

heart metaphor, from “Cuba, mi secreto” to *La tumba de Antígona*. In this chapter, Johnson fleshes out the “poetic weight” of Zambrano’s language into a widely contextualized “philosophical weight” that deepens the overarching assertion of the volume that at stake in these readings is “the fullness, the completeness of experience,” not just for the philosopher, but for scholars reading her (150). The following article by Elide Pittarello illustrates that approach by linking metaphor and poetic reason to Zambrano’s attention to a relationship between the sacred and the visual, which, according to the critic, not only reveals a “personal hermeneutics of painting” in works such as *Algunos lugares de la pintura* (156), but also approximates the “productive tension” between surfaces and interiors that defines approaches to images in the recently explored “iconic turn” (158).

With all these readings—bridging poetry and language, philosophy and art, politics and the material experiences of women in patriarchal society—the volume serves as a tribute to what the editors correctly represent as Zambrano’s “holistic philosophical practice” (11). The chapters return perhaps a bit too often to familiar themes, even as they attempt to branch out from them. Additionally, when considered together, the readings suggest that Zambrano will never quite escape the shadow of Ortega y Gasset. However, the collection also draws attention to the productive role that Zambrano’s thought could have for considering contemporary social and cultural concerns. This underlying hope and potential for a broader meaning, inherent in the volume’s interest in culture, politics, and experience, are perhaps best expressed by Daniela Omlor. In her chapter on exile and memory, Omlor writes that Zambrano’s work, like her approach to memory, is as much about the collective as the subjective: “What Zambrano was interested in, after all, was salvaging experiential wisdom from the all-encompassing realm of history, so that individual suffering would not remain in vain” (182).

TANIA GENTIC  
Georgetown University

Alex Saum-Pascual, *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*.  
Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018, 212 pp.

Los prefijos *post-*, *inter-*, *trans-* o *smart-* vienen siendo utilizados por los teóricos para tratar de argumentar los cambios en los que está inmersa nuestra cultura global y digital. La postmodernidad sigue dejando sus huellas de pluralidad, mestizaje, diferencia, desercalización, alternancia y minorías en manos de críticos que, incapaces

ces aún de dar el salto definitivo a nuevos paradigmas digitales, proponen *remakes*. *#Postweb! Crear con la máquina y en la red* es un ensayo atrevido, con voz propia, que da un salto significativo hacia el estudio de la cultura digital y más concretamente hacia el análisis de la incipiente literatura digital en la España del siglo XXI.

La cultura en general y la literatura en particular adquieren con el hipertexto digital una dimensión creativa innovadora que rompe con la linealidad narrativa y se abre a la colectividad. Alex Saum-Pascual utiliza el concepto *#Postweb!* desde una conciencia crítica irónica para cuestionar las teorías previas sobre la creación digital y buscar un acercamiento individual a textos impresos en los que se rastrea su génesis electrónica (obras de Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, Robert Juan-Cantavella y Agustín Fernández Mallo), y a creaciones nacidas digitales (Belén Gache y Domenico Chiappe). La escritura *#postweb*, consciente de su lugar en la red del conocimiento y de sus prácticas de inscripción, se genera por y para los medios digitales y ha asumido plenamente la web como algo que ha dejado de ser novedad y futuro para ser presente tanto a nivel global como en manifestaciones locales (10). En *Postweb! Crear con la máquina y en la red* destacan tres aspectos: a) la propuesta de un manifiesto que aboga por la crítica subjetiva y efímera (9-22); b) el análisis de textos creados por imitación o influencia de la máquina (23-130); y c) reflexiones sobre cómo se crea en la red (131-94).

a) Publicar manifiestos es común entre los creadores de vanguardia para exponer sus ideas estéticas. Alex Saum-Pascual se apropia de la fuerza innovadora del término para buscar un cambio en la sensibilidad del sujeto crítico que ahora escribe un ensayo efímero sobre las nuevas prácticas de la memoria digital (fugaz, inestable, discontinua, antinarrativa...) y rearticular así el discurso histórico desde la praxis de la “arqueología literaria” (Élika Ortega). *Postweb! Crear con la máquina y en la red* valida el tiempo profundo de Zielinski y Gould –contrarios al progreso lineal y jerárquico– en busca de variaciones, mutaciones y márgenes que abran la historia (con “h” minúscula) a la temporalidad intrínseca de los objetos creados por la máquina. Efectivamente, escribir en el siglo XXI ha dejado de ser un mecanismo de acción humana para ser una práctica automática de traducción de código binario gracias a programas de software y hardware, lo que permite el cuestionamiento de patrones heredados.

b) En el capítulo “Crear con la máquina”, se comentan tres libros: *Alba Cromm* (2010), de Vicente Luis Mora; *Cero absoluto* (2005), de Javier Fernández; y *Crónica de viaje* (2009), de Jorge Carrión (2009). Se trata de tres obras raras para ser impresas porque ofrecen páginas donde la intervención de la máquina ha dejado hue-

lla en su composición, mostrándonos interfaces de lectura que estamos acostumbrados a ver en pantalla, pero no en libros impresos. *Alba Cromm* se presenta como una revista sobre casos de pederastia en la red. El libro pone en evidencia la función del medio en la creación artística, tratando de luchar contra la automatización de la percepción. En *Cero absoluto*, Javier Fernández cuestiona los orígenes de la tecnología que, tras comenzar como medio de entretenimiento, termina atacando a los usuarios y hackeando su cerebro. *Cero absoluto* se presenta como un gran *remix* de ciencia ficción que pretende que podamos sobrevivir sin cuerpo, como meras proyecciones abstractas gobernadas por reglas de comportamiento inmaterial. *Crónica de viaje* se concibe como un cuaderno de dibujo de esos para trazar bocetos en carboncillo que contiene un batiburrillo de citas, fotos, capturas de video, encapsuladas en un objeto-cuaderno de dibujo. En 2014 vuelve a reeditarse el libro y en las páginas interiores se puede ver la reproducción de un ordenador portátil. El yo autobiográfico no aparece en ninguna parte. La identidad se ve separada del yo gramatical que nunca está presente pero cuyo referente se revela en esa estructura invisible encargada de la organización visual de la información. Concluye el capítulo con reflexiones sobre tres textos que ofrecen una retórica no visual, oculta bajo su interfaz de la página: *Construcción* (2005), un poemario de Vicente Luis Mora; *Casa abierta* (2000), un libro de poemas raro de Javier Fernández; y *Otro* (2001); la primera novela de Robert Juan-Cantavella, de índole absolutamente experimental. En estos tres libros también se recalca la tensión irreconciliable entre la profundidad del código y la superficialidad de la imprenta. Se concibe el libro como un código ilegible para la máquina y solo parcialmente legible para la intuición humana: es el silencio digital que corre bajo la superficie del papel y que cuestiona nuestro presente al más puro estilo vanguardista.

c) El capítulo "Crear en la red" (131-94) contiene reflexiones sobre la literatura transmedia. El *Proyecto Nocilla* (2006-2009) de Agustín Fernández Mallo no se limita al libro, sino que se extiende en distintas plataformas. Desde que apareció, la constelación narrativa española ya no es la misma: se trata de un proyecto futurista que busca rehacer el objeto literario a través de distintas rutas de acceso y continuas heterotopías y heterocronías que soportan sus técnicas narrativas (Carlos Scolari y Henry Jenkins). En esta búsqueda de la lengua del devenir, hay que destacar a la pionera Belén Gache que, desde *El libro del fin del mundo* (2002), es una referencia obligada a nivel internacional. A partir de 1996, su creación artística incorpora textos en papel y en formato digital que adquieren fama global en 2006 cuando se publica *Wordtoys*. La obra se presenta como una serie de algoritmos digitales que va engendrando citas