces” (20), siguiendo la línea de Rem Koolhaas y su concepción del *junkspace*, el espacio basura, que Mora recupera también en *El lectoespectador* (2012) y en *Circular 07*. Ese mismo “fogonazo sociológico” (Mora, 2012: 89) que Mora encuentra en *jPod* había hecho su aparición en *Circular* (2003), cuando se presenta la basura como “metáfora sociológica” y se exploran los vínculos entre esta y la literatura (102) y luego en *Fred Cabeza de Vaca* (2017), cuando el artista anota en su diario que “la basura es un nuevo *objeto* creado: al cerrar la bolsa negra con lazos de plástico coloreado se logra un ente estético” (p.194-5).

Otra característica de la narrativa pangeica presentes en *Alba Cromm* (2010b) es la adopción de la imagen como un elemento *más* del discurso narrativo, lo cual resulta central en su estructura, puesto que la novela emula el formato de una “revista mensual de información masculina” (con sus secciones, espacios publicitarios, nota editorial, carta de lectores)

de tendencia misógina, situada en un futuro con visos distópicos. Este tratamiento y concepción de la imagen como un elemento narrativo por sí mismo, no subsidiario sino complementario a la palabra escrita que encontramos enunciado en *La luz nueva* (2007a), nos lleva al segundo núcleo de consideraciones en torno a la propuesta de Mora.

“DESLIZAMIENTOS ENTRE LITERATURA E IMAGEN”

En su ensayo *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura* (2008), Mora se interroga acerca de las interrelaciones entre las distintas artes, y por la significación del espacio en la literatura, estableciendo un puente que va de la conexión habitual entre poesía y pintura a la de poesía y arquitectura, en tanto consideración de un espacio menos bidimensional, con el objeto de indagar qué otros elementos resultan significantes, además de la palabra. En este sentido, sitúa en Mallarmé el origen de esta concepción del espacio como constructo estético y en el romanticismo alemán, a partir de una cita de Jenaro Talens:

El fragmentarismo romántico no tiene otro sentido. Coleridge, Novalis, pero sobre todo Hölderlin, el más moderno entre los escritores de su tiempo, son testimonio de lo que acabamos de decir, en la medida en que la disgregación a que someten su discurso, instituyendo como significantes en primera instancia los espacios en blanco, los huecos, el inacabamiento y la fragmentación, reducen al mínimo el valor de esa presencia de los signos verbales y potencian el texto como discurso global, donde todo funciona pluralmente, lo dicho y lo no-dicho, produciendo un sentido del que sus elementos carecen de manera individualizada (Mora, 2008, p.61)

Esta concepción de texto como discurso global, que no se reduce solo a las palabras, puesto que, tal como analiza en relación con la obra de Mallarmé, existen “cosas que no pueden ser expresadas o que requieren de otros elementos más allá del lenguaje para ser comprendidas en toda su amplitud” (Mora, 2008, p.64) y, tomando de Valéry la idea de que “las páginas son imágenes” (Mora, 2008, p.80), permite a Mora iniciar un camino que conducirá años más tarde a la elaboración de otro de los conceptos clave de su núcleo teórico, el de “lectoespectador”. El germen de dicho concepto se encuentra ya en *Pasadizos* (2008) cuando, a propósito de la caducidad de la distinción que establece Sábato entre un cuadro y una narración, Mora propone que “ahora la literatura, o al menos la poesía, también acepta esa primera visión de *generalización intuitiva* que transmite de modo inmediato un mensaje al lector-espectador. Los textos ya no solo se leen: también *se miran*” (p.101).

En *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen* (2012) lleva estos principios un poco más lejos, para postular que “la letra no basta, pero la imagen tampoco, por eso la cosmovisión del siglo XXI se conforme probablemente a través de *internextos*, de formas *textovisuales*” (Mora, 2012, p.17). Partiendo de la idea de que el giro lingüístico y el giro pictórico conforman un mismo movimiento (Fitzpatrick) y de que no hay artes puramente visuales o verbales (Mitchell), plantea que “los actuales autores pangeicos se limitan simplemente a incluir la ilustración o la fotografía, sin acompañarla de descripciones; dan por supuesto que

las imágenes hablan por sí solas” (Mora, 2012, p.62) y que no solamente escriben sus textos sino que además los diseñan⁶.

Tal sería la experiencia de “imagolectura” desarrollada en *Alba Cromm* (Mora, 2012, p.66) y en ambas ediciones del proyecto *Circular*, donde además de incluir secciones de periódicos, una sopa de letras, un aviso de visita del correo postal, correos electrónicos, sms y chats que conservan la apariencia de sus medios originales, se manifiesta además una disposición inusual de las páginas del libro, cuyo ejemplo más representativo es la leyenda “ESTÁUSTEDENELCENTRODECIRCULAR” que abarca dos páginas. En el caso de *Circular* (2003), el diseño incluye también los paratextos desde un punto de vista conceptual y performativo: al final del libro, los datos de impresión aparecen rodeados por una cita de Cernuda dispuesta en forma de círculo. Por otra parte, encontramos un segmento referido a la obra musical *4’33”* de John Cage, junto con una descripción de la cámara aneoica en *Silence*, seguido del cual se destinan dos páginas en blanco que han absorbido incluso su numeración, lo cual podría interpretarse como la versión literaria de la performance llevada a cabo por el compositor estadounidense y también como una metáfora escenificada de la “cámara aneoica” que lleva por título y que designa un recinto que anula todo sonido externo.

6 Una idea similar a la que plantea Ladagga, cuando postula que “en estos universos contemporáneos, la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales” (2007, p.20).

La última novela de Mora, en cambio, se distancia de estos procedimientos en el sentido de que las imágenes introducidas, un cuadro de las *Today Series* de On Kawara (2017, p.54) y la fotografía de una obra de Fred con forma de corazón (2017, p.107), resultan ilustrativas (y dependientes) del contenido del relato y además aparecen con epígrafes explicativos, algo que, según Mora, “nunca haría un escritor pangeico” (2013, p.57). Una salvedad es la posdata 2 de la carta de Ramiro Mecamp, que se “reproduce” de puño y letra (Mora, 2017, p.317).

Volviendo a *Alba Cromm*, Mora la presenta como un “internexto”⁷ (2010b), es decir, un texto que conjuga en sí mismo las posibilidades del mundo físico y virtual, cuyo potencial reside en el desarrollo del libro electrónico, en el cual ve la promesa de que la literatura sea “una forma de *arte total*⁸ como el cine o la ópera, más completa y compleja de toda la historia de la humanidad” (2012, p.111). Actualmente, sin embargo, Mora realiza una puntualización:

En aquella época todavía asistíamos a lo que parecía a un crecimiento sin límites del libro electrónico. Hoy (...) diría que lo digital (ya sea en forma

7 En palabras del autor, “*Alba Cromm* is a cross-media narrative, and it’s a good example of *internext*: it preexisted on line, and then it flowed into a printed book maintaining its virtual essence and actually it is being prepared to be a digital text for eBook” (Mora, 2010b).

8 Idéntica aspiración de totalidad para la literatura hallamos en el programa romántico: “El Género literario es la Literatura misma, el Absoluto literario, la verdadera literatura, dirá Schlegel (...), es decir, una literatura tal que no sea ‘un género u otro que se contenta, por un capricho de la suerte, con acceder a una cierta formación, sino más bien que sea la literatura misma un gran Todo, de una conexión y una organización completas, que abarque en su unidad muchos mundos del arte. Una obra de arte unitaria” (Lacoue-Labarthe, Nancy, 2012, p.342).

de computadora, libro electrónico, tableta, realidad virtual, videojuegos) va a posibilitar un aumento de las posibilidades de lo creativo. De hecho, he visto poesía en Instagram que tiene en cuenta ese formato específico y su *dispositio* retórica. (...) En consecuencia, es posible pensar que lo digital va a hacer obras más complejas y por lo tanto más totales, no en el sentido de que sean más ambiciosas, sino más polifacéticas o más polimórficas, es decir, dentro de la forma, no del contenido. Motivado por ese presentismo utilicé la expresión libro electrónico; hoy hablaría de lo digital⁹.

En un afán por superar la estrechez del libro (que no sucede del todo, ya que muchas de las novelas pangeicas no logran escapar a dicho soporte), y citando las lamentaciones de Blanchot respecto de que “*Una tirada de dados* anuncia un libro totalmente distinto del libro que aún es el nuestro (...) en el fondo no tenemos más remedio que darnos cuenta: tenemos los libros más pobres que se puedan concebir” (Mora, 2008, p.67), Mora incorpora en *Alba Cromm* (2010a) el mundo digital desde sus inicios, con la consecuente ampliación no solo de la historia narrada sino de la obra misma, más allá de los márgenes del libro impreso.

En el final de *Alba Cromm* (2010a), que coincide con el final del dossier, encontramos un hipervínculo que nos remite directamente al blog *Las crónicas de Luis Ramírez*, autor de ese número de la revista *UpMan*. Si buscamos en internet, el sitio <https://reporteroramirez.wordpress.com> todavía se encuentra disponible, y en él han vertido sus comentarios algunos (tímidos) lectores desde el año de publicación de la novela hasta

9 Entrevista inédita realizada en Málaga el 23/01/18.

2014. Además de la apuesta de simular la vida de un personaje más allá del espacio ficcional de la novela, en un ámbito de la virtualidad que en ocasiones se nos presenta con idéntica propensión a la falsificación, lo llamativo aquí es la “confusión” que presentan dichos lectores en torno a quién pertenece el blog. Algunos se dirigen directamente al novelista para transmitirle sus objeciones, y obtienen como respuesta de Ramírez que el autor le ha dicho que la próxima vez lo hará mejor. En realidad, más que de confusión podríamos hablar de cierta resistencia a entrar en las reglas del juego que proponen este tipo de procedimientos, aunque tal hipótesis se contradice desde el momento mismo en que esos lectores no eligieron el blog de Vicente Luis Mora para volcar sus comentarios sino este, el ficticio.

Este proceso de complementación del libro mediante el uso de recursos digitales y tecnológicos es descrito por Pantel (2013) a partir de la noción de “novela aumentada”, lo cual “implica que la diégesis se extienda más allá de la última página (...) *Alba Cromm* tiene por ejemplo capítulos inéditos en un blog abierto cinco años antes de su publicación” (p.59).

El involucramiento activo del lector en la novela misma, que agranda su volumen y enriquece su contenido, representa un ejemplo de la obra de arte entendida como acontecimiento en el que está incluido el artista y el espectador en proporciones semejantes. De esta manera, nos hallamos ante la idea de experiencia como forma de conocimiento (Fischer-Lichte, 2011, p.17) y la transformación de la obra de arte en acontecimiento y realización escénica: “ahí pasa algo que no se puede disponer, que no se puede trasladar a otro lugar, ni traducir a un lenguaje; ahí pasa algo que se

está escapando tan pronto como está sucediendo y que pertenece al orden de la experiencia”. (Fischer-Lichte, 2011, p.18).

A la crítica le corresponde abordar las implicancias de este tipo de intervenciones y la pregunta que formula Mora referida a *Alba Cromm*: “¿...dónde acaba esta novela? ¿Está toda la novela *contenida* en el volumen publicado? ¿Qué efectos tendría una respuesta negativa para el concepto tradicional de crítica, sostenido en el puro texto?” (Mora, 2010c).

En tal sentido, Kunz (2011) distingue entre los finales precisos de los “texto-línea” y la imposibilidad de “decidir dónde termina el texto-red: como un dibujo, tiene márgenes, pero carece de final” (p.74). Lo cual se relaciona directamente con la siguiente frase presente en las dos entregas de *Circular*: “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. (...) Nadie puede terminar un círculo, lector. Solo recorrerlo” (Mora, 2003, p.111; 2007, p.212).

Que este mismo pasaje y el siguiente situados en el centro de *Circular* (2003) constituyan, sin modificaciones, el final de *Circular 07* (2007) representa un ejemplo de que el desarrollo conceptual de esta obra se evidencia también en su estructura. Si nadie sabe dónde empieza ni dónde termina un círculo, una misma frase puede ocupar distintas posiciones en las sucesivas versiones del texto suscitando nuevas posibilidades de lectura, pero dejando intacto el núcleo que sostiene la obra en su totalidad.

Del mismo modo, puede pensarse como acontecimiento el experimento de Mora conocido como *Quimera 322* y que Prósperi relaciona de manera directa con *Alba Cromm*:

Alba Cromm puede ser leída como hipertexto del número 322 de la revista *Quimera*, el ejemplar de la reconocida publicación española que ideó y produjo Vicente Luis Mora en septiembre de 2010, el mismo año de aparición de la novela. En el mencionado número, el autor cordobés escribe la totalidad de los artículos a través del empleo de la firma de habituales colaboradores de la revista como Germán Sierra, Germán Tabarosky, Manuel Vilas o Agustín Fernández Mallo. El desnudamiento de la estrategia es también una guía de lectura de *Alba Cromm*, en la que la figura del narrador desaparece para dar cabida a los ficcionales nombres que producen el texto que el lector tiene en sus manos (Prósperi, 2014, 155).

Por otra parte, el propio Mora considera que en *Quimera* “escritura y performance unieron ahí sus esfuerzos para crear un margen creativo de extrañeza en el centro del campo literario” (2012, p.120). En este sentido es que Ladagga (2007) piensa en figuras de artistas que “son menos los artífices de construcciones densas del lenguaje (...) que productores de ‘espectáculos de realidad’, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben (...) objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales (p.14).

Estas características mencionadas son marcas propias de la narrativa pangeica en tanto intentos de mimesis simulacral (Mora, 2012, p.102)

que denotan un gusto por la falsificación (Mora, 2006, p.280), núcleo de los ensayos contenidos en el número de *Quimera* que, al igual que *Circular*, opera en la práctica lo que dice desde un punto de vista teórico: un dossier sobre fraudes y falsificaciones literarias construido a partir de ese mismo principio. Es decir que si pensamos en lo performativo desde el punto de vista de Austin, consistente en que hablar es siempre actuar, y desde su poder desestabilizador de construcciones conceptuales dicotómicas (Fischer-Lichte, 2011, p.50), es posible concluir que tanto la noción de novela, en el caso de *Alba Cromm*, como la de autor en *Quimera*, resultan resignificadas y cuestionadas a partir de acciones concretas que suscitan sorpresa e inquietud en el lector, obligado a reflexionar y a poner en duda aquello que sabe o espera de una obra de arte.

En el caso del proyecto *Circular*, lo performativo se pone de manifiesto en los cientos de fragmentos que lo componen y que incluyen géneros disímiles como el microcuento, los poemas, las letras de canciones, las citas filosóficas, los correos electrónicos, el ensayo y los diálogos, con el objeto de relatar en simultáneo lo que ocurre en distintos puntos de una esquizofrénica Madrid. De este modo, esas microescenas podrían pensarse como “posibles instalaciones artísticas, de corte conceptual” (Mora, 2012, p.120), en las que la idea de círculo permite conectar distintas figuraciones en torno a los difusos límites de la ciudad y de la creación literaria. De allí que “las afueras”, incluido en el título, alude a esa cartografía en apariencia caótica que Mora traza para dar cuenta de su visión abierta, en marcha,

del ejercicio de la crítica y la literatura en un sentido proyectivo (Bonilla, 2006).

Pensar esta obra en términos de instalación no solo alude a ese “algo que se está escapando tan pronto como está sucediendo” que mencionábamos en torno a la noción de experiencia, sino también a una visión cinematográfica que al posarse de manera frenética en un objeto, “apenas lo enfoca con la mirada, ya es otro. No puede ser fijado” (Benjamin, 2011, p.46). La pretensión de la novela de transmitir la experiencia irrepetible, intransferible y fugaz del aquí y ahora de una ciudad mostrada a partir de fragmentos que sustituyen la presencia de un narrador que ordene los elementos presentados podría leerse como un intento, en la línea de Benjamin, de restituir a la obra su sentido aurático¹⁰, aquello que por ser una manifestación única y auténtica escapa a cualquier posibilidad de reproducción mecánica.

En este punto, es posible enlazar lo performativo con la visión de la literatura como campo expandido (Garramuño, 2009) que procede, siguiendo la fórmula de Bellatin, a partir de una combinatoria de artes o de una “continuidad epistemológica entre la literatura, la imagen, la

10 Si bien Mora plantea que ya no se puede hablar del aura de un objeto estético dado que no hay aquí y ahora –“el ahora es continuo, un gran instante global de tiempo agotado, y el aquí está, como el centro de Nietzsche o Ben Arabí, en todas partes (o en ninguna)” (Mora, 2012, p.203)- lo que nos interesa marcar es simplemente una asociación entre la idea de instalación y su carácter de experiencia única, que la vinculan solo en ese sentido a la visión aurática. Además, aunque como metáfora de una particular imagen del mundo, *Circular* se encuentra situada históricamente en Madrid, como ya hemos advertido, lo cual habilita la lectura desde un aquí y ahora.

sociología, el arte, la música, las nuevas tecnologías y la ciencia” (Mora, 2012, p.101). Fischer-Lichte sitúa en los años sesenta el “giro performativo”, que legitima la performance como género artístico, y que consiste en que las artes visuales, la música, la literatura tienden

a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores (Fischer-Lichte, 2011, p.45)

Respecto de la difuminación de las artes por la que aboga Mora (2012), *Alba Cromm* (2010) se presenta como un relato textovisual y transemiótico, a partir del cual la imagen constituye un elemento narrativo más. Por eso Gil González (2012) plantea la denominación de “postnovelas” debido a que se manifiestan en ellas fenómenos de transmedialidad, “por la incorporación o integración en la obra de diferentes lenguajes” (p.233).

En cuanto al proyecto *Circular*, se pone de manifiesto una “intermedialidad entendida como hibridación” (transgenericidad) (Gil González, 2012, p.233) debido a la multiplicidad de géneros que conforman la novela. Por otra parte, la abundante sobreimposición de citas deviene en una proliferación significativa y referencial que desafía y suscita el cuestionamiento de los presupuestos del lector acerca de esa obra en particular y de la literatura en general.

En consecuencia, Gil González se pregunta por la necesidad de una postcrítica asociada a la postnovela, en función del requerimiento de

un aparato teórico y un posicionamiento crítico que atiendan a la configuración actual de la narrativa en español. Mora se pronuncia de manera afirmativa en “La crítica (que queremos)” (2007a), artículo que resulta de la transcripción de un decálogo colectivo producto de un debate llevado a cabo en su blog entre distintos lectores anónimo. Este no solo aspira a delinear un ideal de crítica contemporánea, sino que también se erige como una poética que rige el mencionado libro de ensayos, así como sus otros trabajos pertenecientes a esta misma línea.

Un primer punto a destacar es el siguiente: “la formación cultural del crítico deberá ser amplia, no limitada a la literatura, y el crítico deberá informarse, en la medida de sus posibilidades, de aquellas *epistemes* no literarias que parezcan ineludibles para entender la obra” (Mora, 2007^a, p.85). Este postulado se encuentra en consonancia con la advertencia del autor de que los cambios sociales que se están produciendo en la actualidad requieren de un tratamiento conjunto de prácticas literarias y culturales que permitan pensar en una nueva dinámica -socioestética, literaria, social, artística y tecnológica a la vez- que se encuentra “en marcha”, tal como expresa en el prefacio a *El lectoespectador* (2012). La insistencia en la idea de procesos en pleno movimiento que el crítico debe poder tomar como objeto de estudio amerita un enfoque inter / transdisciplinar que, desde la perspectiva de una metodología de la investigación cualitativa, teóricos como Denzin y Lincoln denominan, en la línea de Lévi-Strauss, “bricolage”, y que resultan representativos de una “criticalidad en evolución” que reúne a un tiempo campos diversos como “la sociología, los estudios culturales, la

antropología, los estudios literarios, el marketing, la geografía, los estudios de medios, la informática, los estudios de bibliotecología, los estudios de mujeres, diversos estudios étnicos, la educación y la enfermería” (Kincheloe y McLaren, 2012, p.265).

Esta hibridez y mixtura de los campos disciplinarios resultan propias de un contexto que opera cambios sustanciales en las formas de concebir, acceder y producir conocimiento, de modo tal que surgen figuras de intelectuales que no se limitan a un ámbito específico del saber, por lo cual su obra no resulta fácil de encasillar.

Han emergido nuevos y extraordinarios proyectos en medio de las disciplinas académicas. ‘¿Hemos de considerar la obra de Michel Foucault, por ejemplo, como filosofía, historia, teoría social o ciencia política?’ (Lo mismo podríamos preguntarnos de la «crítica literaria» de Jameson o Said) (Foster, 2008, p.9)

Además del desdibujamiento de las divisiones entre las esferas artísticas y entre los campos de conocimiento, la presente era digital y globalizada contribuye al borramiento de las fronteras geográficas, lo cual habilita a un posicionamiento transnacional y transatlántico (Ortega, 2010) de ciertos autores, entre los cuales incluimos a Mora, quien plantea que “la globalización económica y la revolución informacional han ensanchado aún más la natural libertad geográfica de la cultura y la literatura” (2014, p.324).

La complejidad de este panorama requiere entonces de los críticos una formación heterogénea, no restringida a la literatura, cuyo concepto resulta, indefectiblemente, ampliado, si sumamos además las ya aludidas formas textovisuales que componen una unidad, y no mera copresencia, entre texto e imagen. Mora impele a la crítica a buscar una terminología adecuada para analizar esta nueva configuración del mundo y esta nueva forma de concebir la literatura, razón por la cual en el decálogo se pedía una formación del crítico lo más amplia posible unido, aunque no lo exprese explícitamente, a una voluntad de querer ver ese nuevo mundo como paso previo a todo intento de racionalización o categorización. Dicha crítica, además, debe concebirse como “literatura primaria¹¹, no secundaria: debe intentarse la ejecución de una crítica que, siendo eficaz, no descuide su valor como obra de arte, en cuanto ejercicio escrito de pensamiento articulado” (Mora, 2007, p.86).

Resulta un desprendimiento lógico entonces que la manera de Mora de entender el ejercicio crítico bajo las mismas coordenadas que el literario conlleve que ambas prácticas se vean superpuestas y entablen un mutuo diálogo, basado además en su carácter simultáneo. De allí que es frecuente encontrar en cada una de las novelas de Mora disquisiciones teóricas de tipo metaliterario que orientan y proveen de un marco de lectura para estas y las acercan en ocasiones al género ensayístico, además de la inclusión

11 Según Ulmer (2008), Barthes fue el primero en pensar la poscrítica en los términos que refiere Mora, es decir, la crítica en el mismo nivel que la literatura, y no subsidiaria de esta: “Barthes llegó a la conclusión de que las categorías de literatura y crítica ya no podían mantenerse separadas, que ahora solo había escritores. (p.130)

de diversas tipologías textuales, como ya hemos visto. En este sentido, en *Circular 07*, apelando a una cita de Piglia (“El proyecto de una novela que no tiene fin, que dura lo que dura la vida del que la escribe”) se transmite una idea que resulta estructural del libro: “el protagonista de la novela no es un personaje, sino una ciudad: Madrid” (Mora, 2007b, p.72). Por otra parte, en *Alba Cromm* (2010a), asistimos a una versión revisitada de *Pasadizos* (2008), en donde se recomienda una exposición fotográfica que ahonda en “la relación entre el espacio físico y el artístico” (Mora, 2010a, p.98). Invocando a Machado y a Joyce, se reflexiona acerca de “la conexión entre imagen y palabra¹² literaria” en la que se centra, básicamente, la novela (Mora, 2010^a, p.98). Por último, en *Fred Cabeza de Vaca* (2017), se incluye la siguiente cita de Claudio Magris en la que se desnudan algunos de los procedimientos que devienen en la singular biografía de Fred:

Si una biografía aparece rota en pedazos, cada uno de estos pedazos posee, en mayor medida aún, una realidad propia, indeleble. Una realidad que seguramente se perdería si el fragmento fuese simplemente integrado, como un ladrillo, en el armonioso edificio de una biografía tradicional (Mora, 2017, p.184).

De manera similar, Calvo observa la recurrencia de “cláusulas explicativas del mecanismo formal” en todas las narraciones de Mora:

12 Resulta interesante a este respecto el ciclo denominado, precisamente, “Palabra e imagen”, en el Centro Niemeyer en marzo de 2017, donde Mora muestra aquellas imágenes que suscitaron la escritura de algunos de sus poemas. Se puede consultar en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=vry4FH_LaSo.

El sistema recuerda vagamente la tradición de la música experimental de John Cage y sus discípulos, donde la partitura es gradualmente reemplazada por la lista de instrucciones y la fórmula algebraica. “Y entonces lo vi”, dice el párrafo de *Alba Cromm* que funciona como cláusula de instrucciones. “*Ordénala, pensé, como historia que es, como si se tratase de una novela.* Me pregunté, haciendo de abogado del diablo, que por qué un trabajo de este tipo debía adoptar una estructura narrativa no periodística. Y me respondí: 1) Por qué no, si la disposición *no* es lo que importa. 2) Por qué no, si el hilo de los acontecimientos fue así, hasta cierto punto *novelesco*, casi ficcional; 3) por qué no, si el lector está acostumbrado a esa forma de construir una historia y suele agradecerla”. Cuesta no sonreírse al leer esta *licencia* de reintegración excepcional de la narración, que parece ventilar de un plumazo todo lo que Mora había representado durante una década en el panorama de la narrativa española. La “excepcionalidad” de la licencia (...) son obviamente la forma que tiene el autor de comunicarnos que esta mutación formal va entre paréntesis. Que es una prueba, algo que tenemos que tomarnos como un simple experimento. La primera novela literalmente experimental de Vicente Luis Mora” (Calvo, 2010, p.14).

Aun ignorando el hecho de que tomar una obra como un paréntesis o un simple experimento dentro de la producción literaria de un autor tiende a desestimarla como propuesta estética seria, regida por sus propios mecanismos ficcionales, creemos que esta apreciación de Calvo nos ayuda a reflexionar acerca del tema que convoca el presente trabajo: en qué medida podemos tomar dichas “licencias” como un desvío de las propuestas teóricas de un autor, interpretadas como una totalidad homogénea, cuando esta novela en particular resulta modélica de gran parte de los postulados

de Mora en torno a la literatura pangeica. Ante la misma encrucijada nos encontraríamos entonces frente a la última novela de Mora, que se encuentra más cercana a una novela tardomoderna, siguiendo su misma clasificación, pero cuya apuesta estética radica en otros aspectos que trascienden la estructura narrativa, en apariencia lineal, para adentrarse en cuestiones que tienen que ver con la (im)posibilidad de la escritura, con la experiencia de suplantación del sujeto enunciativo y con los intrincados caminos del género biográfico adoptado que lo sitúan al límite de su propia anulación.

Poder calibrar los vínculos, las interrelaciones y las tensiones que subyacen la labor creativa de un autor en sus distintas vertientes nos permite considerar su proyecto literario en su diacronismo, no exento, por ende, de coherencias tanto como de contradicciones.

CONCLUSIÓN

Respecto de la “nueva narrativa española” comúnmente asimilada a la generación Nocilla, Gil González plantea cómo esta “parece ir acompañada desde sus comienzos de la propuesta de un igualmente renovado marco teórico y crítico en que pueda ser situada, propuesta realizada en paralelo a la creativa, desde el interior del propio movimiento” (2012, p.233). Esto resulta central en el caso de Mora y explica en gran medida los distintos cruces y correspondencias que hemos intentado mostrar entre su producción novelística y ensayística, dado que el diagnóstico que realiza del panorama literario y crítico español actual resulta igualmente

desalentador y requiere, por tanto, de intervenciones concretas en ambas esferas. Es decir, el delineamiento de nuevas coordenadas que guíen la literatura y, simultáneamente, la configuración de un aparato crítico que pueda abordar y legitimar dichos derroteros.

Así, Mora se inserta en un doble campo que conjuga una única esfera de trabajo motivada por la misma búsqueda: cómo son o deberían ser la literatura y la crítica hoy. Esta especie de unidad interrogante habilita lecturas como la de Calvo, quien plantea que su obra

se compone de libros (...) pertenecientes indistintamente a las categorías del ensayo, la poesía y la narrativa, aunque imbricados entre sí por una red de temas, conceptos y motivos que hacen que la única categoría pertinente donde ponerlos sea “libro de Vicente Luis Mora”. Sus libros se coleccionan, como episodios de una serie, inteligibles como piezas de un todo (2010, p.12).

Por esta razón, el carácter fragmentario de sus novelas no invalida la posibilidad de reposición de un sentido unitario o global. Por ejemplo, un lector realiza una constatación que, aunque referida a un modo poco ortodoxo de leer otra obra, puede aplicarse al efecto de lectura de *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 (Mora, 2003, p.78)¹³.

13 Resulta significativo que el método fragmentario de lectura que adopta un pasajero del metro al leer por encima del hombro de algún otro *Los pilares de la tierra* sea compartido por un escritor, que tomando nota de todo lo que ocurre, dice comprender (y compartir, quizás) ese mismo

Es en ese sentido que Mora concibe su proyecto literario, estrechamente emparentado con su labor crítica. De hecho, preguntado en relación con los vínculos entre su obra y la idea de un “discurso global” al que se alude en *Pasadizos* (2008) apelando a Valéry, el autor explica:

Creo que inconscientemente intento hacer lo mismo pero en otro sentido. Los *Cahiers* de Valéry son una historia en tiempo real de su pensamiento. Por su formación, son una especie de historia en marcha de la filosofía y del pensamiento estético de principios y mediados del siglo XX. Entonces mi proyecto literario general, y *Circular* en particular, son intentos similares de constituirse en una especie de muestra, de conglomerado, de complejo textual sobre el pensamiento estético creativo que se hace a veces desde la propia construcción o desde la producción ensayística sobre la creación propia o ajena. Por eso me interesan esas superobras hechas en base a pequeñas teselas. La idea de mosaico me interesa muchísimo: construir un tapiz con la esperanza de que algún día se pueda ver un todo¹⁴.

En su última novela, *Fred Cabeza de Vaca*, encontramos una idea similar: “Fred quería vegetación que se fuera trenzando, que fuera creciendo, en parte libérrima y en parte conectada a las demás plantas, para lograr una sinapsis biónica (Mora, 2017, 161).

Creemos que dicha interconexión entre novelística y ensayo, y sus eventuales desvíos responden además al desafío inherente a toda tarea

mecanismo. Que el fragmento donde se encuentra esta escena incluya en su nombre el título de la novela da cuenta de una referencia metaliteraria y de una reflexión acerca de las prácticas de lectura y escritura, que en gran medida son parte de un único proceso.

14 Entrevista inédita realizada en Málaga el 23/01/18.

destinada a interrogarse sobre un presente para el que, como dice Nancy, no hay esquemas previos de interpretación con los que operar.

De allí que, como común denominador, Mora conciba el proyecto *Circular* como “novela en marcha”, *El lectoespectador* como “pensamiento en marcha” (Gil, 2012) y el intercambio producido en su blog como “ensayos colectivos en marcha” (Mora, 2007a), lo cual deja entrever una idea de literatura como sinónimo de “proyecto abierto” (Kunz, 2014) al que adscriben distintas realizaciones particulares, en las que confluyen a un tiempo géneros en apariencia disímiles. Se trata de los atributos del “*homo pangeicus* (que) es capaz de trabajar en red, percibir la historia -y la tradición literaria- de un modo sincrónico, y de ver entre todas las ramas del arte y de la ciencia una *continuidad*” (Mora, 2012, p. 59).

Valiéndose de un gesto inquieto y deseoso de compensar con teoría la angustiante circulación de sentido que caracteriza nuestro difícil, frágil e inquietante mundo (Nancy), en los esfuerzos de Mora por crear nuevos marcos de lectura para nuevas formas literarias se cifra una voz cuyos aportes merecen ser atendidos en tanto su obra crítica y literaria asume en partes iguales el desafío de cartografiar las complejas realidades de nuestro presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- Bonilla, Juan. “Construcción”. Diario *El mundo*. 12 feb. 2000.
- Calvo, Javier. “La red siniestra”. *Quimera*, n. 318, p.12-17, 2010.

- Dalmaroni, M. "A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)". *Bazar Americano*. Disponible en www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=19&tabla=columnas
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Foster, Hal. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Gil, Alex. "Vicente Luis Mora, usted también es tecnología". *Go Magazine*. 26 feb 2010.
- Gil González, Antonio. "Hacia una postnovela postnacional". En Ortega, J. (ed.) *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, p.231-252, 2012.
- Kohan, Martín. "Sobre la postautonomía", *Landa* vol. 1, n° 2, p.309-319, 2013.
- Kunz, Marco. "Finales mutantes: la nueva narrativa española y la clausura del texto". En Bravo, F. (ed.) *La fin du texte*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, p.73-86, 2011.
- . "Del plano callejero al rizoma textual: *Circular 07* de Vicente Luis Mora". *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, n° 61, p.103-114, 2014.
- Lacoue-Labarthe, Phillippe y Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Mora, Vicente Luis. *Circular*. Córdoba: Plurabelle, 2003.
- _____. *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla: Ed. Fund. J. M. Lara, 2006.

- _____. *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007 a.
- _____. *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice, 2007b.
- _____. *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura*. Madrid: Páginas de espuma, 2008.
- _____. *Alba Cromm*. Madrid: Seix Barral, 2010a.
- _____. “El internexto”. Disponible en: vicenteluis mora.blogspot.com.ar/2010/05/el-concepto-de-internexto.html, 2010b. Consulta 1 abr 2017.
- _____. “Alba Cromm” Disponible en: <http://vicenteluis mora.blogspot.com/2010/04/alba-cromm.html>. Consulta 22 nov 2016.
- _____. *El lectoespectador. Deslizamiento entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- _____. “Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la ‘novela glocal’”. *Revista Pasavento*, vol. II, n° 2, p.319-343, 2014.
- _____. *Fred Cabeza de Vaca*. Madrid: Sexto Piso, 2017.
- Nancy, Jean-Luc. *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- Ortega, Julio (ed.) *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- Pantel, Alice. “Cuando el escritor se convierte en un hacker”. *Revista Letral*, n° 11, 2013. Disponible en: <http://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00938600>. Consulta 1 jun 2017.
- Prósperi, Germán. “Infancia y nuevos hispanismos: *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora y *Hablar solos* de Andrés Neuman”. *CELEHIS—Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 23, n° 28 – Mar del Plata*, pp. 143–163, 2014.
- Ulmer, Gregory. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008.

