



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 07/03/20

***Conexión establecida: literatura y
formato televisivo en “Aire
nuestro” (2009) de Manuel Vilas***

Javier Rubio Manzano

Universidad Complutense de Madrid - javierub@ucm.es

**#Aire nuestro
#televisión
#imagen
#ficción #globalización.**



Conexión establecida: literatura y formato televisivo en *Aire nuestro* (2009) de Manuel Vilas

Javier Rubio Manzano

RESUMEN: Las innovaciones tecnológicas han cambiado todos los aspectos de nuestra sociedad globalizada. Las pantallas configuran nuestra forma de relacionarnos en todos los ámbitos. De este modo, la interacción social está cada vez más condicionada por el poder de la imagen y de los medios de comunicación. Las diversas manifestaciones artísticas han explorado las posibilidades que proporcionan las nuevas tecnologías creando un discurso y un estilo alrededor de ellas. La literatura también ha buscado nuevas formas de expresión como resultado de una nueva realidad global. El presente trabajo se propone analizar, a través de la novela *Aire nuestro* de Manuel Vilas, qué elementos confluyen entre la literatura y la tecnología. En concreto, aquellos aspectos relacionados con la cultura y los formatos por donde se distribuye, como la televisión.

Palabras clave: *Aire nuestro*, televisión, imagen, ficción, globalización.

ABSTRACT: The innovation of technology has changed every aspect of our globalized society. Relationships and communication are determined by our screens. Thereby, social interaction is more and more conditioned by the power of the media. Different artistic manifestations have explored the possibilities provided by new technologies, creating a new language and style around them. Literature has also researched new ways of expression as a result of our new global reality. This article will analyze the novel by Manuel Vilas, *Aire nuestro*, and will focus on the places where literature and technology converge. Specifically, the aspects that are related to culture and the formats where it displays, such as the television.

Keywords: *Aire nuestro*, television, image, fiction, globalization.

Conexión establecida: literatura y formato televisivo en *Aire nuestro* (2009) de

Manuel Vilas

Javier Rubio Manzano

La pantalla se ha instalado en la sociedad como una necesidad más. A través de ella, las imágenes que se suceden muestran múltiples vidas que acompañan al espectador. La virtualidad, así, se ha introducido de lleno en todas las expresiones artísticas sin, por supuesto, dejar de lado a la literatura. Muchos estudios se han centrado en el análisis del impacto de los cambios tecnológicos tanto en esta como en la sociedad en general. En esta línea, los autores, desde el ocaso del siglo XX, han buscado nuevas formas de narrar que reflejen la conquista electrónica.

Beatriz Sarlo, en 1994, publicó *Escenas de la vida posmoderna*, donde reflexionaba acerca de los cambios en el terreno de la cultura que se estaban produciendo a finales de los años noventa en la sociedad argentina. Uno de los conceptos que analiza en su obra es el de “homogeneización cultural”, resultado de la globalización y proceso que amplía las ofertas culturales (13). Este proceso está formado por todo ese espectro tecnológico que incluye desde el cine hasta los videojuegos, pasando por la música y la televisión. Sarlo se cuestiona la organización cultural tras la aparición de todo este volumen audiovisual y cómo pueden afectar al arte, tanto a su posición estilística como en el mercado.

En lo relativo a la cuestión del futuro del arte, la escritora argentina señala la industria cultural como causante de esa igualdad cultural: “erige un marco de hierro para lo que muchos se complacen en llamar una ‘cultura común’. Nadie quisiera colocarse en las antípodas de este optimismo, ni mucho menos hacer la crítica elitista de estos procesos” (125). De esta forma, el artista entraría inevitablemente

en el debate de crear una obra desde una perspectiva local u otra más global. Sin duda, Sarlo apuesta por la flexibilidad del arte, definida por la variedad: “Ella cruza y superpone capas muy distintas: cultura de masas, grandes tradiciones estéticas, culturas populares, el lenguaje más próximo de la cotidianidad, la tensión poética, dimensiones subjetivas y privadas, pasiones públicas” (Sarlo 125). La variedad, por lo tanto, es una de las categorías que destaca por encima del resto en la producción artística desde hace décadas y que, a mediados de los noventa, ante la llegada masiva de innovaciones tecnológicas desde Occidente, la señaló como clave en el estudio del arte.

En 2014, en una reedición de la obra, Sarlo escribió un nuevo prólogo, titulado “Veinte años después”, donde hace un comentario sobre las circunstancias que le llevaron a publicar el libro. Señala, sobre todo, la globalización como desencadenante de la nueva realidad social, marcada, además, por el “pasaje hacia el mundo de las pantallas” (Sarlo 7). La pantalla y la imagen proyectada condiciona y configura tanto la realidad cotidiana como la creación artística. La catedrática española Francisca Noguero (2013) se pregunta por la influencia de estas “nuevas realidades” en la narrativa actual y cómo afectan a todos los elementos que la componen, intentando encontrar una serie de características comunes entre aquellas obras escritas en español de los últimos tiempos. Entre esta lista de rasgos característicos, se puede destacar la fragmentación y la intertextualidad. Comenta que los medios masivos de comunicación contribuyen a este cambio en el paradigma social y artístico, poniendo como ejemplo numerosos textos españoles y latinoamericanos.

En España, autores como Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora o Manuel Vilas han destacado desde comienzos de siglo por la exploración de estas nuevas formas narrativas en su producción literaria. La mayoría de ellos propone en sus obras innovaciones literarias, donde las referencias culturales más dispares se conjugan, reflejando así ese concepto de “homogeneización cultural”. Este proceso es deliberado, ya que los autores “son conscientes [...] de haberse criado influidos por la televisión, la cultura pop, los cómics y, en el caso de los más jóvenes, por los videojuegos y el uso de las redes sociales” (Noguero 18). A mediados de esa primera década de siglo, la prensa se hizo eco de la nueva narrativa que estaba surgiendo por todo el país y comenzó a buscar una etiqueta para englobar a todos: “Mutantes”, “Generación *after-pop*” o “Generación Nocilla”¹, entre otras. Sin duda, estas denominaciones ayudaron a impulsar a este grupo de autores que tenían una serie de características comunes, pero desde entonces, y a lo largo de todos estos años, han ido negando la pertenencia a una generación como tal, como es el caso de Agustín Fernández Mallo: “Fue una etiqueta desafortunada porque particulariza mi obra. Lo que sí hubo fue una corriente narrativa nueva. No se puede hablar de generación, pero sí de nuevos presupuestos y una nueva forma de narrar” (Corroto). Manuel Vilas también lo niega, y, a su vez, incide en esa nueva narrativa: “todo esto de la Generación *after-pop*, o de la Generación Nocilla en términos mediáticos, alude a la igualación de la alta cultura con la cultura pop. Somos gente que tan pronto leíamos a Hegel como escuchábamos a los Beatles” (Caballero).

¹ Las tres aluden a un grupo de autores, encabezado por Vicente Luis Mora, Jorge Carrión y Agustín Fernández Mallo, nacidos a partir de mediados de los años 60 que, a comienzos de siglo, irrumpen en la escena literaria con obras que cuestionan y reflejan los nuevos medios de comunicación y expresión que predominan en la sociedad.

La introducción de la cultura pop en la literatura, por lo tanto, ha sido clave en la renovación narrativa. Vilas le ha dado un valor central a esta interacción en obras como *Aire nuestro* y *Lou Reed era español*. Su producción literaria se guía a través de la fuerza ejercida por los lados, no opuestos, de la cultura. Intenta con ello desmitificar de cierta manera aquella literatura que únicamente se fija en sí misma, ese “tipo de literatura autista”, como ha llegado a denominarla. El escritor ha creado una multitud de espacios ocupados por todo tipo de personajes representando diferentes artes, como por ejemplo Elvis Presley, Sergio Leone y José Lezama Lima, adhiriéndose a una “literatura transmedia, la que recoge todo: música, escultura, cine... y que con todo eso hace una nueva propuesta literaria” (Díaz). Este tipo de producción puede tener sus primeros antecedentes a mediados del siglo XX.

Las innovaciones tecnológicas siempre han suscitado interés por parte de los escritores, los cuales han intentado reflejar tanto en el lenguaje como en la temática de sus obras estas novedades. El cine ha contribuido en este sentido a crear una literatura obsesionada por la imagen en movimiento. El argentino Manuel Puig, por ejemplo, refleja en toda su obra sus gustos personales por este arte. Tanto él como Bioy-Casares, entre otros, se pueden caracterizar por ser “afines de collage de imágenes y de voces, interrupción, interferencia, sampleo” (Carrión 62-63). De esta forma, la literatura evoluciona paralelamente a la evolución tecnológica, generalizándose cada vez más la interconexión artística: “Consciente o inconscientemente, de forma explícita o implícita, todas esas poéticas —y tantas otras— han incorporado uno de los grandes modelos narrativos de nuestra época: el que brindan las tecnologías cotidianas” (Carrión 70). La accesibilidad de los aparatos tecnológicos y la naturalidad con la que hemos acoplado su uso en nuestra

vida diaria es uno de los detonantes de *Aire nuestro*, de Manuel Vilas. Desde la idea del televisor, el escritor aragonés crea un artificio donde refleja todas las posibilidades que permite el diálogo de la imagen y la literatura mediante la palabra.

En el prólogo de *Aire nuestro*, titulado “Aene Televisión”, se explica, desde un narrador colectivo y con un lenguaje publicitario, el funcionamiento y la finalidad de un producto, la “multcadena de televisión hiperrealista Aire Nuestro” (Vilas 9). La cadena de televisión se identifica con la estructura externa de la novela, compuesta por once canales, que, a su vez, presentan diversos relatos breves. Esta estructura fragmentaria sirve como base del proyecto transliterario que Vilas se propone a realizar en *Aire nuestro*, como comenta en alguna entrevista: “más que un libro que hablara sobre televisión he querido hacer una novela que fuera una televisión, conseguir un mestizaje entre el medio audiovisual moderno y la literatura” (Caballero). Por lo tanto, le concede una importancia vital a la estructura, sin la cual se perdería tanto el valor simbólico como la propuesta estilística de la obra.

Dentro de esta línea, Agustín Fernández Mallo propone una estructura en forma de red fuera del formato tradicional de la novela como una parte esencial de ésta en un artículo titulado “Exonovela, un concepto a desarrollar”. En él, compara los exoesqueletos animales al concepto de *exonovela*, definido como “aquello que sostiene a una novela, que le da solidez interna y la protege, y sin el cual ésta no es posible” (Fernández). A partir de esta idea, desarrolla una teoría sobre la creación de una estructura que es ajena e imprescindible a la vez, en la que mediante una red de conexiones se utilicen diversos materiales como links, siendo el libro el centro neurálgico: “el libro es el centro de referencia absoluto de la novela, y sólo a

través de la información que proporciona el libro se puede acceder a la exonovela” (Fernández). Como uno de los precedentes de esta idea se encuentra la estructura de *Aire nuestro*. Todas las obras que pueden asociarse con el concepto de exoesqueleto presentan unas características comunes. Sonia Gómez señala “la fragmentación de la diégesis cuyas coordenadas espacio-temporales se ven fraccionadas al extremo o incluso descompuestas” (*Exonovela* 222). Así, se podrá observar en la obra de Vilas que debido a la fragmentación las unidades de espacio y tiempo no se corresponden entre los relatos.

Manuel Vilas etiqueta y configura *Aire nuestro* como una televisión, provocando que el narratario lea una novela con algunos códigos del formato televisivo. Juan Francisco Ferré destaca el *zapping* en este sentido, transformando la experiencia de la lectura y proporcionando diversidad “en lo temático, en lo cultural o en lo afectivo a su lector espectador” (98). Como en la televisión, la variedad temática de los programas ofrecidos es muy amplia. Así, el lector se encuentra con canales enfocados al cine estadounidense, al fútbol y a los *reality shows*, entre otros. Ya en el prólogo se comenta este aspecto, unido al dinamismo que crea: “Las imágenes de nuestros canales están en continua mutación. No somos una televisión inorgánica. Somos pantalla viva” (Vilas 12). El *zapping* también se puede apreciar en la libertad en el orden de la lectura que se fomenta en el propio libro, antes del primer canal, en un apartado donde aparecen las instrucciones posibles de lectura o visionado desde un mando a distancia: “[...] *Presione Esc 11 para conectar el modo de pantalla absoluta. Presione Esc* para iniciar el modo de combinación aleatoria de canales. [...]*” (Vilas). Por lo tanto, la

estructura externa *Aire nuestro* conecta esa idea transliteraria por su formato innovador con el estilo del lenguaje vilasiano.

En el prólogo, como ya se ha mencionado, se emplea un lenguaje que se corresponde con el de un anuncio televisivo en varios aspectos, utilizando diferentes recursos lingüísticos que sirven para atraer la atención del espectador. Uno de ellos es la dirección del discurso: un narrador, representante de la imagen y propiedad del producto, que apela a un receptor, a un potencial comprador. La mimesis de este lenguaje también se puede observar en la repetición, en este caso en el nombre del producto, Aene TV, produciéndose una constante mención de éste. Por último, otro recurso utilizado es la creación de cierta complicidad entre emisor y receptor, introduciendo la idea de que la felicidad de uno depende de la del otro: “Si somos capaces de matarte de gozo con uno de nuestros canales, lo habremos logrado” (Vilas 11-12). Todo ello envuelto de un humor paródico que muestra la finalidad crítica del escritor hacia estas técnicas de nuestra sociedad.

Aene TV se presenta como una televisión donde todo es posible. La realidad y la ficción se entremezclan entre sí, formando toda una serie de imágenes ficticias a partir de personajes y acontecimientos reales. Francisca Noguero sitúa este conflicto entre los dos conceptos como una característica de la última narrativa en español y de la sociedad actual: “En este momento de nuestra historia, resulta especialmente difícil establecer límites entre ficción y realidad” (22). Comenta que esta dificultad deriva de la representación en las pantallas, más concretamente de la creación de un espectáculo, de un “simulacro”, que, en última instancia, provoca la dilución de la “realidad” y la “verdad” (22). En este sentido, Aene TV se manifiesta como un medio de creación donde la ficción se convierte en realidad: “Aene TV es

monstruosamente auténtica. Aene TV televisa cosas que no han sucedido ni sucederán jamás, pero eso importa poco: también la televisión del siglo XX emitía ficciones y eran ficciones reales” (Vilas 11). El pacto de ficción entre el autor y el lector/espectador se pone a prueba por parte del primero: el receptor debe realizar un acto de fe e introducirse, sin prejuicios, en todo este aparato creado por Vilas. Por lo tanto, el narrador del prólogo pide expresamente un lector comprometido con la idea de permanecer en la virtualidad: “Creemos en esa gente que elige estar en la pantalla antes que estar en la realidad. Porque nuestra pantalla nos libera del tiempo. [...] Aene TV supera el tiempo de la realidad” (Vilas 11).

Como ya se ha comentado, debido a la fragmentación de la obra, se manifiestan múltiples tiempos narrativos, en algunos casos sin una relación lógica entre ellos. Esta característica de no establecer un espacio y un tiempo concretos se produce a partir del propio concepto de televisión, donde cada programa es independiente del otro, aunque tengan cierta relación. Así, Aene TV se presenta como un espacio atemporal, donde las escenas se sucederán tanto en el pasado, como en el futuro, el cual lo conciben como un catálogo de posibilidades: “Lo absurdo del futuro es no poder gozar de él en este instante. Por eso decidimos comprar el futuro. Hacer del futuro una tienda. Porque el futuro es una tienda” (Vilas 12). La atemporalidad se manifiesta en canales como Telepurgatorio, donde se narran diversas escenas de artistas ya fallecidos dentro del Purgatorio. La aparición de una multitud enorme de personajes es otra de las características que definen la interconexión entre el formato literario y el televisivo.

A lo largo de toda la novela, se muestra un amplio abanico de personajes. Muchos de ellos se corresponden con personas reales del mundo de la cultura, por

lo que la interacción entre cantantes y escritores, por ejemplo, es constante. Además de colaborar en ese discurso transliterario, que rompe con diferencias entre los conceptos tradicionales de alta y baja cultura, la creación de un contexto y una historia ficticia alrededor de un personaje con una referencia real contribuye a todo un juego carnavalesco de enmascaramiento que varios críticos han señalado como una de las claves de la obra. Jorge Carrión destaca de *Aire nuestro*, y de la producción de Vilas en general, la “adicción” a la máscara y al disfraz, los cuales se perciben en la mayoría de sus personajes como piezas claves de los procesos de mutación que definen su narrativa (67). Por tanto, Vilas da voz a personajes dispares entre sí, a través de los cuales crea una serie de escenas donde, bajo una apariencia festiva y paródica, se puede sustraer un discurso en contra de todo lo hegemónico como resultado de ese proceso carnavalesco: “la carnavalización, la vida festiva, se asocian a lo inestable, a la mutación imprevisible, quieren subvertir las reglas que rigen la convivencia social y que han sido consagradas por las prácticas discursivas de la época” (García 125). La subversión, por lo tanto, es uno de los recursos que más utiliza Vilas en su obra para alterar el orden y provocar extrañeza en el lector.

Una de las escenas más cómicas y que presentan el proceso de subversión más definido es “Johnny Cash viaja por España”. En este relato se narra un viaje que hace el músico estadounidense junto a su esposa en 1977. Además de presentar la España de los setenta como un país pobre y por el que Cash se mueve con total libertad debido a su poder adquisitivo, el texto muestra el cambio de culto de un grupo de eclesiásticos y, con ello, una alteración del orden tradicional. El músico, al ver la catedral de Santiago de Compostela, decide cantar en el altar. Tras

una difícil negociación con los responsables de la catedral, el cantante logra su propósito. En el momento de la actuación, el centro de atención es Johnny Cash y su guitarra en el altar, a modo de escenario. La puesta en escena del cantante choca con la estética del lugar: “Sólo han encendido las luces del altar. Johnny va de negro. Se ha puesto unas botas negras con estrellitas brillantes. Al vicario Félix Gambón le horrorizan tanto las botas como el tupé de Johnny” (Vilas 31). Este primer rechazo se invierte provocando una nueva idolatría entre los eclesiásticos al escuchar la voz del cantante estadounidense. De esta forma, se produce una escena donde el hermano Victoriano, por ejemplo, tiene una erección y el vicario experiencias místicas. El nuevo culto es uno de los mayores representantes de la música popular del siglo XX: “El arzobispo piensa que los Cash son seres sobrenaturales. Ve la conexión de la voz de Johnny con las estrellas, los planetas, la piedra y el mar. Quizá el Apóstol Santiago esté hablando a través de la voz de Johnny” (Vilas 32). Toda esta escena es un ejemplo de la conexión entre diferentes terrenos culturales. Muestra principalmente la unión de la tradición, representada en este caso por el poder católico, y de la cultura más reciente y popular a través de la inversión de culto. En este aspecto reside la idea de carnavalización, ya que esta “se opone activamente [...] a la normalización de la existencia, a la perpetuación de jerarquías y valores, al desarrollo pensado, al perfeccionamiento constante, mediante prácticas de libertad incompletas y absurdas, en el contacto vivo, material y sensible” (García 125). Cash es un ejemplo, de muchos que se encuentran en *Aire nuestro*, de la creación de un personaje ficticio que, en una escena aparentemente inocente y humorística, lleva a cabo un acto de subversión y cuestionamiento de la realidad.

Otro de los rasgos ficcionales más explorados y explotados en *Aire nuestro* es la creación de “juegos autoficcionales”, término que señala Sonia Gómez, donde el propio Manuel Vilas se introduce en su relato bajo diferentes máscaras. Así, en numerosos textos se encuentra una multitud de Vilas interactuando junto a ese gran grupo de personajes que puebla su obra. Siempre con la intención lúdica y humorística que caracteriza el estilo del autor, este se refleja de manera ambigua en cuanto a las características de su identidad real, creando lo que Philippe Vilain denomina —y que Gómez recoge para este contexto— un “monstruo híbrido”, el cual “encierra una amalgama, una alquimia de elementos tanto ficcionales como reales, vinculados al mismo tiempo con la realidad pasada o presente del autor” (Gómez, “Juegos autoficcionales” 156). El lector podrá identificar a varios personajes híbridos en este sentido en muchos de los relatos de *Aire nuestro*, como por ejemplo en “Juan Carlos I” y “Carta al hijo”.

El primero de los dos mencionados narra los últimos momentos de vida del rey de España, en el año 2022, al cual le acompaña su hijo Felipe. El padre le pregunta al hijo si recuerda a un escritor, llamado Manuel Vilas, que dijo que la alineación está más presente en mandatarios y grupos de poder que en el resto de la sociedad. El diálogo que se desarrolla entre los dos gira en torno a esta cuestión propuesta, en la realidad o en la ficción, por el personaje Manuel Vilas. Aquí, el autor juega con el lector en cuanto a la ambigüedad de quién ha pronunciado ese discurso, de forma que incentiva “una lectura dialógica, en donde el lector debe dialogar con el creador, o con el contexto real y ficcional del autor” (Gómez, “Juegos autoficcionales” 164). Hay, entonces, continuas referencias al trabajo del autor, de donde se pueden sustraer bastantes elementos que conforman el pensamiento

vilasiano, lo que propicia un “lector atento”. Además, Gómez apunta que todo este juego ficcional, impregnado de humor, tiene varias capas de comprensión, siendo el lector “conocedor de la esfera social forjada por el propio Vilas en los medios de comunicación” quien podrá apreciar y disfrutar más este recurso ficcional y humorístico (161).

En “Carta al hijo” se reflexiona sobre la identidad del autor. El narrador de este relato es el padre fallecido de Vilas, el cual escribe una carta dirigida a su hijo donde analiza la personalidad de este y la relación que mantuvieron ambos. El primer elemento ficcional que se presenta en este relato es la comunicación entre un fallecido y un vivo, dilatando una vez más el pacto de ficción. Lo interesante de esta carta reside en dos aspectos. El primero de ellos es la autorreferencia que realiza Vilas mencionando su anterior novela, *España*, y construyendo el texto alrededor esta. El otro es la creación del doble, que “nos recuerda la técnica de las cajas chinas” (158). Con esta técnica, consigue realizar una reflexión estilística sobre él mismo desde la distancia: “Sé que tras mi muerte nació en ti la idea de que la vida de tu padre fue una ficción, y en consecuencia, decidiste que el mundo entero era una ficción. De repente, las identidades de las cosas se evaporaban. Lo mezclabas todo. [...] Tu propia identidad se convirtió en verdura de las eras” (Vilas 251-52). Una lectura metaliteraria de este fragmento ayuda a apoyar la idea de “juegos autoficcionales” en la narrativa de Vilas, mostrando al lector algunas claves para entender su intención de romper con la realidad, de difuminar los límites entre los dos conceptos que se vienen analizando. En este mismo relato se hace referencia a otro texto de *Aire nuestro*, a “Suenan ruidos contra el capitalismo”, el cual se instala dentro de esta tendencia autoficcional.

Perteneciente al canal 9, “MTV”, este relato presenta a tres personajes (Elena Gardel, Nina Bravo y Héctor Jara, nombres que aluden a músicos) que su propósito, como activistas del Departamento Musical de la Nueva Derecha Popular Española, es recuperar el Imperio español mediante la destrucción de los mitos estadounidenses: “Especialmente los mitos musicales, pues son expertos en música pop” (Vilas 204). Para ello, van hasta la casa del escritor Manuel Vilas porque este ha publicado recientemente un artículo —que publicó en realidad— en el cual critica el último concierto de Bob Dylan en Zaragoza. Bajo el pretexto de ser testigos de Jehová consiguen entrar en el domicilio del autor para intentar convencerle de que se una al movimiento. Durante una delirante conversación que mantienen los cuatro, en la que los activistas presentan su proyecto “Gran España”, describen los mecanismos por los cuales Estados Unidos estaría llevando a cabo la colonización cultural de Europa: “Elena dijo que el capital y el mal se disfrazaban, y que Bob Dylan era el disfraz con que el fascismo capitalista norteamericano se posaba ante los ojos europeos. Había más disfraces” (Vilas 209). Tras una larga lista de artistas, entre los que incluyen al Lorca residente en Nueva York y a actores como Harrison Ford, comentan que todo este aparato cultural llegado desde Estados Unidos no es más que un simple camuflaje de expansión territorial y que, además, las carreras artísticas han sido impulsadas bajo la aprobación del Pentágono. El relato, que termina con un final abierto, es interesante en cuanto a la crítica sarcástica que realiza a del panorama cultural. Aunque el personaje Manuel Vilas no esté de acuerdo con esta conspiración, sí se puede apreciar en la voz del resto de los personajes una cierta crítica con argumentos de peso sobre la expansión cultural anglosajona, como dijo en una entrevista el propio escritor: “Desde Elvis Presley,

que es el icono internacional del pop, la colonización del mundo anglosajón sobre las músicas europeas y occidentales es total y definitiva. Empezando por el idioma” (Díaz).

A lo largo de *Aire nuestro* hay muchos recursos estilísticos que utiliza en esta creación de personajes ficticios. Por ejemplo, tanto Sergio Leone como Ernesto Che Guevara realizan un monólogo en el cual expresan sus inquietudes más íntimas. El director italiano, desde el Purgatorio, narra sus preocupaciones en torno al legado que ha dejado su obra fílmica y defiende, entre otras cosas, una mayor interacción entre diferentes artes: “Hay que pasar complejas fronteras entre las artes, fronteras vigiladas. Casi es como un desierto, como cabalgar entre montañas fantasmales” (Vilas 71). Así, Manuel Vilas construye una obra en la que absolutamente todo y todos tienen un hueco, demostrando una gran habilidad de escritura e imaginación.

Aire nuestro dialoga con la imagen mientras la transforma y la deforma a su gusto. Al igual que la oferta ofrecida por una cadena de televisión, la obra de Manuel Vilas está llena de personajes, escenarios e historias diversas e inconexas entre sí. Proporciona al lector una experiencia similar a la que se siente al coger el mando a distancia y encender la pantalla. Al igual que en los programas televisivos, lo que se observa confunde, se camufla entre capas de ficción y realidad creando una ambigüedad deliberada. Las referencias culturales se asocian, juntándose en un mismo texto y creando cuadro heterogéneo donde se entremezcla la pintura, la música, la literatura y el cine. Esta tendencia es general en la literatura del siglo XXI. La narrativa se ha posicionado a favor de una mayor innovación en el estilo y en la temática de sus textos, buscando todos esos materiales con los que jugar y crear.

Bibliografía

- Caballero, Marta. "Manuel Vilas: *Aire nuestro* no es una novela sobre televisión, es una televisión." *El Cultural*, 11 Nov. 2009.
- Carrión, Jorge. "Zapping de géneros. Una lectura hispánica." *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, edición de Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 61-73.
- Corroto, Paula. "Diez años de una generación que nunca fue tal". *Eldiario.es*, 23 Oct. 2013.
- Díaz Caviedes, Rubén. "Manuel Vilas: Elvis cambió el mundo tanto como lo pudo cambiar Freud con el psicoanálisis." *Jot Down*, 8 En. 2014.
- Fernández Mallo, Agustín. "Exonovela, un concepto a desarrollar." *CCCB LAB*, 11 Abr. 2011.
- Ferré, Juan Francisco. "Taxonomías transatlánticas: lo hipertextual y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI." *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, edición de Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 73-119.
- García Rodríguez, Raúl. "La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar." *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, no. 13, 2013, 121-130.
- Gómez, Sonia. "Exonovela: ¿síntoma de una nueva narrativa del siglo XXI?" *Boletín Hispánico Helvético. Historia teoría(s), prácticas culturales*, no. 28, 2016, 219-31.
- "Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas." *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, no. 1, 2015, pp. 155-69.

Noguerol, Francisca. "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español." *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, edición de Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 17-33.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Siglo XXI, 2014.

Vilas, Manuel. *Aire nuestro*. Alfaguara, 2009.