

Cebrián y los objetos. Un recorrido por *Qué inmortal fui*

Blanca Riestra*

UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Resumen:

Mercedes Cebrián, autora de *nouvelles*, relacionada en algunas ocasiones con los Mutantes, retoma la antorcha de autores tan inclasificables como Javier Tomeo, Mario Bellatín y César Aira.

Traductora y confesa admiradora de Georges Perec, la presencia de los objetos como «símbolo de nivel de vida» pero también como «ancla de recuerdos» resulta significativa e insoslayable. En su obra analizaremos esa presencia y algunos procedimientos, como la pixelación, utilizados en su novela corta *Qué inmortal fui*.

Palabras clave:

Nouvelle, miniaturismo, Perec, objetos, pixelación.

Cebrián and the objects. A survey of *Qué inmortal fui*

Abstract:

Mercedes Cebrián -an author of *nouvelles* who has sometimes been related to the Mutantes generation- should probably be placed in the line of authors such as Tomeo, Bellatín and Aira.

Very fond of miniaturism, she has translated Georges Perec, an author that she appreciates highly. In her books, the presence of objects -as symbol of life style, but also as an anchor to remembrances- is meaningful. We will study this presence and also we will discuss procedures such as «pixelation» in her short novel *Qué inmortal fui*.

Key words:

Nouvelle, miniaturism, Perec, objects, pixilation.

La narrativa de Mercedes Cebrián (1971) ha sido relacionada con la Generación Nocilla. Sin embargo, la autora —aún reconociendo ciertas coincidencias con el grupo, como el interés temático por la tecnología y el fenómeno del consumo— se ha desmarcado en varias ocasiones de un movimiento que, según ella, «nació viejo»¹. Inclasificable y excéntrica, hasta la fecha Cebrián ha publicado una novela —*El genuino sabor* (2014)—, dos libros de poemas —*Mercado común* (2006) y *Sala de máquinas* (2009)—, un libro de cuentos —*Cul-de-sac* (2009)—, un libro de crónicas —*13 viajes in vitro* (2008)—, un libro misceláneo combinación de poemas y *nouvelles* —*El malestar al alcance de todos* (2004)— y otro de *nouvelles* —*La nueva taxidermia* (2011)—, que han sido recibidos con entusiasmo crítico, estupefacción y respeto.

Mercedes Cebrián es una autora que metaforiza la dificultad de narrarse y de verse. Sus marcas de fábrica son dispares: un manifiesto desinterés por la narrativa tradicional —«Las historias me interesan más bien poco o nada» (Cebrián 2007)—, una voz fría y cálida —exterior e interior al mismo tiempo—, un tono discursivo poco novelesco —coloquial y digresivo, anclado en un momento histórico muy evidente— y la fascinación por los escenarios y por la construcción de la visión y de la voz. En estas páginas, trataremos de situar a Cebrián en un determinado momento de la narrativa en español y entender la funcionalidad de los objetos en su narrativa, su importancia como naturalezas muertas. «Los objetos hablan de nosotros»², dijo en una ocasión. Presencia recurrente en sus textos que la relaciona íntimamente con Georges Perec, de quien —no por casualidad— es una excelente traductora³.

Recibido: 15-V-2015. Aceptado: 18-VI-2015.

* Doctora en Filología Hispánica. Investigadora del grupo Literatura y Tecnologías de la comunicación de la Universidade da Coruña y profesora del CESUGA (Centro de Estudios Superiores Gallegos). Dirección para correspondencia: blancariestra@hotmail.com

¹ PRON, P., «Entrevista con Mercedes Cebrián: los objetos hablan de nosotros», *Revista de Letras*, 7/12/2012, <http://www.revistadelibros.com/blogs/blog-rdl/conversacion-con-mercedes-cebrian-los-objetos-hablan-de-nosotros> (consultado el 20 marzo de 2015)

² *Ibidem*.

³ Cebrián ha traducido *Lo infraordinario* (2008), *Un hombre que duerme* (2009) y *Cámara oscura: 124 sueños* (2010) de Georges Perec para la editorial Impedimenta.

1. EL CULTIVO DE LA *NOUVELLE*

La carrera de Cebrián comienza por los géneros más breves. Confiesa que su primera vocación fue la prosa. El cultivo de la poesía vino después, durante su estancia en la Residencia de Estudiantes, al entrar en contacto con otros poetas. Desde el principio, Cebrián construye un universo muy particular que suscita en el lector la empatía y la incompreensión por partes iguales.

Sus temas -el consumo, los tópicos culturales, la manera de representarse- y una idea del estilo muy enraizada en la digresión que gira entorno a sí misma en una espiral autoconsciente, la lleva casi de inmediato a adentrarse en el cultivo de la *nouvelle*, género muy poco habitual en España desde siempre. Tal elección genérica nos hace relacionarla de inmediato con otra autora de su generación, Elvira Navarro, que cultiva asimismo la novela corta⁴. Ambas autoras resultan ser muy distintas, aún siendo contemporáneas y amigas. No en vano empiezan a publicar en fechas cercanas (2004 y 2007), son becadas por la Residencia de estudiantes en periodos sucesivos (2002-2004 y 2005-2008) y sacan a la luz su primera novela larga en 2014 (*El genuino sabor* y *La trabajadora*).

Sin embargo, mientras Navarro elige de inmediato practicar un realismo cortante y cruel, emparentado por igual con el realismo sucio norteamericano y la narrativa de postguerra, y desarrolla enseguida preocupaciones sociales que la relacionan con la primera Marta Sanz, con Belén Gopogui e Isaac Rosa; Cebrián, en cambio, escogerá un tipo de narrativa juguetona y absurda, autorreflexiva, donde la anécdota costumbrista se convierte en un pequeño sainete agrídulce. Son estas circunstancias las que, a falta de referentes más inmediatos, la emparentan con un autor tan inclasificable como Javier Tomeo.

Practicar la novela corta en España en nuestros días significa un acto de insolencia y esnobismo, una rebeldía frente a la dictadura de la novela —genero rey en las mesas de novedades—, y resulta difícil no ver en ello la reivindicación de una determinada tradición, la francófona. No en vano, Navarro cita a Marguerite Duras y a Ana María Matute como referentes. En cuanto a Cebrián, su relación con Georges Perec y el oulipismo resulta insoslayable, y, en consecuencia, con Mario Bellatín y César Aira.

Por otro lado, la práctica de la *nouvelle* en la España del siglo XXI, plantea algunos interrogantes sobre la

evolución de la narrativa en nuestro país. Parece evidente que su cultivo relaciona a Cebrián con la transformación formal que experimenta la narrativa en español a principios del actual siglo y que tiene que ver con un redescubrimiento del postmodernismo.

2. UN PANORAMA EN TRANSFORMACIÓN

Recordemos que si, según Deleuze y Guattari, «toda novela es una pequeña máquina»⁵, desde la publicación de *2666* de Bolaño en 2004⁶ una transformación imperceptible comienza a ponerse en marcha, poco a poco, en el tratamiento estructural de esta pequeña «máquina» que es la novela escrita en español.

Bolaño desplaza la atención hacia un nuevo elemento en este «agenciamiento»⁷ que es un libro. Alterando la disposición tradicional de la narración realista, sus obras mayores presentan un regreso sobre la investigación formal del modernismo y del postmodernismo que privilegiaban «la Architextura»⁸.

Las recuperación de las más extremadas prácticas postmodernistas -la intertextualidad, los juegos estructurales, la metaficción, la no creencia en una realidad objetiva — aún no siendo novedades— van a abrir el camino a toda una generación de autores que, en ese momento, no encontraban su sitio. Ni los Mutantes⁹, entre los que se cuenta según determinadas antologías Cebrián, ni la mayoría de jóvenes autores contemporáneos pueden ser comprendidos sin la aparición de los textos fundacionales de Bolaño.

Enrique Vila-Matas entendió muy pronto el alcance de aquello que el autor chileno había conseguido en sus obras mayores: «Los detectives salvajes —vista así— sería una grieta que abre brechas por las que habrán de circular nuevas corrientes literarias del próximo milenio»¹⁰.

Poco a poco, y sobre todo tras el fallecimiento de Bolaño y después del éxito de este en Estados Unidos, su leyenda empieza a crecer y a hacer hijos en España y en ultramar. Las narrativas de Carlos Labbé (Chile), Álvaro Bisama (Chile), Manuel Vilas, Andrés Ibáñez, Mario Cuenca Sandoval o Esther García Llovet (España) no podrían ser comprendidas sin la huella de Bolaño.

Y es que, a finales de los 2000, un recambio generacional empieza a hacerse evidente a través de la web,

⁴ Siguiendo esta lógica de cosas, los libros misceláneos de prosa y poesía la relacionarían con Pilar Adón y su texto de 2010 *El mes más cruel*.

⁵ *Mille plateaux*, París, 1980.

⁶ BOLAÑO, R., *2666*, Barcelona, 2004.

⁷ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Op.cit.*

⁸ PANTEL, A., *Mutations contemporaines du roman espagnol: Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, Tesis de doctorado, Montpellier, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012.

⁹ ORTEGA, J. y FERRÉ, J. F., *Mutantes: Narrativa Española de última Generación*, Córdoba, 2007.

¹⁰ Cita promocional en la cubierta de BOLAÑO, R., *2666...*

los blogs y finalmente, en los medios en papel. La crítica digital empieza a ser importante. Además, un grupo de autores nacidos entorno a 1970, muy ligados a la tecnología y a la experimentación, empiezan a hacer ruido. Se hacen llamar Generación Nocilla, los Afterpop o los Mutantes. No se ha establecido un verdadero lazo entre la generación Nocilla y Bolaño, pero a nuestro parecer su padrino, que ha sido mencionado en medios franceses, es evidente.

«Ecrivain à l'origine d'une œuvre totale et inclassable, Roberto Bolaño peut facilement faire figure de parrain au sein de la nouvelle génération d'auteurs hispanophones actuelle. De ce point de vue sa disparition, il y a près de dix ans maintenant, le place dans la situation de père fondateur respecté et honoré de tous, contemporains comme cadets.»¹¹

El acta de nacimiento de la generación Nocilla puede establecerse en 2007, tres años después de la aparición de 2666, con la publicación del reportaje de Nuria Azancot en «El Cultural» de *El Mundo*¹² y la publicación del artículo «Pangea, el nuevo mundo» de Vicente Luis Mora en el suplemento «Culturas» de *La Vanguardia*¹³. Enseguida ese movimiento se identificará con una narrativa de tintes tecnológicos, con juegos formales, tendente a la intermedialidad, a la metaficción y al fragmentarismo y con una polémica apropiación de la cultura Pop en nivel del igualdad con la Alta Cultura.

Bolaño vuelve a poner de moda, en la España del pelotazo, el gusto por ser literario e intertextual, por ser pedante, irrespetuoso y ambicioso al mismo tiempo. A fin de cuentas, es él quien recupera a dos autores que siguen siendo fundamentales en el territorio inmaterial de La Mancha¹⁴: por un lado el Cortázar de Rayuela y por otro el Borges de la intertextualidad y de los sueños de totalidad. Por estos dos caminos circulará la postmodernidad en la España del siglo XXI.

Desde ese punto de vista, mientras ciertos autores mutantes se decantan por la práctica de la novela total, como Juan Francisco Ferré, otros autores se decantan por la miniaturización, el coleccionismo, la fragmentación, como es el caso de Fernández Mallo y Manuel Vilas. Sin embargo, a veces, ambas tendencias se combinan, son espurias, las ínfulas de totalidad casi siempre vienen sustentadas por la tendencia a la acumulación de lo pequeño.

3. UN CARÁCTER PROPIO

En este contexto, Cebrián avanza lentamente hasta encontrar su sitio. Su personalidad literaria resulta de inmediato muy marcada y viene teñida por un barniz *trendy* o *nerd*. Trabaja con formatos pequeños y produce pequeñas construcciones en espiral de prosa envolvente. Cebrián explora los senderos del miniaturismo sin caer en la fragmentación.

Aunque las historias y los poemas que conforman sus libros tienen cierta relación temática y formal entre ellos, muy lejos queda la extraña alquimia a la que aspiraba García Llovet con textos mestizos como *Submáquina*¹⁵. *La nueva taxidermia* no aspira a ser una novela. Como tal, carece de coherencia, puesto que está estructurada por dos textos independientes -*Qué inmortal fui* y *Voz de malas noticias*-, sin apenas resonancias comunes. Bien es cierto que ambos exploran los meandros de la representación y del recuerdo. Según la autora, el término taxidermia se utiliza no en el sentido de «cazar animales y disecarlos», sino en el de «intentar recuperar vida donde no la hay»¹⁶. La primera novela corta problematiza la idealización del pasado, la segunda -de la que no nos ocuparemos aquí por falta de espacio- pone en evidencia la dificultad de construirse frente a los otros.

La protagonista -una joven adulta, sin hijos, con hábitos viajeros, que nos recuerda mucho a la propia autora- pretenderá reconstruir algunos de sus recuerdos más queridos mediante la reproducción de sus condiciones materiales. Alquila un bajo en la calle del Pez y se hace unas tarjetas que anuncian una empresa ficticia: *Picnic events*. El planteamiento es claramente humorístico. Primero se emplea en recrear la habitación de su primer novio a los diecinueve años. Luego, más ambiciosa, pretenderá reproducir el ambiente de una fiesta sofisticada a la que asistió en casa de hace unos amigos, diez años ha.

La primera experiencia resulta evidentemente irónica y está dominada por determinados tópicos sociales y estéticos. Se produce entonces un recuento extraño, de una familiaridad que inspira más vergüenza que exaltación. La cotidianidad de lo «normal» de una determinada clase tiene algo de pornografía pueblerina. Reproducir la vivienda de una portera, el cuarto de un adolescente de los ochenta,

¹¹ GRUGIER, M., «Les nouveaux visages de la littérature en espagnol. Littérature sans limite», *Première*, 24/4/2012.

¹² AZANCOT, N., «La generación Nocilla y el afterpop piden paso», *EL Cultural*, 19/7/2007.

¹³ MORA, V. L., «Pangea, el nuevo mundo», Suplemento Culturas, *La Vanguardia*, 21/11/2007

¹⁴ «Reino de Cervantes, Territorio de la Mancha, así Arturo Úslar Pietri y Carlos Fuentes definieron ese espacio lingüístico en el que se movían, y se siguen moviendo, sus creaciones. Ambas denominaciones se enlazan con un lugar de España y son pronunciadas por dos escritores e intelectuales latinoamericanos, venezolano el primero, mexicano el segundo». BOLOGNESE, CH., Comentario introductorio en el Blog «De la Mancha literaria», <http://delamanchaliteraria.blogspot.com.es/>, (consultado el 20 de abril 2015).

¹⁵ GARCÍA LLOVET, E., *Submáquina*, Madrid, 2009.

¹⁶ LLADÓ, A., «Mercedes Cebrián disecciona la nostalgia en *La nueva taxidermia*», *La Vanguardia*, 26/1/2011, <http://www.lavanguardia.com/libros/20110126/54106646028/mercedes-cebrian-disecciona-la-nostalgia-con-la-nueva-taxidermia.html>, (consultado el 12 de marzo de 2015).

«la combinación justa entre repollo hervido, macarrones horneados, incienso y un ambientador de lavanda provenzal»¹⁷. El proceso acaba siendo tan enternecedor como ridículo.

El segundo proyecto, la reproducción de una fiesta de una cierta sofisticación, celebrada cuando la protagonista ya era una joven adulta, conlleva, según la narradora, una mayor trabajo. Recrear la disposición de una vivienda de diseño, única, decorada pieza a pieza por su ilusionada propietaria como prueba de su «estatus», reproduce los hábitos decorativos de unos nuevos tiempos con otras pretensiones estéticas. El país ha cambiado. Las costumbres han cambiado. Ni rastro de confort cutre. La comida que se sirve es pequeña, cosmopolita y pretenciosa. En el fondo estamos asistiendo a la transformación de los tiempos a través de los cambios estéticos y de modo de vida. Ya aquel peinado de la narradora -que intenta también reproducir para lograr mayor verosimilitud- no está de moda. La decoración de la peluquería adonde regresa es completamente distinta, también el look de los peluqueros es otro.

Esta novela corta es una buena muestra de las características que alejan a Cebrián de aquellos narradores que Mora llamaría «tardomodernos»¹⁸. Primeramente constatamos su notorio desinterés por la narración tradicional. Es la retórica y su representación lo que le interesa, una cierta manera de entender el texto como laberinto autorreferencial y torbellino semiótico. Sus historias no pasan de ser anécdotas aceradas teñidas por una apariencia de frivolidad que tienen como tema los usos sociales y la auto representación de la propia vida. El lector tiene la impresión de escuchar la reflexión desenvuelta de una persona que razona consigo misma sobre algo que a veces se le escapa, alguien con incontinencia verbal, una de esas vecinas que tienen como fijación el análisis y comentario de las costumbres de todos los que le rodean. La combinación de galimatías autocomplaciente y la frialdad crítica resultan desconcertantes.

Además la implicación de la voz narrativa en el texto en primera persona suele ser tan inmediata como su exclusión del mismo por la alternancia de la locución en segunda y tercera persona. El texto fluye ininterrumpidamente, estructurado en viñetas de tamaño variable. La voz narrativa es autoficcional y se caracteriza por una cierta ingenuidad naif, no sexuada, que combina una ironía muy postmoderna con un marcado interés por la representación cultural y por los tópicos.

4. CONTRA LA NOSTALGIA

La condición de coleccionista de Cebrián, de rastreadora de símbolos de lugares comunes queda patente desde el principio del primer texto, cuando una onza de chocolate encontrada en un bolsillo arrastra a la narradora de vuelta a la infancia. Ya entonces comprendemos que las cosas serán las que nos guíen por este extraño viaje que plantea «Qué inmortal fui». Si los paratextos nunca son inocentes, sino que siempre sirven de guía de lectura, en este título irónico parece residir la clave misma del sentido de esta historia.

Resulta especialmente inquietante la manera externa e interna al mismo tiempo con la que se trata algo tan íntimo y trémulamente literario como es el paso del tiempo y la nostalgia. El texto, que juguetea con el ensayo, coloniza un terreno neutro donde la digresión convive con lo privado. En ningún momento se habla de sentimientos. Las personas mencionadas -el antiguo novio, los amigos- no vienen mencionados más que como símbolos, resultan ellos mismos cosificados. En algún momento se nos habla de un casting de muebles pero también de personas¹⁹. Sus presencias fantasmales nunca son objeto de verdadera añoranza sino de recuento superficial como de cartón piedra. Al fin y al cabo, consigue así la narradora darle otra vuelta de tuerca a la ridiculez del recuerdo, desde un punto de vista absolutamente desencantado. Toda nostalgia es ridícula, viene a decirnos, porque sólo es nostalgia de máscaras.

Y únicamente, a posteriori, comprenderemos que la intención de combatir el lirismo por la ironía se ha cumplido con creces. Toda nostalgia es un ejercicio estúpido, parece decirnos la narradora. La nostalgia utiliza los signos visibles para hacer presa de nosotros y los signos visibles son cutres, son tramposos, envejecen.

Las cosas funcionan, así, como elementos esenciales en la constitución del texto. Son anzuelos de recuerdos, símbolos de estatus, máscaras, y, como diría Baudrillard, depositarios de deseos incumplidos²⁰.

5. LAS COSAS

Además, los textos de Cebrián tienen una evidente vocación sociológica, narran minuciosamente las costumbres culturales de los españoles de una determinada edad, su manera de ver el mundo y, sobre todo, de representarse. En ese sentido, Cebrián es una narradora

¹⁷ *Op.cit.*, p. 37.

¹⁸ MORA, V. L., *El lectoespectador*, Barcelona, 2012.

¹⁹ *Op. cit.*, p.57.

²⁰ BAUDRILLARD, J., *Le système des objets*, Paris, 1968.

pop y castiza *vintage*, a veces *trendy*. Combina alusiones ingenuas, como los kalkitos, las horquillas, los patines de color naranja, *Ricitos de oro*, con referencias a la cultura de masas, como la historia de Edison y Ford, el museo de Ana Frank, el Tenenment Museum o el Moma en un experimento hilarante. No hay jerarquías de valor entre los objetos como tampoco entre las fuentes, todos, Ford y *Ricitos de Oro*, Borges se codean en el mismo baile desenfadado.

Vehicula, y ello a través de esas referencias y objetos, de texto en texto, el estar en el mundo de los nacidos en los setenta, sus experiencias sensoriales, culturales, gustativas y estéticas y lo hace con cierta ternura y con cierta crueldad disfrazada. Se convierte así en una narradora de lo extrafalarrio —que, como ya hemos señalado, recuerda no sólo a Tomeo sino también a Bellatín y, por supuesto, a Borges («Soy un Pierre Menard, autora de tu piso»²¹, dice la protagonista)—, y en una cronista de los símbolos de estatus.

No hay en Cebrián deseo alguno de dar cuenta de la totalidad, sino sólo de algunas cosas. Y ello aunque esas cosas parecen convertirse a veces en enunciados emblemáticos, explorados con pasión y exhaustividad, -agotados, como los lugares que Perec agota-, en «un parque temático centrado en la minucia pero que en el fondo abarca el universo al completo»²².

La relación de los personajes con las cosas está en el centro de todo conflicto, todo viene teñido, guiado por las cosas que son como boyas en medio del mar, símbolos inconfundibles pero que, inevitablemente, no cumplirán con su función de arrastrar la realidad tras de sí. La protagonista imita el pasado pero es incapaz de convocarlo, de hacerlo regresar, sólo finge su apariencia. La esencia del pasado es otra. Parece residir en sus signos y finalmente estos no son más que índices de una substancia esquiva que nunca vuelve.

En otro siglo, los objetos se reducían a ser meros acompañantes de la vida de las gentes. En literatura servían para construir la personalidad de los personajes, expresar sus estados de ánimo, constituían elaboradas sinécdoques y retículos poéticos. Pero en la época de la sociedad de consumo, el sistema de los objetos constituye un lenguaje complejísimo, condicionado por las modas, las clases sociales, las aspiraciones personales.

Hemos dicho que la nueva narrativa española combina los deseos de totalidad (¿pangeica?) y el cultivo de novelas que se quieren totales con la miniaturización y el coleccionismo. La representación de los objetos es recurrente y significativa aunque aparece en obras de

estéticas diversas. Resulta interesante, por ejemplo, analizar su utilización en la narrativa de Cebrián en comparación con el tratamiento que merecen en textos de otros contemporáneos suyos como Sergio Chejfec y Esther García Llovet.

En *La experiencia dramática*²³, el autor argentino, hace uso de la atención obsesiva por los objetos para remansar la diégesis y convertir el texto en un objeto lingüístico teñido de irrealidad, desdibujado. Quizás el término que mejor describe el efecto conseguido por el *savoir faire* de Chejfec sería «pixelación». Los rostros de los personajes quedan pixelados, desdibujados, les ocurre lo que a las imágenes con resolución limitada que, cuando son ampliadas en exceso, quedan borrosas²⁴.

«En algunos casos, la resolución de una imagen o porción de una imagen se baja para provocar la pixelación de forma deliberada. Este efecto se usa comúnmente en los telediaros para oscurecer la cara de una persona o para censurar desnudez o gestos vulgares, aunque también se usa como efecto artístico. Este efecto es llamado pixelización.»²⁵

García Llovet -autora de novelas de estética diametralmente distinta, a caballo entre el thriller, la novela negra y el realismo sucio- practica, en cambio, en *Submáquina* (2009), la enumeración de objetos en una especie de síndrome de Diógenes no exento de fascinación, los objetos crean ambiente, son pedazos de una época pero también figuras poéticas insoslayables, que acercan al lector a una promiscuidad a la que no tiene acceso, funcionan como representación de una humanidad que se escapa.

Porque, tanto en Chejfec como en Llovet y en Cebrián, al lector se le niegan los personajes. Sólo ciertos indicios se le conceden. La descripción insistente de accesorios propulsa en García Llovet la atención hasta los márgenes del cuadro, como en Chejfec y, hace desaparecer la mirada de los personajes, cuyos ojos son esquivos, cuya intimidad es huidiza.

Además, Cebrián coincide con Chejfec -no con Llovet²⁶- en utilizar a los objetos como llaves de puertas ya cerradas, como claves para un imposible regreso al pasado. En Chejfec el regreso al pasado resulta más empático -aunque siempre contenido, en un texto gélido-. Sólo Cebrián elige contemplarse, contemplar el mundo, con total falta de piedad.

En los textos de nuestra autora propuesta, la casa de Virginia —«los dominios de su calidad de vida»²⁷— se revela

²¹ *Op. cit.*, p. 75.

²² Prólogo de M. CEBRIÁN, en PEREC, G., *Lo infraordinario*, Madrid, 2008.

²³ CHEJFEC, S., *La experiencia dramática*, Barcelona, 2013.

²⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Pixelado>. Wikipedia: pixelado (consultado el 5 de mayo de 2013).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Curiosamente, tanto Chejfec como Cebrián coinciden en la elección de objetos puros, como ropa, complementos, mobiliario, decoración, juguetes. Cebrián además hace mucho uso de la comida, de la bebida y de los olores. Llovet, además, combina los accesorios puros, con la introducción de objetos abstractos como son las grabaciones cinematográficas y la música, que en los otros dos no abundan.

²⁷ *Op. cit.*, p.23

a posteriori un proyecto fracasado: ella ya no vive allí, su novio se ha marchado hace ya tiempo, aquella puesta en escena perfecta de su felicidad conyugal ha resultado un fiasco. Como ya hemos señalado más arriba, es inevitable pensar durante la lectura de «Qué inmortal fui» en *Les choses* de Perec²⁸, y en la conocida interpretación que Baudrillard hace del mismo²⁹. Las cosas se convierten así en promesas incumplidas, en proyectos y aspiraciones que nunca se realizan.

CONCLUSIÓN

Cebrián explora la manera de ponerse en escena y la caducidad de los códigos que cada vez van más rápidos. Decir que la autora efectúa una crítica del consumismo y de la impostación resultaría simplista. Cebrián muestra, expone, saca a la luz mecanismos que están ahí y de los que a menudo nadie es consciente, habla de la representación de la vida, que tanto se parece a lo que ES la vida. Demuestra, al fin y al cabo, que «el mapa no es el territorio».

Y por supuesto, es inevitable comprender *Qué inmortal fui* en clave metaficcional, imposible no establecer una analogía entre la estúpida actividad de la protagonista y aquella del autor, de los autores, empeñados en recolectar símbolos, en recrear ambientes, en tratar de reproducir momentos vividos mediante la acumulación, la selección y el agenciamiento³⁰ de objetos en el espacio, objetos filtrados doblemente, aun más desdibujados por la fatalidad arbitraria del signo lingüístico. Esos Pierre Menard del tres al cuarto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADÓN, P., *El mes más cruel*, Madrid, 2010.
- AZANCOT, N., «La generación Nocilla y el afterpop piden paso», *EL Cultural*, 19/7/2007.
- BAUDRILLARD, J., *Le système des objets*, Paris, 1968.
- BOLAÑO, R., *2666*, Barcelona, 2005.
- _____, *Los detectives salvajes*, Barcelona, 1998.
- BOLOGNESE, Ch., Comentario introductorio en el Blog «De la Mancha literaria», <http://delamanchaliteraria.blogspot.com.es/>, (consultado el 20 de abril 2015).
- CEBRIÁN, M., *La nueva taxidermia*, Barcelona, 2011.
- CEBRIÁN, M., *13 viajes in vitro*, crónicas, Madrid, 2008.
- _____, *Cul-de-sac*, cuento, Barcelona, 2009.
- _____, CEBRIÁN, M., *El malestar al alcance de todos*, relatos y poemas, Madrid, 2004.
- _____, *Mercado común*, poemas, Madrid, 2006.
- _____, *Oremos por nuestros pasaportes*, antología, Buenos Aires, 2012.
- _____, *Sala de máquinas*, poemas, plaquet, Zaragoza, 2009.
- CHEJFEC, S., *La experiencia dramática*, Barcelona, 2013.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mille plateaux*, Paris, 1980.
- DIAZ, E., *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*, Buenos Aires, 2007.
- GARCÍA LLOVET, E., *Submáquina*, Madrid, 2009.
- GENETTE, G., *Palimpsestes*. Paris, 1982.
- GRUGIER, M., «Les nouveaux visages de la littérature en espagnol. Littérature sans limite», *Première*, 24/4/2012.
- LLADÓ, A., «Mercedes Cebrián disecciona la nostalgia en La nueva taxidermia», *La Vanguardia*, 26/1/2011, <http://www.lavanguardia.com/libros/20110126/54106646028/mercedes-cebrian-disecciona-la-nostalgia-con-la-nueva-taxidermia.html>, (consultado el 12 de marzo de 2015).
- MORA, V.L., «Pangea, el nuevo mundo», Suplemento Culturas, *La Vanguardia*, 21/11/2007.
- MORA, V. L., *El lectoespectador*, Barcelona, 2012.
- MUÑOZ, M. A., «Mercedes Cebrián: las historias me interesan más bien poco o nada», 2007, <http://elsindromechejov.blogspot.com.es/2007/04/mercedes-cebrian-las-historias-me.html> (Consultado el 10 de abril de 2015).
- ORTEGA, J. y FERRÉ, J. F., *Mutantes: Narrativa Española de última Generación*, Córdoba, 2007.
- PANTEL, A., *Mutations contemporaines du roman espagnol: Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, Tesis de doctorado, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2012.
- PEREC, G., *Lo infraordinario*, Madrid, 2008.
- _____, *La cámara oscura: 124 sueños*, traducción de M. Cebrián, Madrid, 2010.
- _____, *Les choses*, Paris, 1965.
- _____, *Lo infraordinario*, traducción de M. Cebrián, Madrid, 2008.
- _____, *Un hombre que duerme*, traducción de M. Cebrián, Madrid, 2009.
- PRON, P., «Entrevista con Mercedes Cebrián: los objetos hablan de nosotros», *Revista de Letras*, 7/12/2012, <http://www.revistadelibros.com/blogs/blog-rdl/conversacion-con-mercedes-cebrian-los-objetos-hablan-de-nosotros> (Consultado el 20 marzo de 2015).
- TORRES BLANDINA, A., «Tardomodernos, mutantes y pangéicos, según Vicente Luis Mora», *Revista Teína*, número 19, octubre 2008. <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/lit6.htm> (Consultado el 13 de mayo de 2013).
- VV.AA, Dossier de prensa de CHEJFEC, S., *La experiencia dramática* elaborado por ediciones Candaya, 2013.
- VILA-MATAS, E., Cita promocional en la cubierta de BOLAÑO, R., *2666*...
- WIKIPEDIA, artículo «pixelado», <http://es.wikipedia.org/wiki/Pixelado> (Consultado el 5 de mayo de 2013).

²⁸ *Les choses*, Paris, 1965.

²⁹ BAUDRILLARD, J., *Le système des objets*, Paris, 1968. DIAZ, E., *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires, Biblos filosofía, 2007.

³⁰ «Un libro es un agenciamiento maquínico compuesto por líneas, velocidades, densidades. Los estratos lo convierten en un organismo, una complejidad que persigue fines objetivables. Los estratos (...) conforman la exterioridad de la obra. Es aquello que se muestra, que otorga una forma que nos permite identificaciones». DÍAZ, E., *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires, Biblos filosofía, 2007.