

**RENACIMIENTO, DE JAVIER MORENO:
UN HUMANISMO TRANSCULTURAL DE PASIONES ELEUSINAS**

**RENAISSANCE, BY JAVIER MORENO:
A TRANSCULTURAL HUMANISM OF ELEUSINIAN PASSIONS**

MARTA DEL POZO ORTEA
University of Massachusetts-Dartmouth

RESUMEN:

Este artículo analiza el poemario *Renacimiento* del poeta español Javier Moreno (Icaria, 2009) con el objetivo de demostrar que esta poética, aunque plenamente anclada en la realidad del siglo veintiuno, navega tiempos y espacios para poner en paralelo la sociedad contemporánea con los rituales órficos de renacimiento de la antigua Eleusis. Basado en el concepto de un nuevo humanismo transcultural, este trabajo pone en relieve, entre otras, las conexiones de talante filosófico, geopolítico o tecnológico entre un pasado mítico y nuestra sociedad contemporánea. En última instancia, se defiende que *Renacimiento* se trata de una apuesta poética que retoma antiguas mitologías eleusinas para reactivar su operación en el escenario digital y sociocultural contemporáneo, uno donde, según el filósofo francés Michel Maffesoli, “la mística y la tecnología se unen en un mixto sin fin”.

ABSTRACT:

This article presents an analysis of the book of poems *Renacimiento* by the Spanish writer Javier Moreno (published by Icaria, 2009). It aims at showcasing a poetics that, though deeply rooted in the reality of the 21st century, still navigates time and space with the goal of creating an analogy with the ancient orphic rituals of rebirth from Eleusis. Based on the idea of a current transcultural humanism, this reading emphasizes, amongst others, the philosophical, geopolitical or technological connections between mythic times and our present. Ultimately, *Renacimiento* offers a poetic proposal that reactivates ancient Eleusian mythologies in our current digital and sociocultural scenario. This is one in which, according to the French philosopher Michel Maffesoli, “mysticism and technology are perpetually reunified”.

PALABRAS CLAVE:

Humanismo transcultural, rizoma, *coincidentia oppositorum*, régimen hipervisivo, tecnoorgánica, nueva Eleusis.

KEY WORDS:

Transcultural humanism, rhizome, *coincidentia oppositorum*, hypervisive regime, tecnoorganics, new Eleusis.

1. Introducción

El crítico Vicente Luis Mora habla de un cambio paradigmático tecnológico (2009: 315) que afecta a la óptica del escritor “nacido después de 1960 y, por tanto, fascinado y lastrado cerebralmente por el modo en que la ubicua cultura audiovisual ha forzado su modo de comunicación con el mundo” (2009: 36). Anuncia con ello el nacimiento de un nuevo paradigma cultural en las letras españolas influenciado por la ciencia y la tecnología. Sin embargo, se ha convertido en un lugar común afirmar que uno de los recelos de la creciente revolución tecnológica, con la consiguiente renovación digital o la absorción de la lógica de los valores del mercado, es la crisis del humanismo. A esta idea apunta Rodríguez-Gaona en *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, cuando defiende que “tales cambios en el consumo de bienes simbólicos asocian, irremediablemente, la irrupción de lo virtual con una nueva fase de la ya antigua crisis de la cultura humanista. Es decir, la revolución de las nuevas tecnologías coincide con la disolución del proyecto ilustrado” (2010: 191). Quizás por ello, la literatura del siglo veintiuno es mirada con recelo, ya que indefectiblemente se halla a las puertas del fin de la época de Gutenberg.¹ Para llevar a cabo el rescate de dicha agenda humanista, el crítico proponía:

El ambicioso y urgente objetivo de iniciar un diálogo sobre la función social de la poesía tendría, como uno de sus fines, el contribuir al rescate de un humanismo que, desde el presente, sea fiel a sus raíces y se oponga a todo dogmatismo cultural y político, incluyendo el del discurso económico [...]. Un proyecto de esta índole requiere recuperar la fe en el conocimiento y el respeto al otro como antídotos a conflictos que persisten en las sociedades desde el inicio de la modernidad, procurando la construcción de un humanismo más tolerante, con espacio para la duda y que no se fundamente exclusivamente en la razón lógica (el error de los Ilustrados). Un humanismo transcultural, no solo con referentes de la Clasicidad o el Renacimiento, sino también abierto al estudio de impor-

¹ El fin de la era Gutenberg es precisamente el tema que desarrolla Enrique Vila-Matas en su novela *Dublinesca* (2010), tema que se convierte en el centro de todo el debate actual sobre el *ebook* o libro electrónico.

tantes momentos de otras civilizaciones previamente consideradas como periféricas o premodernas. Tratar de conducir las herramientas que brindan la globalización, Internet y los Estudios Culturales hacia la edificación de una civilización plural verdaderamente digna de su nombre. (2008: 212-213)

El poemario que me dispongo a analizar en este artículo, *Renacimiento* (Icaria, 2009), del narrador y poeta Javier Moreno, ejemplifica la implementación de esta mirada insertada en la ubicua cultura audiovisual sin perder de vista las coordenadas de un humanismo literario que se erige como reto para la presente generación. *Renacimiento*, discutiremos, se sitúa en estas coordenadas que atienden en gran medida al proyecto que pedía Rodríguez-Gaona en el mismo momento temporal para la nueva poesía en tanto aval de un nuevo humanismo. Conllevaría desde este punto de vista una ruptura de la estética dominante y una defensa de lo artístico frente a otros influjos de carácter ideológico o comercial, la recuperación de la fe en el conocimiento (que extrapolamos al entendimiento del proceso poético como tal), la aceptación del espacio de duda (equiparada a la aceptación de la incertidumbre proclamada por la física moderna) y la apertura a un saber transcontinental y transtemporal, materializado en un regreso a los momentos elevados de la cultura pero también a un presente global, es decir, entre el conocimiento de las tradiciones de pensamiento y una sociología de la complejidad de nuestros días.

Este trabajo analizará en concreto dos puntos clave de esta visión del humanismo transcultural en el poemario que nos concierne: por una parte, esa coincidencia de opuestos que aúna la fe en el conocimiento y el espacio de duda (y que a su vez extrapola el paradigma científico de la indeterminación al mundo de la cultura), y, por otra parte, la apertura al saber transcontinental y transtemporal en un presente global. En este sentido, se verá cómo Moreno, recurriendo a una poética conectiva reflejo del mundo en red, propone en *Renacimiento* lo que el propio título apunta: un regreso a los mitos eleusinos de creación. Su propuesta, como se verá, es promulgar el renacimiento de una nueva “efervescencia” cultural desde el entramado de una red de hiper-comunicación global, que, lejos de anunciar la deshumanización del arte, invita a considerar lo que el título del primer poema propone: la “anunciación” de una nueva era.

Es preciso realizar una pequeña introducción al poemario como continuador y destilado de la poética de Javier Moreno. Javier Moreno (Murcia, 1972) ha cursado estudios de Matemáticas, Filosofía y Literatura Comparada. Además de las novelas *Buscando Batería* (1999), la *Hermogeniada* (2006), *Click* (talento FNAC 2008), *Alma* (2011), *Acontecimiento* (2015), la más reciente *Null Island* (2019) y la colección de cuentos *Un paseo por la desgracia ajena* (2017), Moreno es autor de cuatro

Este viaje de ida y vuelta, de inscripción y resurrección del signo, se convierte así en el motor de creación de este poemario: un nuevo viaje que el poeta emprende hacia el insondable terreno de la imagen. El autor hace hincapié en la fatuidad ovidiana de las formas y lleva a cabo su empresa poética desde una mirada que navega espacios y tiempos mediante el engranaje de la metáfora, centro dialéctico y, al mismo tiempo, aleph del imaginario poético de *Renacimiento*: “La metáfora es un salto al vacío / sobre la rota red de las palabras / (todo consiste en saber qué unicornio / nacerá de esta sirena)” (2009: 34).

2. Una *coincidentia oppositorum*: la convivencia de duda y conocimiento

Una de las características del nuevo humanismo transcultural, según Rodríguez-Gaona, sería la convivencia en la fe del conocimiento y el espacio de duda. *Renacimiento* nos presenta en una variedad de lugares esta paradoja que no deja de ser el reflejo de una postmoderna aniquilación de verdades absolutas, sin caer, sin embargo, en el nihilismo de ciertas corrientes del postmodernismo. Al contrario, la fe en el conocimiento que se establece como contrapartida, anuncia el valor positivo de la incertidumbre como apertura al reino de la posibilidad y no como castración de la libertad individual. Al ser una poética basada en la imagen, uno de los primeros mitos en ser desarticulados es el ocularcéntrico, es decir, la sospecha sobre un único punto de vista, para finalmente anunciar la prevalencia de un régimen hipervisivo y heterotópico desarticulador de la ecuación entre lo visible y lo verdadero. Esto no es nuevo: ya los estudios visuales de Martín Jay sobre la postmodernidad subrayaban la denigración del monocularcentrismo como consustancial al final de las grandes narrativas de la modernidad y como inherente al régimen escópico del postmodernismo:

If postmodernism teaches anything, however, is to be suspicious of single perspectives, which, like grand narratives, provide totalizing accounts of a world too complex to be reduced to a unified point of view. In the case of postmodernism and vision, and *a fortiori* of Lyotard's role in its formulation, no monocular, transcendental gaze will do. In fact, from a different perspective [...] postmodernism may be understood as the culminating chapter in a story of the (enucleated) eye. Or rather, it may paradoxically be at once the hypertrophy of the visual, at least in one of its modes, *and* its denigration. (1993: 545-6)

Si, históricamente, las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial marcan esta transición hacia el descreimiento, un poema del libro, “LOS SIETE PECADOS CAPITALES (RASCA HAY MILES DE PREMIOS)”, nos resitúa precisamente al del

fin de la óptica moderna en este punto de nuestra historia. Nace la *sospecha* de los grandes relatos, siendo el de la Historia el metarrelato por excelencia. Fin del mito ocularcéntrico, de la ecuación entre visible y verdadero, lo que nos resta es la inserción del espacio de la duda: “Han pasado los siglos. Aprendimos / a sospechar de la evidencia / a indagar la penumbra del signo / bajo un borrón de trementina” (2009: 20-21). En este palimpsesto de realidades o relatos de la modernidad es donde finalmente descubrimos la penumbra del signo, el espacio de la duda de lo visible. Erradicada así la visión ocularcéntrica, el poemario ingresa en la óptica hipervisiva de la mano del primer poema del libro, “Anunciación (no temas, no he venido aquí para quedarme)”. En él, además de relativizar la óptica (y por ende la noción de verdad), se recupera el mito cristiano de la Anunciación con el objetivo de implementar dicha simbología para el libro que se anuncia:

El motivo se repite
a pesar de las variantes:

Un ángel postrado ante una María
que abre sus manos en un gesto a medias
de sorpresa y de serena aquiescencia

Entre ambos
una paloma, tal vez
porque las palabras
siempre fueron aladas

Un libro descansa abierto en un atril
a veces caído en el suelo
abandonado por las manos trémulas
de la doncella, hasta hace un momento
absorta en la lectura

*Tu insólita pureza precipita el deseo
de la inscripción del signo*

parece decir el ángel

(un haz de luz
ilumina la escena)

Ecce ancillae dominus
Hágase en mí según tu palabra

responde ella, mientras
se gira para mirarnos, a nosotros
mudos
espectadores de la toma

El ángel ha desaparecido

Queda la muchacha, y en el halo
que nimba su cabello
(zoom progresivo)
la errancia iridiscente
de las diminutas partículas de polvo

Corten

grita un voz
fuera del cuadro (2009: 11-12)

El poema se somete a una reactualización y revalorización mítica del tema de la Anunciación. El mito es aquí recuperado, aceptado y finalmente distorsionado con el objetivo de darle un significado contemporáneo, en este caso, uno concerniente a los modos de ver y de conocer. En primer lugar, observamos la recuperación del mito cristiano de la Anunciación: la encarnación de Cristo que pone comienzo al Nuevo Testamento y que supone “el acontecimiento más trascendental e imprescindible, pues alcanza las dimensiones de un hecho que define la utopía de cambio de destino para la humanidad, provocando la escisión del tiempo al instaurar una nueva era de gracia” (Kraemer 2006: 205). En segundo lugar, acontece el proceso de aceptación del mito. Este parece transcurrir en una doble dimensión: el poeta acepta su “verdad” para ejecutar el acto creador *per se* en el poema: “*Tu insólita pureza precipita el deseo /de la inscripción del signo*”; y la María muestra en el seno textual su aquiescencia: “*Ecce ancillae dominus / Hágase en mí según tu palabra*”. Finalmente, ocurriría la distorsión del mito llevada a cabo por un proceso inesperado de “teatralización” de la imagen al someterla al juego intra-visivo que establece con el espectador –nosotros– y al marco cinematográfico en que finalmente se enmarca la escena: “*Corten / grita una voz / fuera del cuadro*”. De este modo, se erradica el régimen escópico

ocularcéntrico propio la imagen-materia y el consiguiente relato de verdad.² Como consecuencia, el mito es rearticulado para anunciar alegóricamente un mito de creación de carácter laico, lo que aquí denomino como la anunciación de un nuevo humanismo (o era de gracia) que anula el régimen escópico ocularcéntrico (acompañado de su sistema de creencias monoteísta) al ingresar en él múltiples conos escópicos (el de la María, el del espectador, el del director de la toma) y en donde el mismo yo poemático no deja de ser un nodo visivo más de esta red de visionado sin centro.

El resultado es un efecto de extrañamiento como consecuencia de la temporalización de una imagen asociada al estatismo de lo pictórico, una transición del marco de la representación a la presentación, del estatismo de la imagen a su carnalidad, acto que coincidiría con la encarnación propia de la hermenéutica del mito (la encarnación de Cristo), asumiendo de esta forma el acto poético plena función verbal o performativa (puesto que cumple lo que anuncia), ya que “la inscripción del signo” coincidiría con aquella otra: “el verbo se hizo carne”. El resultado es la recontextualización de la escena en un nuevo régimen visual propio de la cultura del espectáculo, postmoderna, anunciando la asunción de la carnalidad de la imagen (su preferencia sobre lo real). Sin embargo, la reactualización del mito también supone retomarlo para el nuevo régimen visual y trascender el mundo de la mera superficie al establecerse la imagen, la de María, como vector de comunión. Así pues, la imagen no solo es materia (superficie) sino conjunción de la materia y el espíritu, *coincidentia oppositorum*, que el mito de la Anunciación entraña.³ He aquí la promesa que efectúa el primer poema de *Renacimiento* para esta poética de la imagen, mediante la alegoría del mito de la Anunciación: el poema es anunciación de la sacralización del régimen imaginario en cuanto a su estatus de vector de comunión global, pero también anunciación del valor de la paradoja como modo de conocimiento. Quizás por ello, en el *zoom* progresivo que ejecuta el texto, la imagen se detiene sobre “la errancia iridiscente / de las diminutas partículas de polvo”, materia de tránsito, frontera entre lo material e inmaterial, entre el espíritu y la carne, y combinatoria de la paradoja para la nueva era de gracia anunciada.

En otro lugar del libro, el poema “Acerca de las dos nociones de mimesis sobre las que tanto se ha discutido” parece llevar a cabo un plan similar. Su singularidad

² Según José Luis Brea existe una fuerte alianza establecida entre la religión cristiana como *relato de verdad* y la práctica de la pintura o imagen-materia (2011: 33).

³ Según Kraemer: “A través de María se manifiesta la participación de toda la humanidad en la renovada comunicación con Dios ya que al encarnarse en su seno el Mesías, el vínculo entre los contrarios se fusiona en la figura de dios-hombre. Cristo personifica la unión hipostásica de las naturalezas divina y humana y por tanto efectúa la mediación del espíritu y la carne, personificando en su ser la máxima expresión de la *coincidentia oppositorum* y recuperando así la plenitud de un estado no dual anterior a la Caída, precisamente a través de la Encarnación” (2003: 206).

reside en la vigencia del debate acerca de la representación mimética de la *realidad* al establecer una dialéctica entre el realismo aristotélico y el idealismo platónico, encarnada primero en dos personajes clásicos y, posteriormente, en dos iconos post-modernos, y mediante la yuxtaposición de dos escenas que se buscan paralelas: por un lado, el diálogo entre Averroes e Ibn Arabi; y, por otro, entre Andy Warhol y Jim Morrison. Su trasfondo muestra la misma oposición tratada desde un punto de vista transtemporal: aristotelismo / neoplatonismo o razón / imaginación. El primer diálogo del poema reproduce un encuentro con Averroes que el mismo Ibn Arabi citaría en sus propias memorias:

(Ibn Arabi entra en la estancia donde descansa Averroes. El filósofo cordobés y el místico murciano se saludan)

AVERROES: ¿Sí?

IBN ARABI: Sí.

(Y al observar las muestras de alegría del filósofo)

IBN ARABI: No

AVERROES (con inquietud): ¿Qué respuesta encuentras entonces al problema de la Revelación?

IBN ARABÍ: Sí / No

Entre el sí y el no los espíritus vuelan
más allá de la materia; y las cabezas
se separan de los cuerpos (2009: 14)

Moreno reproduce aquí el famoso diálogo entre Ibn Arabi y Averroes. Este último, aristotélico y defensor de la escuela peripatética, excluye de su cosmología la existencia de la imaginación creadora. Por su parte, Ibn Arabi es heredero de la escuela neoplatónica y defiende su existencia como única herramienta que capacita la unión con el creador y, por consiguiente, permite la penetración en el misterio de la existencia. Tal como expone Henry Corbin, “In his striving to be strictly faithful to peripateticism, Averroes excludes from his cosmology the entire second angelic hierarchy, that of the celestial Angel-Souls, governing the world of the active Imagination or Imagination of desire, the world which is the scene of visionary events, of symbolic visions, and of the archetypal persons to whom the esoteric meaning of Revelation refers” (1981: 12). La negación de Averroes resume el pensamiento de Ibn Arabi. El poema continúa con otro diálogo entre Andy Warhol y Jim Morrison

que, reproduciendo una postmoderna combinatoria de alta cultura y cultura popular, perpetúa la alegoría de las dos funciones de mimesis elaboradas por los clásicos:

ANDY WARHOL: Alguien me dio este teléfono... Me dijo que podría hablar con Dios, pero... no tengo nada que decirle... así que (dándole el teléfono a Jim)... Es para ti ... Ahora puedes charlar con él

ACÓLITO (de A.W.): Andy Warhol es el arte. Debemos preguntarnos si Andy imita a la vida o es la vida la que imita a Andy

JIM MORRISON: Nace de la carne el lenguaje

Del lenguaje brotan imágenes

Algo transita de lo material

a lo inmaterial

Una especie de enfermedad. Una metástasis

que llena las bibliotecas

y anonada los cuerpos.

ANDY WARHOL: Sabes, quedarías fantástico en una de nuestras películas

JIM MORRISON (quitándole las gafas a Andy): Entra de nuevo en el dulce bosque

En el sueño cálido

Ven con nosotros

Todo está roto

Y danza (2009: 14-15)

La visión de Andy Warhol, icono del postmodernismo y fanático de las superficies, se equipararía en el seno del poema con la aristotélica de Averroes: el entendimiento de la *mimesis* como imitación de la realidad, y, en esencia, realista. El sí de Averroes, es decir, la visión positivista, parece tener su correlato en la negativa de Warhol de hablar con Dios, del transcendentalismo. Por su parte, Ibn Arabi y Jim Morrison resultarían defensores de la visión idealista, de modo que las palabras atribuidas a Ibn Arabi coinciden con las de Jim Morrison en defensa de la imaginación como constituyente de una realidad inmaterial, ideal. A pesar de una puesta en escena aparentemente lúdica, el trasfondo ideológico del poema es grave, ya que el poema juega con estas dos nociones de mimesis para mostrar su sentida vigencia a través del tiempo y concluye decantándose por la máxima “Todo está roto / y danza”.

De nuevo, el espacio de indeterminación. Y es que este verso es asociado al pensamiento presocrático y más en concreto a Heráclito. Para el griego, “el devenir es justamente una cierta tensión entre contrarios, y esa tensión es la que pone en curso el movimiento [...]. La oposición es, pues, para Heráclito algo en sí fecundo, lleno de vida y fuerza creadora” (Hirsberger, 1971: 53). Así pues, herederos al mismo tiempo de la escuela órfica, los últimos versos del poema resultan en un canto dionisiaco al *renacimiento* y a la fecundidad de la dialéctica entendida como una suma de visiones complementarias. El título del poemario cobra bajo esta óptica toda su significación como una nueva aceptación de la paradoja tal como lo hacía en el poema “Anunciación” y vuelve a proponer la *coincidentia oppositorum*, como apertura al espacio de duda, de la paradoja, en este baile presocrático entre contrarios que el paradigma del posthumanismo busca rearticular en la superación de la fisura del conocimiento. Otro poema, “Solve et coagula” (del latín, ‘deja pasar lo viejo’), reformula este concepto y recoge en su seno textual las piezas rotas de los últimos versos del anterior, aquella vasija rota del universo, arrojándolas ante el espejo:

Arrojaremos las piezas
las pondremos frente al espejo
el ojo de unicornio
que nos devuelva la imagen
completa del universo
su forma
de cifrar la paradoja
(el huevo o la gallina)
en un cúmulo de nervios y carne

El pez pequeño es el más grande (2009: 24)

Ejerciendo un nuevo salto transtemporal, los versos que siguen implementan la ecuación de esta cosmovisión con el principio de incertidumbre de Heisenberg como rector de la nueva realidad, “Cuanto más precisa sea la medida / del movimiento de una partícula / menos sabremos de su posición” (2009: 24), reincidiendo de nuevo en el espacio de duda como consustancial a la existencia en todas sus facetas, en este caso, la danza de los enamorados: “Tigre y Dragón. Tú y yo / bajo esta lluvia de polen” (2009: 25). Así, un hecho atmosférico finalmente envuelve la atmósfera del poema y a los protagonistas en una existencia opaca, dudosa. La resolución de la duda, dice otro poema, no implica su no existencia, sino que precisaría toda la infinitud de todo el espacio. “Melancolía (Stephen Hawking encuentra la gran fórmula)” lo expresa así:

Sin pudor
me rindo a la asonancia

Lleno la página de cifras
Como pompas de jabón
las veo crecer
y perderse en la distancia

He encontrado la fórmula

Es solo que...

Necesitaría todo el espacio
para contenerla (2009: 17)

Se trata de otro ejemplo que de nuevo incide en la cosmovisión que rige *Renacimiento*, el principio de incertidumbre del modelo cuántico postulado por Heisenberg y secundado por Stephen Hawking. Ambos modelos científicos no dejan de ser metáforas, representaciones, de la realidad y de la física. Es en este espacio del saber de un no saber, en el lugar de la antinomia, de la paradoja, donde aflora esta poética que busca ante todo conocer y, sin embargo, se da una inteligente y pragmática licencia para la duda.

3. Una nueva Eleusis

El mundo rizoma que Deleuze y Guattari proclamaban está atestiguando un fortalecimiento de su engranaje gracias a la labor de las nuevas tecnologías y a una fibra óptica que convertiría aquellas “mil mesetas” de los filósofos en *mil pantallas* (2011: 69):

Un mundo poblado de infinitos conos escópicos que salen de cada lugar y se dirigen hacia cualquier otro, en cualquier dirección, como si en todo *lugar cualquiera* presumieran que puede haber un *captor*, un –digamos “espectador”, un *operador de recepción* (una pantalla y la máquina que la opera) que podría estar ahí interceptando su viaje, su tránsito, para interesarse por lo que ella porta, cuenta, para escuchar el testimonio que ella o ellas, infinitas (en número y en *su viaje*), tiene o tienen que decir. (2011: 70)

En esta ubicuidad de la cultura tecnológica y visual opera también la mirada de Javier Moreno en *Renacimiento* como captor de lo que ellas, las imágenes, “tienen que decir”. En *Renacimiento*, el autor crea un *enlace* entre realidad tecnológica y mística que obedece a la recuperación de un espacio de lo que denominaremos como comunión secular, ya no solo de la imagen, sino del mundo de la hipercomunicación tecnológica. En este sentido, el filósofo francés Maffesoli establece una interesante relación entre el papel de las nuevas tecnologías y la mística, y, en concreto, entre los diversos cultos místéricos de carácter órfico en donde las comunidades cristianas vivían sólidas ósmosis existenciales (2008: 73): “¿Acaso no responde a una misma naturaleza lo que está sucediendo ante nuestros ojos! En suma, ¿no es acaso Internet la Comunión de los Santos postmoderna?” (2008: 74), concluyendo que “la mística y la tecnología se unen en un mixto sin fin” (2008: 75). *Renacimiento* cobra su sentido al establecer esta relación transcultural entre el nuevo escenario global y tecnológico con estos cultos místéricos de la antigüedad. Continuando la lucha contra la razón instrumental, Javier Moreno consigue reencantar el panorama sociocultural presente con la recuperación de una conciencia mítica. Es desde esta perspectiva como entiendo la implementación de un humanismo transcultural entre los momentos elevados de la cultura y el presente global. Todo ello, desde la vigente realidad tecnológica.

Así, de igual modo que “Anunciación” erradicaba el régimen ocularcentrista al ingresar en él una red intravisiva de la que el propio yo poemático es un nodo más, “La ventana de Alberti” reincide en la nueva *Weltanschauung* que resulta del uso y de la praxis de las nuevas tecnologías. Trascendiendo el papel de espectador del individuo en la sociedad del espectáculo postmoderna, las nuevas tecnologías *reactivan* en cierto sentido la agencia de un sujeto con más poder, puesto que ahora teclea, busca información, navega pantallas y hace clics, es decir, *construye* su propia realidad, convirtiéndose así en emisor activo. Además, el *click*⁴ no solo cambia nuestra manera de percibir el mundo, sino de adquirir el conocimiento. Según Pérez Tapias: “La revolución tecnológica en curso refuerza aún más el papel de la tecnología en nuestra cultura hasta poder considerarla como uno de los principales determinantes, si no el principal, de nuestra relación pragmática y cognoscitiva del mundo” (2003: 18).⁵ Este poema es quizás un ejemplo de este cambio de paradigma tecnológico en cuanto a su sentido afecto a esta poética como creadora activa de su propia versión del mundo:

Leon Baptista Alberti decía que el cuadro debía ser una
ventana abierta al mundo

⁴ Recordemos que el autor tiene una novela con el mismo nombre, *Click* (2008).

⁵ Citado por Vicente Luis Mora en *La luz nueva* (2007: 34).

lación con la tecnología, lo que José Luis Molinuevo denomina una “tecoorgánica” (2009: 28):

“Tesis sobre el autorretrato”

Hay en el fondo cierta idea de miopía
Ver tan solo lo que está más cerca
¿El yo se encuentra dentro o fuera
de la piel? ¿Se mide en centímetros
o años luz esa distancia?

Cierto que la frontera
entre el yo y el mundo está hecha
de fundas de teléfono, de antenas, de azogues
de espejo, de marcos custodiando
retratos de infancia

Mientras cruza el almagre el espacio
sobre el pelo del pincel
pienso cómo es posible que algo
se contenga a sí mismo

Asombrosa paradoja

Otra cosa es admitir que ningún ser lleva en sí
el principio de su existencia

De ahí la necesidad del lienzo (2009: 26)

La tesis del poema resulta en aceptación de la otredad en el ramaje social (este metafórico lienzo), en la conformación de un yo que no se puede deslindar de esta red de conexiones, de este postmoderno cuerpo eléctrico: “Cierto que la frontera / entre el yo y el mundo está hecha /de fundas de teléfono, de antenas, de azogues / de espejo” (y podríamos añadir fibra óptica, pantallas...). En este sentido, el crítico Juan Martín Prada considera la web como un “ámbito especular” cuando comenta:

El acto de navegación es cada vez más como mirarnos en una superficie especular, en la que siempre nos topamos con nuestras propias afinidades, con las imágenes fan-

tasmáticas de nuestros deseos, de nuestras preferencias, de nuestras curiosidades. En las redes sociales nos encontramos con lo que le gusta a la gente como nosotros y que hemos categorizado como “friends”. También, gracias a las “cookies” y otros muchos sistemas de rastreo de nuestras preferencias e intereses, la navegación por la red se personaliza cada vez más; basta habernos interesado por adquirir alguna cosa en alguna web de comercio electrónico para que a partir de ese momento veamos imágenes de ella por todas partes durante nuestra navegación online, en decenas de anuncios, y en diversas formas y tipologías. Es el poder de los mecanismos de la información personalizada, orientada a ofrecernos imágenes de nuestros propios objetos de interés”. (2016: 12)

Esta imposibilidad que menciona Martín Prada, la de evitar el reflejo de nuestra identidad en la red su efecto especular “en la que siempre nos topamos con nuestras propias afinidades, con las imágenes fantasmáticas de nuestros deseos, de nuestras preferencias, de nuestras curiosidades”, es a la que se posiblemente se refieran esos versos de Javier Moreno, invalidando en última instancia la noción de “frontera” “entre el yo y el mundo” (2009: 26). Estamos, pues, ante una poética cuya primera persona es un plural colectivo que rige la interconexión del sujeto, que acepta la otredad como extensión de un yo en el espacio metafórico del lienzo (el escenario global). “Quizás siempre fueron contemporáneos / el microchip y Selene / en ese estado desmadejado de la materia / que llamamos eternidad” (2009: 37), dicen otros versos. Y aquí rescato a Bergson (a través de Fernando Savater), crítico del ocularcentrismo y opositor a la concepción lineal del tiempo para explicar en *La evolución creadora* “cómo el tiempo va haciendo que de un núcleo central mítico en los orígenes [...]. El tiempo ha ido diversificando, evolucionando y sacando ‘creadoramente’ cosas que en apariencia se separan, y luego confluyen” (2008: 200): el microchip y Selene, en este caso. Quizás esta filosofía de la fluidez y la simultaneidad espacio-temporal, que más tarde heredará Deleuze en su *imagen-movimiento*, sea la más propicia para explicar la poética que ejerce y admite Moreno para sus versos, y en donde el autorretrato lo conforma toda imagen proyectada en un imaginario mediante un salto metafórico en el tiempo y el espacio, desde un *centro de indeterminación* ontológica que es puro devenir, evolución creadora proyectada hacia el futuro:

No nos une la certeza
sino el sin sentido
Por eso nos llenamos de fórmulas
de endecasílabos como pasto
para el gusano que otea el futuro (2009: 32)

Otra fórmula para este gusano de evolución creadora que recorre *Renacimiento*, siguiendo el hilo matricial de esta poética de hiperconexión, la hallamos en el poema “Algunos enlaces recomendados”, en donde, incorporando el lenguaje de la web (los poemas siguen el formato de las páginas *.url* con su correspondiente entrada *www* y extensión *.jk*) al final de cada estrofa existe un implícito clic que busca la conversión en actualidad de una potencia, el desentrañamiento de un haiku indicado por la extensión *.jk*. Algunos ejemplos:

www.Tenso_el_cerebro
buscando_hacer_centro
en_el_vacío.jk

www.Vicent_Van_Gogh
Sus_girasoles_Campo_e
Lectromagnético.jk

www.Virtud_del_junco
No_luchar_Plegarse_al
Soplo_del_viento.jk

www.Picoteando
el_pájaro_en_la_rama
este_poema.jk (55)

Como en el haiku, el poeta incorpora elementos de la naturaleza y la realidad circundante, explícitamente, “este_poema”, al final de la composición, entre los cuales el lector debe establecer el símil. La relación con la poesía del silencio parece también innegable. Y es que en estos haikus de Moreno en donde el cerebro busca hacer centro del vacío, aquel lugar del *caos* (apertura) originario hacia el cual el poeta, como Wittgenstein diría, ha de descender para comprender. Tenemos así la incorporación de la obra pictórica de Van Gogh y sus campos magnéticos, el énfasis en la cualidad de saber *estar* del junco propia del budismo zen y el poema como metáfora del picoteo de un pájaro en la rama. Todo ello conforma un leve intento de penetrar el misterio de la *realidad*. El poema deviene así en *enlace* de tecnología y mística y nos remite a esa unión de mística y tecnología de la que habla Maffesoli, en donde la praxis tecnológica es también praxis cognoscitiva y en donde la ventana del ordenador se reconfigura como este nuevo espacio contenedor de una experiencia trascendente.

4. Reactivación del mito del eterno retorno

El último poema del libro, “El ‘Sacro Bosco’ de Bomarzo (Solo para consolas Nintendo)”, continúa el escrutinio filosófico de la imagen, en este caso, la imagen electrónica, digital. El poema recupera de nuevo material mítico y lo readapta a la escenografía contemporánea, en este caso, un videojuego. El escenario digitalizado del “Sacro Bosco”, un jardín renacentista italiano plagado de monstruos y otras maravillas arquitectónicas, se convierte así en el lugar, la odisea del avatar de un yo poemático que se siente “Neo en *Matrix Reloaded*” (2009: 58). A través de un recorrido por este jardín de maravillas busca reinsertar la cosmovisión renacentista, humanista, en el nuevo escenario electrónico, hacer de Neo (el individuo contemporáneo habitante del espacio “matricial”) un nuevo icono de otra forma de humanismo transtemporal. La siguiente descripción de este escenario nos hace comprender la pertinencia de la relación que Moreno establece con el mundo del videojuego. Y es que quizás no haya mejor paralelo para los monstruos y esfinges que se pueden encontrar en este espacio laberíntico que aquellos videojuegos que insertan igualmente el elemento de lo mítico y lo fantástico.

El Sagrado Bosque, así denominado para afirmar la afinidad del jardín con la antigua tradición de las zonas boscosas como lugares predilectos por el encuentro con lo divino, es habitado, por lo tanto, por imágenes que son señales de un “Mas allá”. Con su Venus y las otras diosas-matronas, con el reino de Plutón habitado por guardas-dragón y monstruos marinos, con los ogros, las esfinges y los personajes míticos, el Bosque de Bomarzo nos hace entrar en un mundo onírico, un ultramundo, un lugar donde lo numinoso puede mostrarse a los ojos de los visitantes en sus diferentes manifestaciones, y donde el sentimiento de maravilla se mezcla con el de lo terrible. Esta fue quizás justamente la voluntad de Vicino, su creador, expresada en una inscripción que también es una invitación: “Voi che pel mondo gite errando vaghi di veder meraviglie alte et stupende venite qua, dove son faccie horrende elefanti, orsi, orchi et draghi”.⁶ Vicino, por lo tanto, crea en el jardín gigantes y ogros, pero también Pegaso y las Arpías y Cerbero, en una alternancia de asociaciones que siempre aluden a lugares fantásticos o sobrenaturales, lejanos de la cotidiana realidad y presentes en forma de hierofanías concedidas a los hombres. Con esta información preliminar, quizás sea más fácil comprender el poema que aquí incorporo en su totalidad por ser final y vital para la comprensión del poemario en su totalidad:

*Voi che pel mondo gite errando, vaghi
di veder meraviglie alte et stupende*

⁶ Inscripción en Il Parco dei Mostri di Bomarzo, atribuida al Principe Vicino Orsini.

¿Existe una épica
del fin de la historia? (Esfinges)

El videojuego

Elegir el arma, el uniforme
el bando. Jugar
a ser fascista/republicano, sabiendo
que la sangre que salpica
no es sino un trozo de código

Y qué importa si no ocurrió así
si el soldado murió
sujetándose las tripas

No dejemos que la historia
estropee una buena partida
(Mausoleo)
Todo pensamiento vuela
(Orco)
mas nunca debe saber el arco
cuándo ha de partir la flecha

Pero a quién disparar
a través de las ventanas abiertas
Hace tiempo que solo temo
el parte de bajas ante el espejo
Es entonces
cuando todo amenaza ruina
(La Casa Inclinada)

Neo en *Matrix Reloaded*
ya no esquivo las balas
no lucho contra el enemigo
Por fin comprendo
que el enemigo estaba dentro
(La lucha entre gigantes)

Alguien pasa junto a ti

extiende la mano
te pone una etiqueta

Es lo bueno de vivir así
envasado al vacío, alojado
en un estante de súper
libero l'animo d'ogni oscur pensiero
(Ninfeo)

El tiempo es esta cópula
de dragón y alevilla
conjugando la infancia
en indicativo presente

Aquí
hasta el invierno reverdece
(el Dragón)

Sentarse en el regazo de Perséfone
Saber que algo recomienza tras el Game Over
(Proserpina)

Operar la suma
de todos los significantes
(son necesarios 300 genes
para crear la vida
cuántos versos para un poema)
Resultado=Silencio

Como ocurre con los colores
cada objeto contiene
todos los seres
(Equidna-Leones-Furia)
excepto él mismo

Siempre
contemplamos la ausencia

Detrás de la pantalla
el mundo
agazapado
en una hoja de hierba
(Ceres)

Mientras
en el suelo
la hormiga macho
reinterpreta a Goethe:

Ama a Helena
y muere (2009: 57-60)

De marcada intertextualidad con los mitos clásicos, la filosofía, el cine e incluso las economías de mercado, estos versos son testigo de aquel humanismo transcultural del que nos estamos ocupando. Y es que este poema, pese a su aparente esoterismo, se dedica básicamente a trasladar el escenario humanista del renacimiento italiano a través de este laberíntico recorrido por el jardín de Bomarzo al escenario hiperconectado (matricial) de la actualidad. Del mismo modo que el laberíntico jardín se hace eco de mitologías clásicas y goza, insertado en la espesura de un bosque, de una presencia notable del elemento numinoso y sacro, también el escenario electrónico de la actualidad se convierte en metáfora perfecta de todas las potencias mistericas de la tecnología para el individuo del mundo en red, ese “Neo en *Matrix Reloaded*”. El poema no se dedica a exaltar el mundo del simulacro de la postmodernidad, sino que, igual que ocurre en *Matrix*,⁷ parece proponer la superación de lo hiperreal, la postmoderna caverna de Platón, tal como leemos: “libero l’animo d’ogni oscuro pensiero” (versos de *El sueño de Polífilo* grabados en el jardín de Bomarzo). Así, el mundo del “antiindividuo”⁸ postmoderno, consustancial a esta visión de la hiperrealidad en donde el ser estaría “envasado al vacío, alojado / en un estante del súper” (2009: 58), sale de su alienación, de su solipsismo, para recobrar la co-

⁷ *Matrix* ha sido concebida por la crítica como una apuesta nietzscheana ante la realidad de Baudrillard, es decir, de que el reconocimiento de que todos los valores son ilusorios no supone su destrucción (2006: 16).

⁸ Según Brea: “Aquí la ingeniería de la eternidad se hace biotecnia, dando vida a formas de identidad repetidas hasta el escalofrío. Como en el proyecto deleuziano –‘diferencia y repetición’– o en el pop de la seriación infinita, en nada se escabulle tanto la diferencia, como allí donde no se promete nada, *nada de individuación* [propia de la imagen-materia] [...] sino una totalidad intensiva que es, en tanto que *antiindividuo*, una agregación masiva de cantidades ilimitadas de información” (2011: 75).

nectividad con el escenario global, pero también con otros momentos de la cultura. Todo ello gracias a las tecnologías en cuanto su papel de renovada comunión. Un ejemplo de este impulso de conectividad es el guiño que Moreno realiza a la teoría de los colores de Goethe cuando leemos: “Como ocurre con los colores / cada objeto contiene / todos los seres / (Equidna- Leones- Furia) / excepto él mismo” (2009: 59). He ahí la inserción de la mirada neorromántica de interconexión holística del todo. Así, en su recorrido por el misterioso laberinto y su mitología, el yo poético busca reconectar su realidad con el pasado y restablecer relaciones transtemporales con los mitos. De ahí que cuando leemos “Sentarse en el regazo de Perséfone / Saber que algo recomienza tras el Game Over / (Proserpina)” podemos apreciar que, terminada la partida en Grecia (Perséfone), luego llega el imperio romano a rebautizar la misma diosa: Proserpina. Todo ello desde la noción del “Game Over” que impone la mirada actual, la del imperio norteamericano. Se trata, pues, de reconectar los momentos álgidos del humanismo (antigüedad clásica –Grecia y Roma–, Renacimiento –Bomarzo–, Romanticismo –Goethe–) hasta llegar al escenario global presente.

Regreso a la definición del paradigma propuesto por Rodríguez-Gaona al comienzo de este artículo. Se trata de “un humanismo transcultural, no solo con referentes de la Clasicidad o el Renacimiento, sino también abierto al estudio de importantes momentos de otras civilizaciones previamente consideradas como periféricas o premodernas. Tratar de conducir las herramientas que brindan la globalización, Internet y los Estudios Culturales hacia la edificación de una civilización plural verdaderamente digna de su nombre” (2008: 212-214). Este último poema parece mostrarnos la conducción de las herramientas de la globalización y de la tecnología hacia esta reedificación de un nuevo humanismo que, sin obviar el progreso y las nuevas tecnologías, al contrario, sirviéndose de ellas, establece nodos de conexión con otras culturas. Se trata de “reactivar” antiguas mitologías en el escenario presente, en donde la globalización, las nuevas tecnologías, los estudios culturales, conviven con antiguas mitologías.

En este caso, tenemos la recuperación del mito del eterno retorno. Los versos que abren el poema, y que en forma de inscripción dan la bienvenida al visitante –“*Voi che pel mondo gite errando, vaghi / di veder maraviglie alte et stupende*” (2009: 57)– y la forma laberíntica del Sacro Bosco, nos recuerda Martin Jay, nos remiten a esta infinita postergación temporal: “The topos of the ‘wandering Jew’ could be assimilated to that profoundly antiocular image of the labyrinth, in which infinite temporal deferral replaced timeless spaciality and unmediated presence” (1993: 549). De ahí el guiño final a Ceres / Demeter “Agazapada tras la pantalla”. Y es que tras el reinado de las superficies (la pantalla) hay una promesa de eternidad, de renacimiento, “infinite temporal deferral” o eterno retorno, ya que Ceres / Demeter es la

diosa de las cosechas, del renacimiento, uno de los mitos centrales en los antiguos ritos eleusinos.

Para describir el tejido social contemporáneo, regido por la interconexión y una concepción holística de la existencia, el filósofo Michel Maffesoli hace precisamente referencia al retorno a los misterios órficos de la Eleusis (el lugar donde se llevaba a cabo el culto a la diosa romana Demeter, la diosa de las cosechas), es decir, a los rituales de *renacimiento*. Curiosamente, el crítico de estudios visuales José Luis Brea utiliza los mismos términos para definir el presente como una “efervescencia histórica, un incendio eleusino de pasiones de vida” (2011: 110), entendido como la celebración de dichos rituales de renovación. Este estallido dionisiaco de fuerzas viene así, pues, acompañado de una nueva voluntad nietzscheana, un yo fortalecido, no en su aislamiento, sino como yo colectivo, comunitario, virtualmente enlazado y, sin embargo, portador fuerte de su propio discurso. Igualmente, esta es la idea que transmite Ernesto Castro en su artículo “Mallas de protección: la codificación del yo en la Era Comunicativa”:

Internet potenciaría expresiones más perfectas de la Voluntad de poder nietzscheana [...] una versión actualizada de este ideal post-humano: el hiperhombre, aquel individuo cuya identidad está constituida por los enlaces con otros individuos y que, no obstante, es capaz de imponer un discurso propio, el cual sería reproducido y transmitido hasta el último rincón del planeta gracias a los discursos mediáticos disponibles. (2011: 22)

Esta es precisamente la concepción del nuevo escenario global como una efervescencia histórica, dionisiaca, que ocurre al comulgar secularmente en esta nueva comunidad virtual.⁹ Se trata, pues, de retornar también al comienzo del libro, a aquella María que nos anunciaba un nueva “era de gracia”. La visión antropocéntrica de un antiguo humanismo dará pie ahora a otro tipo de estructura nodal, matricial, en esta nueva ontología de la complejidad en donde el hombre ha de reconfigurar su subjetividad con el espacio. De ahí que, como leemos al final del poema, el endiosamiento del ser en otras etapas de la cultura dé paso ahora a una visión más humilde: la de esta hormiga macho en la que nos convertimos todos al pasear por el jardín de las hipercomunicaciones globales.

⁹ Ernesto Castro Córdoba nos remite a otras dos fuentes teóricas que elaboran la idea de la nueva comunidad como red de redes: *La Comunidad desobrada* (Jean-Luc Nancy) la *Comunidad Inconfesable* (Maurice Blanchot).

5. Conclusión

A lo largo de este estudio he analizado los valores que Rodríguez-Gaona apuntaba como requisitos para una poética humanista transcultural presentes en *Renacimiento*: Por una parte, la recuperación de la fe en el conocimiento con una licencia para el espacio de duda, posicionamiento que sustenta la lucha de Javier Moreno contra la razón instrumental. Y, por otro lado, un rescate de diferentes momentos de la cultura y su reconexión con la presente realidad tecnológica y el escenario global. El resultado es una reconfiguración de las subjetividades contemporáneas dentro esta nueva ontología de la complejidad en la que situamos el nuevo humanismo dentro del sistema-rizoma. Se trata, según explica José Luis Brea en su “(pequeña) teoría de las multitudes interconectadas”, de un movimiento de intensión y distensión, el cual redefine las nociones de subjetividad y ciudadanía en la hiperconectada red global:

Un doble movimiento de compresión –una ecuación de carga por la que el juego de los muchos se atrae como un sofisma abstracto– y distensión [...] sístole y diástole, compresión y distensión, inspiración y espiración, eros y tánatos, algo captura la constelación del juego diferencial de las partes como el magnetismo centrípeto de su nube molar para de nuevo, e instantáneamente, dejarlo distenderse, propagarse de una dispersión en deriva hacia sus infinitas líneas de fuga. (2011: 108-109)

Así es como también parece operar la poética rizomática de Javier Moreno en *Renacimiento*, una poética que se elabora en múltiples planos, siguiendo este sistema conceptual de coalición y constelación. Y es que las mismas cubiertas del libro [Imagen 1], siete flechas concéntricas centrífugas (portada) y siete flechas concéntricas centrípetas (contraportada), parecen dibujar este momento de sístole y diástole que determina en tantos sentidos la poética de *Renacimiento*: es quehacer metafórico (viaje de ida y vuelta de “lo real” al signo); es esquema de la paradoja de una poética del silencio (saber del no saber); es concepción bergsoniana del tiempo (simultaneidad temporal –contracción– que provocaría un movimiento posterior de expansión);¹⁰ y, finalmente, es movimiento intensivo del proyecto rizomático deleuziano, (*momento multitudinario* de fuerzas centrípetas) y posterior distensión de las mismas en toda dirección.

Esto es lo que Brea denomina “un incendio eleusino de pasiones de vida [...] un *estado de pasión*, una fluídica de afectos que se mueve a la velocidad de una sola ecuación implacable: la del deseo en sus composiciones recíprocas, en sus innumerables travesías de lo ciudadano, a cada instante negociable” (2011: 109-110). Así es como la revalorización que realiza el filósofo del mundo rizoma en el escenario

¹⁰ Bergson lo denominará *élan vital*.

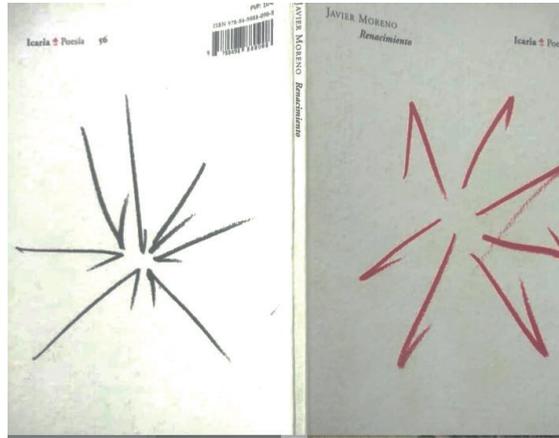


Imagen 1. Cubiertas de *Renacimiento*

electrónico global resuena en *Renacimiento*. En la obra de Javier Moreno, el individuo sale de un encierro para formar parte de esta fluida ontología de afectos en la que la subjetividad es parte indistinguible de su ensamblaje biopolítico global. Es, pues, en torno a esta fluídica de afectos, como Javier Moreno, post-postmoderno *homo faber*, articula las páginas de un *Renacimiento* que se hace eco de una nueva “era de gracia”.

Bibliografía

- Brea, José Luis (2011). *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal.
- Castro Córdoba, Ernesto (2011). “Mallas de protección: la codificación del yo en la Era Comunicativa”. En Mora, Vicente Luis (ed.). *Redacciones*. Salamanca, Caslon, 19-45.
- Constable, Catherine (2006). “Baudrillard reloaded: interrelating philosophy and film via The Matrix Trilogy”. *Screen*, 47 (2), 233-249.
- Corbin, Henri (1981). *Creative Imagination in the Sufism of Ibn 'Arabi*. Princeton, Princeton University Press.
- García, Eduardo (2005). *Hacia una poética del límite*. Valencia, Pre-Textos.
- Hirsberger, Johanness (1971). *Historia de la filosofía*. Barcelona, Herder.
- Jay, Martin (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press.

- Kraemer D'Annunzio, Sonia (2003). "La anunciación a María como modelo hermenéutico de la unión de los contrarios o *coincidentia oppositorum*". *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida*, 25, 205-227.
- Maffesoli, Michel (2008). *Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas*. Barcelona, Península.
- Martín Prada, Juan (2016). "Nuevas egologías mediáticas". *Re-Visiones*, 6, s.p.
- Molinuevo, José Luis (2004). *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid, Alianza.
- Mora, Vicente Luis (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba, Berenice.
- Mora, Vicente Luis (2009). "Letras sin imprenta. Ciberliteratura, *blogs*, narrativas cross-media". En Rico, Francisco, Gracia, Jordi y Bonet, Antonio (eds.). *España Siglo XXI. Literatura y Bellas Artes* (Volumen 5). Madrid, Biblioteca Nueva, 313- 356.
- Moreno, Javier (2008). *Click*. Barcelona: Candaya.
- Moreno, Javier (2009). *Renacimiento*. Madrid, Icaria.
- Pérez Tapias, José Antonio (2003). *Internautas y naufragos. La búsqueda del sentido en la cultura digital*. Madrid, Trotta.
- Rodríguez-Gaona, Martín (2010). *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Madrid, Caballo de Troya.
- Savater, Fernando (2008). *La aventura de pensar*. Barcelona, Debate.