



2023. N.º10: EXILIOS

Fecha de recepción: 07/05/2023

Fecha de aceptación: 22/06/2023

Topologías del viaje contemporáneo: de la mimesis ritual a las dinámicas de exilio/colonialismo en *Trilogía de la Guerra* de Agustín Fernández Mallo

Jesús Francisco Gomes Pérez

Investigador Independiente

jesusfgp1999@gmail.com



RESUMEN: El presente artículo ahonda en el funcionamiento de las representaciones viajeras y personajes en *Trilogía de la Guerra*, contrastando el comportamiento textual con los postulados teórico-críticos, y dinámicas culturales establecidas alrededor de conceptos viajeros comunes. Parafraseando y apropiándonos de Fernández Mallo, nos preguntamos: ¿qué de residual, qué tanto de ruina y de escombros se puede articular en la red compleja de su narrativa? Con este fin, se abarcan tres segmentos o problemáticas: el viaje como deriva y su representación (mimesis), la identidad topológica y el funcionamiento de los sujetos viajeros principales a través de dos categorías principales: el colono y el exiliado. **Palabras clave:** Agustín Fernández Mallo, guerra, mimesis, deriva, exilio, topología.

ABSTRACT: This article explores the behavior of travel representations and characters in *The Things We've Seen*, by contrasting the textual characteristics with theoretical-critical postulates and cultural dynamics established around common traveler concepts. To paraphrase Fernández Mallo, we ask ourselves: what of residual, how much of ruin and debris can be articulated in the complex web of his narrative? To this end, three segments or problematics are covered: the journey as the concept of “drifting” and its representation (mimesis), topological identity and the functioning of the main traveling subjects through two main categories: the colonist and the exiled. **Key words:** Agustín Fernández Mallo, war, mimesis, drift, exile, topology.

Topologías del viaje contemporáneo: de la mimesis ritual a las dinámicas de exilio/colonialismo en *Trilogía de la Guerra* de Agustín Fernández Mallo

Existen distintas lecturas en lo que refiere al quehacer escriturario de Agustín Fernández Mallo, que la crítica lee como autor de representaciones mutantes, recesivas, intermediales (Ilasca 2019), metatextual (Kunz 2013), posthumana, y también postpoéticas o nómadas (*Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* 2004; *Teoría General de la Basura*¹ 2018). En su mayoría coinciden en que hay un alejamiento, cuestionamiento o reutilización de las estrategias y problemáticas, tanto modernas como posmodernas, para la creación de nuevos espacios, o mejor, nuevas herramientas para interactuar con dichos espacios. Esta problematización del espacio ocurre tanto en narrativa como poesía, pero nos centraremos en la primera, acudiendo solo a elementos claves de su ensayo postpoético.

Podemos dar cuenta de que Fernández Mallo tiene dos trilogías, una efectivamente triuna (*Nocilla Dream* 2006; *Nocilla Experience* 2008; *Nocilla Lab* 2009), y otra curiosa en lo que a titulación refiere, ya que es unitaria, *Trilogía de la guerra*², ganadora del premio Biblioteca Breve (2018).

Con el fin de evitar una digresión narrativa demasiado larga resumiremos los recorridos principales de la obra. En el Libro Primero tenemos una voz masculina³ que viaja hacia la isla San Simón en dos ocasiones, luego a Nueva York y Cabo Polonio, Uruguay. En el Libro Segundo es la de un veterano y astronauta estadounidense llamado Kurt (posteriormente revelado como un personaje ficticio creado por el primer narrador), que viaja por Los Ángeles, Kansas, Miami, Vietnam y la luna. En el Libro Tercero es una voz femenina —pareja del protagonista del primer libro— que se mueve por la costa de Normandía⁴.

¹ En adelante abreviada como TGB.

² En adelante abreviada como TLG.

³ Misma presente en *Nocilla Lab* y parte de experiencias personales de Fernández Mallo (Martín del Burgo 3).

⁴ En la redacción los protagonistas serán mencionados como N1, N2 y N3 en función del Libro en el que narran.

I. La deriva mimética del viaje

Siendo estrictos, viajar es moverse de un punto A hacia un punto B. La RAE añade la distinción de que el movimiento es “generalmente distante” (“viajar”, def. 1); es una cuestión netamente espacial. Sin embargo, existe toda clase de terminología especializada. Campbell y su viaje del héroe, el viaje astral, viajes vacacionales, de negocios, laborales, viajes de escritura, etc. La práctica se carga de significados ajenos a la acción inicial. Adquieren preponderancia, motivos y fines específicos, especialmente si tenemos en cuenta la capacidad de representación que tiene el individuo de crear o recrear lo visto.

El concepto de *deriva* situacionista es una muestra clara de las dinámicas difusas que se terminan arraigando en el concepto de viaje. Para los situacionistas la deriva es un proceso mental, de carácter psíquico —en su acepción médica no mística— que se relaciona con el espacio y su variación. En este sentido, *derivar* sería algo muy distinto de un mero desplazamiento entre puntos previamente pactados:

Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente a los efectos de la naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lírico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y paseo. (Internacional Situacionista 1958)

Desde la perspectiva situacionista, que toma la *performance* como uno de sus elementos principales para interactuar con los procesos de mercantilización y fetichización del mundo, consiguen hacer trayectos que van por fuera de los recorridos oficiales, la lógica dicotómica de partida/llegada (Fernández Mallo, *Postpoesía* 98).

Por su parte, en lo que a viajes en la literatura o literatura de viajes respecta, Sam Knowles *Travel Writing and the Transnational Author* (2014) señala que en situaciones donde la idea de nación se desestabiliza, el autor puede llegar a concebir una textualidad transnacional por medio de distintos recursos, que van de lo formal —elipsis de tiempo/espacio, ausencia de relaciones sujeto-verbo, uso de

cláusulas y frases antes que oraciones—, a lo contextual —principalmente en la dinámica de hijos de migrantes que viajan al país de origen de sus padres y escriben la experiencia—. Estos, aluden al viaje y su literatura como modo de representación “en donde no solo se relativizarían las actitudes hacia conceptos como el de la raza, pero también los del propio género literario, siendo escritos y novelas que se hacen difíciles de clasificar” (20).

Hay que notar, sin embargo, que Knowles argumenta sobre obras de autores angloparlantes, y marca la diferencia demostrando precisamente como la estructura “colonial” de viaje es la que da paso a la relativización de lo nacional. Una visión que no cambia demasiado al tropicalizarse, o más bien hispanizarse.

Jorge Carrión arguye como el esquema A ►B, en un acto barthiano, muere luego de la Segunda Guerra Mundial, con la llegada del turismo masivo, globalizado. Así, el viaje deja de ser un mero desplazarse, se convierte en *experiencia turística* (13). Hay pues, una tensión enunciativa de quien se define frente al “otro” turista, de la misma forma en que lo hacían viajeros descubridores occidentales al querer describir y representar aquello que desconocen:

Y es que con intención de interpretar señales antiguas vamos de excursión al pasado y de allí traemos fragmentos. También ocurre cuando los viajes físicos nos llevan a lugares no pisados —típicamente el fenómeno colonial— y regresamos con diversas interpretaciones de «el otro». (Fernández Mallo, “TGB” 9)

Esta dinámica caracteriza al *colono*, del que hablaremos en el tercer apartado. En cualquier caso, la acción de viajar se convierte en una zona de tensiones de poder donde interactúan comunidades, y la comunidad o sujeto que se define como “yo”, centro, tiene la posibilidad de establecer la diferencia. Esta diferencia radica en que, bajo el modelo clásico, una figura realizaba viajes hacia latitudes desconocidas y volvía con la palabra y/o escritos que daban cuenta de lo encontrado. Las peregrinaciones del retorno tenían partes blandas —subjetividades— y partes materiales concretas (“TGB” 14-18). En contraposición, los viajes turísticos contemporáneos se mueven sin, por así decirlo, temor al referente, las

partes blandas y los materiales se entremezclan con trayectorias más propias de la red que del trayecto trazado en un plan de viajes.

En la genealogía viajera de Carrión se da cuenta de una correlación similar, analizando las narraciones de Paul Bowles, un autor de «la memoria de la literatura de viajes del siglo xx» con una fuerte carga blanda (15).

Ahora bien, teniendo estos dos esquemas ¿es posible pensar el viaje de los narradores de la *TLG* como peregrinos o como turistas reticulares? Inicialmente hay una cronología clara —dura—, tiempo: una fecha, 2015, y un lugar: San Simón (“*TLG*” 9). Lo mismo sucede con *N2*, se presenta una hora —“una de la madrugada” — y año concreto: 1975 (175); mientras que con *N3* hay más bien un recuerdo, la espacio temporalidad vaga “una noche, hace muchos años, tantos que no me bastarían los dedos de las dos manos para contarlos” (304).

Sostengo que esta dinámica de coincidencias corresponde a un tipo particular de viaje y viajeros, propio de representaciones no centralizadas y reticulares que establecen, sin embargo, un mecanismo imitativo respecto al pasado, sin perder por esto sus cualidades blandas ni duras.

Tanto Ken Benson (2021) como Lorenzo del Burgo (2019) comentan el carácter reticular de la obra. Dentro de esta red particular, la guerra parece ser uno de los nodos centrales, sirviendo como conector para los tres libros y el desplazamiento de los narradores: “La guerra, pues, se revela en la novela de Fernández Mallo como el ejemplo por excelencia de red, que une en un mismo plano al pasado y al presente, a los vivos y a los muertos” (del Burgo 127).

Pero no es solo la guerra como conflicto abstracto o problema concreto que asoma su cabeza en distintos cronotopos, veremos cómo, a través del uso y reiteración de distintos referentes, objetos, frases y pasajes, estos personajes construyen una suerte de *nomadismo estético* en donde no se cancela la causalidad del todo, sino que se trata de trazar “una nueva «Línea Año Cero» de la ley de causalidad y [de] construir ahí una Red analógica o digital en la que trabajar” (“*TGB*” 42).

Sin embargo, existe una objeción sencilla hacia la hipótesis del viaje como mimesis, porque la mimesis es ante todo imitación. Tanto el Fernández Mallo

ensayista como los personajes refuerzan el juicio de que una copia exacta de la realidad no tiene utilidad ninguna, para eso tenemos al objeto en sí, no es necesario crear nada, por lo que un modelo platónico en donde las representaciones son materialización de ideas o conceptos, tiene muy poco sentido: “Lo que hace valiosa la copia es aquello en lo que difiere del original y al mismo tiempo es igual que éste” (“TGB” 53). Esta posición crítica acarrea dos problemas para la hipótesis mimética, ¿cómo puede variar una práctica que es esencialmente imitativa?, y aún más dificultoso, ¿cómo hacerlo siendo igual al referente u original?

Para salvar el abismo no hace falta construir un puente holográfico al mejor estilo *Death Stranding*, antes bien, como en el *tiempo topológico*, que junta elementos en una simultaneidad o presente continuo (“TGB” 154), hay que volver sobre esos residuos, los elementos infinitesimales que muestran la copia y la diferencia, la constante requerida para una representación de andares que derivan.

La mimesis, con su peso griego, filosófico y literario, tiene mucho de *ruina*, puesto que es una simulación de “Lo Real”, un concepto elevado e intocable producto de la *museificación*, espacio en donde se observa sin más (“TGB” 322). Mimesis y ruina establecen su dominio porque se configuran en el mito. Este, es el relato fundacional que se repite en el tiempo, y la mimesis sería el recurso de representación que se tiene para hacerlo presente:

El mito es, pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo. «Decir» un mito consiste en proclamar lo que acaeció ab origine. Una vez «dicho», es decir, «revelado», el mito pasa a ser verdad apodíctica: fundamenta la verdad absoluta. (Eliade 59)

¿Es posible sacar a la mimesis entonces del museo y que siga siendo mimesis? Las ruinas museísticas no son puro mito sagrado, a pesar de las advertencias casi paródicas que da el autor en *Teoría General de la Basura* “[p]ueden ser objeto de profanación, sí, pero esa posibilidad se halla prácticamente desactivada” (323). En el proceso imitativo existen elementos que derivan esa presentación segunda, la salvan de ser *in illo tempore*.

Ya sea desde Platón, Aristóteles o alguna otra voz monumental, lo constitutivo del concepto mimesis es que muestra un “esto” como “eso”, una repetición, sí, pero que traslada y deriva. Efectivamente, mimesis es copia, pero no copia exacta de la realidad, del mito o del rito, incluso cuando se liga a un contexto sacro.

Gregory Nagy postula la idea de mimesis como *performance*. donde se recrea al mismo tiempo que se imita, dándole al acto imitativo un rol secundario, siempre que “lo imitado” sea lo que estamos llamado ruina, un elemento absolutamente sacralizado: “[o]nce you start imitating something that is no longer absolute, however, you can no longer re-enact the absolute: then you can only make a copy, and your model may be also just a copy” (58).

Vemos como la mimesis performática asentada en la Grecia arcaica hace puente con la *TGB*. Ambas presentan la intervención artística de un espacio como algo que viene de atrás “esto”, pero que en “el ahora” se presenta como “eso”, obra que muestra la genealogía de su propia creación. La mimesis en clave metafórica que deja ver costuras y derivaciones respecto a los relatos sagrados. Volviendo al comentario de Mallo, la profanación de los objetos museificados no es prácticamente imposible, sino que es únicamente posible mediante la aplicación de una escritura⁵ que haga mimesis de lo absoluto.

Ahora bien, queda claro que mimetizar no tiene que ver con convertirse en lo representado. Parafraseando *Tiempo y Narración*, imitar no es calcar y representar no es hacer lo mismo otra vez (Ricoeur 103), pero ciertamente si hay algo de repetición en todo esto. Me parece que más allá de la observación lógica de que en cada ruina hay un escombros que instala en ella *el conflicto del presente* (“*TGB*” 333), el viaje se construye en clave paradójica, como una deriva constante, por medio de la cual los personajes ritualizan el espacio al repetir sus recorridos.

Nos preguntábamos si N1, N2 y N3 podrían ser peregrinos o más bien turistas reticulares. En el caso de N3 se ve un peregrinaje doble, está rehaciendo el recorrido que ya hizo con su pareja en el pasado y al mismo tiempo el del físico George Lemaître. Tanto N1 “[d]e un bolsillo lateral extraje la pequeña piedra de

⁵ En el caso de la literatura, al estar hablando de una novela.

basalto negro, moteada de puntos rojos, que años atrás había cogido en la cuneta de una carretera del norte de Francia” (“TLG” 40) como N3 interactúan con piedras “aparecieron en la línea de costa, de pronto abrupta y ventosa, rocas que reconocí al instante pues tenían pequeñas salpicaduras rojas” (323).

Por su parte N1 y N2 experimentan etapas de soledad ensimismada en una habitación 486 que terminan aludiendo o enfrentando a un doble (la idea del astronauta que aparece/desparece en San Simón vs el Neandertal). Las similitudes entre los viajes de N1 y N2 pudieran ser achacadas a que el segundo es creación literaria del primero, pero también se ven repeticiones entre N2 y N3:

A mis pies una masa color mostaza, semisólida y puntuada por lo que parecía ser algún tipo de carne, legumbres y pepitas de uva sin masticar, muchas pepitas de uva amontonadas en un punto. (267)

Entre fragmentos de lo que seguro había sido un desayuno continental de café y croissant —el olor a mantequilla lo delataba —, se esparcía una combinación ... cuscús de algún tipo de sémola, trozos de cordero y hortalizas que no pude identificar. (377)

N2 en Los Ángeles ve vomitar a George Bush y N3 ve vomitar a Marie Le Pen en Normandía. Es el mismo, acto, pero distinto, cambia el espacio, cambian los alimentos. El vómito de Bush contiene pedazos radiografías que Kurt recolecta, y que terminan apareciendo completas luego de que descubre el mundo placenta y fuma sus cigarrillos (285-302). Con el vómito de Le Pen no ocurre nada, es absorbido por el asfalto.

Si nos guiamos por estos ejemplos de repetición en los viajes, no podemos pensar en una peregrinación tradicional, que precisamente se basaría en pisar los mismos lugares y obtener esa nostalgia sacra al terminar el recorrido. Así pues, terminarían apropiándose o jugando en cierta medida con la idea de que el valor de la copia está en aquello que varía.

Estos relatos de viaje muestran ese elemento sacro, mítico y positivamente cargado, es su modelo, que se crea en el presente, aún ritual en cuanto a que ocurren en un tiempo y espacio específico (Burkert 19); nótese la presencia de los políticos, que nos sitúan —George H Bush, presidente 1989-1993 y Marie Le Pen,

candidata 2016-2017—. Sin embargo, no se repiten acciones para preservar el tiempo absoluto, es interesante como proceden los personajes ante el vómito. N3 se limita a observar cómo en un museo, mientras en N2 está la intervención, la profanación material, la apropiación parcial de los trozos radiográficos.

Recordemos: ritual es repetición estricta, conservación de un estado de cosas, detener el tiempo presente y encarnarnos *in illo tempore*. Ese momento esencial donde la comunidad se reunía dentro del espacio sacro limitado. Aquí también tenemos un rito, pero con distintas características. Propio del tiempo topológico, ocurre en el presente continuo y simultáneo que conecta espacios. Es una repetición de actos no estrictos, derivativos. Por último, se celebra en una locación mundana, es el *espacio sustrato*, propio del tránsito, y que, a diferencia de su contraparte sacra, muta:

el espacio de las posibilidades de aparición de nuevas formas, el espacio de lo que difiere de sí mismo en el continuo cambio de sus magnitudes intensivas, y siempre en razón al intrínseco modo de construir una narración, bien sea colona, bien sea de exilio, porque todas las cosas son generadas en la interacción de dos movimientos. (“TGB” 110-11)

Es pertinente hacer una aclaración en este punto, afinar algo los conceptos. Ensayo y novela ilustran el carácter de tensión que hay entre lo sagrado y lo profano. Son categorías simbióticas, al igual que las dinámicas del colono-peregrino y del exiliado. Para que haya un elemento positivo se necesita uno profano, que siempre busca neutralizar su contraparte; al mismo tiempo, sin una contraparte que “apague” el fuego de lo sagrado, los cuidados y reglas a su alrededor carecen de sentido. Por esto, resulta bastante sugerente la definición de espacio sustrato. Si dividimos el mundo en tensión sacroprofana como lo hizo en su día Mircea Eliade, queda un axioma: lo sagrado es aquella excepcionalidad que se materializa, una hierofanía “[a]l manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante” (11).

La cita de *TGB* habla de un espacio neutro, donde las cosas están, sin embargo, ese espacio se mueve, sobre él podemos ver como se conectan e imitan

acciones. Sucede que, esencialmente, la consecuencia de estos procesos es la misma. Ambos dan cabida a, por no encontrar a una forma más sintética de llamarlo, maneras distintas de interactuar con la realidad. Teniendo el término “realidad” como la unión trama/argumento de la novela. Dicho de otra forma: mientras que Eliade creó herramientas sagradas para un mundo donde la mundanidad homogenizaba la experiencia humana, Mallo crea herramientas profanas para mundo en donde lo sagrado homogeniza dicha experiencia.

Por tanto, los personajes no son peregrinos, pero tampoco turistas reticulares. La experiencia del viaje, como es lógico, da cuenta de un horizonte posthumano, donde el centro son los objetos y no el hombre. Los textos dejan de ser un modo de decodificar el mundo (Posada 203); recrean, no en el sentido de hacer de nuevo, sino de abrir espacio para la deriva.

En cierta forma, como el verso de Machado, estos viajantes hacen camino al andar. Así pues, ¿qué pasa con la identidad de los sujetos en conflicto, mientras viajan por espacio-tiempos simultáneos y profanando guerras? Ciertamente transforman el terreno, haciendo arqueología de las huellas con punta cuadrada y triangular (“TLG” 51, 100, 121, 267, 319 y 348), pero tampoco puede decirse que es un viaje de formación donde cambian definitivamente. Imitan, pero imitan bajo un *ethos* de lo real y la profanación de la ruina.

Detengámonos un momento en el uso de los epígrafes del Mago de Oz y Carlos Oroza, que se repiten en 3 y 8 ocasiones respectivamente. Su uso daría cuenta al lector al lector lo distinto “ya no estamos en la Isla”, y también de las constantes, que se recuperan del pasado. “Es un error dar por hecho lo que fue contemplado” se lee casi como advertencia, proemio narrativo: vea la modificación, el reflejo iterado de cada repetición.

Estos momentos reiterativos no funcionan como fragmentos aislados, son nodos de la red que navegan y solapan entre sí, añadiendo información. N3 enviando un SMS con el verso de Oroza a N1 (387), que es recibido en distintas ocasiones durante el primer libro (52, 55), siendo incluso la frase que lo concluye (173). El recurso ejemplifica un tipo de transformación narrativa analizada por el propio Fernández Mallo, que “se da cuando un sujeto se mantiene constante y lo

que cambia es el contexto; el protagonista, inalterado física y moralmente, se ve de pronto transportado a un lugar que ha sufrido grandes modificaciones” (“TGB” 191).

Sin embargo, el hecho de que los sujetos no hagan una metamorfosis equivalente al cambiar de espacio tampoco implicaría que estén arraigados a una identidad concreta. De hecho, el concepto de identidad se relativiza al pensar el viaje como *trespassing* de fronteras, ese andar que contamina el espacio sagrado, las “vías muertas” (“TGB” 322), y permite conectar sujetos que, a simple vista, están abandonados en busca de otros:

«¿Y qué ha cambiado en mi entorno para que de pronto te veas enamorada de mí?», pregunté. «No lo sé, pero creo que antes me parecías un poco tonto.» «¿¡Tonto!?» «Sí, un poco.» «**¿Yo o mi entorno?» Lo pensó unos segundos antes de responder: «Las dos cosas».** «¿Cómo que las dos cosas?» «Sí, no había guerra en ti, no había guerra en tu territorio, parecías moverte en un mundo ya no virtual sino irreal, que es peor. Sólo cuando hace un mes, destrozado y derrotado como si vinieras de una guerra, llamaste a mi puerta con aquella bolsa colgando y dentro ese manuscrito, entendí que tú y tu territorio merecía ser explorados». (TLG, 148, negritas mías)

En este último pasaje, también mimesis derivada de N1 en San Simón —en la isla pierde la conciencia al abrir la nevera y ver las galletas de perro; en Nueva York Tucker le entrega fotos de la Guerra Civil Española que guarda en una nevera —, se arma un concepto de identidad que es sustrato, depende del espacio y las circunstancias, motivado por el vagar inconsciente que Tucker equipara a la guerra. El conflicto también conecta fragmentos, convirtiéndolos en nodos y derivas. Una zona de conflicto y turbulencia, a la vez ruina —lo sacro puro e intocable— y escombros ritual —constante a profanar y actualizar en la simultaneidad presente de los viajes—.

II. Identidad Topológica

Pensar identidad y espacio desde una perspectiva red se aleja de los esquemas concretos para idear yoes nacionales o individuales, como señala Laura Scarano, en la contemporaneidad “alternativamente habitamos identidades locales y

globales; pertenecemos simultáneamente a diferentes áreas y grupos; coexistimos en temporalidades y espacialidades superpuestas” (168).

Se pertenece dentro de un espacio-tiempo de la simultaneidad, propio de ese “ya no estamos en La Isla” donde el correr la línea, demarcar un espacio mediante la trayectoria viajera, lo cambia, y por extensión —siguiendo al menos la línea de Tucker (148)— afecta la materialidad del espacio, o más bien, como dichos espacios interactúan con el individuo, creando su percepción del mismo.

Así, contrastando las ideas de *TGB* “—el contexto social cambia y ello ya de por sí «relee» la obra, pero es que además la materialidad cambia en los procesos mecánicos: el resto, el residuo, lo infradelgado—” (226), con pasajes de *TLG*, “Un día, viendo el plano de la ciudad, detecté que el perímetro del lago The Reservoir tiene una forma que recuerda a la península Ibérica. Días más tarde, en una tienda de suvenires y posters próxima al parque, vi una foto aérea, y el parecido con la península Ibérica era mucho mayor de lo esperado” (99), se ve como el espacio también se transforma al ser recorrido.

N1 cambia de contexto y el espacio sustrato, profanando en el andar los procesos topológicos del lago —sigue siendo el mismo lago, pero se modifican sus contornos y formas—. El souvenir debería facilitar un proceso de identificación, compras el souvenir y tienes una copia a escala del lago Reservoir. Pero en lugar de que la identificación ocurra, la narración “relee” el lago como escombros de la península ibérica, establece una constante —del pasado del narrador: Mallorca/San Simón— y la actualiza en su contexto inmediato, Central Park, creando un nuevo espacio que no es ni península ni hito turístico neoyorquino. Esta modalidad particular de profanación espacial tendría un tinte metaficcional bastante marcado en tres niveles:

1. N1 como recuperación de la voz en primera persona de *Nocilla Lab* que relee un nuevo contexto.
2. Es el mismo mapeo que documenta Fernández Mallo en sus *TEXTOS de NY*. Allí presenta también un mapa de Central Park con las caminatas de García Lorca, resaltadas en verde, rojo y azul.

3. El descubrimiento y mapeo de Central Park se describe como modelo de capas “La técnica de narración de Rodolfo ... no procedía por zonas del parque, sino que cada día contaba algo general y referente a su totalidad, relato que se superponía a lo contado el día anterior, y así sucesivamente” (“TLG” 101), un proceso iterativo, en donde cada input se asienta sobre lo anterior, como el propio espacio que construyen al hacer *footing* por el parque. Parque que también fue concebido por capas “Frederick Law Olmsted, a través de catas selectivas, había empezado por estudiar en detalle las capas más profundas del subsuelo para ir subiendo hasta diseñar el parque y todo cuanto éste debía contener «a imagen y semejanza de lo que había debajo, en el subsuelo»” (101).

Tomando alguna licencia, podemos decir que el sujeto es esencialmente el mismo, y aún más relevante, a diferencia de un espacio sagrado que esconde sus porqués bajo iniciaciones o procesos misteriosos, el espacio textual de *TLG* muestra su hechura y los elementos que conectan entre sí. N3 suma la arista bélica al problema topológico. Se demarca la espacialidad de la guerra, y cómo también su identidad atiende a categorías espaciales, en clave contemporánea, donde las fronteras reales o legales pierden peso:

A partir de qué punto en el espacio, de qué distancia, una guerra puede denominarse «mundial», me dije ante la puerta del búnker. Supongo que cuando sus efectos alcanzan lugares que nada tienen que ver con las causas de la contienda, me dije. La existencia de Internet y la comunicación total ha propiciado que toda guerra, por doméstica que sea, se convierta ipso facto en mundial. (355)

Si bien la guerra es un *leitmotiv*, lo que hace a la obra trilogía, su capacidad de invadir espacios es precisamente aquello que particulariza cada proceso bélico. La Guerra Civil Española no fue realmente española, porque es mundial, contemporánea, tuvo consecuencias en tierras y tiempos que nada tienen que ver con España o la península ibérica.

La artista venezolana Dianora Pérez (1981), por ejemplo, realiza una exposición de obras donde, “se interesa[n] por las desapariciones forzadas ocurridas durante la Guerra Civil española (1936-1939) y la posterior represión de la dictadura franquista, devolviendo al presente un incidente” (Crónica[s], 2020) que finalizó 79 años antes que sus instalaciones fueran creadas.

Este efecto artístico y político, que viene de y va hacia lugares que no responden a las causas originales, contrasta con N1, al que la contienda histórica le es ajena “al pronunciar Francesco la frase «guerra civil española», para un joven español de los años ochenta esa guerra era una abstracción, un concepto vacío” (117). Concepto vacío que paradójicamente le hace transitar hacia figuras que sí fueron afectadas por la guerra —Dalí, Lorca, Rodolfo—:

Kurt, todos los humanos, por lejanos y desconocidos que seamos, estamos unidos por alguna guerra, los seis grados de separación que hace pocos años demostró un sociólogo, en virtud de los cuales cualquiera está relacionado con cualquier otra persona del planeta por una cadena de amistad de seis personas, se reducen a cuatro grados de separación si pensamos en que siempre hay una guerra que te une con cualquier otra persona. Y esto no sólo ocurre en tiempo presente, sino que rige también para la unión de cualquiera de nosotros con cualquier persona ya muerta, aunque sea de la época del hombre de las cavernas. (“TLG” 209)

El internet y la virtualidad facilitan la conexión, como una superautopista o agujero de gusano que deja acceder a ese espacio, antes ruina museificada, inalterable. Ya no sería ni siquiera la categoría mundialista “guerra mundial” sino una guerra red, en donde la problematización pasa por el interés o capacidad que tenga el sujeto para penetrar el tiempo cronológico que lo separa de esos tantos otros, esas “personas ya muertas ... hombre de las cavernas”. En definitiva, actúa una Identidad Topológica, “que no se rige por el principio de medir o dimensionar distancias, no es éste un espacio para agrimensores, sino un espacio de relaciones, es personal al mismo tiempo que relacional, se rige por analogías, líneas de direcciones a punto siempre de bifurcarse y deformaciones de las superficies” (“TGB” 347).

Quiero detenerme sobre la idea de identidad como *topos*, haciendo una apropiación y relacionándola con *TLG*. No es extraño que en la novela equiparen transitar a distintos procesos internos “la posibilidad de la existencia de un lugar en el que ... estuvieran contenidos todos los recuerdos de una persona: un barrio, una ciudad, una habitación o una calle más allá de la cual una persona perdiera toda memoria y por lo tanto toda conciencia de lo que fue; le bastaría cruzar la frontera de esa calle para que toda la inestabilidad y turbulencia que es la memoria se activara de nuevo” (“*TLG*” 48). Todo aquello que una persona es, nuevamente, se mantiene en fino equilibrio con su entorno, el espacio con todas sus capas y la acumulación de basura, ruina, materias.

La idea se extiende también a N2, y su viaje por Nueva York en los 70s. Allí encuentra a Frank, un hijo de armenios migrados que, luego de comentar los grados de separación en la guerra, expone: “caminar por las pocas ruinas que hoy quedan a la espera de una señal llegada desde el fondo del tiempo, volver a conocer lo que de algún modo “ya está en mí pero muy adentro, como dormido” (209).

Los sustantivos son bastante sugerentes al leerlos en clave simultánea con la teoría de la basura. La “ruina” se camina, haciendo arqueología, buscando la constante. Vemos como en el pasaje afinan el juego adentro/afuera, y las relaciones entre entorno y sujeto cambian. Si para Heidegger era un templo y no el objeto el que daba acceso al mundo, “[e]l templo como templo deja que acontezca la patencia del ente” (“*Ser y Tiempo*” 127), en *TLG* es aquello oculto; los escombros de las ruinas son capaces no solo de abrir el mundo —en cuanto a viajar profanando espacio museificados se está participando donde antes solo se podía observar—, sino que también abren conciencia de este. Conciencia como reconocer la virtualidad de los procesos históricos, por ejemplo, no un *tener mundo* en completitud trascendente y metafísica.

Así, las bifurcaciones donde los personajes se ven llevados a distintas latitudes, o cuando directamente pierden su propio rastro, serían consecuencia directa de la espacialidad. Dicho de otra forma, el sujeto se mantiene, Tucker ve al mismo N1 que antes de perderse. Pero al mismo tiempo, ese N1 interactúa con distintos escombros al errar por la ciudad, recorre y se relaciona, crea identidades

topológicas que se materializan en continuo; en definitiva, “una identidad que es la resultante de las múltiples identidades que ha ‘transitado’” (TGB 205).

Este rasgo no sería exclusivo de los narradores principales, siendo un claro ejemplo cómo el juego constante/deriva se refleja en la pareja desaparecida de N2, Bárbara “[u]na vez, en San Francisco, ella y yo fuimos a visitar Alcatraz ... ella entraba en todas las celdas y cuando salía era otra, parece mentira, pero salía de cada una de las celdas siendo otra persona” (“TLG” 258).

La mimesis como ritual de profanación no es antitética a la identidad topológica. De hecho, si en la mimesis clásica la identidad del actor se funde con la del personaje mítico que representa (Nagy 105), aquí la identidad del viajante que copia y deriva no puede relacionarse con otra cosa que no sea el espacio que lo circunda. Porque es un ritual sin relato mítico, no existe referente con el que fundir la identidad más que el propio entorno, o esos “otros” que están también supeditados al espacio sustrato. Así, la identidad topológica, respondería a una “alucinación del ego” (“TLG” 148), pero una cuya ley de causalidad postularía: yo soy yo porque ante las mismas causas *reacciono con distintos efectos*, en contraposición a la ley establecida “«yo soy yo porque ante las mismas causas reacciono con los mismos efectos»” (“TGB” 33).

III. Apuntes hacia una Trilogía del exilio

El viaje mimético es aquel que se vincula a identidades topológicas, un rastreo profano del individuo y los objetos “otros” que lo rodean. Pensábamos en un inicio, el proceder de estos viajes como propio de un *colono*, o al menos cercanos a este. El colono viaja para contar una historia, construirse a sí mismo o a su comunidad; para recuperar o descubrir lo desconocido y llevarlo de vuelta a Occidente, lo civilizado (“TGB” 101). Es una categoría fácilmente relacionable al viaje épico, heroico, de descubrimiento o formación adolescente. A pesar de que los viajes que hemos descrito no coinciden con estas tipologías, sí lo hacen con el concepto propuesto, especialmente porque son viajes deseados.

Esta es una de las mayores distinciones conceptuales y éticas que hace la crítica especializada. El que escribe desde el exilio lo hace porque no puede volver

a la nación de origen, y porque dicha escritura solo puede existir mientras las leyes lo protejan de ser repatriado forzosamente (Mora 40). Es una figura que se contraponen no solo al colono en cuanto a que no vuelve de su viaje, sino también al extraterritorial: ese que abandona la nación de origen sin que lo fuerce un estado totalitario.

Por otro lado, es interesante que el exiliado no busque construirse a sí mismo o al “otro” desde sí como centro. Responde más bien, el exilio, a una búsqueda que hará “aparecer” a otros de dicha condición (“TGB” 102). El Antonio uruguayo puede dar pie a una lectura de la dinámica difusa a la que apuntan estas categorías en la obra. La intrahistoria contada a N1 presenta los objetos “galleta con forma de perro embarazado” y “leche materna”, que suelen estar ligados a la pérdida de conciencia, y muestra un extraterritorial que se mueve a España buscando satisfacer el afán migratorio de su mujer. Sin embargo, la forma en como construye al otro es propia de un colono: “le llevo el sándwich a la piscina, de sus auriculares aún sale música, no sé cuál, parece canción ligera, muy orquestada, uno de esos sinatras que tenemos en el Cono Sur” (“TLG” 25).

Se muestra al cantante suramericano mediante la comparación con un ícono norteamericano, y también “ella come con apetito, me pide un vaso de leche, cenar con leche es de gringos o de niños”. El relato no usa términos propios, sino derivados. Antonio observa los comportamientos de su esposa en la adolescencia y los interpreta desde una posición occidental —Sinatra— y contraoccidental —tomar leche es un rasgo infantil/gringo—. Lo que marca un cambio radical al desarrollarse la narración, ya que en su despedida hay un discurso más cercano al exiliado, sin enfatizar en lo político, está el agradecimiento a N1, oyente de su narración:

no tardo en reconocer al camarero, de pie ante la puerta de mi habitación ...
Sostiene algo en cada mano ... En una lleva lo que parece una galleta, tiene una forma de animal, como de perro barrigón. «La he hecho yo mismo, esta tarde —me dice—, creí que sería un bonito regalo para usted, quería agradecerle la comprensión que mostró la otra noche con mis quejas, saber escuchar es tan importante como saber hablar ... y me tiende un bote de plástico— ... Abro la tapa, huele a leche de pecho, tibia aún. (36)

Las galletas y leche son las que suscitan las pérdidas de conciencia, o al menos ocurren luego de que el personaje interactúe con ellas. Directa o indirectamente, los regalos del camarero Antonio ponen en movimiento una dinámica de exilio que va relacionando a los personajes sin necesidad de cronologías concretas ni que compartan espacio: el segundo viaje a San Simón, la aparición en NY, segunda pérdida de conciencia y el viaje a Cabo Polonio.

No es un exilio de manual, como el vivido por el segundo Antonio panadero, que huye de la España franquista a Cuba y de allí emigra a Nueva York, pero sí es exilio en cuanto no son viajes voluntarios, los personajes son llevados a movilizarse por distintas fuerzas: “[t]ampoco el protagonista parece saber cómo tuvo lugar este cambio de lugar (“me veo residiendo”), como si no tuviera poder sobre sus propias acciones o no las recordase, estado amnésico que se mantendrá a lo largo del relato” (Benson 283).

En lo que refiere a N2, tampoco es clara una distinción, migra y vuelve, pero sin obtener el reconocimiento de colono propio del viaje épico, la conquista de la luna, una guerra tecnológica en la que Estados Unidos venció a la Unión Soviética. Kurt regresa de la luna, pero lo hace sin reconocimiento, no hay ruina ni monumento que atestigüe su presencia, así se lo advierte su madre por medio de las radiografías placenta que vendrían de un cielo desacralizado “dejaste tu huella en la Luna ... Cierto que la gente sabe que fuiste a la Luna con Armstrong, Aldrin y Collins, pero eso no basta para el cómputo final, si no hay huella no serás recordado, no hay cielo»” (“TLG” 286). Esta doble negativa, en donde existe un regreso, pero se le niega el retorno, la participación incluso en el tiempo histórico, se hace aún más evidente puesto que N2 es producto creativo de N1. Es la escritura de un viajante problematizado por la imitación de ritual profano y un modo de experimentar las identidades que es topológico.

Veáse como el Libro Segundo toma la ruina del alunizaje y expone distintos materiales. Primero introduce al relato oficial un cuarto astronauta, que realiza poses demasiado “mundanas” para ser museificado en la Historia, y posteriormente podríamos decir que transforma a la luna en una instalación artística, al hacer orbitar la pelota de golf —objeto blanco, circular y poroso como el satélite—; objeto “pelota

de golf” que ya existe en el relato que el camarero Antonio cuenta a N1 en San Simón (“TLG” 26). El segundo libro es una narración del otro pero que no se fragmenta respecto a las demás secciones. Ya hemos visto como las conexiones en la red *TLG* no van en sentido lineal N1 ► N2 ► N3, por lo que Kurt, aunque exiliado y propio de un no retorno más evidente, no es una isla, tampoco deja de construir redes que, “conforman las distintas configuraciones de los hechos” (“TGB” 104).

Esta trayectoria concatenada, tiene como parada final el espacio normando. En él, N3 mantiene ese deseo voluntario del colono que se ve atravesado y desestabilizado por un efecto involuntario “[m]areada, cerré los ojos para no ver más aquella lejana playa a la cual ya comenzaba a **inventarle detalles**, y **yo había ido al norte de Francia a todo menos a inventar, sólo quería documentar, trazar la orilla de una vida**: la llamada al buzón de voz de un muerto, **una silueta para un final** (“TLG” 310, negritas mías).

Vuelve lo peregrino, el viajar con el fin de revivir algo del otro, por extensión creándolo, elemento colono. Se pretende un documentalismo, volver a trazar la vida de esa silueta ausente que es la pareja desaparecida. Una derivación del mapa no creado por N2 de su madre, posiblemente “una vez le dije a mi madre que deberíamos pintar con tiza en el techo de nuestro apartamento todas tus trayectorias de un día, un mapa de ti, que es la mejor manera de entrar dentro de la gente, un esquema de su alma en movimiento o algo así” (“TLG” 427).

Pero el documental, más allá de la pretensión inicial, inventa, añade, imita y repite. Crea otro mapa del espacio Normandía (“TLG” 373-74). En ese “recorrer los pasos del sacerdote y científico” se crea un particular exilio, donde el viajero se desplaza en búsqueda de otros como él, sin ser forzado por un conflicto bélico del presente, pero sí por los conflictos humanos o posthumanos que aparecen, participando de esa gran guerra que extiende sus consecuencias hasta territorios en los que sus causas originales son extrañas e irrelevantes.

N3 es abordada por los exiliados de una guerra sin nombre, docena de cuerpos que surgen del mar en una imagen casi darwiniana: “[n]o había transcurrido ni un minuto cuando sin género de duda unos cuerpos emergieron del mar. Al principio sólo el tronco, después se alzaron completamente y comenzaron a caminar

hacia la orilla, directamente hacia mí; me quedé tiesa” (“TLG” 385). N2 interactúa con el Neandertal (275) y N3 con esta suerte de *Homo Erectus* exiliado, contemporáneo y al mismo tiempo lejano, pero hecho patente por tiempo, identidad y espacio topológico.

Sea la Guerra Civil Española o el Día D, la materialidad del conflicto carece de trascendencia, no se están recuperando voces, ni siquiera creando un documental de las víctimas y eventos. La pasividad de documentar cede a la pulsión de “inventar”, intervenir antes que observar, porque la protagonista no se queda en el estupor —vómito de Le Pen—, sino que actúa y entrega su teléfono celular a los náufragos. Es una *docuficción*. A los viajes que constituyen la obra poco les interesa las guerras en sí, aun cuando se sirvan de elementos y referentes comprobables, dan cuenta de su propio recorrido y la genealogía exacta de esos recorridos, por qué se hacen y cómo se hacen en el viajero particular, no sus leyes de causalidad histórica:

cuando aquí hablamos de docuficción no nos referimos a su acepción habitual, no es la documentación de la realidad ... sino algo mucho más general ... exponer los materiales y el trayecto ... alcanza el correspondiente escombros que problematiza esa ruina, y con todo ello construir su obra sin que esos materiales, ese trayecto, ese camino, sean expulsados de la obra final. (“TGB” 334)

Los materiales expulsados del territorio aparecen, flotan y reclaman su lote en el espacio de la obra. El cierre/inicio del conflicto presenta otra simultaneidad. Si el viaje, con sus topologías derivadas —representación, identidad y colonialismo/exilio— empieza con N1, tomando el fuego —galletas de perro embarazado y leche—, termina con N3 dando el fuego a los náufragos, sumándolos a la topología, extraña, del transitar:

Oímos un estallido, estruendo que me hizo dar un salto sobre la arena. A los pocos segundos el cielo se cubrió de fuegos artificiales lanzados desde el pueblo, fuegos de toda clase de colores y geometrías. De este a oeste, uno dibujó lo que parecía un gigantesco perro embarazado. Él me preguntó: «¿Has estado alguna vez

en una guerra?». «No», respondí sin apartar los ojos del cielo. Alzó el brazo y, señalando, dijo: «Pues es más o menos como eso». (“TLG” 388)

IV. Siluetas para un final

El proceder de los protagonistas en *TLG* es apropiacionista. Funcionan usando partes ajenas, recuperadas del tiempo, escombros. Demuestran una actitud más mundana, lejana al límite ético y sacro de discriminar entre un viaje por exilio y uno extraterritorial, entre un exiliado y un colono, puesto que están en el vaivén, una zona de intersección “los artistas radicantes están en el camino, sin tener ningún lugar al que regresar” (Fernández Mallo, “Postpoesía” 92).

Radicantes, se mueven a través de los espacios sustratos por adherencia, sin arraigarse del todo. Se dio cuenta de la repetición como recurso mimético que da movilidad a los postulados de la *Teoría General de Basura* en el espacio de la ficción. Un proceder que a la vez imita y profana, haciendo derivar y crear copias cuyo valor está en lo que difiere. O lo que es igual, “la repetición es fuente de creación: en la narrativa de Fernández Mallo, lo repetido engendra una ficción nueva” (Pantel 219). Como consecuencia, estos viajeros miméticos y profanos no se adecuan a los modos identitarios clásicos, participando de la Identidad Topológica. Por último, la novela problematiza la condición de exiliado, ya que quita el centro de un conflicto político concreto, y muestra a los personajes en migraciones que son forzadas, pero vinculadas a un conflicto concreto, están ligadas al mundo como red.

Bibliografía

Benson, Ken. “Del desarraigo de lo cosmopolítico al grito sociocorporal en el barrio local. ¿Cambio de paradigma?: de *Trilogía de la guerra*, de Agustín Fernández Mallo, a *Lectura fácil*, de Cristina Morales”. *Territorios in(di)visibles*, editado por Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez. Ediciones de Iberoamericana, 2021, pp. 271-300.

Bukert, Walter. *Greek Religion: Archaic and Classical*. Blackwell Publishing, 1985.

- Carrión, Jorge. “Retrato Robot del Viajero Posmoderno” *Viaje contra espacio*, Juan Goytisolo y W. G. Sebald, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2009, pp. 13-27.
- Debord, Guy. “Teoría de la Deriva”. Ash, 1958, <https://sindominio.net/ash/is0209.htm>
- Del Burgo, Lorenzo. “Agustín Fernández Mallo: Trilogía de la Guerra”. Reseña de *Trilogía de la Guerra*. Seix Barral, 2018.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Libera los libros, 1957.
- Fernández Mallo, Agustín. *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma*. Anagrama, 2004.
- . *Nocilla Dream*. Candaya, 2006.
- . *Nocilla Experience*. Alfaguara, 2008.
- . *Nocilla Lab*. Alfaguara, 2009.
- . “TEXTOS de NY”. *El hombre que salió de la tarta*. 14 de Julio 2009, <https://fernandezmallo.megustaleer.com/2009/07/14/textos-de-ny-8/>
- . *Teoría General de la Basura*. Galaxia Gutenberg, 2018. Epub.
- . *Trilogía de la Guerra*. Seix Barral, 2018. Epub.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria, 1927.
- Ilasca, Roxana. “La narrativa expandida de Jorge Carrión y Agustín Fernández Mallo: prácticas intermediales en la época postdigital”. ILCEA, no. 35, 2019, pp. 1-16.
- Knowles, Sam. *Travel Writing and the Transnational Author*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Kunz, Marco. “Mutaciones del (re)escritor en la narrativa de Agustín Fernández Mallo”. *Las sombras del novelista*, editado por Antonio J. Gil González. Édition, Orbis Teitius, 2013, pp. 205–18.
- Mora, Luis Vicente. “Tensiones glocales de la literatura hispánica. Entre la extraterritorialidad y el localismo”. *Territorios in(di)visibles*, editado por Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez. Ediciones de Iberoamericana, 2021, pp. 17-62.
- Nagy, Gregory. *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge UP, 1996.
- Pantel, Alice. “Mutantes ibéricos y sampling literario en la narrativa de Agustín Fernández Mallo”. *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la*

ficción, coordinado por Mihai Iacob y Adolfo Posada. Ars Docendi, 2018, pp. 211-21.

Posada, Adolfo. “La literatura interrumpida: hacia un concepto fragmentario y portátil de la narrativa breve española en el siglo XXI”. *Lejana: Revista Crítica de Narrativa Breve*, no. 13, 2020, pp. 199-212.

Real Academia Española. “Diccionario de la lengua española”. 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/viajar?m=form> [30 de abril, 2023].

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Siglo XXI, 1985.

Scarano, Laura. “Poéticas de lo menor en el hispanismo transatlántico”. *El taco en la brea. Revista semestral del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*, no. 2, 2015, pp. 164-95.

Sala Mendoza. “Crónica[s] Dianora Pérez”. 25 de junio 2020, <https://www.fundacionsalamendoza.com/cronica-s>.