

Experiencia de la ciudad y experiencia de mundo en la novela “glocal” *Circular 22* de Vicente Luis Mora

Braulio PazStony Brook University - Hispanic Languages and Literatures ✉ <https://dx.doi.org/10.5209/dice.97594>

Fecha de recepción: 19.08.2024 • Fecha de aceptación: 4.11.2025

Resumen: Este artículo analiza la novela *Circular 22* de Vicente Luis Mora, a partir de nociones sacadas del pensamiento de Walter Benjamin, explorando tres ejes centrales. Primero, se examina la experiencia de habitar una metrópoli en la era de la globalización y su impacto en el proceso de escritura. Se propone que la experiencia de la ciudad contemporánea influye profundamente en la práctica de la escritura, dado que la globalización ha transformado el espacio urbano en lo que el propio autor denomina “glocal”. El segundo eje aborda la representación de la ciudad como un mecanismo autorreflexivo dentro de la novela. *Circular 22* se concibe como un texto que medita continuamente sobre su propia construcción, utilizando la ciudad y sus habitantes como metáforas para el acto de escribir y leer. Finalmente, el artículo explora cómo la discontinuidad narrativa en la novela subvierte la figura autoral tradicional.

Palabras clave: Glocal; Vicente Luis Mora; Walter Benjamin; autorreflexividad; figura autoral

^{EN} Experience of the city and experience of the world in the “glocal” novel *Circular 22* by Vicente Luis Mora

Abstract: This article analyzes the novel *Circular 22* by Vicente Luis Mora, drawing from notions taken from the thought of Walter Benjamin and exploring three central axes. First, the experience of inhabiting a metropolis in the era of globalization and its impact on the writing process are examined. It is proposed that the experience of the contemporary city profoundly influences the practice of writing, given that globalization has transformed the urban space into what the author himself calls “glocal.” The second axis addresses the representation of the city as a self-reflexive mechanism within the novel. *Circular 22* is conceived as a text that continually meditates on its own construction, using the city and its inhabitants as metaphors for the act of writing and reading. Finally, the article explores how narrative discontinuity in the novel subverts the traditional authorial figure.

Key words: Glocal; Vicente Luis Mora; Walter Benjamin; self-reflexivity; authorial figure

Sumario: 1. Introducción. 2. Urbi et orbi: la novela glocal. 3. La ciudad como metáfora del texto y el flâneur como lector. 4. La discontinuidad como recurso para la subversión de la figura autoral. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas

Como citar: Paz, B. (2025). Experiencia de la ciudad y experiencia de mundo en la novela “glocal” *Circular 22* de Vicente Luis Mora. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* 43(2025) 1-12. <https://dx.doi.org/10.5209/dice.97594>

1. Introducción

Circular es un proyecto que se empezó a escribir en 1998 en fichas blancas de tamaño cuartilla con la idea de que ninguna de las piezas incluidas superase la extensión de una de estas fichas por las dos caras. Sin embargo, a lo largo de veinticuatro años, el libro muta conforme el objeto representado se transforma y expande debido a la naturaleza isomórfica de la metrópoli. El proyecto originalmente toma su nombre de la línea de buses que recorren Madrid y se proponía tener a la ciudad como su protagonista. Con el tiempo, dado que el autor emprende una vida nómada —inherente a la carrera académica y la vida intelectual—, el proyecto empieza a incorporar en sí una serie de estampas y reflexiones que desbordan el cerco de su primera delimitación. Como resultado, *Circular 22* —edición definitiva del proyecto— es una acumulación de fragmentos

de más de seiscientas páginas en las que cada fragmento —o a veces colección de fragmentos— corresponde a una calle o locación en diversas urbes del planeta. Un, autodenominado, *libromundo* que no deja de corresponder a una *ciudad-libro* —por índice tiene un “Callejero”—; pero un espacio que ya no es solo en referencia a Madrid sino que remite al proyecto de una *Weltliteratur*, un espacio construido en la escritura que se comporta como una metrópoli real en medio de la transición del siglo XX al XXI.

A pesar de que el autor ha manifestado que no tuvo noticia del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin cuando concibió por primera vez el proyecto, el aspecto formal de la obra *Circular* invita comparación —por más que su foco sea principalmente narrativo/estético y no filosófico. A ese respecto, a pesar de que no fue concebida a partir del pensamiento de Benjamin, su trabajo ofrece ciertas vías para reflexionar en torno al presente en términos benjaminianos y actualizar algunas de sus inquietudes. De hecho, en el “Epílogo crítico” de la ficticia editora Sobolewska, se admite que —sin proponérselo— el autor: “ha continuado la línea de trabajo benjaminiana, algo frecuente a lo largo de este proyecto, que recoge diversos “desafíos” hechos por escritores del XX a los escritores o poetas del futuro, no siempre acometidos con éxito” (Mora, 2022a: 618). De esta forma, en las siguientes páginas me ocupo de reflexionar sobre la forma del espacio representado en *Circular 22* y su uso como dispositivo autorreflexivo. Además, me he planteado explorar en ello una serie de preocupaciones en torno a la experiencia de habitar la ciudad contemporánea, la experiencia nómada y la función autoral, apoyándome principalmente en el pensamiento de Walter Benjamin¹.

2. Urbi et orbi: la novela *glocal*

En su artículo “Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela *glocal*”, Vicente Luis Mora explora cómo las nuevas formas de circulación globales de información, personas y capitales vienen influenciando, desde comienzos del nuevo milenio, la narrativa en lengua hispana de tal manera que han dotado a determinadas propuestas de un cariz *glocal*. El neologismo, unión entre “global” y “local”, ilustra un proceso de tensión entre estos dos focos en las narrativas que analiza: “una narrativa *glocal* [...], tendente a buscar y a buscarse en espejos diferentes, plurinacionales, que incluyen también lecturas e influencias de otras lenguas y países” (Mora 2014: 320)². En su artículo, Mora se centra en la influencia de determinados aspectos culturales, económicos y políticos en la construcción de las bases de una literatura “de calidad y que tiene unos caracteres mundializados”(2014: 323). Sin embargo, lo que aquí nos ocupa es observar cómo algunas de las ideas que expone en su artículo sirven para explicar o complejizar el espacio urbano representado en *Circular*, tanto a través de los aspectos formales como de la tematización.

El proyecto de *Circular* nace de una pesquisa por las calles de Madrid que después se “mundializa”. Así, la preocupación de *Circular* tiene en principio una voluntad representacional de Madrid. En el tercer prólogo contenido en esta edición, escrito en plural como “Prefacio de los autores”, es manifiesta una condición de cambio propia de la evolución del proyecto y la polisemia del título: ese “circular” que originalmente designaba la línea de bus de Madrid, en su versión definitiva, remite principalmente al verbo. La mutabilidad es una condición del espacio en el libro, como veremos más adelante. Pero el cambio, sobre todo, es, como el referido prólogo autodetermina, el de un libro-urbe construido sobre una ciudad —“el texto que sigue el patrón de un objeto”— que da paso a un *libromundo* (*sic*), que tiene la imagen de una ciudad³ como núcleo central que se despliega más allá de un territorio específico. A propósito encontramos en el artículo de Mora:

En correspondencia lógica con ello, otra de las notas de la novela *glocal* es, como es lógico, la ambientación de los libros en todo tipo de lugares, quedando el país de origen solo como centro de operaciones desde el que se irradia la acción o incluso como simple escenario secundario o inexistente. (Mora, 2014: 334)

Dada esa mundialización del proyecto, en su edición definitiva se nos ofrecen escenas en Nueva York, Nuevo México, Marrakech, algunas localidades de Latinoamérica y diversas ciudades de Europa. Uno de esos añadidos es la sección “Derb” —una de las últimas en el libro— en que se toma de manera explícita el tema del deambular como metáfora de una situación de desplazamiento en el habitar y en el acto de escritura. “Derb” plantea un espacio cosmopolita —un “mundo”— como dipolo a la angustia de la vida moderna en un “globo” desterritorializado, que define en una sección anterior de la siguiente manera: “Esa angustia opresiva que sientes es la suma del empuje de los nacionalismos apretándote desde abajo y de la globalización asfixiándote desde arriba” (Mora, 2022a: 176). ¿No recuerda un poco esta caracterización a lo que Walter Benjamin denomina “pobreza de experiencia”? Benjamin habla de una generación que regresa de la Gran Guerra a un paisaje en que todo ha cambiado salvo las nubes (1989b: 168-169) cargando un “nuevo tipo de pobreza”, una incomunicabilidad producto de la alienación entre la materia y forma del arte. En términos heideggerianos, una época en que la palabra se encuentra desarraigada: mientras la razón instrumental progresivamente reduce el mundo a razón y utilidad, más lejos nos encontramos de la “raíz” de la cosa en el

¹ Es relevante mencionar que tanto Alex Saum-Pascual como Jelica Veljović han realizado también lecturas del trabajo de Vicente Luis Mora desde una perspectiva benjaminiana. Saum-Pascual se enfoca en la técnica del montaje/archivo fragmentario, comparándolo con otros trabajos similares. Veljović destaca cómo Mora hereda la mirada flâneurística de Benjamin, pero la reconceptualiza para un sujeto que se mueve en transporte público o que emplea otras formas de movimiento (viajar en avión, por ejemplo) dada la época histórica en que ha sido escrita (Saum-Pascual, 2019; Veljović, 2023).

² El término, desde luego, no es de Mora. El investigador Habibul Haque Khondker ha rastreado su origen a Japón y su evolución de *buzzword* a concepto discutido por diversos sociólogos en la literatura académica (2004: pp. 4-5).

³ En este caso Madrid, pero podría ser cualquier otra. Por lo menos cualquier otra ciudad en el mundo que crezca de forma desordenada y que encierre un microcosmos análogo al mundo, sea Nueva York, París, Lima o México DF.

habla (Dahlstrom, 2013: 179). Pero donde Heidegger piensa este punto problemático como una falencia del modo de vida contemporáneo, en Benjamin se torna una posibilidad de un “empezar de nuevo” ejemplificado en Brecht o Klee. El ensayo “Experiencia y pobreza” de Benjamin ilustra su idea de ese recomienzo en el edificio móvil y con muros de vidrio de una historia de Scheerbart. Hay, entonces, una dimensión política en la forma que toma el espacio. Mientras que el de Benjamin presenta un espacio transparente —“no en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme” (1989b: 171)—; en *Circular 22* la imagen de una ciudad mutante y globalizada, casi como una criatura que palpita, tiene algo aglutinante, carente de la dimensión cuasi utópica que el diseño evoca en Benjamin, pero sin renunciar a determinadas dimensiones de resistencia frente a la lenta hipoteca del presente: “En sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura” (Benjamin, 1989b: 173).

Es cierto que los procesos culturales de la globalización son, como mínimo, problemáticos —desde el inglés como *lingua franca* hasta la progresiva norteamericanización de la cultura latinoamericana, pasando por el hecho de que el mercado cultural se volvió una de las principales vías de profusión del neoliberalismo al ligarlo ideológicamente con la democracia (Domingues 2019: 50-52). La propuesta de *Circular* no está necesariamente negando esta realidad. En la cita de Volpi, que Mora reproduce en su artículo sobre la narrativa *glocal*, se matiza esta desestimación frente a la posibilidad de una cultura cosmopolita, pues si se entiende esta como un triunfo del neoliberalismo y el mercado es “porque no se ha comprendido la naturaleza de la escritura” (2014: 323). A su vez, cuando Benjamin habla de sobrevivir a la cultura a través de sus “edificaciones, imágenes, historias”, está quizá divorciando al arte de la figura de la institución-arte en que el valor de la escritura queda reducido a su potencial como valor de cambio. Esta escisión entre la práctica de la escritura y el mercado literario, por ponerlo de alguna forma, representa una ambivalencia y la posibilidad de esa verdadera “cultura cosmopolita” ilustrada en la imagen de “mundo” como figura antitética⁴ del discurso pluridentitario neoliberal —que Zizek en algún momento define como multiculturalidad sin contacto, globalización en que la libre circulación de la mercancía entre fronteras es suplementada por gobiernos cada vez más nacionalistas:

¿Cómo se relaciona, entonces, el universo del Capital con la forma del Estado-Nación en nuestra era de capitalismo global? Tal vez esta relación sea mejor denominarla “autocolonización”: con el funcionamiento multinacional del Capital, ya no nos hallamos frente a la oposición estándar entre metrópolis y países colonizados. La empresa global rompe el cordón umbilical que la une a su nación materna y trata a su país de origen simplemente como otro territorio que debe ser colonizado. Esto es lo que perturba tanto al populismo de derecha con inclinaciones patrióticas (...): el hecho de que las nuevas multinacionales tengan hacia el pueblo francés o norteamericano exactamente la misma actitud que hacia el pueblo de México, Brasil o Taiwán. (Zizek, 1998: 171)

El correlato social de la globalización económica termina siendo un repliegue hacia el esencialismo de la Cosa-nacional, enteque a la que le da sustancia precisamente lo que se le opone —y en ese sentido no se trata de una reacción sino que forma parte del mismo fenómeno. Aunque Zizek escribe sobre el cambio de siglo, Breno Bringel advierte en un texto más actualizado que, tras la pandemia mundial de 2020, la tendencia no se ha revertido sino reforzado en un nuevo escenario de globalización caracterizada por “desconfianza entre los actores políticos y económicos” y por la profundización de la militarización global, que podría fortalecer un caos sistémico demoledor para la democracia global (Bringel 2022: 273).

En “Derb”, consecuentemente, encontramos que la contracara del nomadismo es una sensación de extrañeza continua, mientras la voz narrativa observa su nueva situación en Marrakech y se pregunta por su lugar y por cuándo terminará de adaptarse al nuevo entorno. Como ilustra en la reflexión sobre la comida que escoge en un supermercado de la cadena francesa Carrefour, la relación con el lugar nuevo no es igual para un nómada que para un turista (2022a: 533) —y habría que agregar, tampoco para un refugiado. Para el nómada, tanto la voz narrativa del “Derb” como los autores que Mora analiza en su artículo sobre lo *glocal*, el desplazamiento es un modo de vida. Por un lado, el turista visita y el refugiado es un desplazado: su relación con la tierra de origen permanece impermeable en el turista y sublimada en el exiliado. Por otro lado, hay un núcleo de extranjería en la tierra que acoge al nómada que permanece en el “regreso”: “Darse la vuelta como algo muy distinto de regresar, como lo opuesto del regreso. Cuando uno vuelve, lo que intenta es encontrar de nuevo sus raíces (...) un regreso voluntario es la intentona artificial de recuperar algo que ya no existe” (2022a: 534). En ese sentido, no hay un verdadero regreso a la patria, el nómada trae consigo también esta nueva realidad a la que eventualmente se adapta de forma imperfecta.

Es por eso que no basta el simple rechazo al fenómeno de la globalización debido a sus implicaciones políticas. Es, en todo caso, esta tensión entre dos extremos de la narrativa *glocal* la que termina ofreciendo una tentativa de respuesta frente a la realidad cultural del nuevo sujeto. Respuesta que tiene que ver con que el sujeto representado ya no puede ser reducido a el sujeto político como identidad nacional —primero porque la política devino campo de otras identidades; pero, también porque hay problemas que afectan localidades específicas y que solo pueden ser resueltos con políticas a nivel global (el desastre ecológico en ciernes y la pandemia del 2020 como dos ejemplos paradigmáticos y extremos). Así, hay una concienzuda elección en el uso de la palabra “mundo” a lo largo de todo el libro de Mora. Las asociaciones heideggerianas de la palabra “mundo”, precisamente, nos dejarían con una imagen del “globo” como un mundo privado de “munditud” —o, en términos deleuzianos, una “desterritorialización”— al que se opone el nómada que

⁴ Y utópica, puesto que parte de un ideal sublimado e irrealizable. Tan solo perseguible.

participa del cosmopolitismo. En su artículo sobre el tema, Mora explica que incluso la escritura que se centra en lo local termina hablándonos de este nuevo sujeto político *glocal*:

Del mismo modo que el sujeto posmoderno (...) se configura de modo muy específicamente por la *tensión inherente* (Žižek) respecto al sujeto monádico tradicional o cartesiano, la literatura posnacional implica, en cierta forma, una consciente tensión hacia la idea de lo nacional, que se niega (aunque sea por oposición) a desaparecer. Y así se deja sentir en numerosas opiniones, como las de Montoya y Esteban: “a nuestro juicio, incluso en ciertos casos extremos en que las obras literarias tematizan la irrisión de lo nacional, estas no hacen otra cosa que hablarnos de la identidad o de cómo la identidad se reformula” (2014: 325).

Y en ese sentido este nuevo sujeto no es una simple vuelta al cosmopolitismo que extraña Zweig en *El mundo del ayer*. En la sección “Derb” hay un sujeto que, podemos extrapolar, orienta el nomadismo como una suerte de nuevo *flâneur*. El caminante persigue un imposible; la misión de conocer la ciudad escapa a la capacidad humana. Es una imposibilidad ligada a la del lector que es incapaz de leer todo lo que desea como el caminante es incapaz de caminar toda la ciudad. Y en el nómada, en “Derb”, quedan entrelazadas en una persecución de ética personal: “Comprendo entonces que la insatisfacción es estructural, que nada de lo que hago consigue colmarla. Nunca es suficiente. Nunca hago bastante. Nunca he leído, estudiado, creado bastante” (2022a: 544). El imperativo de abarcar, que se experimenta como una necesidad, se transforma y expande: si el *flâneur* perseguía una ciudad, ahora el nómada persigue un mundo. Y si hablo de una postura ética es porque esta caracterización que se hace en “Derb” —tomando prestado de Goethe el término *Weltliteratur*— de la nueva reformulación identitaria del sujeto en el contexto *glocal* tiene cierto aspecto de estrategia de supervivencia frente a esa “pobreza de experiencia” benjaminiana que anotamos:

Darse la vuelta hacia una cultura mundial —que no global—, sincrética, caracterizada singularmente por la falta de un único criterio cultural aglutinador. Seguir haciéndote con lenguas, imágenes, culturas, dimensiones de lo humano. Ver hasta dónde se puede llegar por ese camino, siendo ciudadano de lo universal. Más allá del comparatismo intelectual y de la globalización económica. La *Weltliteratur* de Goethe como una persona, no como una idea. He ahí un plan de sexenios para un nómada. (2022a: 534)

Es notorio cierto nivel de disforia a lo largo de toda la sección “Derb”⁵, porque al tiempo que se configura una esperanza en la persecución de un objetivo inalcanzable que solo existe en la virtualidad de la búsqueda, hay también —como cuando reflexiona siguiendo a Steiner sobre los nómadas— una dimensión de estrategia de *coping*. Como si, a un tiempo, fuera un ejercicio salvífico y de alienación: “Eso no significa que los demás no lo sean, solo que nuestra libertad es de otro orden, sustentada en el progresivo abandono de los órdenes y las órdenes culturales” (Mora, 2022a: 541). Desde luego, esta afirmación también tiene resonancias deleuzianas, porque, como veremos, no deja de recurrir a la idea de un sistema rizomático o abierto como descriptor de la ciudad. Pero fundamentalmente, como declara en el “Epílogo crítico”, *Circular* representa un intento de superación de la posmodernidad al cervantino modo de la parodia (Mora 2022a: 621). Por lo que el carácter *glocal* que toma el espacio en el libro no es simplemente una celebración de la continua reinención desterritorializadora —como pasaría entre los peores deleuzianos—, sino la configuración de un espacio a un tiempo de abandono y de reelaboración del orden cultural a partir de los fragmentos acumulados en el viaje —que ilustra, por ejemplo, como una serie de implementos de cocina que arrastra consigo en cada mudanza. O, como apunta en el “Epílogo crítico” a partir de una cita de Labatut: “Necesitamos tejer nuevas historias con las ruinas y escombros que dejó el colapso de las grandes narrativas” (Mora, 2022a: 619).

La *glocalidad* del proyecto de Mora, no todavía un museo de ciudades, pero por lo menos el resultado de pensar la ciudad en los términos de una obra de arte, pone en diálogo y tensión estos dos puntos: global y local. En la versión definitiva del proyecto *Circular* encontramos varias de las características que el propio autor enlista en un artículo académico sobre lo que considera la novela *glocal*; pero, además, como hemos visto, hay en la caracterización del sujeto nómada en la sección “Derb” un planteamiento ético-personal en la búsqueda manifiesta de convertir a la *Weltliteratur* en una persona. Proyecto que contrapone la imagen de “mundo” —con todas las asociaciones heideggerianas del término— y la de “globo”, y que de alguna forma responde en ello a las consecuencias más destructivas de la globalización —que ya encuentran un primer señalamiento en el pensamiento de Benjamin sobre la pobreza de la experiencia en la vida contemporánea—.

3. La ciudad como metáfora del texto y el *flâneur* como lector

En el fragmento “FOTO 5/13 [Hospital Gregorio Marañón. Guarde silencio.]”, nos encontramos con un coleccionista de fotografías exponiendo en su práctica una suerte de *ars poetica* que informa el proyecto de *Circular*. En el fragmento, dos voces debaten sobre la moralidad de determinadas fotografías y el acto de coleccionarlas. Al final, una de las voces concluye: “Aquí son ellos mismos los que lo hacen; yo solo lo recopilo en álbumes. Por eso dejé de retratar. Ya no me hace falta. Ellos viven, hablan, ríen y se toman fotos tal cual. Son sus propios personajes. Y yo los voy juntando en cajas, como películas esperando el montaje” (Mora

⁵ Que de alguna forma es voluntaria, pareciera indicarnos a lo largo de todo el libro que la existencia nómada es incómoda precisamente porque es antitética al “sentirse como en casa”. Hay otro fragmento hacia la mitad del libro en que dos voces conversan sobre la posibilidad de alquilar un departamento. Cuando el interesado expresa que se sentiría como en casa, el otro pregunta entusiasmado si eso significa que se quedaría con el piso: “En realidad, significa todo lo contrario” (Mora 2022a: 260).

2022a: 80). ¿Son estos personajes autárquicos figuras que aparecen en la calle y, en su peculiaridad, provocan una nota en las tarjetas en que originalmente se escribe *Circular*, o una existencia metafórica que ilustra que el autor devino un mero iniciador de procesos?⁶ Hay un poco de ambas: es algo natural en muchas de las historias que empiecen *in media res* y no acaben de forma limpia cuando nos dirigimos a un nuevo fragmento. En ello las historias tienen su propia vida independiente del libro y, formalmente, se asemejan a una conversación escuchada mientras caminas, uno solo escucha un pedazo de la conversación y se imagina el resto. Si los lectores somos caminantes en un espacio que habitan estos personajes, el libro solo puede ser la ciudad.

Hay un aspecto oral en este lector caminante que difiere del *flâneur* decimonónico de Baudelaire o Proust, que son fundamentalmente *voyeurs* y, por tanto, obsesivos coleccionistas de imágenes⁷. Contrapuesto al *voyeur*, en la “Calle Vista Alegre” de *Circular* 22 nos encontramos, irónicamente, con un ciego que conoce a todo el barrio por el sonido de sus pasos (Mora, 2022: 147). Uno podría preguntarse si el ciego remite al escritor, dado el lugar que ocupa Homero —al que la tradición asevera invidente— como imagen metonímica de la profesión. En *Circular* son voces e historias relatadas oralmente las que priman sobre la imagen: “Paco, no digas gilipolleces delante de este señor, que las apunta” (Mora 2022a: 114), advierte un personaje. O, cuando se reproduce un fragmento de una entrevista con el escritor británico Tom McCarthy, se lee: “Esto es lo que Heidegger dice sobre los poetas: ser un poeta es escuchar antes de hablar, es primero y con anterioridad una escucha y no un acto de habla” (Mora, 2022a: 540). Para Heidegger es precisamente ese murmullo, la habladuría (*Gerede*), el que constituye el habla desarraigada que se autoreproduce como un virus en la repetición y que es a un tiempo el horizonte de posibilidades y la obstrucción para el conocimiento del *Dasein* (Heidegger, 1997: 190-191). Siguiendo esa línea, el texto literario resustancia la experiencia regular del lenguaje habitual en una experiencia irregular, extraña a nosotros, “que consiste en señalar el acto de desplazamiento que el pensamiento ejerce ante el mundo” (Castillo & Ruiz, 2023: 28). También Benjamin dice algo similar sobre el narrador, que se nutre del “boca a boca” y que reconfigura eso escuchado (la experiencia propia) en la experiencia de otros (Benjamin, 2006b: 144-146)⁸. De esta forma uno podría entender *Circular* como un proyecto en busca de la construcción de una memoria individual, y a su vez colectiva, de la ciudad —que, al ser “mundializada”, cobra una dimensión distinta como testimonio de un *zeitgeist* tanto como de memoria de una experiencia particular de mundo.

Las reflexiones de Benjamin sobre el narrador nos plantean una oscilación entre dos figuras arquetípicas que reciben de ese “boca a boca” la materia de su narración. Por un lado, aquel que viene de lejos, como el marino mercante, y que transmite historias de tierras lejanas; por otro lado, el labrador atado a su suelo que lega al oyente su propia tradición. Estos dos arquetipos se encuentran reunidos, además, en la casta artesanal del medioevo, en que se fundían el conocimiento de lo lejano y lo propio (Benjamin 2006b: 144-145). La figura que en algún momento representa una suerte de síntesis de experiencias contrarias, hoy por hoy, podría corresponder a la novela *glocal* que estamos analizando. Dicha proposición también estaría justificada en un detalle relevante con respecto a la forma: si para Benjamin el arte de la narración está en proceso de desaparición porque la dimensión épica de la verdad desaparece una vez que se fractura la posibilidad de una experiencia común, la estructura de *Circular* —la acumulación de pasajes y citas de origen diverso— podría constituirse como una formulación alterna del problema. Es decir, si la historia no puede ya dar cuenta de la experiencia colectiva, se puede idear un contenedor de experiencias particulares de una masa individualizada para construir una colectividad:

Todos los grandes narradores tienen en común la libertad con la que suben y bajan los peldaños de su experiencia, como si estuvieran en una escalera. Una escalera que se extiende hacia el interior de la tierra y desaparece entre las nubes: ésta es la imagen de una experiencia colectiva para la que ni siquiera el shock más profundo de cada experiencia individual —la muerte— constituye ningún impedimento ni barrera. (Benjamin, 2006b: 157)

Algo similar apunta Ernesto Sábato en uno de los epígrafes del libro de Mora, que para representar Dublín, Joyce se ve obligado a reproducir escenas inconexas (2022a: 140). En *Circular* esa imagen de experiencia colectiva de la vida urbana es multifocal y estereoscópica. La reunión de pasajes y citas da cuenta de la multitud de la metrópoli: “Sí. Barcelona es una isla. Madrid un archipiélago.” (Mora, 2022a: 90). Benjamin nos recuerda que Baudelaire, siempre vehementemente, reniega de todo aquel que no pueda entretenerse en una multitud: ¿no es esa presencia sin nombre y recurrente en las páginas de *Circular*, alguien entreteniéndose con las historias que re(crea) o inventa a partir de las estampas de su colección? Y en un nivel fundamental, ¿no se plantea en ello una cuestión sobre el modo de habitar?

Según David Spurr, esa es la pregunta que la literatura moderna plantea implícitamente en su interpretación de la forma arquitectónica: “en su testimonio de los efectos de esa forma en las relaciones humanas y la mente, y en su imaginación de tipos alternativos de espacio construido” (2012: 249). En el diálogo entre el Responsable Anónimo de la Gerencia de Urbanidad y Transporte y una voz identificada como V.L.M., el primero reniega de la imagen a vuelo de águila que evoca la metáfora *Circular* a partir de dos premisas: 1) las

⁶ En el prólogo a *Circular* 07, incluido en *Circular* 22, se explica de la siguiente forma: “Quiero decir que ahora sé hacia dónde va, comprendo su mecanismo novelesco y deduzco que soy en él un personaje más, destinado a mover su desarrollo. Parece un papel importante, pero no es muy distinto del de la imprenta digital que lo publicará: es solo *dar a luz* (2022a: 157) —cursivas en el original

⁷ Y efectivamente hay una conexión entre el *flâneur* y el coleccionista, como exploraremos más adelante.

⁸ Para todos los textos que aparecen citados de ediciones en inglés en la bibliografía, las traducciones son mías.

ciudades planeadas se acabaron, hoy es imposible planear una ciudad porque crece a un ritmo inabarcable. Y 2) “Si uno quiere apreciar la ciudad y aprehender el fenómeno para registrar los cambios, desde una perspectiva profesional, tendrá que hacerlo como lo hace la gente de a pie, caminando” (Mora, 2022a: 485). Aunque hay secciones de *Circular*, como “Central”, que aún se preocupan por esa vista de plano, lo cierto es que el proyecto fundamentalmente requiere esos ojos a 1.60 m de altura de los que se burla en el diálogo.

El caminante observa, escucha e imagina lo que sucede a nivel de ese caminar. Benjamin piensa en la transformación del exterior en un interior en los escaparates de París, pero en *Circular* la intromisión no es principalmente visual. Si Benjamin entiende la incomodidad como función de una imagen sin sonido, la característica de las grandes ciudades en que el “otro” se encuentra privado de la relación interpersonal⁹; Mora rellena el silencio y rescata del murmullo fragmentos que inserta en un nuevo esquema de significación. Como Barthes, que reconoce el lugar de la escritura entre la glosolalia de una plaza de Tánger. Mientras el francés se sienta con los ojos cerrados a participar de un murmullo que crea un paisaje sonoro a su alrededor, descubre en la multitud de voces una exterioridad interna y un devenir del sujeto en lugar público (1993: 80). Las textualidades de *Circular*, en ese caso, suplementan las imágenes sin sonido, completan lo que ha sido recibido fracturado en la cacofonía de la gran ciudad sin sacrificar un cierto extrañamiento, por momentos fantástico, frente a la bestia indomable que es la ciudad.

Es en ese sentido que la forma del texto y la forma de la experiencia de la ciudad se entrecruzan. También, una vez mutado el espacio de la ciudad en un espacio de “mundo”, el libro va a tomar las características de este nuevo objeto de representación. En la sección anterior explicamos cómo esa persecución de un imposible es característico del *flâneur* y su búsqueda, similar a la del lector o el políglota. Pero ese imposible reiterado a lo largo de diversos fragmentos de *Circular* nos habla también del proyecto, que por su naturaleza, es siempre un “work in progress” —por lo que la versión definitiva, *Circular 22* es una parada o abandono del proceso más que una obra terminada, de lo contrario seguiría creciendo como la ciudad. En otro de los fragmentos se nos habla de una “formula morbosa, la de una enfermedad del texto” como parte del proyecto de novela de una voz que le explica a otra:

La disociación. Se toma el libro y se lo diseña como si fuera una persona, a la que se le hace padecer después una patología. El protagonista de la novela no es un personaje al uso, sino una ciudad: Madrid. Pero el personaje tiene síntomas de esquizofrenia, se vuelve episódicamente loco, y a ratos se piensa otro, y queda representado como el relato prisionero de una identidad ajena. Es decir, Madrid se creería *otra ciudad* (2022a: 107).

La trama, desde luego, es de la película *Perfect Blue* (1996), pero donde la película trabaja la sobreidentificación con los avatares que fabricamos en línea, en el proyecto de la voz enunciativa una ciudad busca ser otra como parte de un proceso disociativo y ¿gentrificador? Lo cierto es que a raíz de la globalización las ciudades, de manera paulatina, se parecen. En su ensayo *Learning from Las Vegas*, los arquitectos Robert Venturi, Denise S. Brown y Steven Izenour analizan la arquitectura de la famosa ciudad de los casinos, la dificultad para caminar en ella —puesto que requiere un automóvil hasta para visitar el edificio contiguo—, la extraña semiótica de sus edificios y sobre todo el *Strip Mall*. De manera similar a los pasajes de París, el *Strip Mall* se vuelve un microcosmos o una isla que famosamente incluye un París en miniatura, pero cuya construcción hecha a retazos —el ensayo incluye, en más de una ocasión, referencias a la técnica compositiva de T.S. Eliot— no busca remitir al original puesto que su tarea no es perpetuar un lenguaje “puro” de la arquitectura moderna por encima de la ciudad “impura” que ocupamos. De acuerdo a Aron Vinegar, su tarea es ubicar nuestra capacidad de significar dentro del lenguaje y las prácticas comunes en las que ya estamos involucrados (Vinegar, 2008: 38-39).

En su texto *El París del segundo imperio*, Benjamin reflexiona precisamente sobre la fisonomía de la ciudad que Haussman reforma puesto que “París estaba a punto de volverse inhabitable” —según cita— “el aumento en el tráfico y en la población de la ciudad. La gente se ahogaba en las estrechas, sucias y tortuosas calles antiguas, donde se quedaron encerrados porque no había otra alternativa.” (2006c: 52-53). De esa forma, explora las dinámicas y flujos de lectura fragmentarios a los que se abre la urbe —cartelería, paneles publicitarios, toda la semiosis retórica y plástica textual de la ciudad. En ese sentido, el *Strip Mall* de Las Vegas se parece a los grandes pasajes, como galerías techadas con vidrio, que se volvieron ciudades en miniatura, como islas para el *flâneur* en una ciudad-archipiélago. En el fragmento “Albuquerque, NM. Estados Unidos. Lectura de la Ruta 66”, nos encontramos con el siguiente párrafo en que se ensaya algo similar sobre esta idea de leer la ciudad:

El poeta uruguayo Rafael Courtoisie escribió que “los habitantes de la ciudad “leen” la ciudad como primera manifestación de su espacio existencial, como constructo de su expresión metalingüística y al mismo tiempo de una factible voluntad identitaria colectiva”. La imagen de la ciudad como un libro que se lee con los pies (dístico oriental recogido por Walter Benjamin, Max Aub y Quintín Cabrera), o con las ruedas, comparece en la calle Central de forma clara: cada fachada de Central es una página. Algunas muy hermosas y muchas muy antiguas. Esas fachadas son también escaparates y, con ellos, espejos donde otras fachadas (y otras personas) se miran. (Mora, 2022a: 70)

Encontramos también en el fragmento que corresponde a una clase de estética en la Universidad Carlos III una voz enunciativa que expone un proyecto de ciudad como obra de arte que se parece a ese Las Vegas:

⁹ Como en la canción de *The Doors*, hay caras extrañas en la lluvia para las que uno es también un ser extraño

La ciudad obtendría de este modo un solemne y magnífico estatus de obra de arte de segundo grado, al valer por ella misma y por su contenido estético concreto, mediante la incesante acumulación de obras artísticas *ad infinitum*. Las más vanguardistas estarían en las afueras; los objetos más historicistas, en pleno centro. Los actuales museos quedarían vacíos, como únicos lugares de la ciudad a salvo del arte; centros de vaciado total donde el individuo podría desarrollar, en un ambiente *zen*, su espiritualidad. (Mora 2022a: 207)

Esta especie de ciudad-palimpsesto es la forma que toma este espacio que quiere ser otro. Y la forma de ese devenir otro podría ilustrar la diferencia del “globo” —que correspondería a la homologación gentrificadora— frente a la de “mundo” —que responde a esa utopía de la ciudad texto/obra de arte. Pero, además, esa enfermedad de volverse otro en el texto remite a la capacidad de inmersión diegética; también es la posibilidad de extrañamiento frente a nuestra propia forma de habitar. Y en ese sentido, el texto transforma la experiencia de la ciudad tanto para la figura autoral —desdibujada— como para el lector. ¿Por qué se la describe, si no, como una “enfermedad” del texto? El epígrafe del fragmento es ilustrativo: “El proyecto de una novela que no tiene fin, que dura lo que dura la vida del que la escribe”. La cita corresponde originalmente a Ricardo Piglia en su libro *Formas Breves*. Así, hay un aspecto parasitario del proyecto, que se alimenta del modo de existir en la ciudad o de movilizarse de la figura autoral, y que crece de forma desordenada y sin guía —como la ciudad de la que nos advierte el Responsable Anónimo de la Gerencia de Urbanidad y Transporte.

Una doble situación, casi lacaniana, en que el deseo y lo enfermizo coinciden en forma: la ambición de una novela sobre el universo hasta sus últimos detalles. Consecuentemente, en el fragmento que corresponde a “Cienpuzuelos. Polígono industrial de la Sendilla” nos encontramos con una narración que asemeja el escenario clásico de la ciencia ficción apocalíptica conocido como “gray goo”, en que una colonia de nanobots —cuya función es autorreplicarse a partir de la materia que consumen— termina por arrasar toda la vida orgánica en el planeta. El texto nos habla de una fábrica que funciona como la propia voracidad del texto de *Circular*: “La fábrica fabrica fábrica; quiero decir que en su propiedad hay una instalación industrial cuyo único objeto es autofabricarse, ampliarse, desarrollarse, añadir cubos blancos, rieles, pantallas, cables y pasarelas al informe conjunto total” (2022a: 136). A través de la metáfora del “cubo blanco”¹⁰ se ensaya una descripción autorreferencial de la ambición final de la novela: la de encapsular el mundo cultural —pero también espacial— a través de las referencias, historias y textualidades de diversos tipos.

Finalmente, la dimensión esquizofrénica de una urbe del tiempo moderno es una imagen de la ciudad, pero también un dispositivo autorreflexivo sobre el acto de escritura. Por un lado, se configura una analogía entre la ciudad y el texto que es explorada en un caminar en que prima el acto de escucha, por lo que muchos de los fragmentos corresponden a voces descorporeizadas. Por otro lado, la imagen de la ciudad como un espacio por leer informa también una descripción de la propia práctica de escritura y del acto de lectura. El libro, consecuentemente, es fruto de un proceso de acumulación análogo a la expansión desordenada de la ciudad. En más de un sentido el libro se amolda a ese desorden y a la forma y prácticas de un espacio que, por su naturaleza, se resiste a ser representado.

4. La discontinuidad como recurso para la subversión de la figura autoral

Una de las primeras historias, “Playas de Málaga”, funciona principalmente como nuestra bienvenida al libro a través de un mecanismo de subversión de las expectativas. A lo largo del texto sabemos que un padre quiere enseñarle un “algo” no descrito a su hijo. La intriga generada y sostenida a través de un par de páginas es suplementada por el título y algunas pistas textuales para sugerir que ese algo no descrito es el mar. Pero entonces llegan al final del viaje y se dan con aquello “más inmenso que lo imaginable”: la ciudad (Mora, 2022a: 26). El maremagnum reemplazó las aguas por la urbe. Ya en las secciones anteriores hemos reiterado la importancia de una práctica inacabable y de la naturaleza de la ciudad que muta constantemente, que por tanto se vuelve irrepresentable salvo en su mutación. La imagen del mar es idónea pues describe una forma fluida —vaya obviedad— que se conforma con la esencia discontinua del libro.

Precisamente, en su artículo *Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual*, Mora hace la distinción entre dos formas de estética de la disgregación: por un lado tenemos una estética del iceberg agrietado, de lo que fue una unidad que ahora aparece derruyéndose o desmoronándose. En algún grado esa es la preocupación de Eliot en *La tierra baldía*, si su texto es fragmentario es porque concibe a la cultura occidental en decadencia. La estatua de *Ozimandias* a los pies del viajero en el texto de Shelley, por citar otro ejemplo. En el otro lado del espectro encontramos al desierto, en que los granos de arena no remiten a ninguna forma perdida sino que se recomponen libremente en nuevas dunas de acuerdo a los caprichos del viento (Mora 2022b: 26). La discontinuidad se pliega al proyecto *Circular*; la acumulación de fragmentos tiene que ver con una saturación propia de la forma de la ciudad, no con su degradación.

Pero no se trata solo de una estrategia representacional. La discontinuidad funciona también como una forma de disolución de la función autoral, sobre todo en la edición definitiva. En el prólogo de los autores, Mora manifiesta que la diferencia entre esta versión definitiva y otras anteriores del libro no es solo su contenido sino también el sujeto enunciante. Declara, por ejemplo, que ha eliminado las cursivas autorreferenciales de las primeras versiones y ha desactivado la autoficción de la trama (Mora, 2022a: 21). Quizá como consecuencia del retorno de lo que Nietzsche llama “la superstición de los lógicos” en *Más allá del bien y*

¹⁰ ¿Qué es un libro sino un “cubo blanco” conformado por hojas de papel? Bueno, más bien un tetraedro, pero la metáfora se sostiene.

el mal: “Hay algo que piensa, pero creer que este algo es el antiguo y famoso “yo” es una pura suposición, una afirmación quizá, pero no ciertamente una certidumbre inmediata” (1983:21). Es decir, en respuesta a un desplazamiento en el campo literario, conforme toma fuerza la identificación del yo autoral con la persona factual del autor, en *Circular* se opta por la desaparición de esa persona factual e incluso la relativización del yo que habla. Si uno de los objetos del proyecto en sus inicios era la creación de un sujeto autoral como un modo de autoafirmarse como escritor, el proyecto en su versión final va dirigido más bien a la progresiva destrucción del autor.

Y la discontinuidad como estructura dinámica del proyecto funciona como una forma de quitarle presencia, no solo por la multiplicidad de perspectivas, sino también porque sus atributos se transforman. Contrario a la figura autoral de la novela del siglo XIX, un pequeño dios que maneja a su antojo un mundo en la palma de su mano, el autor deviene en un mero iniciador de procesos en *Circular*. Su trabajo es la recopilación, montaje y disposición de fragmentos y citas. Pero el mundo que crea se le escapa de las manos por el tamaño de lo que abarca. Como Benjamin describe a Eduard Fuchs en su ensayo sobre el coleccionismo, lo que tiene entre manos es un tiempo histórico:

E igual que el alquimista junta a su bajo deseo de hacer oro la escrutación de las sustancias químicas, en las que se reúnen los planetas y los elementos formando las imágenes del hombre espiritual, así emprendió nuestro coleccionista, al satisfacer su bajo deseo de posesión, la escrutación de un arte en cuyas creaciones concurren las fuerzas de producción y las masas para formar las imágenes del hombre histórico. (Benjamin, 1989a: 134)

Esta figura del coleccionista coincide formalmente con el razonamiento lacaniano sobre la naturaleza fragmentaria de los sueños. La forma del deseo es fragmentaria puesto que la investidura del deseo requiere una falta en el significante en que se inscribe (Harari 2001: 212). Tanto el coleccionista, que acumula los textos que conforman *Circular*, como el *flâneur* que los recorre estructuran su práctica como una forma de suspensión o postergación del punto final. Esto quiere decir que su estructura es discontinua, retornando a la terminología de Mora, puesto que su falta es constitutiva: el libro es un no-todo al que siempre le falta algo.

Esa es la imagen de la ciudad entre siglos que se nos presenta. Una imagen de un sujeto nómada que se enfrenta a la globalización con un concepto de “mundo” y que no coincide con una subjetividad única-totalizada sino con un cúmulo. Este coleccionista, como modelo del sujeto que habita esta ciudad, es una figura neurótica precisamente porque la estructura de su deseo es imposible. Para Lacan, la pregunta por el deseo del otro es estatuto del síntoma que a su vez sustenta la subjetividad. El neurótico obsesivo, contrapuesto al sujeto histérico¹¹, es un modelo de sujeto cuyo síntoma no es la respuesta sino la obsesión con la pregunta misma: el objeto de deseo no está encubierto sino en permanente desplazamiento, tal que “emerge por doquier a nivel de la articulación de los síntomas” (Lacan, 2006: 419-420). Es decir, en el pensamiento de Benjamin, aquello que define al coleccionista es esa neurosis, la obsesión por la falta de una pieza en su colección. Siempre falta una pieza, siempre se está buscando completar la colección. Uno nunca puede tener el juego completo, pues ya no sería un coleccionista. En términos similares, esa subjetividad nómada, como vimos antes, se encuentra siempre en una búsqueda: de libros, idiomas, lugares, pero, también, perspectivas. En el libro de Mora, en consecuencia, el espacio y quienes lo habitan son piezas de una colección amébrica o rizomática que va tomando forma como parte de una imagen compleja del presente.

La figura autoral se vuelve este fisionomista que “colecciona” estas textualidades, historias y citas a partir de la observación de un espacio —poco importa en qué grado los relatos estén o no ficcionalizados. Pero en la segunda etapa del proceso, la de montaje y disposición, la invención de la editora Monika Sobolewska rezaga la figura autoral en otro grado¹². Hay una dimensión plástica en la concepción original del proyecto, por lo que el rol de la disposición no es secundario sino primordial: ¿y si estas historias hubieran acabado como una instalación en vez de un libro, las cartillas ubicadas sobre un plano disgregado en una sala? Las decisiones sobre el orden y la forma no son triviales. En el texto introductorio de la ficticia editora encontramos:

Mora comenzó a escribir el libro en 1998, en fichas blancas de tamaño cuartilla, con la idea de que ninguna de las piezas incluidas superase la extensión de una ficha por las dos caras, aunque el desarrollo posterior del libro, como se verá, ha flexibilizado esa suerte de métrica. Lo que presentamos al lector, por tanto, es el resultado final de un proyecto de escritura —continua y discontinua al mismo tiempo— de un cuarto de siglo de duración. (Mora 2022a: 9)

Lo que Sobolewska representa es una voluntad externa a la de la figura autoral a la que se le ha otorgado la función de determinar la forma de esa “presentación”. Su independencia reside no solo en su nombre, presente desde la carilla, sino también en la potestad que se le entrega sobre lo que aparece o no en la versión final —incluso hay una pequeña y cómica pelea en las notas a pie de página a partir de un comentario de Sobolewska sobre lo que el autor deja afuera por motivos personales:

[N. del A.] Eliminar no es retocar, querida, es solo reducir la extensión del borrador de trabajo.

[N. de la E.] Eso lo dirás tú.

¹¹ Para el histérico el deseo no tiene la forma de un deseo imposible sino de un deseo insatisfecho, que provoca el cuestionamiento por el propio lugar del sujeto en la economía libidinal.

¹² La investigadora polaca Agnieszka Kłosińska-Nachin ha desarmado la figura de Sobolewska en un reciente artículo. Kłosińska-Nachin utiliza la figura de la falsa editora para desentrañar ciertas presuposiciones compositivas en *Circular* para, luego, elaborar una genealogía comparativa con proyectos similares (Kłosińska-Nachin, 2024).

[N. del A.] Pues claro que lo digo yo, para eso soy el autor. Te ruego que borres estas notas al pie de la versión final.

[N. de la E.] Lo haré, te lo prometo. (Mora, 2022a: 523-524)

En el diálogo, una voz autoral —que por otro lado, solo se reafirma tal en los márgenes, en la nota al pie— intenta aseverar su control sobre el texto. La discusión parte de un cuaderno original al que Sobolewska no tiene acceso; es decir, parte de una queja de la ficticia editora ante un intento de la figura autoral de preservar algo de autonomía. Pero esa reafirmación queda subvertida en la presencia del diálogo, pues finalmente sí lo estamos viendo es porque Sobolewska ha desoído la petición de eliminar las notas¹³.

Las funciones de coleccionista y de montaje, por otro lado, traen consigo una posición incómoda, la del fisgón —que no es igual que el *voyeur*, pero se parecen. Sobolewska anota que, al intentar preservar la privacidad de sus seres queridos y negarle acceso al cuaderno, está contradiciendo su promesa de no retocar el texto. Sin embargo, las voces que aparecen en estos textos y que guardan cierto nivel de parecido a un escritor son, a veces, tratadas como fisgones. Benjamin insiste en que los coleccionistas son “fisonomistas del extenso mundo de las cosas”. Este fisonomista es en primera instancia alguien que se entromete, alguien cuya labor es marginal porque observar una fisonomía implica incomodar al otro con la mirada fija. Benjamin establece, consecuentemente, una relación entre el trapero que escarba en la basura y el poeta:

Un año antes de que Baudelaire escribiera “Le Vin des chiffonniers”, publicó una descripción en prosa de la figura: “Aquí tenemos a un hombre cuyo trabajo es recoger los desechos del día en la capital. Todo lo que la gran ciudad ha tirado, todo lo ha perdido, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha aplastado, lo cataloga y recoge. Coteja los anales de la intemperancia, la sobra del despilfarro. Ordena las cosas y selecciona con criterio, lo recoge, como un avaro que guarda un tesoro que asumirá la forma de objetos útiles o gratificantes entre las fauces de la diosa de la Industria.” Esta descripción es una metáfora ampliada del método poético tal como lo practicaba Baudelaire. Trapero y poeta: ambos se preocupan por la basura y ambos se dedican a sus asuntos solitarios... (Benjamin, 2006c: 48)

Ese acto de escarbar en la basura es el que arranca la advertencia en el Servicio de Urgencias: “Paco, no digas gilipolleces delante de este señor, que las apunta” (Mora, 2022a: 114). ¿No es ese el vértice del fisgón —el *voyeur*, pero también el que pega la oreja y el crítico literario biógrafo—, el hurgar en la privacidad de una sala de urgencias para acumular una serie de anotaciones e historias? La advertencia viene después de una serie de siete páginas en la misma locación en que “observamos” o “escuchamos” distintas estampas. Además, cuando Mora escribe sobre la condición del arte como espectáculo en circulación entabla una relación entre este espectáculo y la condición insaciable del desecho:

Una pista. “El espectáculo —decía Debord en *La sociedad del espectáculo*, acabo de recordarlo al colocarme frente a la pieza flotante de Damien Hirst— es un dinero solo para mirar”; todo empieza a cuadrar ahora. El objetivo del espectáculo, en términos de arte internacional, es la circulación del producto, no del capital en sí. Es el movimiento, la sucesiva adquisición de la pieza, el cambio de coleccionista, el paso del coleccionista al museo, el que mejora el valor de cambio. Los artistas no quieren piezas paradas en la galería, quieren verlas circulando por ferias internacionales, ya que su presencia genera crédito para ellos. (...) El espectáculo tiene las mismas leyes que el desecho; ambos se nutren del concepto de exceso. Lo excesivo es la ley del show-business, sustentada por el principio de que nunca es suficiente. La oferta debe ser agotadora, para que cubra toda la demanda; no toda la demanda existente, sino toda la potencial: debe haber suficientes productos en almacén para el supuesto de que todos los consumidores los demanden al mismo tiempo. (Mora, 2022a: 243-244)

Este fragmento sobre el coleccionismo está presidido por un epígrafe de J. M. Pérez Álvarez que reza: “En el principio no fue el Verbo sino la basura”. La condición de desecho y su vinculación escatológica son resumidas de forma similar por Dominique Laporte cuando afirma que, en los estados modernos, nos complacemos poniendo en escena algo que nunca ha escapado a su condición de espectáculo: el detritus es al mismo tiempo aquello que se oculta y aquello más codiciado (Laporte 1998: 132). Esta doble situación está al centro de la puesta en escena que es el *arte povera*, en que literalmente la basura de uno se hace el arte de otro. La característica principal del *arte povera* no es solo que está hecho de basura, sino que está inscrito en un dinamismo externo dictado por sus materiales: conforme se deterioran, la obra se transforma, degrada o desaparece. En ese aspecto, dada la delimitación de *Circular* —que creció de forma isomórfica de forma paralela a una metrópoli—, el referente designado seguirá transformándose conforme las ciudades cambien —sea arquitectónica o demográficamente— evidenciando la brecha entre el momento de su composición y la imagen de ciudad que presenta¹⁴. Esto no significa que *Circular* deje de ser relevante, sino que el cierre de la fase del proyecto acumulativo inscribe al proyecto en un nuevo dinamismo —quizá especulativo.

No estaría muy lejos, entonces, aventurar que *Circular* tiene una dimensión de *arte povera* textual. No solo por la acumulación de referencias, citas y epígrafes, sino también porque se nutre de recoger escenas

¹³ Y quizá por ello, volviendo a esquemas anteriores, Sobolewska representaría la histerización del sujeto.

¹⁴ Con algunos matices, una línea de investigación similar es abierta por Barthes en *Semiología y urbanismo* así como en *La ciudad posmoderna* de Amendola. El primero elabora en su charla el prolegómeno a una forma de estudiar la ciudad como un significante desplegado, apelando a su aparición en la literatura —particularmente en Victor Hugo (1986: 87-98). El italiano, por su parte, investiga la ciudad a lo largo de su libro con una complejidad que rebasa el resumen en estas líneas, pero es de resaltar que uno de los aspectos que identifica con la condición posmoderna de la urbe es precisamente que se convierte en una “ciudad collage o ciudad bricolaje” (Amendola, 2000:73).

desechadas por la ciudad. Pero, incluso a nivel temático, por ejemplo, encontramos una escena —al tiempo conmovedora y aterradora— en que, tras leer acerca de la inmensa isla de basura acumulada en medio del Océano Pacífico, un niño pequeño le dice a su padre:

“¡Papá, es el sexto continente! Y lo ha creado el ser humano.” Me quedé helado escuchándolo. Donde yo veo un mar contaminado, él ve un mar de posibilidades. Donde yo veo la decadencia y el fracaso de la especie, él ve una hazaña, la conquista de un espacio hueco, yermo, inservible. Por otro lado, tiene diez años y ha llegado a la misma conclusión que Zygmunt Bauman: la nueva sociedad, nuestras formas geográficas y zonales, son líquidas, o, al menos, flotantes. Es triste ser superado intelectualmente por tu hijo, antes de que termine la ESO. (Mora, 2022a: 296-297)

Hay, entonces, en *Circular*, una propuesta de arte sustentado en el deshecho que, al mismo tiempo, está conectada o ilustra la existencia y posición ética del nómada. Si volvemos una vez más a “Derb”, leemos: “El nómada colecciona diccionarios, carnés de conducir, tarjetas de residencia y extraños utensilios de cocina” (Mora, 2022a: 581). Después de todo, el nomadismo es una vivencia disgregada que ocupa muchos espacios superpuestos. La colección es el equipaje mental que carga cuando se mueve.

Luego, es el rol de Sobolewska hurgar en la privacidad del autor y diseminar su colección, reordenar e, inclusive, modificarla. Es prerrogativa de la editora ficticia decidir lo que se muestra y lo que no, detener el proceso y cimentar un documento que dé cuenta de este. Esta coagulación de una forma líquida es el fin de la búsqueda, el fin del rol del autor-coleccionista definido por la falta. El propio texto en algún punto lo advierte en la voz de alguno de sus muchos personajes:

Páginas y páginas..., eso es. Pero, más tarde o más temprano, me pasa con todos los libros, 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 2022a: 201)

Finalmente, si bien la discontinuidad funciona como una forma de representar la ciudad, que al mismo tiempo permite la relativización de la figura autoral, el proyecto narrativo pone freno a la continua reinvencción y acumulación de material. La figura de autor ve sus funciones desplazadas. En primer lugar, como coleccionador de basura —deshechos representados por las citas, pero también por las estampas cotidianas que surgen de diálogos en apariencia recogidos en el caminar, aquello que normalmente quedaría perdido. En segundo lugar, una función de montaje y disposición que es abordada a través del personaje de la editora. De esta forma se sustrae agencia de la figura autoral, pero al mismo tiempo se pone fin en ella al continuo movimiento améxico del proceso. El proyecto *Circular* puede mantener su naturaleza de sistema abierto y rizomático solo en tanto se mantenga como un proyecto activo. *Circular 22* es un documento que da cuenta de ese proceso puesto que el “discurso se impone sobre las partículas dispersas”, como alude. O, en los términos en los que lo expone reiteradamente, la publicación de una versión definitiva es el punto en que los “derechos inalienables de los textos” finalmente se superponen al proceso. Pero en tanto testimonio del proceso, la discontinuidad de *Circular 22* sirve como instantánea de una experiencia de tiempo y espacio particular plenamente contemporánea: la experiencia de un urbanismo fragmentario y de un texto disgregado en que el autor se desdibuja.

5. Conclusiones

En este texto hemos reflexionado en torno a *Circular 22* de Vicente Luis Mora a la luz del pensamiento de Walter Benjamin. Nos han guiado tres ejes: el primero, la experiencia de habitar una metrópoli en la era de la globalización y su efecto en el ejercicio de escritura, caracterizado por lo que el propio Mora designó *glocal* en un artículo sobre el tema. *Circular 22* recoge en su forma final los elementos que Mora describe en dicho artículo —desde el tratamiento de un centro nacional desde el que irradia la narración hacia localizaciones en diversas partes del mundo, pasando por la revalorización de la propia experiencia de lo nacional a partir de la relación con el mundo abierto e incluso hasta la condición extraliteraria del autor en perpetuo desplazamiento por motivos académicos o laborales. Aunque, por otro lado, a pesar del uso que le da Mora en su artículo, es importante recordar que propiamente lo *glocal* no refiere a un término de ciencias sociales sino a un comportamiento autonombrado por el discurso popular —y que, por tanto, se encuentra ideológicamente cargado y responde a un momento en el tiempo del discurso neoliberal más que a una realidad con existencia positiva. Este último detalle no es de poca relevancia, dado que también planteamos que de ciertos pasajes del libro se desprende una preocupación ética sobre los efectos culturales negativos de la globalización, por lo que antepone la imagen de “mundo” a la de “globo” y en ello se plantea un (utópico) proyecto de la *Weltliteratur* como modelo de persona que colecciona eclécticamente pedazos de distintas culturas.

El segundo eje corresponde a la representación de la ciudad como mecanismo autorreflexivo. *Circular 22* es un libro que piensa constantemente sobre su propio ejercicio compositivo, a veces de forma explícita y otras de forma encubierta. Una de las formas que toma ese acto indirecto se encuentra en los fragmentos en que se reflexiona sobre la ciudad o sus habitantes. Esto no quiere decir que estos fragmentos no respondan a una genuina preocupación por la ciudad o el urbanismo, sino que estos fragmentos fueron escogidos para servir el doble propósito de establecer la metáfora de la ciudad como texto y el lector como un *flâneur*. En esa construcción metafórica, el lector muchas veces se superpone con el escritor, como en la imagen del anciano ciego que conoce a todo el barrio por sus pisadas y sus voces. Así, este es un *flâneur* caracterizado principalmente por su oído y por una experiencia infecciosa del texto —que podría recordar a la noción

lacaniana del lenguaje como un ente parasitario—, que a su vez (circularmente) nos remite a la ciudad y al problema de la totalización imposible de un referente mutante.

Finalmente, el tercer eje presenta la discontinuidad como forma de subversión de la figura autoral. Por un lado, como una respuesta al progresivo retorno de lo que, siguiendo a Nietzsche, llamamos la “superstición del yo” —la toma de fuerza de la perspectiva que identifica al yo autoral y a la persona factual. Por otro, como parte del ejercicio de representación de la ciudad en que el individuo se minimiza en la multitud. Pero, sobre todo, como parte de una práctica de recolección y montaje de perspectivas, historias y fragmentos que enlazamos con las figuras del trapero o el coleccionista en Benjamin y que sirven para ilustrar la función autoral fragmentada. Su desaparición en el texto es, en ese sentido, un acto de reducirlo a dos movimientos: el coleccionista que ilustra la dimensión rizomática del proceso, el que acumula texto persiguiendo esa aprehensión imposible de la ciudad-mundo. Y la editora, que coagula la liquidez del proceso en un documento que da cuenta del proceso pero que no puede mantenerse por siempre abierto, sino que requiere una delimitación interna so pena de perderse en su propia vorágine.

Vicente Luis Mora ha escrito una instantánea de la ciudad en la transición entre dos siglos, una imagen ambivalente entre la progresiva destrucción de la colectividad y el libre acceso a un mundo cultural inabarcable. El fragmento de la “Calle Arganda” nos ofrece una sutil descripción del objetivo de este texto, una acumulación de “Distintas formas de entender que no puedes vivir solo” (2022a:139). Los fragmentos que “habitan” *Circular 22* son en alto grado inconexos, pero solo pueden vivir juntos. Una imagen de colectividad representada en una multitud de voces, muchas veces personajes pirandescos en busca de su historia. Voces que se encuentran en pos de un lugar que es difícil de hallar porque, como recuerda el Responsable Anónimo de la Gerencia de Urbanismo, no hay vista en plano de águila que explique la ciudad, esta solo puede experimentarse caminando, sobre la marcha.

6. Obras citadas

- Amendola, G. (2000) *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Celeste Ediciones: Madrid.
- Barthes, R. (1986) *Semiology and the urban*. en Gottdiener, M., & Lagopoulos, A. P. (ed.). *The City and the sign : an introduction to urban semiotics*. Columbia University Press, pp. 87-98.
- Barthes, R. (1993) *El placer del texto seguido por la Lección Inaugural*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1989a) ‘Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs’, en J. Aguirre (ed.) *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus, pp. 87-135.
- Benjamin, W. (1989b) ‘Experiencia y pobreza’, en J. Aguirre (ed.) *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus, pp. 165-174.
- Benjamin, W. (2006a) ‘One way street’, en M. W. Jennings (ed.) *Walter Benjamin Selected Writings*, vol. I. Harvard University Press, pp. 444-486.
- Benjamin, W. (2006b) ‘The storyteller: Observations on the works of Nikolai Leskov’, en M. W. Jennings (ed.) *Walter Benjamin Selected Writings*, vol. III. Harvard University Press, pp. 143-166.
- Benjamin, W. (2006c) ‘The Paris of the Second Empire in Baudelaire’, en M. W. Jennings (ed.) *Walter Benjamin Selected Writings*, vol. IV. Harvard University Press, pp. 3-92.
- Bringel, B. (2022) ‘Global chaos and the new geopolitics of power and resistances’, en B. Bringel & G. Pleyers (eds.) *Social movements and politics during COVID-19: Crisis, solidarity and change in a global pandemic*. Bristol University Press, pp. 271-279. doi:10.2307/j.ctv2qnx5gh.39 (Consultado el 3 de mayo de 2024).
- Castillo Becerra, P. & Ruiz Pozo, J. (2024) *Blanchot-Heidegger: Límite de lo pensable y acontecimiento*. Ediciones Universitarias de la Universidad de Guanajuato.
- Dahlstrom, D. O. (2013) *The Heidegger dictionary*. Bloomsbury Academic.
- Domingues, J. M. (2019) ‘Social liberalism and global domination’, en H. Cairo & B. Bringel (eds.) *Critical geopolitics and regional (re)configurations: Interregionalism and transnationalism between Latin America and Europe*. Routledge, pp. 49-62.
- Harari, R. (2001) *Lacan’s Seminar “On Anxiety”. An Introduction*. Other Press.
- Heidegger, M. (1997) *Ser y tiempo* (Trad. J. E. Rivera). Editorial Universitaria.
- Lacan, J. (2006) *Seminario 8. 1960-1961. La transferencia en su disparidad subjetiva, su pretendida situación, sus excursiones técnicas* (Trad. R. E. Rodríguez Ponte). Escuela Freudiana de Buenos Aires. Disponible en: <https://e-diccionesjustine-elp.net/wp-content/uploads/2020/02/La-transferencia-en-su-disparidad.pdf> (Consultado el 3 de mayo de 2024).
- Khondker, H. H. (2004). Glocalization as globalization: Evolution of a sociological concept. *Bangladesh e-Journal of Sociology*, 1(2), 12-20. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/11282806/bejs_1.2_issue_habibul_haque_khondker-libre.pdf (Consultado el 6 de noviembre de 2025)
- Kłosińska-Nachin, A. (2024). ‘Monika Sobołewska (no) soy yo. Apuntes sobre Circular 22 de Vicente Luis Mora desde la Universidad de Łódź’. *Estudios Hispánicos*, 32, pp. 179-188. <https://doi.org/10.19195/2084-2546.32.14> (Consultado 6 de noviembre de 2025)
- Laporte, D. (1998) *Historia de la mierda* (Trad. N. Perez). Pre-Textos.
- Mora, V. L. (2014) ‘Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal’, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II (2), pp. 319-343.
- Mora, V. L. (2022a) *Circular 22*. Galaxia Gutenberg.

- Mora, V. L. (2022b) 'Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa', en T. Gómez Trueba & R. Venzon (eds.) *Grietas: estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*. Peter Lang, pp. 29-59.
- Nietzsche, F. (1983) *Más allá del bien y el mal*. Alianza Editorial.
- Saum-Pascual, A. (2019). 'Fragmentation and the Digital City: An Analysis of Vicente Luis Mora's Circular 07. Las afueras'. *Revista de Estudios Hispánicos*, 53(2), pp. 605-632. <http://dx.doi.org/10.1353/rvs.2019.0042> (Consultado el 6 de noviembre de 2025)
- Spurr, D. (2012) *Architecture and modern literature*. University of Michigan Press. doi:10.2307/j.ctt1qv5nb5 (Consultado el 17 de abril de 2024).
- Veljović, J. (2023). 'La poética del movimiento en Circular 22 de Vicente Luis Mora'. *Facta Universitatis: Series Linguistics and Literature*, 21(2), 349-362. <https://doi.org/10.22190/FULL230912024V> (Consultado el 5 de noviembre de 2025)
- Vinegar, A. (2008) *I am a monument. On "Learning from Las Vegas"*. The MIT Press.
- Zizek, S. (1998) 'Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional', en S. Zizek & F. Jameson (eds.) *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (Trad. M. Irigoyen). Editorial Paidós, pp. 137-188.