Anales de Literatura Española
N.º 42, 2025 (SERIE MONOGRÁFICA, 26)

El remake literario: procedimientos de reescritura, copia y repetición en la escritura española contemporánea

Edición de Carmen Morán Rodríguez

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Equipo editorial

Dirección
Juan Antonio Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, España

Secretaría
Davide Mombelli, Universidad de Alicante, España
Laura Cristina Palomo Alepuz, Universidad de Alicante, España

Consejo editorial
Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén
Christine Arkinstall, The University of Auckland, Nueva Zelanda
Miguel Ángel Auladell Pérez, Universidad de Alicante, España
Marina Bianchi, Università degli Studi di Bergamo, Italia
Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, Alicante, España
José María Ferri Coll, Universidad de Alicante, España
Antonella Gallo, Università degli studi di Verona, Italia
Catherine M. Jaffe, Texas State University, Estados Unidos
Dante Liano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia
Renata Londero, Università degli Studi di Udine, Italia
José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale, Italia
Carlos Miguel Pueyo, Valparaiso University, Estados Unidos
Gabriele Morelli, Università degli studi di Bergamo, Italia
Ermitas Penas Varela, Universidad de Santiago de Compostela, España
Ángel Luis Prieto de Paula, Universidad de Alicante, España
Monserrat Ribao Pereira, Universidade de Vigo, España
Diego Saglia, Università degli Studi di Parma, Italia
Laura Scarano, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Dolores Thion Soriano-Mollá, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia

Consejo asesor y científico
Joaquín Álvarez Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Ana María Freire López, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España
Francisco José Martín, Università di Torino, Italia
Piero Menarini, Università di Bologna, Italia
Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid, España
María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 42 (2025). Serie monográfica, 26

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

El remake literario: procedimientos de reescritura, copia y repetición en la escritura española contemporánea

Número monográfico coordinado por
Carmen Morán Rodríguez

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

ISSN-e: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Depósito legal: A 537-1991
Web: https://ale.ua.es
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Avicam Ediciones

Anales de Literatura Española cuenta con el sello de calidad de la FECYT y se encuentra presente en los sitios web: Scopus, Emerging Sources Citation Index (Web of Science), MLA International Bibliography, Periodicals Index Online (ProQuest), DOAJ, Dialnet, Dimensions, Latindex, ErihPlus y MIAR.

ÍNDICE

Carmen Morán Rodríguez
El remake literario: procedimientos de reescritura, copia y repetición en la escritura española contemporánea. Presentación 9

Adolfo Rodríguez Posada
Arte verbal del siglo XXI: la escritura como práctica artística *post-literaria* en el mundo contemporáneo 13

Jorge Arroita
Transposiciones y *silepsis intertextuales*: procedimientos de reapropiación citacional mediante transformaciones implícitas 39

Marco Kunz
Autocita y *mise en abyme* 65

Gaetano Vigna
Reciclando lo propio y lo ajeno. Apropiaciones y desvíos en *Las razones de Jo*, de Isabel Franc 85

Cristina Mondragón
Fractales y referencialidad en *La carne* de Rosa Montero 101

Ruben Venzon
Kafka apócrifo: fototextualidad y reescritura en *Proyecto K.* de Paco Gómez 117

Andrea Elvira Navarro
Apropiacionismo y reciclaje de la noción de traducción en *El fill del corrector / Arre, arre, corrector,* de Adrià Pujol Cruells y Rubén Martín Giráldez 145

Sheila Pastor
Una membrana creativa: expansión y apropiacionismo en la literatura última de Jorge Carrión 159

Francisco Estévez Regidor
¿Poscrítica? Para un marco de crítica contemporánea (I) 183

RESEÑAS

Pedro Mármol Ávila
José Manuel Lucía Megías (2023), *José Luis Sampedro. Un hombre fronterizo* 195

Belén Tortosa Pujante
Eduardo Pérez Rasilla (ed.) (2022), *El Teatro Español de Madrid. La Historia (1583-2023)* 199

Laura Aísa Cánovas
José Ángel Baños Saldaña. *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea* 205

Alejandro López Verdú
Dolores Thion, Rafael Esquinas, Juliette Richaud (eds.): *Crisoles de realidad: poder, identidad y memoria en los medios de comunicación* 209

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 9-12
https://ale.ua.es/article/view/28635

El remake literario: procedimientos de reescritura, copia y repetición en la escritura española contemporánea. Presentación[1]

Carmen Morán Rodríguez
Universidad de Valladolid

En la segunda década del siglo XXI, una serie de prácticas literarias, a menudo intermediales, desafían la originalidad concebida a la manera romántica. Inspiradas en buena parte por el arte conceptual (el arte no retiniano de Duchamp), son obras en las que la reapropiación y resemantización de materiales literarios o no literarios desempeñan un papel fundamental. No solo encontramos en ellas un reciclaje evidente de las obras de otros autores e incluso de la propia obra, sino que este reciclaje, lejos de ocultarse o de constituir un recurso más, se vindica precisamente como código interpretativo. Aunque podamos rastrear un precedente en los centones medievales o las refundiciones barrocas y dieciochescas, son las vanguardias artísticas las que de manera más directa influirán en estas prácticas textuales. El resultado es una perturbación en los conceptos de literatura y autoría, al menos tal y como estos venían apareciendo en los últimos siglos.

Los procedimientos de reescritura, copia y pega (o corta y pega), *remake* y (auto)plagio conducen a menudo a obras diseminadas, expandidas, cuyos límites son difusos y obedecen más a condicionantes editoriales que a la propia naturaleza de las creaciones. La «obra», que antes era centro de la literatura, se dispersa en una retícula de manifestaciones que también son *obra*. Las relaciones intermediales, especialmente entre la literatura y el cine (pero también con el videojuego, el cómic o algunas formas híbridas) han potenciado extraordinariamente estos fenómenos.

1. Varios de los artículos incluidos en el presente monográfico forman parte del proyecto de I+D+I «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XX» (Ref. PID2019-1042156B-10) financiado por el MCIN/AEI/10.13039/50110001103.

Como consecuencia de todo ello, a menudo el énfasis se pone los materiales y remiendos, en los borradores y antetextos, en el proceso (*making of*), más que en el resultado. No interesa la obra pulida que aparece ante el lector acabada y cerrada, sin mácula o erosión, interesa la obra en marcha, la *work in progress*, el *opus in fieri* con todos sus desechos y tentativas, y también con todos aquellos materiales propios y ajenos de los que ha decidido apropiarse. La tradición o la *imitatio*, que en el ámbito belletrista revestían de una pátina de prestigio el acarreo de materiales y residuos, ya no serán coartada suficiente para muchas de estas obras: las claves serán ahora el calco, la copia, el refrito, «el oscuro parásito de la repetición que se oculta en el centro de toda creación literaria» (Vila Matas). El original absoluto demostrará ser un mito, lo mismo que la copia perfecta.

Por doquier encontraremos obras creadas bajo el signo de la metaficción, obras que devoran a otras obras y que se devoran a sí mismas, frecuentemente ensimismadas, en las que el abismo vertiginoso del lenguaje importa tanto o más que el espejismo de un avance narrativo. La obra en su hacerse interminable y a menudo reiterativo reclama nuestra atención, incluso en su dimensión material: de ahí el fascinante poder que ejercen sobre nosotros el manuscrito, la tipografía, el espacio blanco o la página impresa herida por el trazo autógrafo (o mejor dicho: las fotografías digitales que reproducen todo esto, a veces hasta la saciedad).

El monográfico que aquí ofrecemos pretende dar un variado panorama de este hacer literario. Partimos para ello de un enfoque general teórico-crítico e histórico a cargo de Adolfo Rodríguez Posada, quien plantea que las prácticas actuales experimentales de la literatura no creativa, el sampleado, el *collage*, el *détournement* o la intervención de textos propios y ajenos, superan la división entre la literatura y las artes, posibilitando un arte verbal cuyo contexto no es tanto el de la literatura entendida a la manera fijada en el siglo XIX, cuanto el de las prácticas artísticas.

A continuación, Jorge Arroita expone un modelo teórico para el estudio de la intertextualidad de carácter apropiacionista que incide sobre todo en la capacidad siléptica del intertexto, que pasa a poder ser leído de una forma propia (pre-textual) y de otra impropia (intertextual). Arroita estudia varios casos que ilustran esta capacidad en función de la posición de la cita y de la relación semiótica con el cotexto en que se inscribe.

El artículo de Marco Kunz analiza el papel de la reiteración de pasajes idénticos (o casi idénticos) dentro de una misma obra, y analiza tres casos diferentes para valorar si en cada uno de ellos la autocita da pie o no a una *mise en abyme*. Los casos analizados son la pieza teatral *Cartas de amor a Stalin*

de Juan Mayorga, la novela *Remake* de Bruno Galindo y la célebre *El Maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgákov; como podrá verse, el comportamiento de la autocita es diferente en cada caso.

Una forma singularmente exitosa de reciclaje literario es el *retelling*, la narración de una historia conocida que modifica y matiza a esta. Gaetano Vigna toma en consideración la reescritura que Isabel Franc hace de *Mujercitas*, de Louisa May Alcott, en *Las razones de Jo*, y a la vez analiza las dos ediciones/versiones de la novela de Franc (la primera, de 2006, y la segunda, de 2019), en las que la autora barcelonesa visibiliza la relación homoerótica de la protagonista.

Cristina Mondragón, por su parte, demuestra que bajo la apariencia de una novela estructuralmente sencilla, *La carne*, de Rosa Montero, tiene una construcción compleja que incluye la aparición de un autor implícito y la alusión a otros textos de la propia Rosa Montero, recursos con implicaciones metaficcionales que la estudiosa relaciona con los fractales matemáticos.

En las últimas décadas la relación de la narrativa con la fotografía no solo se ha mostrado sumamente fructífera, sino también poliédrica, pues va mucho más allá de la ilustración, lo que permite hablar de fototextualidad, en el sentido de que la narración integra el discurso verbal pero también la imagen. Las obras del fotógrafo y escritor Paco Gómez se adscriben a esta forma de intermedialidad, que Ruben Venzon analiza en su artículo, centrándose en *Proyecto K.*, reescritura textovisual y apócrifa de la biografía de Kafka donde los elementos verbales y fotográficos fidedignos se mezclan con los ficcionales, desafiando la confianza documental que tendemos a depositar en la fotografía.

Una forma particular de reescritura es la traducción, cuya valoración como creación por derecho propio ha sido diferente a lo largo de los siglos. En su artículo, Andrea Elvira Navarro indaga en las posibilidades creativas de la traducción con respecto al original; toma para ello un caso particularmente rico, el de la relación entre *El fill del corrector*, de Adrià Pujol Cruells, y la traducción *Arre, arre, corrector,* de Rubén Martín Giráldez. Donde esperaríamos encontrar una edición bilingüe convencional, encontramos que el texto de Martín Giráldez redefine las relaciones jerárquicas autor/traductor e hipotexto/hipertexto, generando una creación palimpséstica en la que la traducción se revela enormemente creativa.

Sheila Pastor, por su parte, estudia una serie de obras de Jorge Carrión, quien se cuenta entre los autores que mejor representan la expansión de unas obras en otras y el trasvase entre soportes. Este grupo de obras, que Pastor denomina «ciclo del siglo XXI», está compuesto por el falso diario *Lo viral* (2020), las novelas *Membrana* (2021) y *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022), la serie de pódcast *Solaris* (2020-2021) y un conjunto de

artículos publicados en *The New York Times* (2019-2021). El análisis de Pastor propone considerar *Membrana* como núcleo conceptual del ciclo, y da cuenta de cómo, mediante diferentes usos apropiacionistas, de reescritura y expansión, esta se disemina en obras de naturaleza, género e incluso lenguajes diferentes.

Finalmente, Francisco Estévez Regidor realiza una valiosa (y valiente) reflexión acerca de la crítica literaria –cuál es su situación, y cuál debe ser su papel– en este segundo cuarto del siglo XXI, planteando los efectos del paradigma posmoderno y los síntomas de agotamiento de ciertas teorías epistemológicas deconstructivas, sociológicas y pseudoculturales que pese a todo mantienen a día de hoy una significativa cuota de presencia y poder en la academia.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 13-38
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26967

Arte verbal del siglo XXI: la escritura como práctica artística *post-literaria* en el mundo contemporáneo

Twenty-first-century verbal art: writing as a *post-literary* artistic practice in the contemporary world

Adolfo Rodríguez Posada

Autoría:
Adolfo Rodríguez Posada
Instituto José Luis López Aranguren (Ávila), España
https://orcid.org/0000-0002-5193-2188
adolfo.rodpos@educa.jcyl.es

Citación:
Rodríguez Posada, Adolfo (2025). «Arte verbal del siglo XXI: la escritura como práctica artística *post-literaria* en el mundo contemporáneo», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 13-38. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26967

Financiación: Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GBI00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 01/02/2024
Fecha de aceptación: 15/04/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Adolfo Rodríguez Posada

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

En el contexto del mundo contemporáneo, la literatura española moderna se ha venido desplazando desde un modelo flaubertiano de escritura, es decir, una escritura saturada de convención literaria gracias al estilo y la poética del autor, hacia el territorio de una práctica artística paralela, hermanada y que indirectamente se reintegraría con las artes contemporáneas en el nuevo estadio posmoderno. Así pues, la literatura española contemporánea, en el marco de la revolución digital que determina el contexto cultural del siglo XXI, parece traspasar, superar y avanzar, en su nueva faceta como escritura creativa y arte verbal, más allá de los límites teóricos y categoriales de su concepto moderno, establecido y fundado en las nociones definitorias de lo literario como lo son la ficción, los géneros, el estilo, la función poética o la significación de los textos como estructuras semánticas. La importancia clave que alcanza la experimentación con el medio verbal, en la producción vanguardista de los escritores españoles desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad y gracias a los nuevos soportes vinculados a la invención de Internet, las redes sociales y los dispositivos electrónicos, convierte en centrales, dentro de la nueva teoría del arte verbal español, aspectos tales como la materialidad de la escritura y su dimensión gráfica y concreta, técnicas y mecanismos de postproducción de textos como el *collage*, la apropiación y la derivación (*détournement*),

el montaje (*editing*), la remezcla (*mixing*) o el sampleado (*sampling*), así como la performatividad que desmaterializa el objeto poético y reduce la práctica literaria a una acción artística conceptualista. Este artículo propone una revisión general de tales aspectos desde una perspectiva teórica y las posibilidades de reintegración de la literatura como arte verbal dentro del conjunto de las prácticas literarias y artísticas de autores españoles contemporáneos como José Luis Castillejo, Fernando Millán, Julio Plaza, José-Miguel Ullán, Germán Sierra, Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, María Salgado o Laía Argüelles Folch.

Palabras clave: arte verbal español del siglo XXI; post-literatura; poesía concreta española; conceptualismo; apropiacionismo; literatura y performance; *readymade* literario.

Abstract

In the context of the Contemporary world, the Modern Spanish Literature has been moving from a Flaubertian model of writing, that is, a form of writing saturated with literary convention thanks to the author's own style and Poetics, towards the territory of an artistic practice parallel and connected to Contemporary arts in the new Postmodern period. Thus, Contemporary Spanish Literature, in its new role as creative writing and verbal art, and within the framework of the digital revolution that defines the 21st century cultural context, seems to transcend, overcome, and go beyond the theoretical and categorical limits of its modern concept, founded on defining notions of the literary writing, such as fiction, genres, style, poetic function, or the significance of texts as semantic structures. The importance that experimentation with the verbal medium in the avant-gare works by the Spanish writers attains, since the second half of the 21st century until nowadays, and regarding the new supports linked to the invention of the Internet, social networks, and electronic devices, makes the materiality of writing and its graphic and concrete dimension key concepts within the new theory of Spanish verbal art. Techniques and mechanisms for post-producing texts, such as *collage*, appropriation, derivation (*détournement*), editing, remixing, or sampling, as well as the performativity that dematerializes the poetic object and reduces literary practice to a conceptual artistic action, become crucial. This article proposes a general review of these aspects from a theoretical perspective and explores the possibilities of reintegrating Literature as verbal art within the frame of the literary and artistic practices by Contemporary Spanish authors such as José Luis Castillejo, Fernando Millán, Julio Plaza, José-Miguel Ullán, Germán Sierra, Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, María Salgado o Laía Argüelles Folch.

Keywords: twenty-first-century Spanish verbal art; post-literature; Spanish concrete poetry; conceptualism; appropriationism; literature and performance; literary *readymade*.

El arte verbal *post-literario*

La línea divisoria que antiguamente separaba la literatura –el arte verbal que emplea las palabras como medio de expresión– y las artes visuales –el medio de expresión que a su vez emplea imágenes, iconos u objetos– se ha visto comprometida, amenazada, si no superada con la llegada del siglo XXI. Los movimientos de vanguardia de principios del siglo pasado supusieron una revolución en el plano de la representación. Desde Aristóteles las artes se habían visto justamente divididas en razón de sus medios, pero al mismo tiempo con la llegada del Renacimiento se vieron hermanadas gracias a la figuración compartida. El redescubrimiento del criterio de la mímesis como fundamento de la teoría general de las artes figurativas por parte de los estetas europeos renacentistas y neoclásicos –Leonardo Da Vinci, Francisco de Holanda, Giorgio Vasari, Vicente Carducho, Charles Batteaux, Johann Joachim Winckleman– agrupará la literatura y la plástica, siguiendo la estela de la doctrina *ut pictura poesis* horaciana, bajo el lema de bellas artes. Pero será realmente Gotthold Ephraim Lessing quien esgrima, en el celebrado a la par que discutido *Laocoonte* (1766), la división con la que durante la modernidad se impondrá la separación entre las artes verbales –temporales, simbólicas, inmateriales– y aquellas expresiones artísticas visuales –espaciales, icónicas, materiales–.

Aunque en un primer momento la poética, la estética y el posterior desarrollo de la teoría literaria o la historia del arte como disciplinas independientes se enfocaron en explorar los rasgos específicos que atañían a cada uno de los medios de expresión, un tercer aspecto, en especial en el campo de la poética, quedó desplazado del centro de interés: la materialidad de la escritura y del libro como su soporte[1]. Aquellos problemas y cuestiones teóricas relativas no tanto a la forma –la organización y estructura interna de los símbolos verbales a través de una elaboración técnica estilística y compositiva– como al formato de la materia literaria –es decir, la disposición gráfica de las palabras mediante la escritura sobre el soporte de la página, ya sea en formato físico o electrónico– quedaron relegadas a un segundo plano y hasta mediados del siglo XX no empezaron a ser relevantes para el pensamiento de los teóricos de la literatura,

1. Para Saum-Pascual toda premisa literaria en torno a la materialidad conlleva concebir el libro como un «objeto sustancial y tangible como parte intrínseca de la poética», y por necesidad «implica observar las características de producción del objeto, más allá de la significación relacional interna de las palabras de la obra» (2018: 90). La línea de investigación en torno a la materialidad de la escritura y el libro como objeto de arte ha sido cultivada asimismo por Gache (2006), Fernández Mallo (2009), Mora (2012), Cussen (2022), Kozak (2015), Gómez Trueba y Morán (2017), Santana (2021) o Cruz Arzabal (2021). También resulta imprescindible para una mejor comprensión de la materia la lectura de los trabajos académicos de Salgado (2014) y García Leyva (2016).

sobre todo en el ámbito francés: Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida[2].

Dado que precisamente ha sido la materialidad uno de los criterios que han permitido distanciar en la tradición estética contemporánea la literatura –imaginativa y por tanto de signo inmaterial– de las artes visuales –en las cuales dicha materialidad se vuelve central a partir de las vanguardias frente al antiguo criterio de la mímesis como fundamento de la figuración–, rara vez se tomaron en consideración por contraste, dentro de la teoría general literaria del siglo XX, aspectos considerados históricamente como secundarios para el programa poético, tales como la dimensión gráfica y visual de la escritura, así como la iconicidad y la concreción de la forma literaria en la caracterización abstracta y conceptualista de la palabra escrita: no tanto como mero símbolo arbitrario que remite a una realidad exterior de la lengua sino como objeto material concreto, situado dentro de la espacialidad de la página por medio del trazo de la escritura, la impresión de la grafía o el color de la tinta[3].

La llegada de Internet a principios del siglo XXI y la nueva ola de experimentación digital neovanguardista que trae consigo han condicionado el devenir de la literatura en las últimas décadas. La aparición de innovaciones técnicas –los procesadores de textos, los dispositivos electrónicos y con ellos los nuevos soportes digitales–, además de las nuevas posibilidades que ofrece la escritura en la red y las redes sociales, han ampliado y expandido el campo de acción del arte verbal, llevando el concepto canónico de literatura más allá de su centro categorial.

Precisamente por la inusitada centralidad y la importancia clave que la dimensión material de la escritura alcanza en las primeras décadas del nuevo siglo, y con el razonamiento de Rosalind Krauss (2008) en mente, se inicia entonces una ampliación de la literatura en el campo expandido, que dificultaría «en teoría» la reducción y la comprensión de la escritura creativa como literatura *stricto sensu*, puesto que amplía y expande su concepto más allá de sus límites categoriales, desbordando la propia definición de lo literario y

2. Tómense como referencias los comentarios visionarios de Foucault (1996: 68-69) y Barthes (2003: 242-246) sobre la obra de Michel Butor como modelo del libro por venir (Santana, 2021: 46-47 y 122) en el marco de la experimentación del *Nouveau roman* en la década de 1960.
3. Las muestras brindadas por Gache (2006: 53-55) en su comentario sobre la poética letrista de Isidore Isou (*Les journaux des dieux*) y la literatura hipergráfica de Maurice Lemaitre (*Canailles*), Gabriel Pomerand (*Saint Ghetto de Préts*) o Henri Michaux (*Mouvements*) representaría la máxima expresión de la concepción posmoderna de la escritura y la palabra como objetos materiales y concretos.

redefiniéndola a su vez como *post-literatura*, como arte verbal tras el fin teórico de la literatura[4].

La escritura literaria, en el marco de la revolución digital impuesta por el contexto cultural actual, parece traspasar, superar y avanzar, en su nueva faceta como arte verbal, como *poema* en términos generales, fuera de los márgenes teóricos sobre los que se funda el concepto de *literatura* –cuyo recorrido histórico comprende no más de dos siglos de historia[5]–, establecido y fundado en categorías y nociones definitorias como ficción, género, estilo, función poética o significación de los textos como estructuras semánticas. La relevancia que alcanza la experimentación con el medio verbal, en las primeras dos décadas del siglo XXI y gracias a los nuevos soportes vinculados a la invención de Internet, las redes sociales y los dispositivos electrónicos, convertiría en centrales, dentro de la nueva teoría *post-literaria* del arte verbal, aspectos hasta ahora marginados y desplazados de la atención e interés de la crítica: la materialidad de la escritura y su dimensión gráfica y concreta; técnicas y mecanismos de postproducción de textos como el *collage*, la apropiación y la derivación (*détournement*), el montaje (*editing*), la remezcla (*mixing*) o el sampleado (*sampling*); así como la performatividad que desmaterializa el objeto poético y reduce la práctica literaria a una acción artística conceptualista. Desde una perspectiva teórica diferente como la aquí contemplada, tales aspectos, que no agotan ni mucho menos la amplitud de los recursos, procedimientos e intervenciones con los que opera la escritura experimental tanto creativa como *increativa*[6] a la luz de las nuevas expresiones artísticas (el cine, las artes performativas, la música electrónica, el arte digital e interactivo), posibilitarían la reintegración de la literatura –tal es la hipótesis– como arte verbal dentro del conjunto de las prácticas artísticas del mundo contemporáneo.

4. El término *post-literatura* es introducido, discutido y teorizado en un trabajo anterior (Rodríguez Posada, 2023) para abordar la problemática en torno a la ontología débil, el fragmentarismo y el carácter reticular representativo de numerosas narrativas mutantes españolas, publicadas en las primeras dos décadas del siglo XXI, que ponen en jaque los fundamentos que definen la literatura y determinan su metodología: mímesis, argumento, ficción, estilo, género, narrador, actantes, etc. Los planteamientos *post-literarios* comparten las premisas esgrimidas por Ludmer (2010) en torno a la *postautonomía* y por Topuzian (2013) en sus especulaciones sobre el fin del recorrido histórico del concepto de literatura como noción definitoria del arte de las palabras.
5. La noción de literatura es, en realidad, un concepto moderno, cuyo recorrido se inicia en el Romanticismo y fue popularizado entre otros por Madame de Staël y Friedrich Schlegel (Rodríguez Posada, 2011: 11, n. 3).
6. Seguimos aquí la traducción propuesta por Santana (2021: 182) del término *uncreative writing* acuñado por Goldsmith.

Quizás destaque, por encima de los aspectos señalados y específicos de esta nueva modalidad de escritura contemporánea posmoderna, que el significante gráfico y por tanto material, así como su soporte físico o electrónico, iguala cuando no eclipsa –hito sin precedentes en la larga historia literaria–, el significado imaginario, trascendente, ideal y, por consiguiente, inmaterial. En palabras de Sandra Santana, la obra de arte verbal contemporánea «no busca únicamente ser descifrada para proporcionar el acceso a un sentido que esté más allá de ella misma» (2021: 122).

Por otro lado, la aplicación de técnicas, procedimientos e intervenciones como la apropiación, la derivación, el *cut&paste* o el sampleado de textos anula toda pertinencia entre las dicotomías teóricas y neutraliza toda posible distinción entre el autor de obras y el *curator* de textos, entre la obra original y el plagio, entre mímesis e historia, entre ficción y no-ficción, entre los géneros y las misceláneas, entre la hermenéutica –que interpreta y aclara el significado de las obras literarias– y la ontología –que problematiza y argumenta en clave especulativa la razón de ser de la obra de arte verbal[7]–. Promueve además un modelo teórico mutante, anfibio e híbrido, basado siempre en la resolución de las contradicciones binarias y la apuesta por el equilibrio de las antiguas tensiones dialécticas sobre las que se ha fundado históricamente el pensamiento crítico en torno a lo literario desde la *Poética* de Aristóteles.

Pero sin duda, si uno de los aspectos es susceptible de generar polémica este no es otro, como se ha adelantado, que la desmaterialización de la obra literaria. Numerosas prácticas artísticas performativas dentro del arte verbal *increativo* del siglo XXI no redundan en la creación de un objeto textual (libro, cinta de casette, CD y DVD, poema electrónico, código QR) y por ello aceleran la transformación de la práctica *post-literaria* –a semejanza de los *happenings* o las instrucciones de arte, *event-scores* o *fluxscores* del arte contemporáneo– en una acción artística antes que en un objeto de arte literario en sentido estricto[8].

7. Muchos de los libros mencionados en este artículo se enmarcan sin duda en la tesis central sostenida por la corriente conceptualista estadounidense en cuanto que son obras que «no están hechas para ser leídas» (Santana, 2021: 192). A este respecto, resultan claves las anotaciones realizadas por Cussen sobre la desmaterialización de la obra literaria y la nueva importancia que cobra la performatividad dentro del paradigma de las poéticas negativas, sobre la base del planteamiento metodológico de Johanna Drucker: la práctica crítica del arte verbal contemporáneo consistiría en «proceder a través del análisis de "cómo" un libro "funciona" en vez de escribir lo que pensamos que un libro "es"» (citado en Cussen, 2022: 208).
8. En razón de la poesía vocal y expandida de Jorge Eduardo Eielson, Santana plantea que «no toda la literatura está escrita sobre el papel, ni sobre un soporte que asuma la función de marco y que aísle la letra impresa de la realidad circundante» (2021: 90).

Desde luego a principios del siglo XXI se producen las condiciones culturales idóneas para que la literatura recorra el mismo camino que anteriormente transformó y reinsertó las antiguas artes plásticas y del diseño (pintura, escultura, arquitectura) dentro de la lógica de las artes contemporáneas, en cuyo amplio espectro no existen límites ni trabas materiales o genéricas, categoriales o teóricas, por estar justificada su definición en los *readymades* y el modelo de arte mental no retiniano, esto es, las obras provocadoras de Marcel Duchamp (*Fontaine*, 1917) y de Andy Warhol (*Brillo Box*, 1964), así como las piezas minimalistas de Robert Rauschenberg (*This Is a Portrait of Iris Clert If I Say So*, 1961), George Brecht (*Water Yam*, 1963) o Yoko Ono (*Grapefruit*, 1964)[9].

Tanto es así que la literatura, siguiendo la tesis de Kenneth Goldsmith[10], podría haber encontrado en la difusión global de la escritura reticular y la lectura hipertextual en Internet un desafío similar y comparable al que la pintura afrontó tras la rápida consagración de la fotografía como mecanismo predilecto de producción y reproducción de la imagen. Como la historia del arte nos ha enseñado, buena parte de la experimentación vinculada al suprematismo, la abstracción y los *readymade* vino provocada por el modo en que la invención fotográfica puso en jaque la funcionalidad de la pintura. La invasión irreversible de su campo por parte de un medio artístico nuevo y mejor adaptado a la mera funcionalidad representativa de la realidad fomentó, entre los pioneros del arte de vanguardia como Vasili Kandinsky, Kazimir Malévich y en especial el provocador Marcel Duchamp, la exploración de nuevos territorios que escapaban precisamente al radio de acción de la fotografía: ámbitos artísticos y espacios sociales como los museos y las calles fueron reapropiados por las artes del diseño en su flamante condición de nuevo arte visual contemporáneo.

La necesidad de distanciarse y diferenciarse de la fotografía posibilitó a los artistas plásticos no solo renovar las bases de la imagen pictórica y escultórica más allá de sus principios vinculados durante el clasicismo a la figuración, sino renovar el sentido mismo de las expresiones artísticas, reformular cuanto

9. Santana (2021: 26-28) pone como ejemplo de la desmaterialización de la obra de arte *Grapefruit* de Yoko Ono, cuya particularidad reside en que se trata de un libro que reúne instrucciones y condiciones por escrito (*event-scores* o *fluxscores*) para componer y crear obras de arte y pinturas. Por su parte, Cussen (2022: 138-142) menciona los «word pieces» y «language pieces» de Robert Barry, ejemplificados en las series *Art work* (1970-1971), muestras de arte mental no retiniano radical y de poética negativa por excelencia: son conceptos de arte que tratan de ser comunicados telepáticamente, y por lo tanto de manera imposible, por el artista a su público.

10. «With the rise of the Web, writing has met its photography. By that, I mean writing has encountered a situation similar to what happened to painting with the invention of photography, a technology so much better at replicating reality that, in order to survive, painting had to alter its course radically» (Goldsmith, 2011: 14).

entendíamos hasta entonces por obra de arte, y repensar el profundo significado de la creación como poética, libre de toda normativa academicista y de todo encorsetamiento teórico y categorial. Quizás por primera vez en la historia del arte, al menos desde que reconocemos en la *Poética* aristotélica el centro del canon estético, tanto la mímesis como los accidentes específicos de los medios de expresión dejaron de ser los principales fundamentos y las razones de ser en exclusiva de las artes plásticas.

Una circunstancia similar, tal es la hipótesis de Goldsmith, podría estar produciéndose en el seno mismo de la literatura. La escritura en la red, la experimentación de los escritores en el contexto del medio digital y los dispares mecanismos y técnicas vinculados a la creación y tratamiento de muestras por parte de procesadores textuales y buscadores de información (*cut&paste*, *editing*, *sampling*, *mixing*, *flarf)* perturban la estabilidad que la literatura como arte mimético ha conocido en el transcurso de la modernidad, en especial tras el relieve social alcanzado por la novela en los siglos XIX y XX.

Parece poco discutible que si bien los literatos actuales no dejarán de escribir en el futuro novelas a semejanza de las escritas por Miguel de Cervantes, Daniel Defoe, Alain-René Lesage, Jane Austen, Gustave Flaubert o James Joyce[11], de igual modo carece de fundamento negar que, en paralelo, un grupo cada vez mayor de escritores y artistas verbales de toda índole lleve produciendo, desde hace décadas, textos y libros de manera alternativa y diferente –por no decir contraria– al *modus operandi* tradicional y convencional de escribir poesía, novelas y textos teatrales, finiquitando con ello, directa o indirectamente, la concepción flaubertiana de la escritura en los términos en que es descrita por Barthes[12]. Escritores que, en su nueva faceta como artistas verbales, recurren a técnicas y mecanismos como la apropiación, el montaje, el sampleado, la

11. De ahí que resulte absurdo al menos por el momento llevar la plegaria sobre la muerte de la literatura y el fin de la novela más allá del marco teórico y especulativo que plantea la premisa. No olvidemos que el éxito de *Don Quijote* de Cervantes, *Robinson Crusoe* de Defoe o *Gil Blas* de Lesage no impidió que se dejasen de escribir celebrados poemas épicos a la altura de los grandes hitos de la poesía clásica: *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso, *Paradise Lost* de John Milton o *La Henriade* de Voltaire.
12. Tal y como plantea Barthes (1973: 66-75), se trata del modelo belletrístico de escritura artesanal fundado por Flaubert, por el cual el artesano-escritor, «como el obrero en el taller», trabaja el moldeado de la narración, pues «desbasta, pule, talla y engarza su forma». Así pues, la «flaubertización de la escritura», que «está cargada de los signos más espectaculares de su fabricación», determina su valor en función de «un fetiche de la forma *trabajada*», por presentar, en mayor o menor medida, un lenguaje preciosista «saturado de convención».

mezcla y remezcla o el *flarf*[13], según operaciones de postproducción conceptualista inspiradas en los *collage* vanguardistas, los *readymade* duchampianos o los *détournement* situacionistas[14], con el objetivo de explorar la materialidad de la literatura –cuando no su desmaterialización–, como re-creación y libro-objeto, como acción y concepto. Se identifica así el mismísimo acto creativo *post-literario* tanto con la *re-producción* de textos poéticos *increativos* como con las diversas modalidades de intervención artística y performatividad verbicovisual. En definitiva, se trata claramente de «la aparición de un nuevo concepto de autoría» (Santana 2021: 46-47).

Por lo tanto, si la pintura abandona su condición de icono y completa su transformación como símbolo abstracto y conceptual en la modernidad[15], en la posmodernidad la literatura devendría en una escritura diferencial, un arte verbal *post-literario* que supera y presenta una significativa *diferencia* con respecto a toda forma genérica literaria conocida: una literatura que ya no se conforma con ser literatura, ni responde siquiera a los rasgos formales que distinguían lo literario como discurso poético.

En el proceso de esta hipotética transformación y deconstrucción histórica de la escritura a la que estaríamos asistiendo a comienzos del siglo XXI, pero que se remonta a la primera vanguardia literaria novecentista, la literatura de la significación, belletrística y estilística en cuanto a forma, mimética y figurativa y por consiguiente simbólica en cuanto a fondo, se empezaría a ver amenazada y paulatinamente desplazada en beneficio de una concepción posmoderna de la escritura, circunscrita a diferentes aspectos *post-literarios* y mecanismos neovanguardistas como los señalados en este apartado, distintos de la finalidad representativa y la producción de significados culturales por medio de la palabra. A diferencia de su antigua excepcionalidad y en consecuencia marginalidad, criterios vigentes de valoración como la materialidad de la escritura y sus soportes,

13. El procedimiento conocido como *flarf* consiste en crear los versos o frases de una obra a partir de los posibles resultados de búsqueda ofrecidos por Google o Bing, sobre todo cuanto más inesperados, impactantes, absurdos u ofensivos puedan resultar al lector (Goldsmith, 2011: 4).
14. El *détournement* es una técnica de creación que consiste en brindar a textos reciclados de «un uso que antes no tenían», dotándolos de «un nuevo significado más auténtico» (Saum-Pascual, 2018: 88).
15. He aquí que, por no dejar de ser la materia del arte conceptual el lenguaje mismo, las artes plásticas se aproximarían a la literatura. Sin embargo, obras conceptuales como las de Yoko Ono o Robert Barry se distancian para Cussen de las poéticas vanguardistas, pues no parece haber en los artistas conceptuales, por regla general y salvo excepciones como la de Joseph Kossuth (Gache, 2006: 72-74), «preocupación especial por la regularidad rítmica, ni por las rimas de un poema tradicional, ni por el orden en que se disponen los adjetivos, ni la materialidad de las palabras en general» (2022: 147).

el procesamiento, apropiación y postproducción de textos, así como la conceptualización e incluso la desmaterialización de la obra de arte verbal, serían ahora –y en especial para el futuro horizonte de sucesos literarios por venir– decisivos en esta tercera tentativa neovanguardista del primer cuarto de siglo XXI.

El libro por venir

Inmersos ya en una nueva etapa posmoderna, posthumanística y *post-literaria* que culmina el proceso de deconstrucción que iniciaron las primeras tentativas de vanguardia en las décadas de 1920 y 1960, la presencia de ese agujero negro en el corazón mismo de la galaxia literaria amenaza con atraer y descomponer las formas clásicas de escritura (poesía, novela, teatro, relato corto) que han cultivado las figuras estelares de la literatura moderna (Poe, Baudelaire, Flaubert, Kafka, Joyce, Borges) para reducir la constelación literaria a su misma razón de ser como materia: la escritura significante, la letra impresa, el aspecto gráfico de las palabras como objetos sobre el espacio en blanco de la página[16], así como su soporte material, el texto y el libro en definitiva. Cuando no se aplica la reducción absoluta del signo literario y se desmaterializa la obra, como se ha adelantado, hasta el punto de verse concebida como una acción literaria, la mayoría de veces efímera, cuyo concepto poético solo permanece gracias a su documentación.

Tal es el caso del singular *The Invisible Book* (2012) de Elisabeth Tonnard, obra inspirada en los experimentos minimalistas de Robert Rauschenberg o John Cage y traída a colación por Felipe Cussen en su estudio central, *La oficina de la nada* (2022), como paradigma de la desmaterialización y performatividad de la obra literaria[17]. El valor cultural del libro de Tonnard, en efecto, reside en esto mismo: ser invisible. Se trata de una obra que nada contiene, literalmente invisible como reza su título, cuyo único registro es el justificante de compra entregada al propietario. Dicho documento consiste en un folio prácticamente en blanco que contiene en exclusiva las líneas correspondientes al título, el lugar y fecha de publicación, el número de ejemplares de la tirada y el precio de venta al público del libro por valor de 0 euros.

La escritura *increativa* de Tonnard es una muestra extrema del carácter performativo del arte verbal del siglo XXI, pero en ningún caso es paradigmática.

16. Dentro de la concepción material de la escritura, como señalan Gómez Trueba y Morán, «las palabras son cosas por sí mismas, no el signo de otras cosas» (2017: 34).
17. Cussen (2022: 204-252) propone como modelos de desmaterialización del texto y poética negativa libros en blanco y textos invisibles tales como *The Invisible Book* de Elisabeth Tonnard o el «Poeme invisible» de Lamberto Pignotti; pero en especial centra su atención en la obra de Sergio Pesutic *La hinteligencia militar* (Cussen, 2022: 253-262).

Es la excepción performativa que confirma la regla material de la escritura neovanguardista. La apuesta de la *postpoética* conceptualista actual pasa, en realidad y al menos de momento, por explorar, potenciar y primar antes que nada la materia del significante gráfico, la palabra escrita como representación visual del medio literario, así como la dimensión física en el espacio real del libro-objeto. Circunstancia que en absoluto es nueva y que incluso podemos identificar como una de las claras señas de identidad de la tradición vanguardista. Aspectos visuales concernientes a la escritura y la materialidad del soporte textual se orientan, ya desde los inicios de la experimentación literaria radical del pasado siglo, a la posibilidad de transferir y desplazar el fundamento tradicional de la literatura desde el significado imaginario al significante material, desde el símbolo ideal y por ende inmaterial a la realidad física de la propia palabra y su escritura como objeto, como signo concreto, como icono, como imagen gráfica.

En este sentido, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallamé –mito absoluto para la literatura posmoderna– inspira y abre un nuevo camino para que los primeros poetas vanguardistas del siglo xx (Vasily Kamensky, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Francisco Cangiullo, Christian Morgenstern, Gertrude Stein, Louis Aragon, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Manuel Antonio, Vicente Huidobro, Kurt Schwitters, Isidore Isou, Ketty La Rocca) persigan emular a los artistas visuales más transgresores y buscar nuevas expresividades, al margen de los caminos trillados y rutinarios de la burocracia normativa literaria y la legislación teórica de los académicos conservadores. Pero el proyecto visionario de Mallarmé funda al mismo tiempo una nueva religión y una renovada fe en un utópico libro por venir[18], en un futuro literario imposible aún para la época novecentista, pero capaz de renovar el arte verbal cuando se presenten las condiciones idóneas. No quiere decir exactamente que tales condiciones se hayan producido o se estén produciendo en el contexto cibercultural presente: si bien las principales cabezas visibles del conceptualismo estadounidense[19] (Goldsmith, Craig Dworkin,

18. El título de la obra de Maurice Blanchot, *El libro por venir*, y las ideas teóricas de Jacques Derrida, reunidas en *Papel Máquina* en torno al porvenir del libro, sirven de base e inspiran las reflexiones teóricas de Santana (2021: 46-47, 122) sobre la escritura por venir que da título a su vez a su estudio.
19. El conceptualismo literario se identifica como práctica como el procesamiento (*sampling*, *editing*, *mixing*) y la rescritura de materiales encontrados (*textes trouvés*) «que, más o menos elaborados, dan lugar a una nueva composición literaria» (Santana, 2021: 187). Además de Kenneth Goldsmith y Craig Dworkin, Vanessa Place y Robert Fitterman como cabezas visibles del movimiento, menciona Santana (2021: 187-198), entre otros autores apropiacionistas y conceptualistas, a Dan Farrel (*The Inkblot Record*, 2000), Sally

Marjorie Perloff, Vanessa Place o Robert Fitterman) entrevén el utópico libro por venir tanto en la literatura electrónica como en los múltiples experimentos de escritura *increativa* que ven la luz en las dos primeras décadas del siglo XXI, no dejan de estar incardinados estos experimentos en el campo literario y suelen catalogarse sus publicaciones como literatura –para facilitar no tanto sus escasas ventas como su deseable recepción–, aunque ello vaya en detrimento de su verdadera naturaleza inclasificable.

Pero sí parece que por más que la producción de poesía y novela no vaya a abandonarse[20] –del mismo modo que los escritores clásicos no dejaron de practicar, escribir y publicar lírica y poemas tras el auge y éxito de la novela y con ella de la ficción en prosa–, se vislumbra en el futuro próximo la posibilidad de un arte verbal que poco o nada tiene que ver con el concepto convencional de literatura que hemos heredado, en el que nos han instruido y que dispone la base de nuestra mentalidad literaria. Una literatura, arte verbal o escritura por venir que, como anota Santana, apunta en todo momento a la posibilidad de un libro futuro escrito visionariamente por Mallarmé «como una pieza culminante de la literatura hacia un espacio nuevo, idealizado y no plenamente cumplido» (2021: 17).

Desde luego, no se ha cumplido todavía la profecía acerca del libro y la escritura por venir. Solo hace falta entrar en una de las múltiples librerías de Madrid, Buenos Aires, Nueva York o Londres y encontrar las principales estanterías repletas de novedades editoriales que emulan comoquiera que sea la escritura de los clásicos: la literatura sigue saturada de convención y las librerías son un fiel reflejo de ello. Difícilmente se encontrarán por regla general en los estantes y ni mucho menos en las cabeceras de las librerías las obras vanguardistas de Walter Abish, Jen Bervin, Amaranth Borsuk, Felipe Boso, Joan Brossa, Michel Butor, Augusto de Campos, José Luis Castillejo, Inger Christensen, Clark Coolidge, Elisabeth S. Clark, Alan Davies, Craig Dworkin, Jorge Eduardo

Alatalo (*Unforeseen Alliances*, 2001), Thomas Claburn (*i feel better after i type to you*, 2006), Elisabeth S. Clark (*Between Words*, 2007) o Paal Bjelke Andersen, (*The Grefsen Address*, 2010). En el ámbito hispánico, especial mención merece la escuela argentina de creadores apropiacionistas: León Ferrari, Esteban Peicovich, Belén Gache o Pablo Katchadjian.

20. De hecho, no han dejado de publicarse en los últimos años –ni parece que vaya a suceder lo contrario en las próximas décadas– magníficas novelas en cuyas páginas se representa de manera ejemplar la incómoda realidad social del siglo XXI y su espíritu apocalíptico: *Un incendio invisible* de Sara Mesa, *Intento de escapada* de Miguel Ángel Hernández, *La habitación oscura* de Isaac Rosa, *Homo Lubitz* de Ricardo Menéndez Salmón, *Punto Cero* de Yolanda González, *Cosas vivas* de Munir Hachemi, *Los asquerosos* de Santiago Lorenzo o *Persianas metálicas bajan de golpe* de Marta Sanz (2023). Véase para un estado de la cuestión el último trabajo de Gómez Trueba (2023).

Eielson, Raymond Federman, León Ferrari, Robert Fitterman, Marianne Fritz, Belén Gache, Kenneth Goldsmith, Michelle Grangaud, Diana Hamilton, Iosi Havilio, Pablo Katchadjian, Frank Kuenstler, Leevi Lehto, Trisha Low, David Markson, Bernadette Mayer, Fernando Millán, Peder Alexis Olsson, Esteban Peicovich, Bob Perelman, Sergio Pesutic, Vanessa Place, Cia Rinne, Geoff Ryman, María Salgado, Rhea Sue Sanders, Ángela Serna, Morten Sondergaard, Moez Surani, José-Miguel Ullán, Isidoro Valcárcel Medina o Pedro Xisto.

Dos parecen ser los motivos que explican su ausencia dentro de los catálogos de las principales corporaciones y empresas libreras. Por un lado, la escritura que practican los autores y autoras mencionados se resiste a ser contemplada, leída y valorada como literaria. Por otro, son obras que, por suerte o por desgracia, se han publicado o bien en tiradas minimalistas de menos de 500 ejemplares, cuyas existencias se han agotado o descatalogado rápidamente (*Theory* de Goldsmith; *The Invisible Book* de Tonnard); o bien son fruto de la actividad de artistas visuales y, en consecuencia, muchas de estas piezas son únicas y entran casi siempre dentro de la categoría de libros de artista. Por ello, suelen ser obras que conservan el aura plástica, dado que su soporte es irreproducible (*La caída del avión en el terreno baldío* de José Luis Castillejo, Fig. 1) y son prácticamente imposibles de replicar al ser resultado de una compleja elaboración artesanal por parte del escritor en calidad de artista (*Sueño occidental de Orfeo* de Salgado, Fig. 2). Además, estas obras de arte verbal participan habitualmente de una poética concreta y material que da lugar a libros-objeto y poemas troquelados (*Poemobiles* de Augusto de Campos y Julio Plaza, Fig. 3) o son fruto del diseño artístico a partir de un concepto de representación (*Tennis* de Peder Alexis Olsson); cuando no son libros autoeditados por los propios autores o pensados más bien como publicaciones en formato digital (*In Two Dimensions* de Craig Dworkin), libros electrónicos (*Wordtoys* de Belén Gache) o aumentados (*Between Page and Screen* de Amaranth Borsuk).

Este abreviado catálogo de presentación es tan solo una muestra de una literatura subterránea, emergente, alternativa e independiente a los modelos de producción y rentabilidad acelerada capitalocéntrica, por los que se mueve la mayoría de empresas y sobre todo corporaciones editoriales, imponiendo una visión del arte literario que a todos los efectos es la visión del propio mercado. Un mercado basado en la producción y consumo sobredimensionado de libros que no parece interesarse –como es lógico por otra parte– en la literatura visual, concreta, material, conceptual, apropiacionista y electrónica: no deja de ser un peligroso instrumento de baja rentabilidad que conviene contener, silenciar, invisibilizar llegado el caso, prescindiendo para ello de financiar, subvencionar o promocionar la actividad *increativa* de los autores neovanguardistas a través de premios y becas de creación *ex profeso*; o si cabe publicitarla por medio de

reseñas publicadas en medios y revistas de gran tirada, o cualquiera de las formas de difusión masiva con las que el capital financiero altera, controla y contiene cualquier anomalía que atente contra la estabilidad de un mercado literario que casi siempre autorregula, domina y adultera, sin que los lectores sean por lo general conscientes de ello, ni que los críticos e investigadores reparen la mayoría de veces en la realidad de los hechos.

Figura 1. José Luis Castillejo, *La caída del avión en el terreno baldío*, Madrid, Artes Gráficas Luis Pérez, 1967.

Figura 2. María Salgado, *Sueño occidental de Orfeo*, Madrid, 2008.

Figura 3. Augusto de Campos y Julio Plaza, *Poemobiles*, São Paulo, 1974.

Ya sea porque estas formas de escritura experimentales, vanguardistas o neovanguardistas según se prefiera, que convierten la materialidad de la escritura y la palabra en un factor clave y un elemento *postpoético* no solo añadido sino central de la creación literaria, y que por lo tanto, recordando así lo expresado por Barthes en relación con la discontinuidad de *Mobile* de Michel Butor, en todo momento «defrauda la idea consagrada (esto es, sagrada) del Libro» (2003: 245); ya sea porque, como sostenía José Ortega y Gasset cualquier forma de arte nuevo «es impopular por esencia» (1987: 53), la escritura experimental *post-literaria*, desde José Luis Castillejo y José-Miguel Ullán, pasando por Patricia Esteban y Belén Gache, hasta María Salgado y Jorge Carrión, no está capacitada aún y se encuentra todavía lejos de rivalizar y atraer mayor atención que muchas de las novelas de los autores contemporáneos consagrados, y por más que obras como *La caída del avión en terreno baldío* (1967), *Alarma* (1976), *El apuntador: teatrema en un acto* (2004), *Wordtoys* (2006), *Sueño occidental de Orfeo* (2008) o *Crónica de viaje* (2009), representen como pocas el arte verbal propio y natural del siglo XXI.

Existe por supuesto poco interés y motivación por parte del sector y el mercado editorial en potenciar, publicitar y difundir la publicación en papel o en redes de obras conceptualistas y electrónicas, dada la escasa rentabilidad que se puede obtener de ellas –por ser concebidas como una literatura de baja tirada y por ser cara de reproducir en la mayoría de casos–. No obstante, el verdadero motivo de su impopularidad quizás tenga que ver más bien con la avivada polémica en torno a la credibilidad y legitimidad como «alta literatura»

que suscitan entre el gran público y la comunidad crítica piezas experimentales como las de Castillejo, Ullán, Esteban, Gache, Salgado o Carrión. Sin pretenderlo, el excesivo aplauso de la novela contemporánea y la exclusividad que detenta como expresión emblemática y paradigmática de la literatura es cuanto condena a estas otras expresiones neovanguardistas y creaciones literarias negativas, que permanecen a las afueras de la ciudad literaria, en la periferia teórica, condenadas al ostracismo y la marginalidad, al fracaso en definitiva. Circunstancia que no debería provocar sorpresa por el modo en que toda manifestación del arte verbal *post-literario* defrauda en efecto la idea consagrada de literatura y rompe de manera drástica el horizonte de expectativas del lector. De ahí que no pueda ser más operante en este contexto la conocida máxima de Vanessa Place y Robert Fitterman: «El fracaso es el objetivo de la escritura conceptual» (2013: 18).

Los trabajos de escritores y críticos reconocidos como Gache (2006), Fernández Mallo (2009), Ludmer (2010) o Mora (2012), así como las investigaciones más o menos recientes de Saum-Pascual (2018), Santana (2021) o Cussen (2022) parecen probar justamente que existe como mínimo una imperante necesidad de revisar los fundamentos, instrumentos, conceptos y criterios tradicionales empleados por la crítica para aproximarse a muchos de los autores y obras anteriormente mencionados que, como los poetas en la utópica polis de Platón, permanecen a las afueras de la ciudad literaria. No estaríamos hablando en este caso de narradores experimentales que siguen modelos fragmentarios y reticulares (desde *Tokio ya no nos quiere* de Ray Loriga hasta *Clavícula* de Marta Sanz); que mezclan alta y baja cultura en razón de un modelo estético neobarroco o afterpop (desde *Ático* de Gabi Martínez hasta *Punto cero* de Yolanda González); que presentan modelos híbridos en que la imagen resulta un elemento más complementario y accesorio que integral e imprescindible (desde *Aire Nuestro* de Manuel Vilas hasta *Madrid será la tumba* de Elizabeth Duval); que participan, en suma, de la ontología débil que caracteriza la *post-literatura* mutante y post-autónoma. Antes bien, hablaríamos de un verdadero cambio de paradigma, empleando la expresión afortunada de Laura Borràs (2008), «mientras la literatura pierde los papeles». Una auténtica revolución que tiene como bandera la materialidad –tanto en su versión tradicional en papel como en la nueva perspectiva ofrecida por los soportes electrónicos–, pero también por el modo en que la literatura se desmaterializa al no desembocar la acción del escritor en la producción de un objeto tangible sino en una performatividad efímera y circunstancial, facilitando que la creación del escritor –más bien re-creación, cuando no acción directamente– se

(re)integre como objeto gráfico y expresión conceptual dentro del conjunto de las artes contemporáneas[21].

Así lo han planteado e ilustrado de una forma más o menos tácita en sus propuestas avanzadas los investigadores aludidos, así como tantos otros precedentes y emergentes en el ámbito hispánico (Salgado, Kozak, Gómez Trueba y Morán, Cruz Arzabal, García Leyva) e internacional, en especial aquellos consagrados a la literatura electrónica y el conceptualismo (Goldsmith y Dworkin, Katherine Hayles, Annette Gilbert, Amaranth Borsuk). De la suma de sus estudios de investigación en torno a las artes verbales experimentales y neovanguardistas se desprende que una deconstrucción estética se estaría produciendo dentro de la comunidad literaria y que esta procedería a devolver a la escritura como práctica artística –libre ya de las ataduras teóricas categoriales heredadas y asumidas– a sus orígenes remotos y primitivos como *poema* en el amplio espectro de su etimología, como *poética* en términos generales: aquel arte (verbal) que recurre a las palabras y su escritura como medio de expresión sin necesidad de que represente, figure, redunde en una mímesis que proyecte una imagen del mundo y el hombre en la mente del lector.

Ut pictura poesis: las artes contemporáneas reducidas a unos mismos principios

Alcanzado este punto y sin pretender ofrecer una lista exhaustiva de autores y obras, sí parece conveniente enumerar algunas muestras procedentes de la práctica literaria en el ámbito hispánico que ilustran lo expresado hasta ahora en términos teóricos[22]. Obras que desde las múltiples vertientes de neovanguardia (concretista, apropiacionista, conceptualista, performativa) ayudan y parecen avalar la tesis esgrimida en estas páginas acerca de la

21. La premisa fundamental del arte vanguardista, tal y como recuerda Méndez Baiges, pasa precisamente por «la integración de las artes, o dicho de otro modo, el abatimiento de las fronteras entre los distintos lenguajes artísticos y, naturalmente, de los intentos de mantenerlos firmemente anclados a un rígido orden jerárquico. Algunos de los frutos más innovadores de la creación del último siglo proceden de prácticas artísticas basadas en la conjugación del lenguaje visual con el lenguaje escrito, de imagen y palabra, de la literatura con las artes visuales» (2017: xi).
22. Aparte de las mencionadas, Gache ofrece un catálogo variado de artefactos verbales y escrituras nómades que encajan con las categorías en este punto enumeradas. Dentro del ámbito hispánico, *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández (Gache, 2006: 28), *Panajedrez* de Xul Solar (Gache, 2006: 156-157), *Poema demagógico* de Edgardo Antonio Vigo (Gache, 2006: 211), *El Reino* de Dora García (Gache, 2006: 221-222) o *El diario del niño burbuja* publicado por la propia Gache (2006: 235). Véase asimismo el repertorio de obras reunido por Cussen (2014) en «Una los puntos».

posibilidad de la reintegración del arte verbal *postliterario* dentro del conjunto de las artes contemporáneas: obras que incorporan la fotografía al texto como *Viento del pueblo* (1937) de Miguel Hernández o *Los autonautas de la cosmopista* (1983) de Carol Dunlop y Julio Cortázar[23]; poemarios concretos como *Blanco* (1967) de Octavio Paz, novelas concretas como *Último round* (1969) del propio Cortázar y otros experimentos narrativos como *Otro* (2001) de Robert Juan-Cantavella, que incorpora a la escritura recursos tipológicos y gráficos ligados al procesamiento digital de la escritura mediante software de tratamiento de textos; poemarios concretistas y visuales como *El libro transparente* (1970) de Isidoro Valcárcel Medina, impreso sobre hojas de plástico transparente (Fig. 4)[24]; obras de arte verbal próximas a los libros de artista como las mencionadas *La caída del avión en terreno baldío* (1967) de Castillejo (compuesto de 87 cartulinas reunidas e introducidas en un soporte de cartón) o *Sueño occidental de Orfeo* (2008) de Salgado (obra que consiste en una *videotape* casera de VHS cuya cinta negra desenrollada contiene los recortes de papel donde se encuentra registrada la poesía rebobinable y analógica de la autora); literatura electrónicas e hipertextuales como el emblemático *Wordtoys* (2006) de Gache; y obras afiliadas al tachismo literario como los antipoemas de Fernando Millán y la obra de referencia tachista *Alarma* (1976) de José-Miguel Ullán (Fig. 5)[25].

23. Para un estudio de la continuidad de la tradición iniciada por Hernández o Cortázar en el ámbito hispánico, véase la investigación de Gómez Trueba (2017) sobre la incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI.
24. *El libro transparente* (1970) de Isidoro Valcárcel Medina encaja con un modelo de literatura fonética, pues «está compuesto por términos inventados que no tienen significado en castellano, pero que no son ajenos a la prosodia del idioma» (Santana, 2021: 159).
25. Uno de los principales pioneros del tachismo como práctica poética y artística es Fernando Millán, quien «en 1980 decidió llevar la operación a la tachadura de un libro completo, *La depresión en España*» (Mora, 2016: 113). Otro ejemplo temprano de tachismo es la obra mencionada, *Alarma* (1976), de José-Miguel Ullán, quien «utilizaba páginas impresas extraídas de diversas fuentes donde marcaba sólo algunos conjuntos de palabras tachando el resto» (Santana, 2021: 163). Otras muestras destacadas en el ámbito español tanto de tachismo como de sus derivados («libro troquelado», acción de destrucción de la obra, etc.) serían los poemarios *Desdecir* de Enrique Cabezón o *Ene. Edición 10.º aniversario* de Jorge Carrión, «un suicidio asistido de su primera novela, *Ene* (2001), a cuyos 120 ejemplares no vendidos *interviene* artística y literariamente» (Mora, 2016: 115-116).

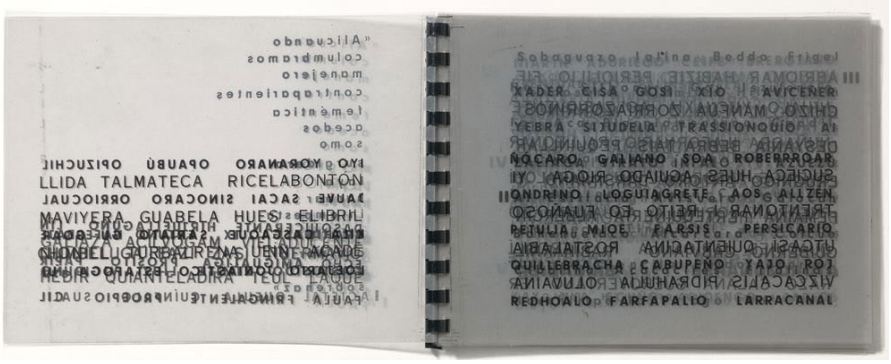


Figura 4. Isidoro Valcárcel Medina, *El libro transparente*, Madrid, 1970.

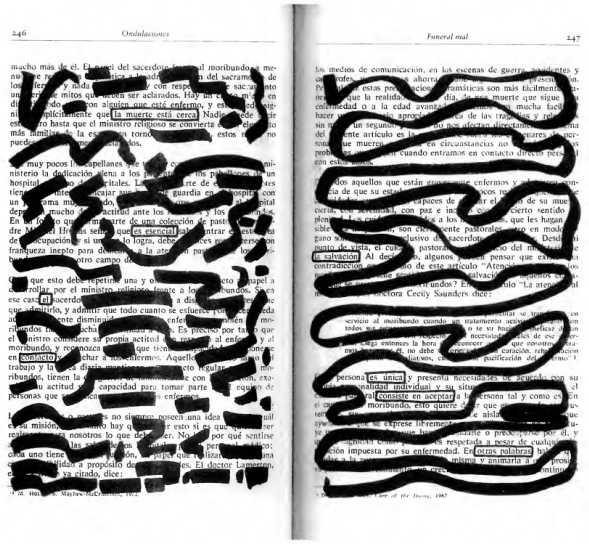


Figura 5. José-Miguel Ullán, *Alarma*, Madrid, Trece de nieve, 1976.

En la misma línea experimental, si bien desde la vertiente literaria, destacan asimismo novelas mutantes como *Circular* (2003) de Vicente Luis Mora (Fig. 6) o *#despacio* (2012) de Remedios Zafra, que contienen prácticas de tachismo pero también páginas en blanco, iconos y toda suerte de tipologías heterológicas de escritura mediática, transmediática y reticular; narrativas pangeicas y verbicovisuales, encasilladas en la categoría de *imagentexto*, como *Crónica de viaje* (2009) de Jorge Carrión (Fig. 7) o *Alba Cromm* (2010) de Mora; experimentos

de escritura como *Juego de cartas* (1964) de Max Aub, que «está compuesta por una baraja de 104 naipes cuyo anverso está dibujado por el pintor imaginario Josep Torres Campalans» y «en cuyo anverso aparecen escritas cartas que van perfilando el retrato del difunto protagonista, Máximo Ballesteros» (Gache 2006: 148), o *Facsímil* (2014) de Alejandro Zambra, obra cuya peculiaridad reside en que presenta la forma de un formulario, similar a un examen selectivo como el realizado por la educación chilena, que contiene numerosos ejercicios de decisión narrativa; artefactos de arte verbal a caballo entre el arte y la filosofía, la creación filosófica y el *hoax*, la literatura y el meme: por ejemplo, el número 322 de *Quimera* (2010) escrito por Mora, suplantando las firmas de varios escritores colaboradores habituales de la revista[26]; o el folleto filosófico post-irónico *¡Pueblo, alza tu voz!*, manifiesto y panfleto ilustrativo, que sienta las bases ideológicas y filosóficas del colectivo Homo Velamine; los ejercicios de apropiacionismo y malapropiacionismo[27], así como *readymades* de artistas verbales y escritores como León Ferrari (*Palabras ajenas*, 1967), Esteban Peicovich (*Introducción al camelo*, 1969), Pablo Katchadjian (*El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, 2007; *El Aleph engordado*, 2009), Agustín Fernández Mallo (*El hacedor (de Borges). Remake*, 2011), o Gache (*After Lorca*, 2019); literatura metalingüística como la del propio Castillejo[28] (*El libro de la i*, 1969) o presente en los libros experimentales de Julián Ríos (*Larva*, 1983; *Poundemonium*, 1985); poemarios que ponen en práctica la técnica *flarf* como *La imaginación pública* (2015) de Cristina Rivera Garza, por la cual se crean poemas a partir de los resultados ofrecidos por los buscadores de Internet; así como las acciones o *event-scores*, *happenings* y *performances* literarias como las esculturas sonoras de Jorge Eduardo Eielson, las *jam* de escritura de Fernández Mallo y Fernández Porta o los teatremas de Patricia Esteban[29].

26. Para un estudio de las obras de Zambra y Mora citadas, véase Rodríguez Posada (2021).
27. Definido por Santana como el proceso apropiacionista por el cual se procede a la transcripción de una obra en la que se sustituyen «palabras y frases de un texto original por otras parecidas en su pronunciación y forma» (2021: 56, n. 39). Un ejemplo singular de *malapropiacionismo* es *Between Words* (2007), en cuyas páginas Elisabeth S. Clark transcribe del poema *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel únicamente los signos de puntuación (comas, puntos, punto y comas, signos de interrogación y exclamación, comillas, etc.) prescindiendo de las palabras.
28. Véase el capítulo dedicado por Santana (2021: 93-123) a la poética experimental de Castillejo. Tanto en *Libro de la i* (1969) como en *Libro de las 18 letras* (1972), «las letras se repiten idénticas, a veces variando su posición mínimamente en la página, a veces rotando, y en ocasiones formando líneas en diversas posiciones a lo largo de una sola e ininterrumpida sucesión» (Santana, 2021: 100).
29. *Teatrema* es un género híbrido teatral que pone en práctica estrategias de literatura expandida, acuñado, practicado y definido por Patricia Esteban (*El apuntador*, 2004; *La poeta*, 2005) como «un «poema animado» elaborado por «letras móviles» representado

Figura 6. Vicente Luis Mora, *Circular*, Córdoba, Plurabelle, 2003.

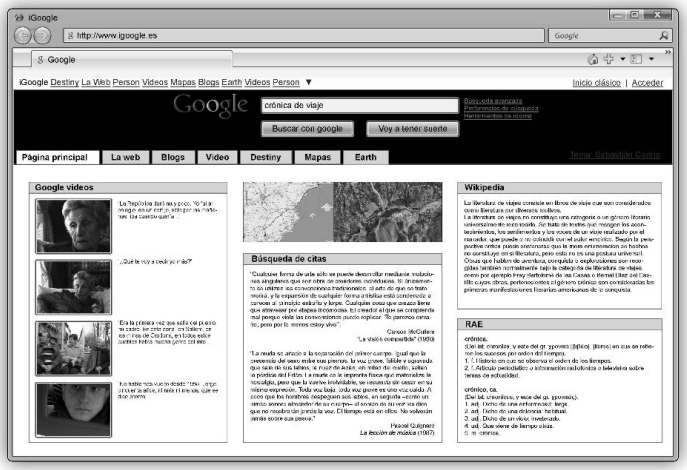


Figura 7. Jorge Carrión, *Crónica de viaje*, Mataró, ACM – Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani, 2009.

por el cuerpo de los actores» (Santana, 2021: 40). Es oportuno apuntar que tanto Patricia Esteban como María Salgado y la propia Sandra Santana, junto con Sofía Rhei e Ismael García Abad, pertenecen al grupo literario en torno al blog «El águila ediciones».

A juzgar por las muestras de arte verbal enumeradas, la literatura estaría experimentando un proceso de deconstrucción paralelo y semejante al que vivieron las artes plásticas hace un siglo y que inspiró la vanguardia creativa con imágenes, iconos y objetos. Tanto la pintura como la literatura, *ut pictura poesis*, se ven reducidas en el marco experimental contemporáneo a su misma esencia material: a color, pintura en sí misma; a grafía y *litere*, escritura en su más pura esencia como signo gráfico transcrito negro sobre blanco. Una vez más las artes vuelven a unirse en este punto bajo unos mismos fundamentos, pero diferentes esta vez de la mímesis: las antiguas artes figurativas (literatura, pintura, escultura) hermanadas en el dominio de los nuevos criterios y los principios estéticos del arte contemporáneo en su conjunto: materialidad, abstracción, apropiación, concepto.

Recapitulando pues lo expresado y en atención a estas últimas manifestaciones performativas literarias, se enmarcarían estas obras, con sus técnicas y mecanismos transgresores y marginales todavía hoy día, dentro de un espectro más amplio de literatura, un concepto expandido y ampliado del arte literario, otra forma posible de entender la escritura en la posmodernidad: el arte verbal contemporáneo que tendería –por su naturaleza híbrida, material, visual, conceptualista, apropiacionista y performativa– a reintegrarse dentro del conjunto de las prácticas contemporáneas de arte. Se estaría, así pues, produciendo la mutación y la deconstrucción de la escritura literaria como acción creativa en su amplia acepción, como *poema* anti-genérico, indefinido, libre e independiente de toda forma literaria predefinida como poesía, novela, relato breve, texto teatral, crónica o ensayo. «La literatura nos libera de la literatura», sentencia Santana (2021: 40), inaugurando con su nuevo concepto como arte verbal *postliterario* el tiempo de la escritura por venir.

En este nuevo modelo conceptual y neovanguardista de la literatura las viejas dicotomías y antítesis entre creación y pensamiento, obra y crítica, se ven superadas y suspendidas. Se resuelven, en conclusión, todas las oposiciones dialécticas binarias y se mantiene entonces un equilibrio sin tensiones entre escritura creativa e *increativa*, entre ficción y no-ficción, entre creación *ex nihilo* original y rescritura apropiacionista; entre la obra belletrística, elaborada con perfección mediante el estilo, y el material en bruto del *texte trouvé*; entre la producción individual inalienable del artista verbal y el *readymade* conceptual, post-producido según los procedimientos de montaje (*editing*), sampleado (*sampling*), remezclado (*mixing*) y derivación (*détournement*).

Por regla general, estas acciones, intervenciones, mecanismos y técnicas neovanguardistas vendrían a fundar una poética diferencial, distinta y alternativa al tipo de poética inspirado por el modelo flaubertiano de escritura

técnica. En otras palabras, nos encontraríamos ante un arte verbal *post-literario* que encuentra en las palabras su medio, pero que suspende la posibilidad de identificarlo, analizarlo y juzgarlo como literatura *stricto sensu*: según Ludmer, son escrituras que «no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura» (2010: 149).

Estos experimentos apropiacionistas y conceptualistas –verdaderos *ready-made* literarios, escrituras nómades, postpoesías, Pangea, escrituras por venir o poéticas negativas, siguiendo los conceptos de Gache (2006), Fernández Mallo (2009), Mora (2012), Santana (2021) y Cussen (2022)–, fuerzan de una u otra forma a aproximarse a ellos dirigiendo la mirada a otros campos y no siempre conforme en exclusiva a los rudimentos teóricos que hemos venido empleando en la crítica literaria a la hora de proceder al comentario y el análisis de textos, dado que como instrumentos impropios distorsionan, perturban, alteran, sesgan y condicionan, en un sentido peyorativo, la visión y el juicio sobre los mismos. Como recuerda Mora, «debemos darnos cuenta de que un texto, hoy en día, no es el mismo objeto que analizaban los formalistas rusos a principios del siglo XX. Por tanto, no se puede valorar con los mismos instrumentos críticos» (2012: 184).

Quizás sea temprano aún para hablar de un cambio de época, de ciclo, de paradigma. Pero sin duda se está produciendo una suerte de revolución en el ámbito literario, que afecta irremediablemente a la labor desempeñada por los escritores y la crítica, ya sea a causa del impacto cultural que ha producido la difusión global de Internet, las nuevas tecnologías y las redes sociales; ya sea por el agotamiento en la posmodernidad de los grandes relatos y en consecuencia de los géneros literarios, al menos, en su faceta como instrumentos políticos de expresión intelectual y pensamiento crítico, libres del dominio de la pura mercadotecnia y fuera de la prisión y presión fiscal del capital.

En resumen, la función del arte en general y de la poética en particular se desplaza así desde la creación –el acto de producir un objeto artificial nuevo– a la apropiación –el acto de re-crear la condición de un objeto real ya producido o *readymade*–. Se trata, en definitiva, del tránsito y desplazamiento último de la literatura, entendida como creación moderna de un discurso o relato de naturaleza estética con un significado intrínseco cultural y político, hacia el campo expandido de una escritura posmoderna, en el sentido de un arte verbal en términos generales, como re-creación neovanguardista de materiales según un concepto estético post-autónomo cultural y político –es decir, no implícito en la pluralidad de significados del texto como obra literaria–. Una *post-literatura* todavía por venir pero cada vez más presente, que «requiere

de un lector que entienda la escritura como una auténtica aventura donde las reglas están aún por escribirse» (Santana, 2021: 100).

Nos enfrentamos desde luego a manifestaciones de un arte verbal diferente y distanciado ya de la literatura, que pone en jaque los fundamentos poéticos sobre los que se ha fundado la teoría literaria y la crítica del siglo XX, y que nos obliga a reconsiderar, como aconsejaba Ortega y Gasset, «nuestras convicciones más profundas» por imponer y conformar «nuestros límites, nuestros confines, nuestra prisión» (1987: 72): ¿qué entendemos por creación literaria? ¿Qué papel desempeña el autor en el contexto de la concepción apropiacionista y conceptualista de la escritura? ¿Cuáles son los criterios y fundamentos teóricos para analizar y valorar el nuevo arte verbal del siglo XXI?

Bibliografía citada

BARTHES, R. (1973), *El grado cero de la escritura (seguido de Nuevos ensayos críticos)*, Madrid, Siglo XXI.

BARTHES, R. (2003), *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.

BORRÀS, L. (2008), «Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles», en Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, pp. 273-289.

CRUZ ARZABAL, R. (2021), «Materialidad», en Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 61-74.

CUSSEN, F. (2014), «Una los puntos», en Felipe Cussen, Carlos Almonte y Alan Meller (eds.), *Neoconceptualismo: ensayos*, Delhi, Sarak, pp. 133-144.

CUSSEN, F. (2022), *La oficina de la nada: poéticas negativas contemporáneas*, Madrid, Siruela.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2009), *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.

FITTERMAN, R. y PLACE, V. (2013), *Notas sobre conceptualismos*, Ciudad de México, Teoría y Práctica de Arte.

GACHE, B. (2006), *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*, Gijón, Trea.

GARCÍA LEYVA, C. (2016), *De la página del texto al espacio del sonido. Borramientos en el conceptualismo poético a la luz de las materialidades literarias*, Tesis de Posgrado, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

GOLDSMITH, K. (2011), *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press.

GÓMEZ TRUEBA, T. (2017), «La incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI: más allá del libro ilustrado», *Pasavento*, 5, pp. 83-98.

GÓMEZ TRUEBA, T. (2023), *Espectáculo apocalipsis: la estetización de la distopía en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid, Visor.

GÓMEZ TRUEBA, T. y MORÁN, C. (2017), *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI,* Gijón, Trea.

KOZAK, C. (2015), «Literatura digital y materialidad. Cómo se lee», *Artnodes*, 15, pp. 90-98.

KRAUSS, R. (2008), «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, pp. 59-74.

LUDMER, J. (2010), *Aquí América latina: una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.) (2017), *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada, Comares.

MORA, V. L. (2012), *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*, Barcelona, Seix Barral.

MORA, V. L. (2016), «Del arte nihilista a la literatura tachada: tachones, borraduras y reescrituras colectivas», en Isabel Durante Asensio, Ana García Alarcón y Miguel Ángel Hernández (eds.), *Contratiempos: gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*, Murcia, Cendeac, pp. 101-120.

ORTEGA Y GASSET, J. (1987), *La deshumanización del arte*, Barcelona, Espasa Calpe.

RODRÍGUEZ POSADA, A. (2021), «No-literatura: aproximación a la ontología débil de la literatura después del fragmentarismo», en Carmen Morán (ed.), *De la microficción a la ficción totalizadora: fragmentarismo y fractalidad en el relato contemporáneo español*, *Rilce*, 37/3, pp. 1173-1203.

RODRÍGUEZ POSADA, A. (2023), *Post-literatura: ontología débil, fragmentarismo y reticularidad en la narrativa mutante española (2003-2022)*, Gijón, Trea.

SANTANA, S. (2021), *La escritura por venir. Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI*, Zaragoza, Pregunta Ediciones.

SALGADO, M. (2014), *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

SAUM-PASCUAL, A. (2018), *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.

TOPUZIAN, M. (2013), «El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada», *Castilla*, 4, pp. 298-349.

Fuente de las imágenes

Figura 1: José Luis Castillejo, *La caída del avión en el terreno baldío*, Madrid, Artes Gráficas Luis Pérez, 1967. https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/castillejojoseluis/2376.html

Figura 2: María Salgado, *Sueño occidental de Orfeo*, Madrid, 2008. https://elaguilaediciones.wordpress.com/2012/01/25/maria-salgado-sueno-occidental-de-orfeo-video-tape-casera/

Figura 3: Augusto de Campos y Julio Plaza, *Poemobiles*, São Paulo, 1974. https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/poemobiles

Figura 4: Isidoro Valcárcel Medina, *El libro transparente*, Madrid, 1970. https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/valcarcel-medina-isidoro/libro-transparente

Figura 5: José-Miguel Ullán, *Alarma*, Madrid, Trece de nieve, 1976. Páginas extraídas de la edición del libro incluido en *Ondulaciones. Poesía reunida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 213-267.

Figura 6: Vicente Luis Mora, *Circular*, Córdoba, Plurabelle, 2003.

Figura 7: Jorge Carrión, *Crónica de viaje*, Mataró, ACM – Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani, 2009. Imagen procedente del perfil de Vicente Luis Mora en Pinterest. https://www.pinterest.es/pin/199776933442865668/

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 39-63
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26915

Artículo de investigación

Transposiciones y *silepsis intertextuales*: procedimientos de reapropiación citacional mediante transformaciones implícitas

Intertextual transpositions and *syllepsis*: quotational reappropriation procedures through implicit transformations

Jorge Arroita

Autoría:
Jorge Arroita
Universidad de Salamanca, España
jorgegfa@usal.es
https://orcid.org/0000-0002-4131-8803

Citación:
Arroita, Jorge (2025). «*Transposiciones y silepsis intertextuales*: procedimientos de reapropiación citacional mediante transformaciones implícitas», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 39-63. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26915

Fecha de recepción: 30/01/2024
Fecha de aceptación: 26/04/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Jorge Arroita

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

Este artículo busca estudiar fenómenos apropiacionistas ejecutados mediante mecanismos intertextuales, estableciendo un *corpus* y una metodología estrechados a la citación. El caso principal de estudio será un tipo de proceso intertextual, denominado como *transposición*, que se centra en recoger citas sin transformarlas explícitamente (en sus significantes lingüísticos superestructurales), pero modificando o adaptando sus significados mediante la interrelación con el nuevo cotexto circundante. Este tipo de transformación implícita produce un fenómeno de refracción que desdobla al intertexto y le otorga una capacidad siléptica, pudiendo ser leído de dos formas: una propia/pre-textual y otra impropia/intertextual, entre las cuales pueden generarse diferentes relaciones de compatibilidad y jerarquía. En función de estas variables, se estudiarán distintos ejemplos textuales en los cuales se analizará cómo este mecanismo es capaz de hacer comunicar a un mismo fragmento textual distintos significados o valores, dependiendo dónde o cómo sea incluido, y cuál sea su relación semiótica con el cotexto aledaño.

Palabras clave: Intertextualidad. Citación. Apropiación. Sinisterra. Interferencias.

Abstract

This article seeks to study appropriationist phenomena, executed by intertextual mechanisms, stablishing a *corpus* and a methodology narrowed to quotation. The main case study will be the study of one type of intertextual process, so-called *transposition*, which is focused on. taking quotes inscribed without transforming them explicitly (in their superstructural linguistic signifiers), but modifying or adapting their meanings through the interrelation with the new surrounding cotext. This kind of implicit transformation entails a refraction phenomenon that decouples the quotational intertext and gives it a sylleptic capacity, insomuch as it can be read in two ways: one proper/pre-textual, the other one unproper/intertextual, in between which different kind of compatibility and hierarchy relationships can be generated. Regarding these variables, different textual cases will be studied, in which it will be analyzed how, analyzing how this mechanism is capable of making the same textual fragment communicate distinct meanings or values, depending on where and how it is included, and what its semiotic relation is with the nearby cotext.

Keywords: Intertextuality. Quotation. Appropriation. Sinisterra. Interferences.

Intertextualidad y apropiacionismo: los procedimientos citacionales

La *intertextualidad* (Kristeva, 1967), a pesar de ser un concepto de reciente creación, ha sido un mecanismo empleado desde los inicios del discurso, tanto oral como escrito: aquel que ha permitido la continuidad de determinadas ideas, discursos y citas ajenas a lo largo de la historia. La literatura es un medio sumamente autorreferencial, y la circulación de citas para sostener y sustentar nuevos discursos una herramienta primordial en su desarrollo: desde intertextualidades titulares y uso de epígrafes paratextuales hasta la inclusión de citas dentro de los textos, funcionando tanto de manera puntual como orgánica dentro de su sistema semiótico interno. Una vez recogidas, estas citas inscritas pueden dejarse como tal o pueden ser modificadas (procedimiento que aumenta estadísticamente con la modernidad artística, y más aún con la posmodernidad) mediante la alteración de algunos de sus significantes lingüísticos para establecer ideas novedosas, criticar los enunciados precedentes u oponerse a ellos, generando así procesos dialécticos de interés semiótico. No obstante, las citas también pueden funcionar en un sentido apropiacionista donde el nuevo texto las recoge sin modificación aparente o superficial alguna, pero las adapta al nuevo cotexto y a los nuevos sentidos semióticos o valores del texto integrador, siempre y cuando sea claro que el significado de las mismas ha cambiado, aspecto que generalmente es indicado por el mismo cotexto. De esta forma, entendemos que: «the task of intertextuality is to explore how the source text continues to speak through the new work and how the new work forces new meanings from the source text» (Moyise, 1995: 111). Este

será el proceso intertextual que se estudiará en este artículo: la *transformación implícita* de citas textuales (a la que denominaré como *transposición*: 'cambio de espacio o contenedor'), de forma que un mismo enunciado pasa a significar algo diferente en cuanto a su significado o *estructura profunda* sin variar en cuanto a su *superficie* (Plett, 1991) o *superestructura*. Este proceso, de génesis apropiacionista, tiene un interés semiótico e intertextual mucho mayor que su contraparte, la *transformación explícita* (que será denominada como *transducción*: 'cambio en la señal o mensaje'), dado que esta última es patente e identificable mediante la variación superficial de los significantes lingüísticos, mientras que la anterior varía en significado, significación o sentido de forma intersticial y subtextual (en el sentido dado por la tradición francesa, como aquello contenido bajo la superficie del texto, en lugar del dado por los formalistas rusos y Gutiérrez Estupiñán, que será expuesto en el siguiente apartado), pero no en sus significantes superestructurales, siendo por ello una transformación más compleja y difícil de detectar, exponer o desglosar.

Inclusión, alusión y marcadores textuales

La *intertextualidad*, considerada en sentido estricto, es decir, concibiendo únicamente la *cita* (o también la *alusión*, dependiendo de la teoría) como fenómeno englobado bajo este concepto (frente a la tendencia amplicista originaria de Kristeva y los posestructuralistas franceses, quienes mantienen que todo texto es intertexto), tiene su génesis y defensa primaria en el trabajo de Gustavo Pérez Firmat, «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura» (1978), siendo luego continuada por otros autores como Claudio Guillén (1985), Raquel Gutiérrez Estupiñán (1994), Graciela Reyes (1984, 1995) o Helena Beristáin (1996), con especial mención a los volúmenes de Worton-Still (1990) y Plett (1991); e incluyendo también dentro de esta tendencia la parcialización transtextual de Genette (1989) bajo su *intertextualidad* estricta, donde incluye además el *préstamo* y el *plagio* (entendido como 'préstamo no declarado'), mecanismo apropiacionista por excelencia, pero rechazado por los estándares convencionales del campo literario y académico. Firmat, al restringir el margen fenoménico de la *intertextualidad* kristeviana a la cita, distingue entre el *intertexto* inscrito (IT), el *texto* en el que se inscribe (T), el *exotexto* (ET) como el espacio textual que rodea y complementa al *intertexto* dentro del *texto* (T = IT + ET), el *paratexto* como el texto fuente u original (PT)[1] y el

1. Esta terminología entra en conflicto con el *paratexto* de Genette, por lo cual rechazaré su uso, así como el término paralelo de *prototexto* de Franklin García Sánchez (1996); en su defecto, prefiero y planteo el uso del término *pre-texto* establecido por Plett (1991).

contexto (CT) como todo aquello que rodea al texto pero fuera de sus márgenes, incluyendo la *paratextualidad* genettiana en su vertiente *peritextual* y *epitextual*. Posteriormente, Gutiérrez Estupiñán revisará las tesis firmatianas para distinguir a su vez entre *intertexto* (IT) y *subtexto* (ST)[2], en tanto que versión o territorialidad textual asociada al *paratexto* o *pre-texto* (PT), en contraste con el *intertexto* como su vertiente ya inscrita en el texto integrador. Desde estas teorizaciones, la cualidad principal que se asocia a la *intertextualidad* es la de *inserción* (Firmat, 1978; Martínez Fernández, 2001), *inscripción* (Beristáin, 1996), *inclusión* (Guillén, 1985) o *copresencia* (Genette, 1989), entendidas de forma puntual, concreta y generalmente explícita (digo generalmente, dado que esto dependería de los *marcadores textuales* que las indiquen y expliciten), frente a otras nociones intertextuales que referirían más bien a la *hipertextualidad* (Genette, 1989), *intertextualidad implícita* (Jenny, 1978) o *intertextualidad estructural* (Biezma, 1994). Siguiendo esta línea conceptual, Claudio Guillén distinguirá las dos formas generales de *intertextualidad* estricta en función de sus dos cualidades clave: *inclusión* y *alusión*[3]. Señala, aun así, que:

> Cierto es que existen muchas posiciones intermedias. Pero en la práctica es obvia la diferencia entre la simple alusión o reminiscencia, que lleva implícita precisamente la anterioridad de lo recordado, o la exterioridad de lo aludido, y el acto de incluir en el tejido mismo del poema –de agregar a su superficie verbal, diré si se me apura– palabras o formas o estructuras temáticas ajenas (1985: 319).

Guillén añade además que dicha *inclusión*, la referencia a las *citas* ajenas, marcadas y hasta cierto punto explícitas, puede ser *significativa* o *no-significativa*, así como *funcional* o *contextual* (1985: 322). Aunque no define estas variantes cualitativas, puede entenderse que la *significativa* es aquella que guarda un significado relevante para el nuevo texto, la *funcional* la que adquiere una función determinada dentro de él y la *contextual* la que simplemente se incluye circunstancialmente. Pero cabe preguntarse: ¿qué distingue *inclusión* de *alusión*? El signo más claro para diferenciar ambos conceptos es la incorporación de *marcadores textuales* (Plett, 1991), también llamados *embragues* (Firmat, 1978; Beristáin, 1996), *signposts* o *conectores* (Frow, 1990): normalmente,

2. En la definición de Gutiérrez Estupiñán: «El *subtexto* (ST) designa un fragmento intertextual en su estado de origen, dentro del texto A. Se entiende como un subconjunto, parte de un texto original, de donde procede el *intertexto* (IT). Este será definido como un fragmento textual (dentro de un texto) que guarda algún tipo de relación –con consecuencias semánticas– con un subtexto» (1994: 148).
3. Helena Beristáin (1996) distinguirá, en términos equivalentes, entre *inscripción* y *recurrencia*, también dependientes de la marcación textual. Por su parte, Graciela Reyes (1993) lo hará entre *estilo directo* y *estilo indirecto*, desde una perspectiva más lingüística/sintáctica.

comillas latinas/inglesas o letra cursiva, aunque no se limitan tan solo a estos aspectos de formato, tal y como señala el propio Firmat, pudiendo también ser lingüístico-verbales, ya sea en forma de notas a pie de página (paratextos) o dentro del propio texto. Por ello, Firmat valora estos *embragues* «como cualquier rasgo lingüístico que nos permita emparentar un discurso con sus orígenes» (1978: 3).

En definitiva, estos *marcadores/conectores* son elementos sígnicos o lingüísticos que marcan la existencia y, potencialmente, la proveniencia del *intertexto*, diferenciándolo hasta cierto punto del *exotexto* circundante (textualmente) y de la *alusión* en cuanto a sus propiedades y forma de inscripción textual (conceptualmente)[4]. En este estudio dejaremos de lado la *alusión*, por su carácter no delimitado y por ser en muchas ocasiones parafrásticas, de forma que no se puede valorar tan específicamente su valor transformacional de tipo cuantitativo-explícito o cualitativo-implícito, aparte de funcionar en un punto intermedio entre *intertextualidad* y *metatextualidad*[5]. En contraste: «The quotation represents a material kind of intertextuality. Not a structural rule, but a textual sign is being reproduce[6]» (Plett, 1991: 8).

Desviación intertextual *y compatibilidad-autoridad*

Ponderando únicamente las citas, Heinrich Plett distingue dentro de ellas entre *superficie* y *estructura profunda*, en tanto que los significantes lingüísticos superestructurales, sometidos a transformaciones más cuantitativas, y los significados, sentidos o valores de fondo contenidos bajo ellos y/o extraídos por el lector, dependientes de transformaciones de orden más cualitativo (sean escriturales o receptivas[7]). Partiendo de esta premisa, Plett expone su concepto de *desviación intertextual*, entendiendo que existe una *doble coherencia* del intertexto inscrito, una variación co(n)textual entre el significado y sentidos/connotaciones de

4. En este sentido, también puede existir lo que Bernard Magné denomina como *implicitación*, citas reproducidas que no cuentan con *marcadores textuales* que las distingan del *exotexto*. Magné, de hecho, distingue entre una *simple* y otra *compleja*: respectivamente, aquella que manca de *marcadores* y aquella donde se refiere a un autor falso o diferente con respecto al real (véase Magné, 1989: 134).
5. Que es definida por Genette en los siguientes términos: «La relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo)» (1989: 13).
6. Esta condición de *regla estructural* es esencial, pues es precisamente con ella que Genette caracteriza su *hipertextualidad* como condición necesaria del *hipotexto* para la existencia del *hipertexto*, frente a la *intertextualidad* citacional en sentido estricto, puntual y circunstancial.
7. No obstante, dados los objetivos de este estudio, solo será aquí estudiada la vertiente escritural.

cada versión del fragmento (*subtextual* e *intertextual*). Volviendo sobre las tesis de Firmat, este valora la dimensión entre-los-textos en un sentido procesual y escritural, en tanto que: escisión del intertexto; inserción en otro texto; funcionamiento en un nuevo ambiente (1978: 3). Este procedimiento escritural genera, para Plett, un *segmento propio* y un *segmento impropio* dentro de la *quotation proper* (Q), es decir, el fragmento textual recogido desde el *pre-texto* y dividido mediante dicho proceso de reinscripción entre dos contenedores textuales, que a su vez compendian dos territorialidades del mismo fragmento (pudiendo este ser cuantitativamente diferente, vía transformación superficial de sus significantes).

> An intertext, on the other hand, is characterized by attributes that exceed it. It is not delimited, but de-limited, for its constituents refer to constituents of one or several other texts. Therefore, it has a twofold coherence: an *intra*textual one which guarantees the immanent integrity of the text, and an *inter*textual one which creates structural relations between itself and other texts. This twofold coherence makes for the richness and complexity of the intertext, but also for its problematical status (Plett, 1991: 5).

Esta *doble coherencia*, que preferiré denominar como *doble territorialidad*, entendiendo que pueden existir imitaciones exactas y homogéneas tanto en *superficie* como en *estructura profunda*, donde el *intertexto citacional* tendría una coherencia única (véase el caso de la «Glosa» de Antonio Machado sobre los famosos versos manriqueños), es empleada por Plett para exponer su concepto de *desviación intertextual*:

> The form we usually call quotation possesses a twofold existence, on the one hand as a segment of the pre-text T_2 (=Q_2) on the other as a segment of the quotation text T_1 (=Q_1). $Q_1 = Q_2$ signifies intertextual identity, $Q_1 \neq Q_2$ intertextual deviation (1991: 9).

En consecuencia, siempre que no ocurra un caso de *identidad intertextual*[8], estas *desviaciones* distinguen el *intertexto* del *subtexto*, de forma que pueden existir diferencias cuantitativas y/o cualitativas entre ambos. Para diferenciar estos aspectos, podemos recoger las tesis de Eugenio Coseriu, basándose en la lingüística estructural de Saussure y la semiótica de Frege, expone la diferencia entre *significado*, *designación* y *sentido* en su «Tesis acerca del significado» (1997): respectivamente, «el contenido dado *exclusivamente por la lengua* y en los signos mismos de la lengua» (83); «la referencia a lo extralingüístico» (ibid.); y «lo dicho en un acto lingüístico («discurso» o parte de un discurso)

8. De *imitación*, en el sentido más claro y básico del término, que Martínez Fernández (2001) asociará a las *citas eruditas*, de corte referencial y científico, y a las *citas de autoridad* por respeto axiológico.

más allá de (y *por medio de*) los significados y las designaciones»[9] (84). A partir de estos conceptos, pueden diferenciarse las variaciones cualitativas potencialmente ejecutadas sobre los *intertextos citacionales* desde una perspectiva escritural, pudiendo estas variar cualitativamente en *significado*, *designación* o *sentido* (aunque dicha cualitatividad sea dispuesta por la materialidad de los significantes), así como distinguirse entre perspectiva escritural y hermenéutica lectora, haciendo diferir el *significado* autoral de la *significación* potencialmente extraíble por el lector desde los significantes (Hirsch, 1984).

Dentro de esta dimensión transformacional de los *intertextos citacionales*, se pueden dar dos tipos de transformaciones (que desdoblarían, de nuevo, el concepto de *desviación* y *doble coherencia* entre su vertiente explícita/cuantitativa e implícita/cualitativa), que serán estudiadas más a fondo en el siguiente apartado: *transformaciones explícitas o cuantitativas* y *transformaciones implícitas o cualitativas*, estas últimas ejecutadas sobre la *estructura profunda* de la cita, sin necesidad de variar sus significantes superficiales de forma notoria, característica o representativa (es decir, de forma que esas variaciones cuantitativas afecten en su significado profundo, pudiendo aun así haber variaciones circunstanciales: por ejemplo, en signos de puntuación, preposiciones, palabras auxiliares no tan representativas, etc.). En todo caso, estas transformaciones, o en su defecto su *no-transformatividad* o *transformatividad neutra* (que podemos llamar *transferencialidad*), así como el cotexto circundante a la cita y el propio sistema semiótico general del texto integrador, determinan ciertas relaciones axiológicas entre *texto* y *pre-texto*, que Firmat y Beristáin organizan en torno a relaciones de *compatibilidad-autoridad* o *equivalencia-jerarquización*. Veamos estos aspectos.

Firmat estipula estas relaciones según dos aspectos. a) *Compatibilidad*: dependiente de si el texto corrobora al pre-texto o si diverge de él y/o lo contraria (habría que ampliar esta noción a un sentido relativo y gradual de la misma), semántica o axiológicamente. b) *Autoridad*: dependiente de si el texto subordina axiológicamente al pre-texto o viceversa, o de si ambos tienen el mismo grado de legitimidad o autoridad, horizontalmente. Combinando ambas, Firmat postula cuatro tipos de relaciones axiológicas entre-los-textos: 1) *Compatibilidad* y *jerarquización*: «aunque se privilegia el PT o el ET [*pre-texto* y *exotexto*], el texto que se posterga no queda puesto en entredicho» (1978: 11), teniendo dos sub-tipos, 1a) CJ/ET: «el ET adopta una posición de autoridad con respecto al PT, pero no lo contradice» (ibid.), donde sitúa la *imitación neoclásica*, el *plagio* y la *traducción*; y 1b): CJ/PT: «el PT asume la

9. Engrana, por tanto, con los *actos perlocutivos* de Austin (1962).

posición privilegiada; el texto posterior (el ET) adopta una postura deferencial hacia el texto previo» (ibid.), que asocia a la *glosa*, donde «el ET se configura precisamente como un intento de justificar la autoridad del PT» (12). 2) *Compatibilidad* y *equivalencia*: «el ET y el PT mantiene relaciones cordiales sin que ninguno de los desempeñe una función perentoria» (ibid.), donde incluye ciertos tipos de *pastiche*. 3) *Incompatibilidad* y *jerarquización*: también poseería dos sub-tipos. Estos son: 3a) IJ/ET: «el ET contradice, subvierte, ridiculiza el PT» (ibid.), incluyendo la *parodia*, *sátira* y *opinión citada y refutada*. 3b) IJ/PT: «como en 3a, el PT y el ET son incompatibles, pero aquí el PT prevalece» (ibid.), donde sitúa a la *ironía* desde una praxis intertextual. 4) *Incompatibilidad* y *equivalencia*: «la fricción entre el ET y el PT no se resuelve a favor de uno u otro. El texto se configura como una polémica insoluble» (13). Por su parte, Beristáin reorganiza los tipos relacionales firmatianos en cinco categorías, aunque son prácticamente las mismas (véase Beristáin, 1996: 56-57).

Estos cuatro tipos de relaciones y sus subtipos, en última instancia, dependen de las *transformaciones intertextuales* sucedidas entre *subtexto* e *intertexto*, a partir de la mentada *desviación* acaecida sobre su *doble territorialidad*, mas también de la influencia o interrelación semiótica de *intertexto* y *exotexto*, que suele ser menos tomada en cuenta para valorar las diferencias inter-textuales. En función de estas variables se configura el *valor agregado* sobre la cita (tanto transformativo, relacional y procesual como semántico y pragmático), así como el nivel, grado y particularidad apropiacionista del *texto* integrador sobre el *pretexto* a través del *intertexto*, generando un «intertextual semantic enrichment possible through a rearrangement of textual elements in an intertextual way» (Mai, 1991: 45). Este *valor agregado* o *enriquecimiento semántico* es, por tanto, eminentemente procesual y transformativo, más que relacional o sustantivo en sí, aunque estos dos aspectos también computen de forma relativa en dicha adición de valor (siendo la interrelación con el cotexto uno de los factores principales, donde el aspecto relacional computa en el transformativo). Señala lo siguiente Valentin Peschanskyi con respecto a este *valor intertextual agregado*, al cual debemos añadir el potencial transformativo del proceso escritural:

> Intertextuality only makes sense as an independent term if its definition focuses not merely on 'one text's relation to others' but on the excess of meaning, the «semantic surplus value» (Lachmann 1997, 18), produced by this relationship and hence between the texts (2022: 110).

Aplicando estas consideraciones, el tipo de transformación ejecutado sobre la cita y su interrelación con el *exotexto* son los que configuran tales fenómenos, determinando el grado de apropiación o libertad semántica y axiológica

ejecutado con respecto a ella[10]: es decir, su mayor respeto referencial o de autoridad con respecto al pre-texto, el empleo de un dispositivo crítico, satírico, paródico o irónico, o en su defecto la adaptación a las nuevas necesidades, objetivos y valores del texto integrador, aspectos dependientes del proceso intertextual sucedido, en un sentido dinámico del *hecho literario* (Tynyanov, 1924). Diferentes mecanismos intertextuales, concebidos de forma específica y con su propia terminología acorde a este artículo, son empleados para conseguir estas actitudes o intenciones, dependiendo del tipo de transformación sucedida: neutra (*imitación*), explícita (*transducción*) e implícita (*transposición*). Todas ellas actúan en un sentido más extensivo que intensivo, más puntual que estructural, al ser aquí tan solo estudiadas sobre *intertextos citacionales* (dejando más de lado otro tipo de relaciones, como las hipertextuales, y otro tipo de aspectos intratextuales susceptibles de intertextualización: elementos temáticos, personajes, estructuras, esquemas métrico-rítmicos, espacios diegéticos, géneros y estilos). Estas posibles variaciones serán entendidas en su grado de transformación cuantitativo o cualitativo: a grandes rasgos, sobre su *superficie* o sobre su *estructura profunda*.

La *transposición intertextual*: silepsis y refracción citacional

Tres conceptos, en tanto que procesos o mecanismos intertextuales, serán aquí considerados, con unos rasgos y nomenclatura específicos dentro de este estudio que difieren de otros términos equivalentes dentro de este programa de investigación (por ejemplo, en Kristeva, Genette o Doležel). Cabe también señalar que, a pesar de que aquí únicamente estudiemos los fenómenos citacionales, la concepción general sobre el concepto de *intertextualidad* se mantiene más amplia en cuanto a los fenómenos que puede englobar[11], aunque específica en cuanto a los procesos transformativos que pueden ocurrir en dichas relaciones, dado que son estas diferencias procesuales las que determinan las distintas formas y grados en los que estas conexiones son materializadas. Se rechaza, así, cualquier noción generalista (como la de Kristeva y otros posestructuralistas

10. Graciela Reyes también distinguirá entre cuatro procedimientos genéricos esenciales, dependiendo de estas relaciones de *compatibilidad-autoridad*. Estos serían: *plagio*, *homenaje*, *parodia*, *sátira* (1984: 47).
11. Rechazando, pues, que la *intertextualidad* se defina, frente a la *hipertextualidad*, por la inclusión citacional de fragmentos textuales concretos y puntuales (en contraste con la inserción estructural de la *hipertextualidad*), como defiende Genette. En su defecto (aunque no sea el objetivo de este artículo tal definición), aquí se consideran los fenómenos intertextuales como relaciones extensivas (más puntuales o circunstanciales), y los hipertextuales como relaciones intensivas y estructurales, que afectan de alguna forma en la interpretación del hipotexto a través del elemento recogido.

franceses) que considere que todo texto es intertexto (sin establecer ningún matiz o valor específico sobre la amplia gama de posibilidades que este concepto engloba), pues esta concepción lo único que provoca es una falta de definición sobre la propia realidad fenoménica y material de la intertextualidad, que puede operar de diferentes modos específicos y sobre diferentes elementos. Las formas o variantes transformativas, dentro del margen metodológico intertextual, se conciben aquí en los siguientes términos. 1) *Imitación intertextual* ('reproducción inalterada'): meras transferencias donde se mantiene el significado profundo de la cita y sus significantes superestructurales más nucleares o consustanciales. 2) *Transducción intertextual* ('cambio en la señal o mensaje'): transformaciones explícitas ejecutadas sobre sus significantes superficiales que repercuten en una modificación de su significado. 3) *Transposición intertextual* ('cambio de posición, espacio o contenedor'): transformaciones implícitas sin una variación superficial representativa, cuyo cambio significacional es encarrilado por la interrelación semiótica del *intertexto* con el *exotexto*. El concepto que más interesa en este artículo es el de *transposición*, pues permite realizar actos apropiacionistas sin modificar de forma clara y distintiva (superficial y cuantitativa) el *intertexto* en cuestión, transponiendo sus significados, significaciones, sentidos o valores asociados mediante su interrelación cotextual. Esto es lo que sucede, por ejemplo, entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, tal y como señalan Cole y Petersen con respecto a la discusión teológico-intertextual entre G. K. Beale y Steve Moyise, consideraciones que nos sirven para el caso de estudio:

> By absorbing words used in one context into a new context or configuration, a metaphorical relationship is established. The reader «hears» the Old Testament text, but its meaning is affected by the new context or configuration. When a reader of Revelation who is not conscious of an allusion reads allusive words in their new context, that reader will naturally read connotations into those words that were not present in the Old Testament context. When (s)he becomes aware of the allusion, a 'cave of resonant signification' is opened up that affects the reading (2014: 34).

Resumiendo, en lugar de transformar la cita explícitamente o mantener su significado intacto, esta se adapta y refracta en el nuevo medio textual, apropiándose del *intertexto* recogido y generando un fenómeno de *silepsis intertextual*[12], que Riffaterre define de la siguiente manera: «understanding the same word in two different ways at the same time, one meaning being literal or primary, the other figurative» (1980: 629). En consecuencia, una *silepsis intertextual*

12. Partiendo de la figura retórica clásica, ahora extrapolada al marco metodológico de la *intertextualidad*.

englobaría cualquier doble sentido (o múltiple, en caso de encadenar más de dos textos) generado mediante una transformación implícita (dependiente del cotexto, sin variaciones superficiales sobre los significantes de la cita que afecten en su *estructura profunda*), de forma que el mismo fragmento puede entenderse en dos sentidos diferentes, uno asociado a su significado dentro del pre-texto y otro a su significado dentro del nuevo texto (que podemos denominar como *propio/impropio* o *pre-textual/intertextual*). Se entiende, por tanto, que el nuevo medio textual, cuando los significados o sentidos de la cita se ven alterados, pero solo implícitamente (esto debe ser claro y argumentarse desde el análisis), refracta significativamente el *intertexto* gracias a su nueva interrelación con este medio ajeno, tal y como ocurre, metafóricamente, con los rayos de luz refractados de un lápiz cuando lo introducimos en un medio acuático, según la ley de Snell-Descartes. Esto se debe a que, mediante dicha refracción: «El texto original aparece en el texto citador como una imagen desprovista de gran parte de su entorno, por lo cual su significado puede ser diferente e incluso opuesto al que tenía en su situación original»[13] (Reyes, 1984: 59). No obstante, tal y como resaltaban Cole-Petersen, esto puede no solo suceder de forma prospectiva, sino también retrospectiva, permitiendo reinterpretar deconstructivamente los pre-textos anteriores a través de la *silepsis intertextual* sucedida (dependiendo del caso: siempre que el nuevo texto así lo predisponga o permita; en su defecto, si así el lector lo interpreta, aun no estando predeterminado escrituralmente).

Diferencias prácticas entre imitaciones, transducciones y transposiciones

Un ejemplo plenamente característico de *imitación intertextual*, en forma de *cita de autoridad*, sería el poema «Glosa» de Antonio Machado, donde recoge los famosos versos de Jorge Manrique, sin transformarlos explícitamente de forma representativa (sí hay variaciones circunstanciales de *superficie*, pero que no alteran su *estructura profunda*): «Nuestras vidas son los ríos, / que van a dar a la mar, / que es el morir. / ¡Gran cantar!» (Machado, 1928: 37). Las únicas transformaciones superficiales aquí presentes son la sustitución de la preposición original 'en' por 'a' (seguramente para adaptar la aliteración vocálica con el nuevo verso añadido) y la adición del último verso tetrasílabo

13. No obstante, se rechaza aquí la siguiente afirmación de Reyes: «sólo por desplazarse de contexto, el texto citado se altera irremediablemente» (1995: 24). Como podremos observar, esto no siempre ocurre así (al menos, escrituralmente), al existir casos de *imitación intertextual* donde el significado del intertexto busca ser mantenido. Esta diferencia es clave para entender la importancia de distinguir las meras *transferencias* (*imitaciones*) de las *transformaciones explícitas* (*transducciones*) e *implícitas* (*transposiciones*).

de pie quebrado (pues 'cantar' es aguda). No obstante, el significado de fondo se mantiene exactamente igual, siendo una *imitación* clarísima, destinada a un propósito equivalente y con el mismo trasfondo conceptual, al que ahora se le añade la función axiológica de homenaje o respeto de autoridad: encajaría, por tanto, en la *compatibilidad* con *jerarquización* del pre-texto sobre el texto para Firmat (1b).

En el otro extremo, tendríamos la siguiente *transducción intertextual*, desde el conocido poema de Juan Ramón Jiménez en *Piedra y Cielo* al de Víctor Botas en *Historia antigua*, titulado «El poema (Variación sobre un tema de JRJ)». Mediante una transformación explícita tanto de *superficie* como de *estructura profunda*, el «no le toques ya más, / que así es la rosa» (Jiménez, 1919: 15) se convierte, a través de una mínima variación superficial con la adición de una sola letra, pero que cambia todo el significado del poema, en «no le toques ya más, / que así es la prosa» (Botas, 1987: 78). En este caso, la relación axiológica sería de *compatibilidad* y *equivalencia* (2), interpretándola según las categorías de Firmat. Podría también entenderse que esta relación fuera del cuarto tipo (*incompatibilidad* y *equivalencia*) para Firmat o del quinto (controversia alternada) para Beristáin, al no resolverse dicha tensión semántico-axiológica: sin embargo, considero que es más adecuado inscribirlo en sendas segundas categorías, dado que ambos poemas mantienen cierta *compatibilidad* entre ellos, sin contrariarse del todo o representativamente, dado que el primero aboga por la naturalidad del mundo externo frente al artificio poético, y el segundo tan solo lo transduce a la naturalidad de la prosa lacónica frente a la barroquista, respaldando la no-reescritura en pro de la simplicidad estilística. Por último, frente a la «Glosa» de Machado tenemos la «Glosa a Celaya» de Roger Wolfe, que recoge de forma sumamente representativa otro famoso verso, «la poesía es un arma cargada de futuro» (Celaya, 1955: 49), añadiéndole un cotexto clave que transforma el significado del original: «La poesía / es un arma / cargada de futuro. // Y el futuro / es del banco / de Santander» (Wolfe, 1998: 28). Esta *transposición* es de las más claras que puede haber, dado que se reproduce la *superficie* exacta del verso de Celaya, con un agregado exotextual tras él que cambia completamente su sentido, generando una *silepsis* entre ambas versiones del fragmento intertextualizado, un doble sentido extendido en el tiempo y entre-los-textos: que la poesía es un arma cargada de futuro, pero que las posibilidades materiales de ese futuro, en verdad, se encuentran secuestradas por los bancos y otros poderes económicos. Su tipo de relación, por otra parte, sería de *incompatibilidad* y *jerarquización* del texto sobre el pre-texto (3a), pues el nuevo sentido siléptico se superpone al primero y lo opaca.

Transposiciones citacionales *en textos poéticos: análisis de tres cadenas intertextuales de alto interés semiótico*

Una vez expuestos tres ejemplos característicos a modo de contraste, vayamos con otras *transposiciones citacionales* de interés, para ver cómo determinados poetas se apropian de versos de otros mediante este mecanismo, adaptándolos a sus propias necesidades, finalidades y praxis temático-estilísticas. La primera guarda especial interés, pues engrana con la relación intertextual precedente. Esta sucede en el poema «JRJ» de Ángel González, donde encontramos el siguiente verso: «No lo toques ya más, / se dijo» (González, 2004: 395). Como puede observarse, entre el conjunto versal del pre-texto y el nuevo hay una transformación superficial que conmuta el último verso por otro (aparte del cambio de CI a CD, más circunstancial), pero esta variación no es la que le otorga el cambio de sentido (pues es más deíctica que otra cosa), sino el cotexto previo: «Debajo del poema /-laborioso mecánico–, / apretaba las tuercas a un epíteto. / Luego engrasó un adverbio, / dejó la rima a punto, / afinó el ritmo / y pintó de amarillo el artefacto. / Al fin lo puso en marcha, y funcionaba:» (ibid.). Curiosamente, el cambio significacional es similar al de Botas (con el mismo tipo de relación axiológica, por tanto), solo que aplicado ahora a la poesía, en lugar de la prosa; no obstante, el mecanismo es totalmente diferente, pues tal variación de sentido no viene impresa por la transformación del conjunto versal recogido (de 'rosa' a 'prosa', en el poema de Botas), sino por la influencia del *exotexto*, haciendo que sea una *transposición* y no una *transducción*, a pesar de haberse modificado el segundo verso (de hecho, más aún que en el poema de Botas, al menos cuantitativamente hablando). González tiene también otro par de poemas donde podemos encontrar casos de *transposición*. Una referente al más famoso verso de Bécquer: «Poesía eres tú, / dijo un poeta / –y esa vez era cierto– / mirando al Diccionario de la Lengua» (2004: 218). El otro poema, «Glosas a Heráclito», contiene dos *transposiciones*, una al inicio y otra al final: «Nadie se baña dos veces en el mismo río. / Excepto los muy pobres […] Nada es lo mismo, nada / permanece. / Menos / la Historia y la morcilla de mi tierra: // se hacen las dos con sangre, se repiten» (2004: 326). Ambas responden a una *incompatibilidad* con *jerarquización* del texto sobre el pre-texto (3a) y al cuarto tipo de relación de Beristáin (ridiculización satírica y refutatoria), generando una *silepsis intertextual* con respecto al significado originario expuesto por Heráclito, que torna la concepción ontológica previa en una consideración materialista y sociológica de la idea presentada, pudiendo leerse el fragmento intertextualizado en ambos sentidos.

Otros ejemplos interesantes, bastante correlacionados, serían las siguientes relaciones intertextuales, destacando aquí sus ejes temáticos compartidos: a) El

arpa, la soledad y el ángulo oscuro. b) La pregunta por dónde habita el olvido. c) El Príncipe de Aquitania en su torre abolida. Las convergencias entre estas tres cadenas intertextuales son notorias, pues muestran interesantes cambios de *zeitgeist* artístico-cultural, especialmente entre la idiosincrasia romántica y la modernista, de acuerdo con los temas tratados y cómo su tratamiento afecta en las citas recogidas. Analicémoslas una a una.

La primera cadena comienza con el poema «La morada abandonada» del poeta francés Charles Hubert-Millevoye, cuya poesía transita entre lo neoclásico y lo romántico, aunque este poema se adhiera a la tematología y estética del segundo. El fragmento textual referenciado por Bécquer (transformado en *superficie*, aunque no tanto en su significación profunda) es el siguiente: «Y más lejos, un arpa solitaria, en el ángulo oscuro, / desde ahora ya muda y cubierta de un velo, / duerme y no repite canción de amor alguna» (Millevoye, en Clementson, 2020: 779). Su correlato en la «Rima VII» de Bécquer le sigue así: «Del salón en el ángulo obscuro, / de su dueña tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo, / veíase el arpa» (Bécquer, 2001: 8). Los paralelismos hacen que la relación intertextual sea casi innegable. No así con la segunda relación por analizar (en el siguiente poema de Cernuda), pero la conjunción 'ángulo oscuro' (mucho menos habitual que, por ejemplo, 'esquina oscura') y el tema tratado de la soledad, junto a la notable influencia de Bécquer en Cernuda, hacen aun así bastante patente la relación: «Cómo llenarte, soledad, / sino contigo misma… // De niño, entre las pobres guaridas de la tierra, / quieto en ángulo oscuro, / buscaba en ti, encendida guirnalda» (Cernuda, 2018: 113). Veamos las diferencias entre ambos nexos intertextuales.

La primera, entre Millevoye-Bécquer, aunque con diversas variaciones superficiales (una permutación en el orden del fragmento, junto a la sustracción del adjetivo 'solitaria' para el arpa y otros añadidos circunstanciales), mantiene el mismo contenido de fondo y la misma estética: romántica, pesimista y centrada en la soledad desde una óptica melancólica. Por tanto, aunque pueda no parecerlo, estaríamos ante una *imitación* con mantenimiento de su *estructura profunda*, considerando que el fragmento recogido refiere tan solo al 'arpa solitaria' y al 'ángulo oscuro', siendo así una cita diluida o fragmentaria (o una cita no completamente fraseológica, si se quiere). Su tipo de relación sería de *compatibilidad* y *equivalencia* (2). Sin embargo, con el poema de Cernuda no ocurre lo mismo. En él, la soledad pasa a concebirse, más que desde una melancolía romántica, desde una nostalgia modernista con tintes algo más positivos: Cernuda sitúa la soledad desde una axiología luminosa (véase el «buscaba en ti, encendida guirnalda»), como algo que abrazar y valorar positivamente. Este mecanismo, como puede notarse, no depende del fragmento recogido (la

combinación sustantivo-adjetivo 'ángulo oscuro'), sino del cotexto cercano que lo rodea y le aporta nuevos sentidos o connotaciones, generando una *silepsis* de tipo conceptual que reinterpreta el concepto de soledad, haciéndolo mudar de melancolía a nostalgia, de negativo a positivo[14]. Su tipo de relación sería de *compatibilidad* con *jerarquización* del texto sobre el pre-texto (1a), al no denegarse, sino reinterpretarse la soledad desde un prisma positivo que se superpone a la visión anterior.

El caso es similar con las dos siguientes cadenas, al menos en los primeros enlaces de cada una, que median igualmente entre la perspectiva romántica y la modernista, es decir, entre la melancolía pesimista y la nostalgia dual o indeterminada, pero con ciertos tintes positivos, precisamente por ello: en contraste con la vertiente negativa que toda melancolía romántica posee, la nostalgia modernista adquiere connotaciones duales, añadiendo ciertos rasgos positivos o alentadores a los negativos que ya posee de por sí. En la segunda, tenemos de nuevo una conexión entre Bécquer-Cernuda, concretamente entre la «Rima LXVI» y el poema «I» de *La realidad y el deseo*: «El más sombrío y triste / de los páramos cruza, / valle de eternas nieves y de eternas / melancólicas brumas. En donde esté una piedra solitaria / sin inscripción alguna, / donde habite el olvido, / allí estará mi tumba» (Bécquer, 2001: 25); frente a «Donde penas y dichas no sean más que nombres, / Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo; / Donde al fin quede libre sin saberlo de yo mismo, / Disuelto en niebla, ausencia, / Ausencia leve como carne de niño. / Allá, allá lejos; / Donde habite el olvido» (Cernuda, 2018: 92). En el contraste acaecido en esta *silepsis intertextual*, donde divergen dos interpretaciones sobre el olvido y la muerte, se ve más aún la diferencia melancolía-nostalgia antes comentada, y cómo el *exotexto* afecta totalmente en la percepción del fragmento recogido (el verso «Donde habite el olvido»), denotando el proceso de *transposición* ocurrido que torna la noción romántica y pesimista que abraza lo melancólico en la nueva noción modernista que considera la muerte como una liberación positiva de las ataduras carnales, en relación con la niñez, la inocencia y la nostalgia. Su tipo de relación sería de *compatibilidad* y *jerarquización* del texto sobre el pre-texto (1a) o de *incompatibilidad* y *equivalencia* (4), según interpretemos que Cernuda superpone su semiosis a la becqueriana o que su conflicto axiológico no se resuelve del todo.

La última parte de esta cadena se encuentra en el poema «Donde habite (Coda en re menor)», de Miguel Floriano en *Claudicaciones*. Aquí, el único

14. Esto sería lo que Genette considera una *transvalorización* (1989: 432), un cambio de valor en el motivo recogido.

conector claro y explícito es el título del poema, pero el lector que conozca ambos poemas y los relacione podrá también hallar correlaciones semánticas, sintácticas y estructurales (es decir, temáticas y estilísticas) con el poema de Cernuda, aunque sumamente implícitas y sin ningún fragmento intertextual en concreto. Dado que la única referencia citacional se encuentra en el título, tendríamos en él una clara *transducción*, pero que debe comprenderse al leer el poema y ubicarlo en el resto del poemario. Haciendo esto, se entiende que sustraer «el olvido» refiere al contenido expresado: que el poeta intenta superar la muerte mediante su recuerdo en el texto, pero que esto termina tornándose espurio e irreal: «Después de que la Parca haya cortado / nuestros hilos, cuando nos embargue / un alto silencio […] en la más pura inmensidad, hecha de nada y de aire, / en el vasto infinito omnipotente. // Jamás en esta página tentada en vano. Nos leerán en el olvido» (Floriano, 2016: 86). Por tanto, Floriano subraya que el poeta trata de habitar, no en el olvido sino en el poema, para intentar superar el primero. Solucionada la sustracción, la adición «Coda en re menor» simplemente ubica este último poema como cierre del poemario, y predispone el tono oscuro del mismo mediante la tonalidad de la propia nota.

Proceso equivalente es el sucedido entre el significado del verso «Príncipe de Aquitania en su torre abolida» (Nerval, 2005: 200), en el poema «El Desdichado» de Gérard de Nerval (relacionado con la soledad y la melancolía: de hecho, citando ecfrásticamente el famoso sol negro del grabado de Durero), frente al mismo verso recogido en «La tierra baldía» de T. S. Eliot, de carácter algo desencantado, pero en verdad indeterminado o dual, con un cierto halo esperanzador de fondo que se ve determinado por los siguientes versos: «estos fragmentos he orillado contra mi ruina»[15] (Eliot, 2001: 17), y las palabras en sánscrito que cierran el poema «Datta. Dayadhvam. Damyata» (ibid.), asociadas a Buda y que significan, respectivamente: 'da/entrega/renuncia', 'compadécete/empatiza' y 'auto-contrólate'. Y ambos frente a la noción ya totalmente positiva y reconfortante del verso citado (en torno a la soledad y la memoria) que actúa como título en un poema de Gil de Biedma, siendo su cotexto interactante todo el interior del poema, que determina la mentada interpretación positiva del verso recogido. Esta cadena fue ya explorada en otro artículo (véase García Fernández Arroita, 2022: 72-73), en el cual señalaba que este mismo verso de Nerval pasa a tener tres sentidos silépticos diferentes, dependiendo de su inclusión en cada texto: para Nerval, soledad y melancolía romántica (negativa); para Eliot, dualidad suspendida de corte modernista y trascendente, con tintes tanto positivos como negativos; para Biedma, reformulación de la soledad y la

15. Concepción que debe retrotraernos a lo señalado en el poema de Floriano.

memoria con tintes positivos. Sus tipos de relaciones en cada sección serían, de nuevo, dependientes de la interpretación: *compatibilidad* y *jerarquización* del texto sobre el pre-texto (1a) o *incompatibilidad* y *equivalencia* (4)[16].

El lector por horas e Interferencias: *dos ejemplos clave para entender las transposiciones citacionales*

Por último, expondré dos textos cuyo funcionamiento general, a modo de mecanismo consustancial y sistemático, son las propias *transposiciones*, suscitando una praxis apropiacionista en su máxima expresión. La primera es la obra teatral *El lector por horas* (1999) de José Sanchis Sinisterra, y la segunda el poemario *Interferencias* (2019) de María Ángeles Pérez López. En *El lector por horas*, Sinisterra expone una trama centrada en un lector (Ismael) que es contratado para leerle a la hija ciega (Lorena) de un magnate (Celso), la cual se encuentra sumergida en una depresión tras la pérdida de su madre cierto tiempo atrás. Esta es la excusa argumental que le sirve a Sinisterra para incluir siete referencias intertextuales cuyos fragmentos se van exponiendo durante la obra en boca de Ismael y con Lorena como narrataria. Estas novelas son: *Justine*, *El gatopardo*, *El corazón de las tinieblas*, *Madame Bovary*, *Relato soñado*, *Pedro Páramo* y un texto aparentemente escrito por Ismael (como autor implícito representado, pero cuya autoría corresponde al propio Sinisterra), *pseudo-intertexto*[17] de notable interés semiótico. Cada una de ellas sirve a un propósito concreto relacionado con la nueva trama del texto integrador, escindiendo sus sentidos entre él y el pre-texto mediante diversas *silepsis intertextuales*, de modo que cada fragmento puede leerse en los códigos del texto original o del novedoso, adaptando el lector sus significaciones gracias el mentado fenómeno de refracción. Este mecanismo es sumamente importante para la obra, dado que se mueve en los márgenes de una *opera aperta* (Eco, 1962) en su máxima expresión, estando su final totalmente indeterminado. Sinisterra deja así al lector en una duda casi absoluta y le conmina a rellenar esos huecos subtextuales con los intertextos inscritos; de esta forma, la respuesta final dependerá de su interpretación hermenéutica a partir de ellos, ya que otorgan indicios para moldear posibles significados con respecto a lo que no se ha dicho explícitamente durante el desarrollo dramático. En este sentido: «The identification

16. Puede observarse que, por los parecidos transformativos semánticos/axiológicos, este esquema se repite.
17. Destacar aquí el concepto de *pseudo-cita*: comentado por Pavao Pavličić (2006), y antes expuesto conceptualmente por Lauro Zavala (1999), que aplicaría sobre todas las citas referidas a este *pseudo-texto* como *facsímil apócrifo*, realmente inexistente en completitud.

of an intertext is an act of interpretation […] The urge to understand compels readers to look to the intertext to fill out the text's gaps» (Frow, 1990: 46, 57).

Por ejemplo, *El corazón de las tinieblas* puede interpretarse desde sus significados pre-textuales (lectura literal) relacionados con la concepción general de la oscuridad humana y la maldad, o desde la subjetividad interna de Lorena sobre la que Ismael quiere influir con sus lecturas (lectura figurada), en relación con su ceguera y su pasado: aspecto que, sin saber nunca su verdaderas intenciones, es el motor principal de la trama[18], provocando un conflicto tanto con Celso como con Lorena, quien le acusa de mentiroso. Lo mismo ocurre con su padre, quien también parece tratar de influir en ella al recomendar esta lectura[19]:

> «Había momentos en que tu pasado volvía a ti, como ocurre a veces, cuando no tienes ni un momento de más para ti mismo; pero se presentaba en la forma de un sueño intranquilo y ruidoso […] LORENA: El último párrafo, ¿puede repetirlo? ISMAEL: Sí, claro. *(Lee)*. «Levanté la cabeza. La desembocadura estaba bloqueada por un negro cúmulo de nubes, el apacible canalizo que conducía a los más remotos rincones de la tierra fluía sombrío bajo un cielo cubierto; parecía conducir hasta el corazón de una inmensa oscuridad» (14-15, 16).

Por su parte, con *Madame Bovary* ocurre algo similar, pudiendo interpretarse su lectura de forma literal o de forma que, precisamente, Emma Bovary es un correlato quijotesco de Lorena (lo cual, de hecho, es discutido por Ismael y Celso en cierto punto del texto), afectada por sus lecturas previas y ahora por las lecturas de Ismael, que se van metiendo en su cabeza, incluyendo las referencias a la mujer muerta y pálida de *Relato soñado*, que le parece recordar a su madre muerta, siendo una lectura que no estaba predispuesta por Celso, sino que Ismael introduce por su cuenta:

> ISMAEL *(Lee)*. «… siempre estaba esperando algo que iba a ocurrir. Paseaba sus ojos desalentados sobre el yermo de su existencia, oteando la lejanía, como un marinero en peligro, por si veía aparecer alguna vela blanca entre las brumas del horizonte. No sabía cuál podría ser aquel evento azaroso, ni el viento que lo traería hacia ella, ni a qué costas la llevaría, como tampoco si sería una chalupa o un navío de tres puentes, cargado de angustias o rebosante

18. Por ejemplo, Celso se entera que le está leyendo libros que él no había recomendado, dejando una duda sobre cuál es el pasado de Ismael, qué quiere en cuanto a Lorena y por qué surge el conflicto entre ambos.
19. Véase el siguiente fragmento: «CELSO: No, no: usted no tiene ninguna culpa. El error fue mío por… ISMAEL: Sí, pero yo debí… CELSO: De veras. Asumo toda la responsabilidad. Usted no… […] CELSO: "¿Qué sabes tú de oscuridad?", me dijo. "¿Qué sabe nadie de tinieblas?" ISMAEL: ¿Eso le dijo? CELSO: "No hay ningún corazón ahí…"» (18).

> de dichas hasta la borda. Pero desde que abría los ojos poda mañana empezaba a esperarlo…» (25).

De forma similar con *Pedro Páramo* y lo ecos de las voces fantasmales que resuenan por todos lados, como ecos del pasado y los propios pensamientos de los personajes en torno a la incipiente oscuridad que los rodea (metafóricamente a todos, a partir del pasado y el conflicto latente; y literalmente a Lorena, a causa de su ceguera, trauma y problemas mentales). En todos estos intertextos, el tipo de relación sería de *incompatibilidad* y *equivalencia* para Firmat (4), pues no hay resolución axiológica entre ellos, acorde a la indeterminación de la obra. No obstante, el caso más peculiar es la pseudo-novela, escrita por el propio Ismael dentro del marco diegético, a quien Celso acusa de plagiar a Faulkner (supuestamente con retazos de *Mientras agonizo*, *Las palmeras salvajes* y *¡Absalón, Absalón!*), generando una interesante referencialidad que aquí reconstruiremos. La supuesta novela comienza con una ejecución, un disparo de bala sostenido en el tiempo mientras el narrador recuerda, reflexiona y cuenta:

> «En todo este tiempo no ha parpadeado: ni con el movimiento de tu dedo, ni con el estampido, ni con el breve sobresalto de tu mano. Ahora, mientras los ecos del disparo se expanden y la gente se vuelve a mirar con lentos gestos de alarma, veo el fugaz resplandor que envuelve la bala, como un pequeño anillo dorado. La bala que avanza, segura y rectilínea, hacia mi frente.» […] ISMAEL *(Tras una pausa, lee)*. «Mientras la bala avanza, me pregunto cuánto te habrán pagado. Quizás estés a sueldo fijo, como un oficinista, hagas los trabajos que hagas. Pero prefiero pensar que cobras por cada encargo, y que éste te lo han pagado bien. De todos modos, no voy a poder comprobarlo. No voy a poder comprobar nada»[20] (54-55).

Esta escena trae claras reminiscencias al comienzo de *Cien años de soledad*; a cuyo autor, curiosamente, se le acusó de plagiar a Faulkner. Haciendo una investigación sobre las obras de este último, hay un preciso momento que parece servir de influencia y antesala tanto al texto de García Márquez como al de Sinisterra, quien la incluye con intención y sutileza. Este es un fragmento de *¡Absalón, Absalón!*, donde encontramos igualmente una congelación del tiempo ante un fusilamiento que lleva a los recuerdos del fusilado, y que mantiene incluso parecidos estilísticos con los párrafos de Sinisterra:

> No puedo decirte hasta cuándo has de esperarme. Una cosa es lo que FUE, y ya no existe porque murió, murió en 1861 y, por consiguiente, lo que Es… (Ya empezó. Ya reanudaron el tiroteo.) Lo cual, entre paréntesis, también es

20. Tanto aquí como al final de la obra puede verse la condición de *opera aperta* que esta guarda y las dudas incipientes que Sinisterra quiere imprimir en el lector, no predeterminando una interpretación ostensible.

> una redundancia, como lo de respirar y la falta de pertrechos. Porque a veces me parece que ese tiroteo no ha cesado nunca. No ha cesado, es natural, no es eso lo que quiero decir. Lo que trato de expresar es que nunca se repitió, sonó esa descarga de fusilería hace cuatro años, y no volvió a repetirse, como si cada fusil levantado hubiese quedado hipnotizado en la actitud helada de su propio asombro, y ahora sólo quedase el sonoro eco atónito repetido en el golpe del fusil de un centinela fatigado, o de su propio cuerpo exhausto al rodar en tierra, el eco suspendido en el aire donde se oyó por primera vez esa descarga de fusilen a y donde permanecerá porque no hay bajo el cielo otro espacio que quiere recibirla (Faulkner, 1999: 107-108).

Este *pseudo-intertexto* es tan críptico y abierto como el final de la pieza, dejando en la interpretación de los huecos subtextuales a partir de los *intertextos citacionales* la interpretación final de la misma, así como del pasado previo a su comienzo. Solo que, en este caso, no hay *silepsis* alguna, al no haber un referente pre-textual real que permita la doble interpretación, como con el resto, lo cual hace de esta relación una *rara avis* y deja al texto en una indeterminación sideral que se culmina en su resolución, más abierta aún si cabe. El concepto de *pseudo-intertexto*[21] nos hace, además, replantear el concepto de *silepsis*, pues al no tener una referencia real, de fondo, tras la superficie expuesta, la *silepsis intertextual* que debiera ocurrir entre las dos versiones del fragmento no existe, al no haber versión pre-textual del mismo. No obstante, aunque no podamos aplicar un régimen metodológico intertextual de tipo citacional, sí que podemos hablar de *influencia* (e incluso de otros tipos de relaciones intertextuales más amplias), en tanto que relación menos concreta o específica entre el texto de Faulkner y el de Ismael (realmente, de Sinisterra), en su vertiente tanto tematológica como estilística.

Esto nos permite, volviendo al dilema antes planteado entre *intertextualidad amplia-estricta*, concebir una mayor amplitud fenoménica y relacional en cuanto a las *influencias* de la que tenemos con intertextos citacionales, pues la *intertextualidad* siempre tendría un carácter más específico, aunque pueda también existir y ser efectiva sin tener que incluir únicamente fragmentos citados de otros textos, siempre y cuando sea patente hasta cierto punto, y pueda ser demostrada y argumentada. Aun valorando la *influencia* como un aspecto más relativo (que también sucede, en términos más amplios, con el fragmento referido), en este caso también podríamos hablar de una clara relación intertextual: en lugar de citacional, de tipo temático (el tiroteo congelado en el tiempo, que pasa asimismo por el texto de Márquez) y estilístico.

21. Que se correspondería con la *impli-citación compleja* de Magné.

Por su parte, en *Interferencias*, María Ángeles Pérez López establece un sistema transposicional en su máxima expresión: todo el poemario se estructura a partir de poemas de otros autores correlacionados de forma intermitente con noticias periodísticas de temática sociopolítica, de modo que ambas textualidades se interrelacionan entre ellas, complementándose, tensionándose o contrariándose. Este mecanismo permite una deconstrucción de los *subtextos* previos (según la acepción de Estupiñán) sin que la poeta incluya una sola palabra propia, llegando al grado más alto de apropiacionismo posible y al mecanismo transposicional más completo de los aquí analizados. Por ejemplo, en el poema «Muros Low Cost» observamos una conjunción entre «Miré los muros de la patria mía» de Quevedo y una noticia del periódico digital Estrategias de Inversión sobre el sector de la construcción en España:

> *Miré los muros de la patria mía* / Los datos y análisis económicos muestran con claridad que el sector construcción / *si un tiempo fuertes ya desmoronados* / tiene siempre un comportamiento cíclico / *por quien caduca ya su valentía* […] *Entré en mi casa* vi *que amancillada* / y un posterior desplome / *de anciana habitación era despojos* / y un posterior desplome» (2019: 17).

Con gran habilidad, la poeta logra una interrelación transposicional perfecta para generar una *silepsis* refractiva que permite correlacionar la conciencia decadente del barroco hispánico de los Austrias Menores con la posterior a la Crisis de 2008, tras que explotara la burbuja inmobiliaria: de esta forma, se iguala la imagen quevediana de los muros derruidos del imperio con la de los edificios abandonados a media construcción, la decadencia barroca con la decadencia secular, suscitando con ello una potente reflexión contemporánea encauzada por los versos del poeta clásico. Su tipo de relación sería de *compatibilidad* y *jerarquización* del texto sobre el pre-texto (1a). Otro caso interesante lo tenemos en «Bandeja del océano», donde se intercala «Sueño del marinero» de Rafael Alberti con una noticia de Greenpeace:

> *Ya está flotando el cuerpo de la aurora* / *en la bandeja azul del océano* / La sobrepesca, / la ocupación del litoral […] *bajo el vergel azul de la corriente.* / la contaminación / y el cambio climático / *¡Gélidos desposorios submarinos,* / están llevando al límite / a muchas especies / y ecosistemas / *con el ángel barquero del relente* / al límite / *y la luna del agua por padrinos!* / al límite / *El mar, la tierra, el aire, mi sirena,* / al límite / *surcaré atado a los cabellos finos* / al límit / *y verdes de tu álgida melena* (24).

Aquí, la bella y sensorial oda de Alberti se torna casi en una elegía a causa del cotexto interactante[22], transformando implícitamente su concepción positiva y

22. Puede observarse así la fuerte impronta del mecanismo transposicional, que hace mudar hasta el género.

trascendente de lo natural en algo que está «al límite» de perderse, generando preocupación al mismo tiempo que una cierta nostalgia elegíaca. Esto permite a Pérez López emplear la potencia lírica de Alberti en pro de despertar la conciencia ecocrítica del lector, al transportarla a un dilema actual sostenido por datos científicos, que sirve como perfecta contraparte del alegato poético. Su tipo de relación sería de *incompatibilidad* y *equivalencia* (4) o de *controversia alternada* para Beristáin, dado que no hay una clara superposición de uno sobre otro, pero sus significados no son del todo compatibles, debiendo optar por una resolución semiótico-hermenéutica u otra (es decir, por idilio o elegía). Por otro lado, en el primer poema tenemos lo que Genette, aunque él valore este concepto únicamente sobre el aspecto explícito, llamaría una *transmotivación*, solo que ejecutada de forma implícita mediante el contraste cotextual: esta refiere a un cambio de motivo, es decir, un cambio semántico «por sustitución completa, es decir por un doble movimiento de desmotivación y de (re)motivación» (1989: 410). En cambio, en el segundo tendríamos una *transvalorización*, aunque Genette solo la considere sobre las acciones de personajes narrativos, ya que hay un cambio en el valor de la semántica inscrita (de idílico a elegíaco), en vez de un cambio de motivo semántico (pues se mantiene la expresión sensorial y estetizada de la naturaleza), entendida como «toda operación de orden axiológico que afecte al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones» (432). Este último caso sería el mismo que sucede en el contraste entre la idiosincrasia romántica y modernista en cuanto al motivo de la soledad en los poemas referenciados en las páginas anteriores[23], mientras que en las variaciones entre el texto de Juan Ramón Jiménez y los de Víctor Botas o Ángel González tendríamos una *transmotivación* del contraste entre naturalidad-artificialidad (externalizado) al literario o estilístico (internalizado).

Volviendo al texto de Pérez López, este mecanismo transposicional es llevado a cabo en cada sección del poemario, haciendo de este dispositivo semilírico casi un manual de instrucciones sobre cómo funcionan las *transposiciones citacionales*. Puede resaltarse que su funcionamiento responde a las siguientes consideraciones que establecen Cole y Petersen, parafraseando a Steve Moyise: «Moyise believes that the New Testament writers give Old Testaments texts new meanings: the New Testament writers take Old Testament texts out of context;

23. Contrario, por tanto, lo que afirmé anteriormente (véase García Fernández Arroita, 2022: 72-73) sobre las relaciones entre Nerval, Eliot y Biedma, pues en estos textos, a pesar de que la semántica difiere, el motivo de la soledad es el mismo, solo que cambia su valor (más que su contenido general en sí): por lo tanto, en estos casos estaríamos ante una *transvalorización* genettiana, no ante una *transmotivación*.

and meaning does not derive solely from an author's intention, but also from the creative process of reading» (2014: 36). De esta manera, *Interferencias* no solo expone nuevas consideraciones en un sentido extensivo o prospectivo, sino que también deconstruye los textos precedentes a través de sus *transposiciones*, en sentido retrospectivo; algo que puede observarse perfectamente en su reinterpretación feminista y crítica del «Soneto II» de Neruda, a partir de intercalarlo con notas de prensa sobre la violencia machista que transforman explícitamente los versos nerudianos y establecen así una *silepsis* deconstructiva y revisionista con respecto a ellos: «33814 denuncias de violencia de género / *Pero tú y yo, amor mío, estamos juntos,* / 27972 delitos de lesiones / *hasta ser solo tú, solo yo juntos*» (2019: 53). En este caso, la relación sería de *incompatibilidad* y *jerarquización* del texto sobre el pre-texto para Firmat (3a). Aparte, Moyise propone dos conceptos que son relevantes para el caso: a) *Intertextualidad dialógica*: «the interaction between text and subtext operates in both directions» (Cole y Petersen, 2014: 38). b) *Intertextualidad posmoderna*: «seeks to demonstrate that the process of tracing the interactions between texts is inherently unstable. While meaning can result from interpretation, it only happens when some portions of the evidence are privileged and other portions are ignored» (ibid.). En consecuencia, *Interferencias* puede entenderse tanto como *intertextualidad dialógica*, pues opera en sentido prospectivo[24] y retrospectivo, cuanto como *intertextualidad posmoderna*, pues también deconstruye, metaliterariamente, la propia idea de originalidad autoral y sentido semiótico unificante, demostrando que todo (inter)texto, al ser posicionado junto a otro cotexto aledaño diferente, pasa a ser leído y entendido de otra forma, pudiendo ser radicalmente distinto e incluso opuesto en significado.

Conclusiones

En definitiva, los mecanismos apropiacionistas con respecto a las citas guardan un especial interés cuando estas no son modificadas explícitamente, sino por el *exotexto*. Este proceso, ampliamente usado en la historia literaria pero cuya impronta estadística aumenta sobremanera con las vanguardias y la posmodernidad, relega en el mecanismo intertextual ejecutado en su sentido semiótico, más que en el propio contenido superficial de las citas recogidas, superponiendo la transformación a la relación, el método a la sustancia, para alcanzar los fines deseados. Aunque este tipo de herramienta ha sido bastante

24. Prospectivo porque también busca, mediante la correlación prensa-poesía, generar nuevas significaciones y proponer reflexiones novedosas sobre dilemas actuales para despertar conciencia en el lector.

estudiado por la pragmática y el análisis del discurso, no lo ha sido tanto por los teóricos intertextuales, quienes a la hora de estudiar las citas, generalmente se han centrado en las variaciones cuantitativas y superestructurales o en la mera recontextualización general de los intertextos, más que en la transformación específica de aspectos semánticos/axiológicos de fondo sin variación superficial (véase, por ejemplo, la *desviación* de Plett o la idea de Reyes sobre que toda cita es modificada automáticamente por su inclusión en el nuevo texto). Por ello, debemos estar siempre atentos a las inter-afectaciones que el cotexto circundante imprime en las citas inscritas, pues este es capaz de modular sus significaciones y sentidos, siempre que el lector logre detectar tales modulaciones, más sutiles que las transformaciones explícitas en superficie, dado que estas hacen denotar una *tmesis intertextual* ('corte, separación, brecha') clara y distintiva entre las dos territorialidades intertextuales, en lugar de una interpretación siléptica o dual (pudiendo solo percatarnos del sentido propio o pre-textual, y no del impropio o intertextual: es decir, confundir una *transposición* con una *imitación*). Por tanto, en las *transducciones* quedan patentes las intenciones semiótico-axiológicas del autor con respecto a la cita, a diferencia de lo que ocurre con las *transposiciones*, que generan un mayor grado de entropía o incertidumbre informativa gracias a su implicitud transformacional, refracción y *silepsis intertextual*.

Bibliografía citada

BÉCQUER, G. A. (2001), *Rimas y Leyendas*, Santiago de Chile, Pehuén Editores.

BERISTÁIN, H. (1996), *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, CDMX, UNAM.

BOTAS, V. (1987), *Historia antigua*, Pamplona, Pamiela.

CELAYA, G. (1955), *Cantos* íberos, Alicante, Verbo.

CERNUDA, L. (2018), *La realidad y el deseo*, ed. Antonio Rivero Tavarillo, Madrid, Alianza Editorial.

COLE, R. y PETERSEN, P. (2014), *Hermeneutics: Intertextuality and the contemporary meaning of scripture*. Hindmarsh, ATF Press.

COSERIU, E. (1997), «Tesis acerca del significado», *Lexis*, 21.2, pp. 83-86. https://doi.org/10.18800/lexis.199801.006

ELIOT, T. S. (2001), *Tierra baldía*, ed. Juan Malpartida, Barcelona, Círculo de Lectores.

FAULKNER, W. (1999), *¡Absalón, Absalón!,* trad. Beatriz Florencia Nelson, Madrid, Alianza-Emecé.

FLORIANO, M. (2016), *Claudicaciones*, Sevilla, Renacimiento.

GARCÍA FERNÁNDEZ ARROITA, J. (2022), «Écfrasis líricas y relaciones intertextuales alrededor de la *Melancolía I* de Alberto Durero», *Compendium:*

Journal of Comparative Studies, 1.1, pp. 60-74. https://doi.org/10.51427/com.jcs.2022.0006

GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.

GONZÁLEZ, A. (2004), *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.

GUILLÉN, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Editorial Crítica.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R. (1994), «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento», *Signa*, 3, pp. 139-156. https://doi.org/10.5944/signa.vol3.1994.33214

JIMÉNEZ, J. R. (1919), *Piedra y Cielo*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Fontanet.

MACHADO, A. (1928), *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe.

MAGNÉ, B. (1989), *Perecollages*, Toulouse, PET.

MOYISE, S. (1955), *The Old Testament in the Book of Revelation*, Sheffield, Sheffield Academic Press.

NERVAL, G. (2005), *Poesías de Gérard de Nerval*, ed. Alejandro Bekes, Córdoba, Ediciones del Copista.

PÉREZ LÓPEZ, M. A. (2019), *Interferencias*, Madrid, La Bella Varsovia.

PÉREZ FIRMAT, G. (1978), «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura», *Romanic Review*, 69, pp. 1-14.

PESCHANSKYI, V. (2022), «A Case Study of a Migrating Term: Intertextuality». *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlín, De Gruyter, pp. 96-113.

PLETT, H. (ed.) (1991), *Intertextuality*, Berlín, De Gruyter.

REYES, G.(1984), *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.

REYES, G. (1995), *Los procedimientos de la cita*, Madrid, Arco Libros.

RIFFATERRE, M., «Syllepsis», *Critical Inquiry*, 6.4 (1980), pp. 625-638. https://doi.org/10.1086/448071

SANCHIS SINISTERRA, J. (2001), *El lector por horas*, Madrid, Caos Editorial.

CLEMENTSON, C. (ed.) (2020), *Poesía francesa. Historia y antología desde la Edad Media al siglo XX*, Córdoba, UCOPress.

WOLFE, R. (1998), *Cinco años de cama*, Zaragoza, Prames.

WORTON, M. y STILL, J. (eds.) (1990), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester, MUP.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 65-84
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26738

Artículo de investigación

Autocita y *mise en abyme*

Self-citation and *mise en abyme*

Marco KUNZ

Autoría:
Marco Kunz
Université de Lausanne, Suisse
https://orcid.org/0000-0002-7488-0384
Marcokunz@unil.Ch

Citación:
KUNZ, Marco (2025). «Autocita y *mise en abyme*», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 65-84. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26738

Financiación:
Esta publicación es parte del proyecto de I+D+I «Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (Ref. PID2019-1042156B-10) financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

Fecha de recepción: 06/01/2024
Fecha de aceptación: 23/08/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Marco Kunz

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

La *mise en abyme*, definida como relación especular entre la obra entera y un fragmento que refleja características importantes de ésta, se basa en un desdoblamiento (o una multiplicación) interno de una parte del texto, una repetición que puede ser figurada o literal. Mientras que la *mise en abyme* por sustitución metonímica y metafórica ha sido objeto de numerosos estudios, la autocita en cuanto reiteración de pasajes idénticos en la misma obra no ha atraído mucho la atención crítica y su carácter de *mise en abyme* resulta dudoso en muchos casos. En este artículo se examinan tres textos en que se repiten, con funciones y significados variados y en contextos diferentes, frases o incluso páginas enteras: 1. las variaciones de una conversación telefónica en la pieza teatral *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga; 2. la recreación de ficciones y recuerdos en la novela *Remake* de Bruno Galindo; 3. la autocita anticipadora del final en *El Maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgákov. El análisis de estas obras permite afirmar que la repetición textual, y no sólo en su forma de autocita con cambio del nivel de enunciación, puede ser una especie de fractal especular que comparte algunas características y funciones con la *mise en abyme*.

Palabras clave: *Mise en abyme*; autocita; repetición; Juan Mayorga; Bruno Galindo; Mijaíl Bulgákov.

Abstract

The *mise en abyme*, defined as a specular relationship between the work's entirety and a fragment within that reflects important

characteristics of it, is based on an internal unfolding (or multiplication) of a part of the text, a repetition that can be figurative or literal. While *mise en abyme* by metonymic and metaphorical substitution has been the subject of numerous studies, self-citation as a reiteration of identical passages in the same work has not attracted much critical attention and its *mise en abyme* character is doubtful in many cases. This article examines three texts in which phrases or even entire pages are repeated, with varied functions and meanings and in different contexts: 1. the variations of a telephone conversation in the play *Cartas de amor a Stalin* by Juan Mayorga; 2. the recreation of fictions and memories in the novel *Remake* by Bruno Galindo; 3. the self-citation anticipating the end in *The Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov. The analysis of these examples allows us to affirm that textual repetition, and not only in its form of self-citation with a change in the level of enunciation, can be a kind of specular fractal that shares some characteristics and functions with the *mise en abyme*.

Keywords: *Mise en abyme*; self-citation; repetition; Juan Mayorga; Bruno Galindo; Mijaíl Bulgákov.

Introducción

Mientras que la *mise en abyme*, en el sentido heráldico original del término, no designaba otra cosa que un blasón dentro de un blasón, es decir, una forma que contiene su propio duplicado en una escala más pequeña, Lucien Dällenbach, al ajustar la noción a los intereses particulares de la teoría literaria moderna, centró su definición en la relación formalmente sinecdóquica y semánticamente metafórica que mantiene una parte de una obra con el conjunto que la incluye y del que refleja, en cuanto fragmento especular, características importantes:

> est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient (Dällenbach, 1977: 18);
>
> est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse (Dällenbach, 1977: 52).

Bien mirado, en su fundamental libro *Le récit spéculaire*, Dällenbach propone varias definiciones parciales que, según el caso, se pueden combinar o se contradicen, lo que permite distinguir, en virtud de la polisemia de la palabra *espejo* (*miroir*) y según la ingeniosidad hermenéutica, diversos tipos de *mise en abyme*. Notemos primero que semejanza (*similitude*) y desdoblamiento (*réduplication*) no son lo mismo: la primera se descubre al buscar, en dos obras diferentes, rasgos que comparten; la segunda, en cambio, sugiere la repetición de lo mismo que se reproduce (la copia, el doble, el clon, etc.), de modo que, si la réplica es perfecta, a lo sumo puede haber una diferencia de tamaño, o sea, de escala. Además, lo que en un espejo se desdobla, de manera congruente o deformada (si el cristal cóncavo o convexo crea esperpentos), no es la imagen de quien

se mira en él, pues éste no se ve dos veces y generalmente uno usa el espejo para ver lo que sin su ayuda no puede ver: su propia cara; solo desde un punto de observación exterior, lateral, más o menos excéntrico (que en literatura sería el del lector) podemos percibir al mismo tiempo lo reflejado y su reflejo especular y así constatar si hay desdoblamiento (en la superficie del espejo vemos lo mismo –o más exactamente, una parte de lo mismo, lo que cabe en el encuadre– que hay en la realidad exterior a él) o semejanza (en el espejo vemos algo claramente diferente, pero descubrimos analogías, paralelismos y correspondencias formales y/o semánticas). Por un lado tenemos *mises en abyme* tan simples como la caja de la marca de quesos *La vache qui rit*, donde vemos una vaca que en sus orejas lleva como pendientes la misma caja; por otro, construcciones tan complejas como el cuadro *Las hilanderas* de Velázquez, que muestra en el fondo el mito de Aracné en un tapiz, o *Los verdes de mayo hasta el mar* de Luis Goytisolo en la que este cuadro se usa como *mise en abyme* del tema metaficcional de la novela. Tanto Dällenbach como muchos de sus seguidores se interesan casi únicamente por el segundo caso, la similitud, y eso por razones perfectamente comprensibles, ya que en general detectar relaciones entre lo diferente plantea un desafío más estimulante para el receptor y comentarista que el mero reconocimiento de lo aparentemente idéntico.

Sin embargo, muchos años antes de Dällenbach, Borges había mostrado un gusto peculiar por la *mise en abyme*–por supuesto sin usar este término– que desdobla una imagen dentro de la imagen o un texto dentro del texto, pues de este tipo es la mayoría de los ejemplos que enumera en su ensayo «Magias parciales del *Quijote*», incluido en *Otras Inquisiciones*, entre ellos 1.º el último libro del *Ramayana* de Valmiki en que los hijos de Rama son alumnos del mismo Valmiki y estudian el *Ramayana*, para después cantarlo a su propio padre: el libro se contiene a sí mismo, pero no queda claro si se repite también literalmente una parte del texto; 2.º la interpolación, en la noche 602 de alguna edición de *Las 1001 noches*, del principio del relato marco, cuando Shahrazad empieza a contar la historia del rey que inició el ciclo y que contiene todos los cuentos narrados por Shahrazad: el marco extradiegético se repite así en el nivel intradiegético, al parecer literalmente; 3.º un mapa de Inglaterra trazado en una porción del suelo de Inglaterra, tan detallado que contiene también una representación del mapa, «que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito» (Borges, 1999: 47): es ésta la *mise en abyme* que más se parece a los fractales de la matemática.

El efecto de abismo resulta evidente y fácilmente perceptible en una imagen bi o tridimensional que nuestra mirada abarca en su totalidad. Por ejemplo, en el mencionado mapa de Inglaterra o en uno de esos fotomontajes en que una

persona lleva en las manos una fotografía idéntica, con la misma repetición teóricamente infinita que menciona Borges y que, en una imagen real, no suele ser más que una ilusión, un engaño óptico, porque, en la medida en que la imagen repetida *en abyme* se irá haciendo cada vez más pequeña, nuestros ojos dejarán de percibirla o nuestras herramientas (el pincel, el lápiz, los píxeles, etc.) ya no servirán para fabricar miniaturas aún más minúsculas. De todos modos, no se trata de repetir infinitamente la misma imagen, sino solo de sugerir la infinitud del abismo, y esto tiene, sin duda, cierto efecto estético y paradójico que no carece de atractivo.

En la linealidad del texto verbal, en cambio, leer dos veces lo mismo puede resultar sumamente tedioso y cronófago, incluso si aceptamos que cada relectura enriquece nuestra comprensión de una obra literaria. Además, es imposible que un texto contenga su duplicado exacto pero más pequeño, pues el texto contenido debería tener la misma cantidad de palabras para ser idéntico al texto que lo contiene, y solo mediante trucos tipográficos, como la reducción del tamaño de las letras, se lograría cierto simulacro de miniaturización, pero no se reduciría el tiempo de lectura y al aburrimiento del lector se uniría quizás su reprobación del absurdo despilfarro de papel. ¿Qué sentido tendría imprimir en un solo libro dos veces el mismo texto si bastara proponerle al lector que vuelva a leerlo desde el comienzo? Para esto sirve precisamente la autocita del *incipit* en el cierre del texto, es decir, la repetición de sus primeras palabras al final de la obra, pero en otro nivel de enunciación. Por ejemplo, cuando, en las últimas líneas, un personaje empieza a redactar o leer una novela cuyas frases iniciales coinciden literalmente con las que abren el texto, y facultativamente con puntos suspensivos que indican que el fragmento reproducido es solo una parte del todo que significa. De este procedimiento de *mise en abyme* por repetición literal, que puede cumplir diversas funciones (véase al respecto Kunz, 1997: 258-315), existen numerosos ejemplos, como, para solo mencionar algunos casos del ámbito hispánico, «Autobiografía de Irene» (1948) de la argentina Silvina Ocampo, *Los niños se despiden* (1968) del cubano Pablo Armando Fernández, *La casa de los espíritus* (1982) de la chilena Isabel Allende o, de España, *Cerbero son las sombras* (1975) de Juan José Millás, *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaite, *Los misterios de Madrid* (1992) de Antonio Muñoz Molina, *El camino del corazón* (1992) de Fernando Sánchez Dragó, o *C. El pequeño libro que aún no tenía nombre* (1993) de José Antonio Millán.

Ahora bien, hay también otras formas de autocita de fragmentos de un texto en éste mismo que podrían ser ellas mismas una *mise en abyme* o contribuir a destacar el carácter de *mise en abyme* del fragmento que citan; pero, antes

de pasar a comentar algunos ejemplos concretos, cabe señalar una diferencia fundamental entre el desdoblamiento *en abyme* de imágenes y el de textos: las imágenes repetidas se presentan a nuestra contemplación como una copresencia en la simultaneidad; en cambio, las citas, separadas en el espacio del libro, exigen una memoria textual bastante detallada para poder reconocer los pasajes citados muchas páginas después de su primera aparición en el texto. Y la memoria, lo sabemos, nos puede engañar: lo que a primera vista parece una repetición idéntica podría revelarse una variante.

Cartas de amor a Stalin: tema y variaciones

Juan Mayorga, en su pieza teatral *Cartas de amor a Stalin* (Premio Borne y Premio Caja España 1998, primera edición 2000), dramatizó la complicada relación del escritor ruso Mijaíl Bulgákov con el Secretario General del Partido Comunista de la URSS, Iósif Vissariónovich Dzhugashvili alias Stalin, y para hacerlo usó diversas citas intertextuales (i.e. procedentes de otros textos), principalmente tomadas de la correspondencia de Bulgákov. En la primera escena, Bulgákov escribe una carta a Stalin quejándose de que todas sus obras han sido prohibidas y pidiéndole «que se [le] devuelva [su] libertad como escritor […] o se [le] expulse de la Unión Soviética junto con [su] esposa» (Mayorga, 2000, p. 12)[1]. Al final de la segunda escena, el escritor recibe una sorprendente llamada:

> *Le interrumpe el sonido del teléfono. Molesto, Bulgákov descuelga.*
>
> ¿Sí? (*Silencio. Mira a su mujer*) Yo soy. (*Silencio*) Buenas tardes, camarada. (*Silencio*) Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿puede un escritor ruso vivir fuera de su patria? (*Silencio*) Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas. (*Silencio*) ¡Oh, sí, Iosif Visarionovich, tenemos que conversar! *(Silencio. Está escuchando a su interlocutor cuando, bruscamente, la línea telefónica se corta. Silencio. Bulgákov cuelga)*
>
> Se ha cortado.
>
> *Pausa. Bulgákov espera que el teléfono vuelva a sonar.* (Mayorga, 2000: 22).

No hay la más mínima duda de que, en nuestra realidad histórica, este telefonazo de Stalin a Bulgákov ocurrió efectivamente[2]: lo atestiguaron, entre

1. La carta de la pieza de Mayorga se compone de fragmentos de la misiva que Bulgákov envió en julio de 1929 a Stalin, Kalinin, Sviderskiy y Gorki (véase el texto completo en Bulgákov, 2017: 102-104).
2. A la primera llamada del Comité Central, la mujer de Bulgákov colgó el teléfono pensando que se trataba de una broma, pero volvieron a insistir; después de la conversación, Bulgákov se informó en la secretaría de Stalin para comprobar si la llamada había sido

otros, las tres esposas del escritor, Tatiana Lappa, Liubov Belozerskya y Elena Bulgákova, y también sus amigos Charles Bowlen y N. R. Erdmann; además, en un documento de la GPU (la policía política), firmado por Agranov, se habla detalladamente de esta llamada (Lazarova, 2010: 85). Sin embargo, Bulgákov no dejó ninguna narración escrita de ella, no se conservan ni grabación ni transcripción, y la viuda, Elena Bulgákova, reconstruyó la breve conversación 26 años después, basándose en sus recuerdos de lo que le había contado su marido. La versión que nos brinda Mayorga es una reconstrucción basada en los mencionados testimonios, o sea, una cita intertextual parcial –porque sólo se oye lo que dice Bulgákov– de procedencia difusa, pero que, la primera vez que aparece en la pieza teatral, todavía no es percibida como una cita ni por los personajes ni por los espectadores, sino como un suceso vivido por los primeros y observado por los últimos como un hecho ocurrido en el mundo de los personajes.

Al comienzo de la tercera escena, en cambio, Bulgákov cuenta a su mujer, que ha sido testigo presencial pero sin oír la voz de Stalin, lo que acaba de ocurrir: repite, es decir, cita sus propias palabras (en negritas en la cita siguiente) –se trata, pues, de una cita autotextual o, como prefiero decir de un modo más sencillo, de una autocita de un fragmento de la misma pieza de Mayorga– y completa, o sea, cita de memoria, lo que le dijo Stalin y que sólo él escuchó, de modo que ni su esposa ni el público pueden saber en qué medida corresponde al texto literal de la conversación, con lo que el episodio rememorado se tiñe de subjetividad:

> *Bulgákov espera que el teléfono vuelva a sonar.*
>
> BULGÁKOV.– No comprendo. Estaba a punto de darme fecha y hora. «¿Mijaíl Afanásievich Bulgákov? Le habla el camarada Stalin». Imagínate mi sorpresa. «Buenas tardes, camarada Bulgákov. Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros». Yo le respondí: **«Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?»** A lo que él dijo: «También yo me hago muchas veces esa pregunta. Pero hablemos de usted. ¿Dónde le gustaría trabajar? ¿En el Teatro de Stanislavsky?» Inmediatamente contesté: **«Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas»**. Ahí fue cuando él dijo: «Presente una solicitud. Tengo la impresión de que esta vez la aceptarán». Y añadió: «Tendríamos que reunirnos para charlar». **«¡Oh, sí, Iosif Visarionovich, tenemos que conversar!»**, dije yo sin dudarlo. A lo

auténtica. Ahora bien, Stalin no reaccionó a la carta citada por Mayorga sino a otra que Bulgákov escribió «al Gobierno de la URSS» el 28 de marzo de 1930 (véase el texto completo en Bulgákov, 2017: 119-128). Posiblemente Stalin lo contactó personalmente porque pocos días antes se había suicidado Mayakovski (Lazarova, 2020: 86).

> que él dijo: «Sí, vamos a encontrar un momento apropiado para eso». Y estaba consultando su calendario, buscando día para convocarme a su despacho, cuando se cortó (Mayorga, 2000: 23).

La conversación con Stalin, inmediatamente anterior, se ha convertido así de una vivencia en un recuerdo que el personaje Bulgákov comenta y revive emocionalmente (lo que el actor que hace su papel puede expresar con el lenguaje corporal) y que reproduce en su discurso como si se tratara de una cita literal (aunque sin duda no recuerda con absoluta fidelidad cada detalle). Así se construye el núcleo original de una obsesión que empieza a dar vueltas en la cabeza de Bulgákov y se vuelve enfermiza[3]: el deseo y la esperanza de encontrarse con Stalin y, tal como éste se lo propuso, continuar el diálogo interrumpido, ilusionándose con la idea de que a Stalin le interesa su opinión y que aprecia su obra. Pero Stalin no vuelve a llamarlo, dejándole sólo la imaginación para conseguir un mal remedo de lo que se le niega en la realidad.

La figura de Stalin se va concretando como una fantasmagoría de Bulgákov y aparece como personaje en el escenario a partir de la quinta escena, visible y audible para el escritor, pero no para su esposa que en vano intenta convencer a su marido de que no tiene sentido seguir esperando una invitación a un quimérico encuentro con el Secretario General. Bulgákov vuelve a recordar las palabras que éste le dijo, según él en un tono cordial, «como el de quien se propone iniciar una larga y profunda relación» (Mayorga, 2000: 33), cree que Stalin tenía «unas ganas enormes de encontrarse» con él (Mayorga, 2000: 33), pero al mismo tiempo que está mistificando la llamada atribuyendo a su interlocutor una benevolencia, una empatía y un auténtico interés por él y sus obras, empieza a dudar de la exactitud de sus recuerdos, y añade a la conversación citada un fragmento (en negritas en la cita siguiente) que faltaba en las versiones anteriores (y también en la que reconstruyó Elena Bulgákova[4] –la real, no el personaje de la pieza– en sus memorias: cit. en Lazarova, 2010: 87-88):

> Tendrías que haber oído en qué tono se presentó: «Le habla el camarada Stalin». En el mismo tono afectuoso, dijo: «Hemos recibido sus cartas. Las

3. Asurmendi habla de «trastorno psicótico» y «esquizofrenia como una alteración del pensamiento por aislamiento, con la convicción delirante de *ver* la realidad que se imagina. Es la distorsión senso-perceptiva que se manifiesta a través de alucinaciones y que determina una modificación de la conducta y, en consecuencia, un juicio desviado, sin adecuación a la realidad» (2011: 122).
4. No obstante, la que en la realidad descolgó el teléfono y estuvo presente durante la conversación no fue Elena Bulgákova, con la que el escritor se casó dos años después de la llamada de Stalin, sino la segunda mujer de Bulgákov, Liubov Belozerskya: véase Lazarova (2010: 87).

> hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros». Ahora no estoy seguro de si dijo «marcharse al extranjero» o «ir al extranjero». ¿O dijo «salir al extranjero»? Debería recordar los términos con precisión. Cambiando una palabra, se cambia el sentido. Algo me llevó a responderle: «Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?» A lo que él, con cierto asombro, respondió: «A menudo yo me hago la misma pregunta [5]. **Bulgákov, ¿sabe que soy un fiel espectador suyo? ¿Sabe que puedo recitar escenas enteras de sus obras? Desde hace tiempo tengo la impresión de que usted y yo podríamos llegar a entendernos.** Tendríamos que reunirnos para charlar». En ese momento se cortó (Mayorga, 2000: 33-34).

En la sexta escena, la llamada fatídica vuelve a aparecer en un contexto de tensión nerviosa aumentada: Bulgákov está redactando otra carta a Stalin, en un tono más desesperado que las anteriores, cuando su mujer regresa de unas gestiones frustradas para lograr la autorización a fin de salir del país, manera de proceder que su marido no aprueba porque sigue creyendo que un día lo volverán a llamar del Comité Central. Ahora el diálogo ya es claramente cita para ambos personajes y autocita para el público, pues se repiten las mismas palabras en un juego metateatral de los dos cónyuges que actúan en la escena con fluctuación de los papeles, en un esfuerzo compartido de rememoración, pero con una interpretación muy diferente: mientras que Bulgákov se refugia en la fantasía de haber controlado la conversación –su esposa y el público saben, por haber presenciado el suceso, que Stalin apenas lo dejó hablar–, su mujer lo interrumpe varias veces repitiendo las frases aprendidas de memoria como una letanía a la que ya no da ningún crédito, pero no logra romper el círculo vicioso en que se está encerrando mentalmente su marido[6]:

> BULGÁKOV.– Has hecho mal en ir allí. Ése no es el camino correcto. No entiendes nada, ¿cómo tendré que explicártelo para que lo entiendas? ¿Tendré que contártelo un millón de veces? «***Le habla el camarada Stalin***», dijo, «***Hemos…***»
>
> BULGÁKOVA.– (*Interrumpiéndole*) «***Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros***». Tú le respondiste: **«Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?»**

5. Nótese que en la tercera escena Stalin dice: «También yo me hago muchas veces esa pregunta» (Mayorga, 2000: 23), lo que demuestra que la memoria imperfecta cambia la formulación de las frases recordadas.
6. Bulgákova cumple en la pieza una función crítica, pero fracasa ante la obsesión paralizadora de su marido: «Bulgákova indagará al escritor sobre la función del autor y creará sospechas durante toda la obra para que Bulgákov recupere su fuerza creativa; en cambio, la presencia fantasmal de Stalin lo reducirá a seguir escribiendo cartas y a disminuir sus posibilidades artísticas, sociales y hasta personales» (Fonseca, 2011: 132).

> BULGÁKOV.– Él no esperaba que yo le saliese por ahí. A partir de ese momento, llevé la conversación por donde me dio la gana. Por salir del paso, dijo: «***También yo…***»
>
> BULGÁKOVA.– (*Interrumpiéndole*) «***También yo me hago muchas veces esa pregunta. Pero hablemos de usted. ¿Dónde le gustaría trabajar? ¿En el Teatro de Stanislavsky?***»
>
> BULGÁKOV.– Como yo me esperaba algo por el estilo, contesté…
>
> BULGÁKOVA.– (*Interrumpiéndole*) **«Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas»**.
>
> BULGÁKOV.– Ahí fue cuando él tiró la toalla.
>
> BULGÁKOVA.– «***Presente una solicitud. Tengo la impresión de que esta vez la aceptarán. Tendríamos que reunirnos para charlar. Habrá que encontrar un momento apropiado para eso***» (Mayorga, 2000: 39; en negritas redondas: citas del discurso de Bulgákov; en negritas cursivas: citas del discurso de Stalin).

Bulgákova seguirá solicitando los permisos y pasaportes para viajar al extranjero, mientras que su marido se evade hacia un mundo imaginario donde conversa con su fantasmagórico Stalin, quien ocupa cada vez más presencia en las escenas: «Mientras menor es el contacto de Bulgákov con la realidad, mayor es su vinculación con el personaje del dictador» (Asurmendi, 2011: 118). El espectro del Stalin imaginado se mete entre los dos cónyuges, poco a poco hace desaparecer a Bulgákova y se va apoderando del discurso. La novena y penúltima escena empieza con la reiteración literal de la conversación telefónica (Mayorga, 2000: 61), pero ahora con Bulgákov y el Stalin imaginario en el escenario, como si los dos existieran en el mismo nivel de realidad. La escena final es un monólogo de Stalin sobre la función del artista en la sociedad revolucionaria que Bulgákov escucha en silencio.

En *Cartas de amor a Stalin* se citan varias veces las mismas frases que brotan en cadena a partir de núcleos iniciales, las cartas de Bulgákov y la llamada de Stalin. Esta última, pese a su reiteración literal, adquiere nuevas funciones y significaciones en cada rememoración y reactuación y, como dice Victoria Bartolomé, «en su repetición (textual o modificada de algún modo) nos obliga a volver para atrás, resemantizando lo anterior mediante la anáfora intrarreferencial a través del propio diálogo» (2011: 95). Sin embargo, más que de una *mise en abyme* se trata de un tema obsesivo que vuelve con variaciones, pues la conversación telefónica con Stalin no es, en sentido estricto, un reflejo del conjunto, sino más bien el desencadenante de una serie de recontextualizaciones en varios niveles enunciativos y ontológicos que dirigen nuestra atención hacia aspectos importantes –o sea, sí cumplen cierta función especular– de la creación literaria y de la dinámica dramática. Por ejemplo, el uso de las

fuentes intertextuales, la dudosa fiabilidad de la memoria, la subjetividad de la interpretación del discurso ajeno, la metateatralidad del juego de los actores, el poder alienante de la imaginación escapista, etc.

Remake: repetición y recreación

En la escena octava de la pieza de Mayorga, Stalin pregunta a Bulgákov: «¿Y tú, Mijaíl, dónde estabas tú en Octubre? ¿Dónde estabas cuándo se amotinó el *Potemkin*?» (Mayorga, 2000: 58). Por supuesto, el dictador sabe perfectamente que está hablando con un intelectual desafecto al sistema soviético, con alguien que no participó activamente en los sucesos históricos a los que alude, es decir, el motín de la tripulación del acorazado Potemkin en 1905 y el asalto al Palacio de Invierno en octubre de 1917, o sea, la Revolución Rusa y una precuela de ella. Lo que implícitamente la pregunta de Stalin le hace comprender al escritor es que hay otros artistas que más merecerían su apoyo, entre ellos el cineasta Serguéi Eisenstein, cuyas películas *Acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928) recrearon los acontecimientos para la pantalla con fines propagandísticos, pero también con medios estéticos revolucionarios. Desde entonces, la famosa secuencia de la escalinata de Odessa, convertida en un hito de la historia del cine, ha sido «emulado en numerosas películas a lo largo de la Historia: de Hitchcock a Kurosawa, de Coppola a De Palma; hasta Los Simpson […]» (Galindo, 2020: 152), como recuerda un personaje de la novela *Remake* de Bruno Galindo. Se trata de un exitoso productor de cine que acaba de celebrar su cumpleaños con una fiesta en que los invitados tuvieron que recrear con él los momentos más memorables de su vida, reviviendo, o mejor dicho, reactuando su pasado en habitaciones diferentes, cada una decorada según el año correspondiente, con los muebles, la moda, la música, la bebida, los gadgets de la época.

La repetición es la figura que domina *Remake* en todos los niveles y sentidos. Es una novela sobre la nostalgia obsesiva de la sociedad actual que, desilusionada por el presente y atemorizada ante el incierto futuro, se empeña en recordar, rememorar, repetir, recrear, rehacer el pasado, en un vano intento de rebobinar el tiempo y reencarnar rejuvenecida, encerrándose así cada vez más en un bucle de eterno retorno. «La inautenticidad de nuestra sociedad se refleja en su tendencia natural a reconstruir y volver sobre el pasado, a reconstruir y manipular el recuerdo que se ha convertido en un producto más de comercio», comentó Ignacio Ferrando; sin embargo, «nada se repite, al menos con la minuciosidad suficiente para superponer los planos del pasado-presente que lo transformaría en una verdadera segunda oportunidad» (Ferrando, 2020). Bruno Galindo calificó su novela de «retrotopía, es decir, una distopía del

pasado» (Madrid, 2020), pues en ella vemos a «personajes que empiezan a repetir con todo lujo de detalles cosas de su pasado, en una especie de extraña, distópica y perversa satisfacción. Es decir, repetir desesperadamente para sentir que están vivos porque ya es lo único que les queda» (en una entrevista con Anda Corral, 2021).

Esta tendencia a recrear se observa también en la literatura, el cine y otras formas artísticas, desde las apropiaciones de textos de Borges por Agustín Fernández Mallo o Pablo Katchadjian hasta el calco minucioso de la actuación de Freddie Mercury en el concierto Live Aid de 1985 en la película *Bohemian Rhapsody*, con Rami Malek en el papel del cantante de Queen, para sólo mencionar tres de los numerosos ejemplos que el protagonista de *Remake* contempla en una exposición titulada *Volver a hacer* (*Arte del Remake*). Es sintomático de esta nostalgia alienante el hecho de que la película más premiada en el año de la trama novelesca sea *Figurantes*, «[r]odada al estilo del *cinéma vérité*», que «contaba un fenómeno social de la época: el de los trabajadores despedidos que volvían a escondidas a su lugar de empleo para seguir ejerciéndolo de manera voluntaria, clandestina y (esto era lo más singular) sin remuneración alguna» (Galindo, 2020: 102).

Mientras que los *figurantes* de esa película, incapaces de reorientar su vida, se aferran a la rutina cotidiana de un sistema económico explotador, otros intentan usar la representación de sucesos históricos o secuencias fílmicas con intenciones críticas y hasta revolucionarias. Entre estos últimos hay, en palabras de Jorge Carrión, «[a]gentes libres y secretos, [que] organizan y protagonizan una suerte de *flashmobs* cuyo objetivo es boicotear eventos del presente rindiendo homenaje a obras del pasado» (Carrión, 2020). Un grupo de tales recreacionistas irrumpe en un simulacro de evacuación que está filmando el protagonista de *Remake*, un director de cine que sobrevive gracias a trabajos encargados por clientes que desean celebrar algún aniversario, como la empresa del sector de seguros que lo ha contratado para rodar un vídeo de promoción y autocelebración. Mientras que, durante el discurso de su jefe, los empleados bajan disciplinadamente las escaleras delante del edificio de la aseguradora, aparecen de repente entre ellos cuatro personas vestidas con atuendos de otra época que, con gestos, movimientos y mímica, repiten exactamente lo que hacen algunos figurantes de *Acorazado Potemkin* en la secuencia de la escalinata de Odessa:

> El primero de los hombres recién llegados se rascó la barbilla.
> El otro puso los brazos en jarra.
> Las dos mujeres, inmóviles, mantuvieron la mirada fija en el horizonte. […]

> Entonces la chica del carrito abrió la boca desmesuradamente y, como rompiéndose en un grito ahogado, cayó al suelo. En ese instante, el carricoche comenzó a rodar escaleras abajo. Lejos de lanzarse a rescatar el bebé que debía viajar en su interior, la supuesta madre se hincó de rodillas y, acto seguido, volvió a desplomarse como fulminada por un rayo. (Galindo, 2020: 35-36).

Después de su actuación, los cuatro *reenactors* desaparecen de manera tan misteriosa como aparecieron, dejando como únicas pruebas de su presencia una tarjeta, que contradice el mensaje intencionado del vídeo publicitario: «No hay seguridad» (Galindo, 2020: 39), y el material grabado por el director de cine. Esto lo mete en un serio aprieto. Por un lado, teme que le hayan estropeado el producto comercial de cuya venta vive, pero, por otro, le fascina la escena increíble que acaba de ver (y de la que nadie más parece haberse dado cuenta): una inesperada recreación capaz no solo de devolver a la archicanónica secuencia de Eisenstein el potencial revolucionario que ha perdido tras tantos *remakes*, sino también de dar un empujón revitalizador a su estancada carrera cinematográfica. El doble problema se resuelve con la intervención de un técnico que borra a los cuatro recreacionistas de la versión comercial del vídeo y elimina la imagen del director de la empresa de seguros de una copia con que el cineasta logra enganchar al productor para que le financie una nueva película. Sin embargo, este filme, que de hecho llega a rodarse, no se revela como uno de esos *remakes* que, según el crítico alemán Jan Speckenbach, «son más fuertes y desarrollan mejores conflictos que las películas originales» (Galindo, 2020: 160): *Potemkin acorazada* no es más que una comedia humorística con una muy moderada crítica social que, por supuesto, incluye una nueva versión de la escalinata de Odessa y que, al contrario de las obras anteriores del director, logra un notable éxito de taquilla, pero, una vez más, no gana ningún premio. En este *remake* «intercultural» y «posmoderno» (Galindo, 2020: 173), el *Acorazado Potemkin* de Eisenstein ha perdido su fuerza revolucionaria tanto política como estética y ha sido integrado perfectamente en un sistema económico que el original pretendía combatir: *Potemkin* es ahora el nombre del yate de un millonario ruso enriquecido en la era postsoviética, y en cuanto a la trama, «tanto se había vaciado de contenido una historia tan antigua que a nadie le importaba como era la original» (Galindo, 2020: 172).

De las numerosas repeticiones que hay en *Remake*, la más extensa es la de las primeras nueve páginas en el último capítulo, reiteración que se combina con un juego con los límites paratextuales de la novela, pues el texto empieza casi inmediatamente al abrir el libro, solo separado por una hoja negra de la cubierta que, aparte de una ilustración de Miguel Gómez Losada, lleva el título *Remake* en letras rojas, el nombre del autor Bruno Galindo y el logo de

la editorial Aristas Martínez. Faltan, pues, las informaciones bibliográficas y legales usuales en las primeras páginas. Se cuenta en este capítulo inicial lo que pasa después de la ceremonia anual de entrega de premios para las mejores películas: el director vuelve a casa acompañado por una ex actriz, se acuesta con ella, salen otra vez, se despiden y él, «como movido por un mandato inconsciente» (Galindo, 2020: 7), se dirige a la casa donde vivió en su infancia, sube las escaleras y, delante de la puerta cerrada del apartamento, recuerda las etapas importantes de su vida. Termina el capítulo con la frase «El resto es *remake*» (Galindo, 2020: 12), y sigue el libro con otra página negra en que se repite la información textual de la cubierta, pero no la imagen, y dos páginas de paratextos (una dedicatoria y una cita de Kierkegaard: «La repetición, si es que esta es posible, hace feliz al hombre, mientras que el recuerdo le hace desgraciado»: Galindo, 2020: 15); a continuación se pasa al título de la primera parte («Ensayo: Acontecimientos significativos no en nuestro mundo, sino en un potencial futuro»: Galindo, 2020: 17) y finalmente al segundo incipit, el comienzo del capítulo «Los trabajos alimenticios» (Galindo, 2020: 19). Al final del libro encontramos la contrapartida de esta extraña apertura: el último capítulo, que en gran parte es la repetición literal del primero, también se titula «Remake», es seguido de una hoja completamente negra y otra con las informaciones legales que faltan al principio (p. ej., copyright, el número ISBN, etc.) y, en el reverso, la enumeración de los volúmenes publicadas por la misma editorial en la segunda década del siglo XXI (la época en que se desarrolla la trama novelesca), que formalmente imita las listas Excel que, en la novela, hace el director de sus recuerdos más relevantes de los años 70, 80 y 90 (Galindo, 2020: 82, 112, 148). Dos «Remake» dentro de *Remake* sugieren una estructura de *mise en abyme*; sin embargo, no se trata de una reiteración en diferentes niveles de enunciación, sino de un eterno retorno que destaca la repetición rutinaria, casi ritual, de (casi) las mismas vivencias, los mismos actos, los mismos diálogos. Ahora bien, podemos considerar todos los motivos o fragmentos textuales reiterados en *Remake* como fractales en que se reflejan, como en unas micro-*mises en abyme*, el tema y el principio estructurante de la novela: la repetición.

No hay ninguna señal textual que nos pudiera autorizar a suponer que el capítulo final es enunciado por otro narrador diferente del resto de la novela: no es, pues, una auténtica autocita, sino sólo una repetición textual en el mismo nivel. Ahora bien, «Remake», el último capítulo, no es totalmente idéntico al primero, sino que contiene sutiles diferencias que muestran que lo que se cuenta ocurre un año después de lo narrado al comienzo de la novela: «fue el año de los siete premios de *La hora salvaje*» (Galindo, 2020: 175), no

de *Figurantes* (3); la última película del director fue nominada en la categoría «música» (176), no «vestuario» (4); su amante lleva un vestido «de crepe satén azul Klein» (177), no de «mikado negro» (5); la situación le recuerda al cineasta la película «*Bullit*, de Peter Yates» (179), no «*Drive*, de Nicolas Winding Refn» (6). Además, las nueve páginas repetidas están en cursivas –como a menudo lo están las citas–, excepto las pocas palabras que divergen del capítulo inicial, y también las tres páginas finales que son totalmente nuevas, pues ahora el director no se detiene ante la puerta, sino que la abre, entra en el apartamento, lo encuentra igual a lo que recuerda, se acuesta en la cama de su niñez y se duerme, culminación de la nostalgia, «con el dedo pulgar metido en la boca» (Galindo, 2020: 186). La última frase, «Silencio ahora» (Galindo, 2020: 186), no abre una nueva vuelta, un nuevo bucle del *remake*, sino que cierra definitivamente el texto novelesco, cerrazón reforzada por la siguiente página negra.

La repetición casi literal al final de *Remake* es, también, un desafío para la atención de los lectores, pues los dos fragmentos casi idénticos están separados por 160 páginas de texto, y si bien es fácil darse cuenta de ya haber leído algo semejante, seguramente nadie recuerda la formulación exacta del primer capítulo. Hay, pues, que volver al *incipit*, releerlo, comparar frase por frase para verificar la congruencia y descubrir, al mismo tiempo, que hay algunos detalles divergentes; pocos, pero suficientes para comprender que no existe la repetición absoluta, ni en la literatura ni en la vida, que siempre hay alguna diferencia, sea en el texto o en el contexto, y que nuestra memoria nunca recuerda con perfecta precisión todos los detalles ni de lo vivido, ni de lo leído. Y en los detalles es donde está el diablo.

El Maestro y Margarita: autocita anticipada y *mise en abyme*

En la pieza de Mayorga, Stalin quiere saber de qué trata la nueva obra que está escribiendo Bulgákov, y éste le contesta: «Del diablo. Estoy escribiendo sobre el diablo» (Mayorga, 2000: 59). Por supuesto, se refiere a *El Maestro y Margarita*, escrita entre 1929 y 1940, publicada por primera vez en una versión mutilada por la censura en 1966 y en su integridad en 1973, treinta y tres años después de la muerte del autor. En esta novela satírica, el Diablo, bajo la identidad del mago extranjero Woland, visita la capital soviética y siembra el caos burlándose del materialismo dialéctico tanto como de las autoridades del régimen comunista.

Stalin llamó a Bulgákov en la tarde del 28 de marzo de 1930, que era Viernes Santo. Poco después, el escritor consiguió el anhelado puesto en el teatro de Stanislavski, donde se ganó el pan escribiendo piezas por encargo

que, en su mayoría, no tuvieron mejor suerte que sus obras anteriores, pues fueron prohibidas o no representadas por otras razones. Varias de ellas eran adaptaciones dramáticas de novelas famosas, *remakes* teatrales de *Almas muertas* de Gogol, *Guerra y paz* de Tolstoi o del *Quijote* de Cervantes. Al mismo tiempo Bulgákov trabajaba en *El Maestro y Margarita*, en donde se atrevió a incluir una novela interna, contada en cuatro capítulos (2, 16, 25 y 26), que es una libérrima reescritura de los Evangelios, o más exactamente de la parte que cuenta la Pasión de Jesucristo desde el encuentro con Poncio Pilato hasta la muerte del traidor Judas Iscariote (que en esta versión no se suicida, sino que es asesinado por orden del quinto procurador de Judea). El autor de la novela dentro de la novela es un personaje llamado el Maestro, quien, desesperado ante la imposibilidad de publicar su obra, quemó una buena parte del manuscrito antes de que lo encerraran en una clínica psiquiátrica. Esta novela se inserta en *El Maestro y Margarita* en tres porciones, siempre en circunstancias maravillosas: el primer capítulo es un relato del diablo mismo, quien dice haber sido testigo de la conversación de Jesucristo y Poncio Pilato: el segundo es el sueño de Iván, un escritor enloquecido, en el mismo manicomio donde está internado el Maestro; y los últimos dos son leídos por Margarita, la amante del Maestro, en el manuscrito quemado que, milagrosamente, el Diablo le devuelve intacto ya que, según él, «[l]os manuscritos no arden» (Bulgákov, 2020a: 360).

Para señalar la relación de *mise en abyme* entre el *remake* de los Evangelios y la historia del diablo Woland, Margarita y el Maestro en el Moscú de los años treinta, Bulgákov se sirvió de dos autocitas anticipadas, es decir, que citan, en el nivel extradiegético, pasajes de la novela interna cuyo texto completo se reproduce en capítulos posteriores. En el capítulo 19, Margarita relee las últimas líneas del manuscrito quemado, una descripción de las tinieblas que cubrieron Jerusalén el día de la crucifixión de Jesucristo[7], fragmento con el que continúa la novela del Maestro en el capítulo 25 (Bulgákov, 2020a: 375), y que más tarde, al final del capítulo 29, se verá reflejado con variaciones en el nivel extradiegético, en la tormenta que el diablo Woland causa en Moscú[8], mostrando claramente la relación especular entre las dos ciudades. El Maestro,

7. «Las tinieblas llegadas del mar Mediterráneo cubrieron la ciudad odiada por el procurador. Desaparecieron los puentes colgantes que unían el templo con la temible fortaleza Antonia, un abismo descendió del cielo y sumergió a los dioses alados sobre el hipódromo, el palacio de los Asmoneos con sus troneras, bazares, caravasares, callejuelas, estanques… Yershalaim, la gran ciudad, desapareció como si nunca hubiera existido en el mundo…» (Bulgákov, 2020a: 277).
8. «Las tinieblas llegadas del oeste cubrieron la inmensa ciudad. Desaparecieron los puentes, los palacios. Desapareció todo, como si nunca hubiese existido en el mundo. Un hilo de fuego atravesó el cielo de punta a punta. Luego sacudió la ciudad un trueno. Luego

a su vez, cuando cuenta a Iván la historia de su novela, le dice que, al redactarla, siempre sabía cuales serían las últimas palabras: «el quinto procurador de Judea, el caballero Poncio Pilato» (Bulgákov 2020a: cap. 13, 176), o en ruso: «пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» (Bulgákov, 2022: 174). Esta cita debería corresponder al cierre de la novela dentro de la novela, pero si nos fijamos bien en los detalles del texto, descubrimos que éste termina con las palabras «quinto procurador de Judea, Poncio Pilato» (Bulgákov 2020a: cap. 26, 413)/ «пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» (Bulgákov, 2022: 425), falta pues la palabra всадник [vsadnik], que puede traducirse como *caballero* o *jinete*, según se quiere hacer hincapié en lo militar o en las asociaciones apocalípticas[9]. Como si importara confirmar que el texto dice realmente lo que se acaba de leer, al comienzo del capítulo siguiente se repite la frase final: «Cuando Margarita llegó a las últimas palabras del capítulo: "Fue así como acogió el amanecer del decimoquinto día de nisán el quinto procurador de Judea, Poncio Pilato", la mañana había llegado» (Bulgákov, 2020a: cap. 27, 413-414).

Si solo se repitiera la cita en este lugar, que es el que le corresponde según el anuncio del escritor, la pequeña diferencia podría atribuirse a la memoria imperfecta del Maestro (o quizás incluso de Bulgákov); pero aparece en dos pasajes más, al final del último capítulo numerado, donde leemos, sin que falte una sola palabra, «quinto procurador de Judea, el caballero Poncio Pilato» (Bulgákov, 2021a: 478)/ «пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» (Bulgákov, 2022: cap. 32, 492), y en el cierre mismo de *El Maestro y Margarita*, en la última línea del «Epílogo», donde en el texto ruso hay una nueva variante que no aparece en ninguna de las traducciones que hemos consultado[10]: «пятый

se repitió y se desató la tormenta. Woland dejó de ser visible en la bruma» (Bulgákov, 2020a: 453).

9. Sobre el simbolismo apocalíptico de los jinetes y caballos en *El Maestro y Margarita*, véase Bethea, quien dice de la palabra *vsadnik* que «Bulgakov seems almost from the beginning of his writing career to have associated the horseman or knight (*vsadnik*) with the ideas of eternal punishment, the burden of conscience, and the futility of atonement» (1996: 122), no con las virtudes de la caballería y caballerosidad: «the traits, such as idealism and love of beauty, of the romantic knight (*rytsar'*) should not be confused with those of the rider (*vsadnik*). For Bulgakov, the rider is not a benign figure but one (such as Pilate) associated with the ideas of guilt and death» (137-138).

10. En las traducciones española y alemana, el capítulo 32 y el epílogo terminan igual: «quinto procurador de Judea, el caballero Poncio Pilato» (Bulgákov, 2020a: 478 y 493) y «fünfte Prokurator von Judäa, der Reiter Pontius Pilatus» (Bulgákov, 2021: 532 y 549), respectivamente. La traducción francesa sí diferencia el cierre de la novela de los otros dos finales, pero con procedimientos diferentes de los usados en el original: «le cinquième procurateur de Judée, Ponce Pilate» (Bulgákov, 2020b: 524), «le cruel et cinquième procurateur de Judée, le chevalier Ponce Pilate» (Bulgákov, 2020b: 611), «le

прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат» (Bulgákov, 2022: 509), o sea: «quinto procurador de Judea, el caballero/jinete Póntico Pilato» (o Pilato el Póntico), ya que el adjetivo Понтийский ([Pontiyskiy]), escrito con mayúscula, forma parte del nombre de Poncio Pilato y significa 'póntico', lo que puede entenderse como oriundo de Pontia (hoy Ponza, una isla en el Mar Tirreno), de donde se supone que provenía Pilato, pero quizás además aluda a la región llamada *póntica*, es decir, las costas del Mar Negro, con el que colindan tanto Ucrania (Bulgákov nació en Kiev) como Georgia (Stalin era georgiano).

La cita se encuentra, pues, en tres finales que se distinguen solo en pequeños detalles, lo que sugiere, por un lado, una estrecha relación entre la novela del Maestro y la de Bulgákov, y, por otro, identifica como la novela cuyo final preveía el Maestro no la que supuestamente escribió sobre Poncio Pilato, sino la que cuenta los últimos días de los dos personajes epónimos. El Diablo redime al Maestro y Margarita de su vida terrestre, los hace montar sobre dos caballos mágicos y cabalgar en el cielo hacia su refugio eterno en un más allá paradisíaco. Pero en el camino queda algo por hacer: en una cima rocosa, sentado en un sillón desde hace dos mil años, encuentran a Poncio Pilato, atormentado por el arrepentimiento, pues el mismo día que confirmó la sentencia de muerte de Jesucristo comprendió que había cometido un grave error, que quedaba algo muy importante que decir, que había perdido la oportunidad de seguir su conversación con ese hombre fascinante al que ordenó crucificar. «Tu novela fue leída», dice el Diablo al Maestro, «y solo dijeron que, por desgracia, está inacabada. Por eso quería mostrarte a su héroe» (Bulgákov, 2020a: 476). Al autor de la novela que protagoniza este Pilato contrito le incumbe decirle que le ha perdonado aquel con quien desea hablar tan desesperadamente, y éste será el verdadero final de la obra literaria del Maestro:

> Aquí, Woland se volvió de nuevo hacia el Maestro y dijo–:¡Bien, ahora puede completar su novela con una frase!
>
> Era como si el Maestro hubiese estado esperando eso, mientras se quedaba quieto y miraba al procurador sentado. Juntó las manos a modo de megáfono y gritó de tal manera que el eco saltara por las montañas desiertas y sin bosque.
>
> –¡Eres libre! ¡Eres libre! ¡Él te espera! (Bulgákov, 2020a: 476).

Esta liberación de su personaje es lo último que le faltaba al Maestro para liberarse a sí mismo de las amarras a la existencia material y a sus ambiciones literarias, y este despojamiento total de sus deseos, sentimientos, pensamientos

cinquième et cruel procurateur de Judée, le chevalier Ponce Pilate» (Bulgákov, 2020b: 632).

y recuerdos, es el auténtico cierre y desenlace de su novela tanto como de la gran obsesión de su vida:

> […] la memoria del Maestro, su inquieta memoria, como atravesada por agujas, comenzó a apagarse. Alguien estaba poniendo en libertad al Maestro, así como él acababa de liberar al héroe que había creado. Ese héroe había desaparecido en el abismo, se había ido irremediablemente, perdonado en la noche del sábado al domingo, el hijo del rey astrólogo, el cruel quinto procurador de Judea, el caballero Poncio Pilato (Bulgákov, 2020a: 478).

La triple aparición de la autocita anticipada del final refuerza la conexión entre los tres relatos que se combinan en *El Maestro y Margarita*: la historia del Moscú soviético visitado por el Diablo (que termina en el «Epílogo» donde se nos informa sobre la suerte que corrieron algunos personajes secundarios), la relación amorosa del Maestro y Margarita (que los conduce al eterno refugio) y la novela interna sobre Poncio Pilato, *mise en abyme* del enfrentamiento y, al mismo tiempo, la mutua atracción entre el hombre creativo (el artista, el intelectual, el escritor, el mesías) y el poder represivo (el gobernador romano, las autoridades de la Unión Soviética). En la ficción de su obra maestra, Bulgákov invirtió lo que en la realidad le pasó con Stalin: mientras que éste nunca cumplió su oferta de continuar el diálogo empezado un Viernes Santo causando la frustrada espera vitalicia de un escritor privado de la libertad de expresión imprescindible para ejercer su profesión, en la novela es el representante del poder político, Poncio Pilato, quien se condena por haber interrumpido, por pura cobardía, una conversación que habría cambiado su vida.

Conclusión

La repetición literal de un fragmento dentro del mismo texto no es necesariamente una autocita: sólo lo es si cambia el nivel de enunciación. Por ejemplo, al pasar del discurso extradiegético de un narrador hegemónico al discurso intradiegético de un personaje. Tampoco es siempre una *mise en abyme* o, mejor dicho, solo excepcionalmente lo es: únicamente en los casos en que el fragmento repetido refleja, sinecdóquica o metafóricamente, características importantes del conjunto. Pero, a menudo, la repetición textual, y más aún en su forma de autocita, es una especie de fractal especular que comparte algunas características y funciones con la *mise en abyme*, y aunque la interpretación de la similitud alegórica brinde un desafío más exigente a nuestra inteligencia hermenéutica, la aparente identidad no carece de interés, pues agudiza nuestra percepción y, no pocas veces, nos depara la sorpresa de descubrir que en lo que a primera vista tomamos por dos fragmentos literalmente idénticos hay

diferencias pequeñas, pero significativas, y que la repetición, si la miramos con la debida atención, nos enseña que nada se repite.

Bibliografía citada

ANDA CORRAL, J. Francisco de (2021), «*Remake*, la obsesión por el pasado y la onomástica», *El Economista*, 3-12-2021, https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Remake-la-obsesion-por-el-pasado-y-la-onomastica-20211203-0021.html [Consultado 31-08-2022].

ASURMENDI, Cecilia (2011), «Ruptura y entropía: dos rasgos de la comunicación en *Cartas de amor a Stalin*», en Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba (Arg.), Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 117-129.

BARTOLOMÉ, Victoria (2011), «El teatro dialogando consigo mismo. La metateatralidad en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*», en Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba (Arg.), Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 83-98.

BERLINA, Alexandra (2021), «Nachwort der Übersetzerin», en Michail Bulgakow, *Der Meister und Margarita*, München, Anaconda, pp. 550-571.

BETHEA, David M. (1996), «History as Hippodrome: The Apocalyptic Horse and Rider in *The Master and Margarita*», en Laura D. Weeks (ed.), *The Master & Margarita. A Critical Companion*, Evanston, Northwestern University Press/AATSEEL, pp. 122-142

BORGES, Jorge Luis (1999), «Magias parciales del *Quijote*», en *Obras completas*, Barcelona, Emecé, vol. II, pp. 45-47.

BULGÁKOV, Mijaíl (2020), Мастер и Маргарита, Москва́, Иэдательство Аст.

BULGÁKOV, Mijaíl (2020a), *El Maestro y Margarita*, trad. Marta Rebón, Barcelona, Navona.

BULGÁKOV, Mijaíl (2020b), *Le Maître et Marguerite*, trad. André Markowicz y Françoise Morvan, Paris, Éditions Inculte.

BULGÁKOV, Mijaíl (2021), *Der Meister und Margarita*, trad. Alexandra Berlina, München, Anaconda.

BULGÁKOV, Mijaíl (2017), *Ich bin zum Schweigen verdammt. Tagebücher und Briefe*, trad. Renate Reschke y Thomas Reschke, München, btb.

CARRIÓN, Jorge (2020), «*Remake*, de Bruno Galindo: la adicción de consumir el pasado», *Revista CineArte*, 19-10-2020, https://revistacinearte.com/2020/10/19/remake-de-bruno-galindo-la-aficion-a-consumir-el-pasado/ [Consultado 31-08-2022].

DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.

FERRANDO, Ignacio (2020), «Remake, nihilismo 2.0», *Zenda*, 7-12-2020, https://www.zendalibros.com/remake-nihilismo-2-0/ [Consultado: 31-08-2022].

FONSECA, Sofía (2011), «Acerca de Bulgákova: público y conciencia», en Mabel Brizuela (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba (Arg.), Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 131-138.

GALINDO, Bruno (2020), *Remake*, Badajoz, Aristas Martínez Ediciones.

KUNZ, Marco (1997), *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos.

LAZAROVA, Irina (2010), *«Hier spricht Lenin»: Das Telefon in der russischen Literatur der 1920er und 30er Jahre*, Köln/ Weimar/ Wien, Böhlau.

MADRID, Carlos (2020), «*Remake*: una explicación novelada de por qué estamos tan enganchados al pasado», *El Asombrario & Co.*, 5-12-2020, https://elasombrario.publico.es/remake-una-explicacion-novelada-de-por-que-estamos-tan-enganchados-al-pasado/ [Consultado: 31-08-2022].

MAYORGA, Juan (2000), *Cartas de amor a Stalin*, Madrid, Fundación Autor.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 85-100
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27391

Reciclando lo propio y lo ajeno. Apropiaciones y desvíos en *Las razones de Jo*, de Isabel Franc

Creative recycling and reuse in *Las razones de Jo*, by Isabel Franc. Appropiation and semantic shifts

Gaetano VIGNA

Autoría:
Gaetano Vigna
Universidad de Salamanca, España
https://orcid.org/0000-0003-0879-1540
gvigna@usal.es

Citación:
VIGNA, Gaetano (2025). «Reciclando lo propio y lo ajeno. Apropiaciones y desvíos en *Las razones de Jo*, de Isabel Franc», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 85-100. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27391

Fecha de recepción: 02/04/2024
Fecha de aceptación: 27/06/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Gaetano Vigna

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

A partir del análisis de las dos ediciones de *Las razones de Jo*, la primera publicada en el año 2006 y la segunda en 2019, el presente ensayo ofrece una exploración de las operaciones de reciclaje de material narrativo propio y de apropiación de textos ajenos, siendo la novela de Franc la reescritura de *Mujercitas*. A través de las aludidas prácticas, en el estudio se menciona la superación del axioma romántico de la obra de arte como producto inalterable e irrepetible. De este modo, comenzaremos por apreciar los efectos de la reedición como espacio performativo. Asimismo, poniendo en relación lo social y la estética posmoderna, con su dialéctica de la integración y su tendencia homogeneizadora, comentaremos la labor revisionista de Isabel Franc, quien se sirve de la conocida obra de Louisa May Alcott y crea una historia de amor entre mujeres. El texto, reescrito desde la evidente transformación cultural del mundo contemporáneo y de sus nuevos valores, da voz a la historia silenciada del homoerotismo femenino. El desvío al que se somete el material narrativo deja ver lo relativo de cualquier discurso que se haya tenido por hegemónico.

Palabras clave: Isabel Franc; posmodernidad; apropiación; reciclaje; reedición; reescritura; lesbianismo.

Abstract

Since the analysis of the two editions of *Las razones de Jo*, by Isabel Franc, the first published in 2006 and the second one in 2019, this essay investigates the operations of recycling of one's narrative material and the appropriation of other literary texts. Through the practices mentioned above, this paper presents the overcoming of the Romantic idea of the work of art as an unalterable and unrepeatable product. By doing so, we will appreciate the effects of re-edition as a performative space. Moreover, by relating Social Studies and the postmodern aesthetic, with its dialectic of integration and its homogenizing tendency, we will discuss Isabel Franc's literary rewriting. Indeed, this writer uses the well-known novel of Louisa May Alcott, *Little Women*, and creates a love story between women. The text, rewritten according to the cultural transformation of the contemporary world and its new values, relates the silenced history of female homoeroticism. The changes in the narrative material reveal the relative nature of any hegemonic discourse.

Keywords: Isabel Franc; Post-modernity; Appropriation; Creative Recycling; Re-edition; Literary Rewriting; Lesbianism.

Introducción

Aunque fuese consciente del éxito de su novela, *Mujercitas*, si viviese hoy, Louisa May Alcott (1832-1888) tal vez se sorprendería al ver que los personajes de su obra protagonizan, tras más de cien años de su publicación, nuevas interpretaciones y transformaciones. Nos gusta pensar que algunas recreaciones que se han hecho en el siglo xxi le agradarían. Tal es el caso de la reescritura que sacamos a colación, *Las razones de Jo*, de Isabel Franc (Barcelona, 1955). A partir de su carácter derivado, a lo largo de estas páginas, queremos reflexionar sobre la artificiosidad del texto y la alteración de los tradicionales conceptos de productividad y producto literario. Es de ahí, efectivamente, de su trascendencia textual, de donde emerge esa difuminación de la noción de originalidad y creación. Para Bourriaud (2009), en la resignificación de lo dado hallamos la superación de la ideología modernista de lo nuevo. Y en este universo de formas existentes, el pasado se reviste de una nueva capa de significación. Porque, cuando no tiene lugar esa postración ante los productos culturales disponibles y, al contrario, su apropiación se convierte en herramienta de productividad y motivo de nuevos abordajes, cada obra acaba constituyéndose como un verdadero agente activo, una mercancía que, lejos de ser un objeto único, irrepetible, se puede destinar a un nuevo uso y es capaz de volver a operar con lo real, desplegando nuevas y fructíferas captaciones (Bourriaud, 2009).

Es el arte de la postproducción y en ella toda obra reciclable, que como bien indica Bourriaud es concebida no como «una terminal, sino [como] un

momento en la cadena infinita de las contribuciones» (2009: 17), posibilita el reprocesamiento de la puesta en escena. Por ello a la sacralidad del museo opone el niortés lo profano del mercadillo, lugar de la colectividad donde productos de diferente procedencia, a la espera de un nuevo uso, lucen su capacidad transformadora (Bourriaud, 2009: 29). Agustín Fernández Mallo ha sintetizado este proceso en la oposición uso/consumo, consagración/profanación. En un ensayo titulado *Teoría general de la basura*, Fernández Mallo advierte cómo todo aquello que no puede ser usado se convierte en un intocable y sacralizado objeto de exhibición, una *ruina* espectacular cuya imposibilidad de uso la destina a la museificación. Cuando, gracias a un acto apropiacionista, lo sagrado entra en la órbita de lo humano, el consumo de esta *ruina* profanada genera dos residuos, uno testimonial (lo que el objeto fue) y otro creador (lo que el objeto será). Además –y esto es lo que ahora nos interesa–, el libre uso de las cosas, la apropiación, no «destruye el original, sino que le añade significados, amplía el campo semántico […] le adhiere –mejor dicho, le infiltra– una capa más de significados» (Fernández Mallo, 2018: 347).

Dicha ampliación del campo semántico había sido observada por Hans Robert Jauss quien, al tratar las influencias del pasado en lo actual, reconocía cómo cada captación de la tradición presuponía una actualización de la misma. Parece clara, por lo tanto, la superación de esa concepción del producto artístico como elemento único e inmutable. En palabras de Jauss, «la tradición no puede legarse a sí misma» y, más adelante, «la recepción capta lo pasado, lo trae al presente y expone a la luz nueva de la significación actual lo traducido o «trasladado» al presente» (Jauss, 2000: 217).

Al apropiarse de la obra de Louisa May Alcott y al trasladarla de contexto, Isabel Franc desvía el texto de su significación inicial y lo sitúa en una nueva red de sentido. Esta posibilidad enlaza con la definición de parodia dada por Linda Hutcheon (1988), quien ve en el procedimiento hipertextual un distanciamiento crítico del pasado. Para el caso que aquí nos ocupa, lo interesante no es solo dicho apropiacionismo de lo ajeno, sino también la operación de reciclaje de material narrativo propio. Porque, en efecto, trabajamos con dos ediciones de *Las razones de Jo*. La original, publicada en el año 2006 por la editorial Lumen, y otra, ampliada y corregida, reeditada trece años después, en 2019, por Ménades. Podemos considerar esta nueva edición ántuma como el texto oficial de la obra y la anterior una simple variante. Es más, en esta labor de reescritura y reciclaje es patente la voluntad de la barcelonesa en poner al descubierto la naturaleza propiamente literaria de su relato. Y no solo a raíz de su estatuto transtextual –«el hipertexto nos invita a una lectura racional» (Genette, 1989: 495)–, sino también porque dicha determinación va de la

mano de otras prácticas textuales que funcionan como advertencia sobre el artificio novelesco, sobre su condición de mero constructo verbal. A continuación, reflexionaremos sobre dichos procesos, viendo cómo apropiaciones y remiendos trastocan el mito romántico de la obra como producto inviolable e inalterable.

Cambios editoriales y reciclaje como espía del artificio

Como se ha dicho, *Las razones de Jo* cuenta con dos ediciones. Comenzaremos diciendo que ambas se inscriben dentro de la conocida polémica que envolvió a Louisa May Alcott tras la publicación de la primera entrega de *Mujercitas*, porque conocida era la voluntad de la autora pensilvana de no casar a su heroína. Pero las presiones editoriales y las del público lector condicionaron la secuela del primer volumen. May Alcott, que, como recoge en su diario, no cede a las insistentes peticiones de desposar a la protagonista con su mejor amigo, Laurie (Cheney, 1898), en la publicación que fue dada a la estampa en 1869, la casa con el profesor Baher y la despoja de sus ambiciones literarias. En *Las razones de Jo*, Josephine March, que además de personaje principal es narradora, toma la palabra para defender a su creadora, justificando la decisión de encasillarla en los convencionalismos de la época. Señalamos ya desde ahora que la ficcionalización del relato derivado, pero también la del texto fuente en el meta, se sirve de un viejo motivo literario, esto es, la escisión entre yo público y yo privado. Como es de esperar, el hipertexto revela lo íntimo de la protagonista y permite la puesta en escena de su lesbianismo. Así, *Las razones de Jo* se constituye como relato de construcción y concienciación de la identidad lésbica. Esto hace que la narración tutora se presente como discurso cargado de la censura pública contra la disidencia sexual, siendo ya conocidas al público lector las amonestaciones contra el temperamento sanguíneo –demasiado masculino– de Jo y su irreverencia hacia la imposición del ideal de feminidad decimonónico.

Pues bien, dicha apología se tematiza en los espacios liminares que abren las dos versiones y su cotejo revela unos cambios sustanciales. En el caso de la versión original de la obra, según la terminología empleada por Genette (2001), nos encontramos con un prefacio actoral ficticio a través del cual Jo, que firma este breve umbral, hace alarde de su autonomía frente al poderío autoral de May Alcott. Aquí, casi sugiriendo haberse relacionado con la propia autora, dice ser ella misma la artífice de la conducta convencional cristalizada en el hipotexto: «Fui yo quien, finalmente, decidí dibujar mi destino haciendo oídos sordos a las objeciones de May Alcott» (Franc, 2006: 11). Estamos frente a una verdadera operación de sustitución que, ya desde los planteamientos del extra-texto, muestra cómo el conocido personaje suplanta a su autor. Dicha operación

de subversión de la clásica jerarquía creador-creado, útil para introducir las razones del conservadurismo de May Alcott, ficcionaliza incluso el proceso de escritura de la narración tutora, al presentarse *Mujercitas*, o parte de ella, como resultado de la voluntad de un personaje. El juego metaficcional es más que evidente. Y por dos razones. Primeramente, por el salto del personaje al mundo del autor que hemos venido comentando. Segundo, por el contacto que desde el prólogo Jo, ser ficcional, establece con el lector, ser real. Efectivamente, Jo traspasa el linde del mundo de los personajes y emplaza al lector a que lea el texto para entender su encorsetamiento a los cánones de la moral americana propios del tiempo histórico en el que vivió su creadora: «Queridas lectoras […] Razones había para tanto disparate, y si tienen la amabilidad de seguirme, las conocerán» (Franc, 2006: 11). Si bien perfectamente posible dentro de la lógica ficcional, tal y como demuestra en su estudio Martín Jiménez (2015) a partir del análisis de obras literarias que presentan una construcción considerada como ilógica o contradictoria, con estas características *Las razones de Jo* entraría de lleno en la categoría de *onmogelijke figuren*, objetos imposibles que no tienen cabida dentro del mundo posible.

Diferente es el caso del prólogo de la reedición, prontamente convertido en autoral. Aquí la transgresión, esa injerencia de instancias de un mundo en otro que hemos venido comentando, cede el paso a un discurso más acorde con las leyes del mundo empírico. Dicha sección, firmada por la propia autora y titulada «Las razones de Franc», es un prefacio autógrafo cuya extensión supera la de la versión original. Hemos pasado, entonces, de un prefacio atribuido a un personaje de novela a otro cuya responsabilidad recae sobre una persona real. La prefacista reflexiona sobre la génesis del texto y, una vez más, adscribe su propósito literario a la voluntad de resarcir al defraudado público lector por el destino convencional de un personaje «rebelde feminista y con algo de pluma […] que acabó sus días literarios casándose y abandonando la escritura» (Franc, 2019: 5). Dicho resarcimiento, indica Franc, solo es posible a través de la ficción. Y es dentro del universo ficcional donde se enmarca la narración en primera persona en la que Jo toma la palabra, dando su versión de los hechos.

Las modificaciones en la instancia prefacial no son las únicas reseñables en el texto. Y ello no nos debería sorprender. Sobre todo si con Genette tenemos en cuenta el carácter perecedero y transitivo del paratexto, «más versátil, más flexible, siempre transitorio» (Genette, 2001: 352). Considérese, por ejemplo, el cambio al que repararía incluso el lector menos avispado, esto es, la ilustración de cubierta. Así, el diseño en color de la edición de Ménades, que Sandra Delgado elabora a partir de una litografía de Charles Dana Gibson, *Yes or no*, de 1906, sustituye al de Lumen, que retrata a una mujer con gorro de punta

absorta en el acto de escritura. Y no nos parece una cuestión intrascendente que la nueva estampa sea la reelaboración de una *Gibson Girl*, ese modelo de belleza femenina tradicional al que la dibujante española confiere una estética más andrógina. Ya en el interior del libro hallamos más alteraciones. Tal es el caso del desplazamiento del epígrafe y de la dedicatoria. Efectivamente, la cita del texto de Teresa Meana, *Porque las palabras no se las lleva el viento*, sobre los efectos del sexismo y del androcentrismo en la lengua, ubicada antes del prefacio en la edición original, se encuentra ahora al frente del texto y precedido por un nuevo espacio textual, «Advertencia», cuyo contenido es una nota a pie de página reciclada que aparecía en el primer capítulo de la edición original. Diferente emplazamiento sufre también la dedicatoria de la obra que, si bien dirigida a las mismas dedicatarias, Cristina Peri Rossi y Victoria Sau, pasa a ocupar el lugar de la portadilla, justo debajo del título de la novela.

No es necesario que sigamos ejemplificando. Esta muestra de cambios en la zona fronteriza del texto deja claro que la reedición es un espacio performativo que dignifica la manipulación como técnica de creación. Tomando para nuestras necesidades el paralelismo que Omar Calabrese (1984) establece entre los productos de ficción de la comunicación de masas de la década de los ochenta y los replicantes en *Blade Runner*, versiones mejoradas de un original del que acaban independizándose, no nos parece del todo descabellado ver en la reedición el replicante de la postproducción. Porque también los textos revisados y aumentados, independientes de sus prototipos, son el resultado de un trabajo de aprovechamiento de algo ya dado. Es más, dicho trabajo de revisión de lo existente abona el perfeccionamiento del material creado *a priori*. En el caso de *Las razones de Jo*, lo señala en una entrevista la propia Franc cuando, presentando el nuevo texto de Ménades, recuerda la insatisfacción experimentada tras la publicación de la edición original (Satchi, 2019). De ahí su voluntad de volver a trabajar con el texto, de manipularlo. Y si la inserción de elementos nuevos convoca los procedimientos de la escritura creativa, la alteración de contenidos ya disponibles muestra los desvíos a los que se somete la materia prima. Son las prácticas apropiacionistas y revisionistas de la lógica de la postproducción que concibe la cultura y sus productos como un palimpsesto mutable e infinito.

Naturalmente, la performatividad de la reedición afecta no solo a la escritura situada alrededor del texto, sino también a la del interior del texto mismo. Cuando se confrontan las dos ediciones, saltan a la vista variaciones ortográficas y ortotipográficas, así como cambios de palabras y en el orden de los párrafos. Por mínimas que sean, estas variaciones enfatizan nuevos elementos de la diégesis. «El artista desprograma para reprogramar», destacaba Bourriaud

(2009: 91-92). A su manera, también la obra reeditada de la barcelonesa responde a este modelo. En esta política textual de cambios, la modificación más sustancial la hallamos dentro del capítulo «Después de la lluvia», donde Franc adiciona material narrativo y reajusta lo narrado. Es una verdadera operación de intervencionismo en aras de una mayor visibilización de la homosexualidad. Porque la historia de amor entre Jo y su amante, Christine Walter, que en la edición de Lumen quedaba casi relegada a lo clandestino, es reivindicada ahora a partir del enfrentamiento de la protagonista con su madre, Marmee, única representante de la autoridad heteronormativa en el ámbito familiar. Cuando, más adelante, hablemos del carácter transtextual del libro de Franc, volveremos sobre estos desvíos reivindicacionistas. Pero, a estas alturas, considérese simplemente cómo los cambios entre ediciones, que otra cosa no son sino manipulaciones *ex materia*, dejan entrever el potencial del reciclaje como modo de producción cultural.

Walter Moser (2007) habla del reciclaje cultural como aquel proceso que, acercándose asintóticamente al grado cero, se mece entre dos polos opuestos. Así el objeto reciclado, que nunca aparece completamente desfigurado, irreconocible, conserva la huella de su pasado. Se trata de una reflexión, por cierto, muy similar a la expuesta por Fernández Mallo en la ya citada *Teoría general de la basura*. Repetición y variación posibilitan, entonces, la circulación de lo reciclado en un nuevo mercado, en un nuevo contexto. Un poco como si, tras viajar desde su pasado de significación, el desecho entrara en comunión con los valores nuevos. Y en este viaje de vuelta, en la homogeneización de lo que el objeto fue y es, la presencia de lo reciclado muestra la superación del viejo axioma de la obra de arte como algo irrepetible. Lo que eran los tradicionales conceptos de unicidad, de inalterabilidad, de superioridad ontológica del original, aparecen, bajo la óptica posmodernista, puestos en entredicho (Moser, 2007). Entonces, la posmodernidad, que se distancia del modelo estructural y definido de la obra de arte tradicional, muestra que el carácter singular y persistente del arte no es tal.

Jo March: *In Her Own Words*. Reescritura y reivindicación

Nos proponemos ahora analizar el texto de Franc teniendo en cuenta sus desvíos reivindicacionistas. Por el impacto y el extendido reconocimiento de *Mujercitas*, obra arraigada en el imaginario colectivo también gracias a adaptaciones cinematográficas de gran éxito, no creemos que aquí sea necesaria una síntesis de la obra. Nos bastará de momento con decir que la reapropiación del material literario decimonónico sirve a la autora barcelonesa para cristalizar un discurso que pervierte lo canónico del relato base, pues, como ya se dijo,

el hipertexto se constituye como relato de construcción y concienciación de la identidad lésbica de la protagonista. Y la biografía desentrañada no hace otra cosa sino presentar la constitución de esa identidad y de la experiencia sexual disidente en un momento histórico, como el siglo XIX, en que la configuración social del sexo como categoría obliga a asumir la forzosa fórmula «Serás heterosexual o no serás» (Butler, 2007: 232). Recuérdese que el hipertexto de Franc se presenta como discurso narrado en primera persona. Así, los hechos se ofrecen como autobiográficos, dotados de esa apariencia de veracidad y regidos por un modelo de mundo de tipo I de lo verdadero[1], con sus reglas del mundo real objetivamente existente (Albaladejo, 1986).

Antes de ahondar en la tematización del lesbianismo tal y como se da en *Las razones de Jo*, queremos parar un instante y hacer dos necesarias reflexiones. La primera: la labor de reescritura nos sirve en bandeja la idea de la cultura como espectro de contenidos que, en la red de infinitas y potenciales conexiones, parten de lo conocido y se van modificando de acuerdo con una intención específica. Es lo que se declara en el propio hipertexto, cuando la narradora-protagonista plantea una reflexión teórica sobre la reescritura: «Un día aprendí que escribiendo se lanza un cabo al espacio intemporal, y que alguien, en algún momento y en algún lugar, puede recogerlo, anudarlo y volverlo a lanzar» (Franc, 2019: 185). Y aquí entra en juego esa noción de desvío del pasado que, bajo los postulados de la estética posmoderna, es reescrito a partir de la evidente transformación cultural del mundo contemporáneo y de sus nuevos valores. La segunda: si ponemos en conexión lo social y la estética posmoderna, con su dialéctica de la integración y su tendencia homogeneizadora, es fácil ver no solo la nueva acomodación de la heterodoxia, de la marginalidad, de la rareza, sino también el carácter intrínsecamente transitorio de la definición de identidad sexual (Martínez, 1994). Aquí es donde damos un paso más para decir que lo que opera una reescritura con respecto a un acercamiento sociológico es revelar lo relativo de cualquier discurso que se haya tenido por hegemónico.

1. La teoría de los mundos posibles desarrollada por el profesor Albaladejo contempla la existencia de tres tipos de modelo de mundo sobre los que se apoya la creación de las obras narrativas. El tipo I, que hemos señalado más arriba, es el de lo verdadero y en él tienen cabida géneros como la autobiografía, las memorias y, más en general, todas aquellas formas discursivas relacionadas con la literatura del yo. Al tipo II, el de lo ficcional verosímil, corresponden todos aquellos modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real y que, sin embargo, se construyen de acuerdo con estas. Finalmente, en el tipo III, el de lo ficcional no verosímil, hallamos modelos de mundo cuyas reglas trasgreden las normas del mundo real objetivo.

Ahora bien, es posible distinguir en *Las razones de Jo* tres partes bien diferenciadas. Tenemos, primeramente, esa etapa de concienciación de la diferencia en el pueblo natal de Jo, Concord. Le sigue el enamoramiento y el descubrimiento del goce sexual durante la estancia en Nueva York. Y, finalmente, la adopción de un conjunto de estrategias de adaptación frente al modelo social imperante. Como punto de partida, es de advertir que estos tres momentos tienen como denominador común la posición subversiva que el sujeto ocupa en una sociedad donde la heterosexualidad es la norma. Desde este punto de vista, nos parece de utilidad introducir la dicotomía visibilidad/invisibilidad y público/privado porque es alrededor de estas oposiciones que Jo va construyendo su identidad. Clave para profundizar sobre estos binarismos es el concepto de armario, tal y como lo introduce en su estudio Eve Kosofsky Sedgwick (1998). Viene a decir la pensadora que, con el comienzo del acecho de las sexualidades liminares en las postrimerías del siglo XIX, a lo largo de la centuria siguiente la episteme heterosexista creará un espacio de opresión, el armario, donde el cuerpo disidente es encerrado y condenado a la (in) visibilidad. «El armario gay no solamente es una característica de la vida de las personas gays, sino […] la característica fundamental de su vida social» (Kosofsky Sedgwick, 1998: 92). El encierro hace que esta sexualidad se constituya como secreto y esté condenada a una doble opresión. Porque, en efecto, al salir de este metafórico espacio del ocultamiento, o al ser sacado del mismo, el sujeto oprimido pasa a ocupar otro espacio opresor (Pertusa Seva, 2005).

No cabe duda de que, con estas características, el espacio se presente como sexuado y, tal y como pasa con el género, aparezca construido a partir de las relaciones de poder que lo regulan. Cabe recordar también que, en este contexto tan preceptivo, la disidente es oprimida no solo por su orientación sexual, sino también por su sexo. Debido a ello, y teniendo en cuenta la consabida adscripción de la mujer al ámbito cerrado, no sorprende que la construcción de la identidad sexual y la explicitación del deseo de la protagonista ocurran siempre en los espacios cerrados. Considérese, para empezar, la casa de la infancia con sus subespacios. Aquí autoerotismo y escritura aparecen estrechamente vinculados. «¿Cómo explicar […] de qué forma la ficción me había llevado a reconocer realidades inconfesables?» (Franc, 2019: 57). Porque, tras el encuentro con una misteriosa joven de la que se enamora, Jo experimenta las primeras pulsiones corporales y empieza a redactar una historia de amor entre mujeres. En ese sentido, el cuarto donde la protagonista escribe es un claro espacio de indagación y legitimación del sujeto lesbiano. De forma que la casa familiar es un claro marco de la heteronormatividad, pero en sus subespacios –cuartos cerrados, rincones– el sujeto deseante puede incursionar en su sexualidad.

De especial significación son también dos espacios cerrados que cobran protagonismo durante la estancia de la protagonista en Nueva York. En el capítulo titulado «…Y Dios era una Diosa», Jo cuenta el asombro que le produce el descubrimiento de un cuarto clandestino en una taberna de la Avenida Greenwich, famoso barrio de la comunidad homosexual neoyorquina, donde mujeres de diferente edad y condición, podían hacer libre ostentación de la masculinización de sus cuerpos y de sus conductas. Señala Maxine Wolfe (1992) que, en los Estados Unidos, el uso de los ambientes lesbianos se puede rastrear ya desde finales del siglo XIX. Y, he aquí lo interesante, su nacimiento coincide con el momento en que las lesbianas emergen como sujetos visibles en el discurso científico patologizante (Wolfe, 1992: 146). Desde luego que esa visibilidad, objeto de interés para la vigilancia científica, es la de la *butch*, la mujer viril que, al apropiarse de los códigos de masculinidad, encarna una sexualidad fálica. Jo las define «aquellas viragos» (Franc, 2019: 150). Lejos de explorar la taxonomía de las masculinidades lesbianas, Franc se sirve del discurso de la hipervisibilidad lésbica para señalar su punto de encuentro con el feminismo y dar fe de una opresión que se alimenta en el sistema sexo-género normativo y los papeles establecidos: «Si nadie las tomaba por una mujer, tampoco iban a tratarlas como a una mujer» (Franc, 2019: 149). De este modo, se da cuenta de la existencia de una jerarquía sexual y de los mecanismos de poder de la masculinidad heterosexual dominante que exalta el binomio virilidad/legitimidad. En virtud de esa apropiación, la mujer masculina, la marimacho, la mujer que se viste de hombre, gozaría de un privilegio del que los seres sexuados hembras no disponen.

El segundo espacio privado de especial significación es el de la buhardilla, habitación de Jo en la casa de huéspedes, donde tiene lugar el encuentro sexual entre la protagonista y su amante, Chris Walter. Este emplazamiento nos parece de sumo interés, sobre todo por el contraste que se genera al comparar los valores de racionalidad que Bachelard (2000) atribuye al desván (y, más en general, a los pisos altos de la casa) y el encapsulamiento de la homosexualidad del siglo XIX en el cerco del desorden y de la perturbación (Foucault, 2007). En la buhardilla, una vez más, se observa la conjunción entre lo espectral y lo hipervisible de los cuerpos lesbianos y de sus prácticas afectivo-sexuales. Porque, de puertas para adentro, lejos de la mirada taxonómica heteronormativa, Chris y Jo pueden abandonarse al placer de las relaciones sexuales. Pero, en el momento en que la matriz heterosexual invade el interior de la buhardilla –la irrupción de una de las hijas de la señora Kirke, la dueña de la casa de huéspedes, mientras Chris y Jo están copulando–, las dos mujeres padecen los efectos de la opresión.

Finalmente, hay otro ámbito cerrado ligado a los asuntos de identidad y deseo. Hacemos referencia a la conocida casa de Plumfield que Jo hereda de la vieja tía March y donde las dos mujeres van a vivir tras el ostracismo neoyorquino. Es un espacio con una marcada carga erótica. Porque, en efecto, antes de ser convertida en escuela, esta mansión es el lugar de los encuentros sexuales entre la protagonista y Chris Walter: «Hicimos el amor en el mismo sofá donde antaño había leído aburridas novelas a mi tía» (Franc, 2019: 177). Pero la explicitación del deseo amoroso y erótico entre las dos mujeres no logra traspasar las fronteras del espacio privado. Y, en este sentido, la casa repite la forzosa separación entre la normatividad heterosexual y los tabúes del afuera y las transgresiones del adentro.

Ahora bien, en las espacializaciones reseñadas es bien visible el discurso armarizado del siglo XIX, pero también el juego de poder alrededor del binarismo visibilidad/invisibilidad que oculta y silencia la homosexualidad en el ámbito privado. En *Las razones de Jo*, Franc va más allá del simple hecho de mostrarnos a una protagonista que vive su disidencia lejos de la mirada taxonómica del otro. Y enriquece su obra con un sistema de referencias, históricas y sociales, con que ilustra la configuración del sujeto lesbiano. La suya es una postura comprometida de cara a un discurso históricamente marcado por la censura y la moralina. A ello se ha referido, entre otros, Francisco Vázquez García (2023) al hablar del silencio que ha envuelto a las relaciones homoeróticas entre mujeres tanto en las fuentes públicas como en los textos privados. En esta misma línea se puede enmarcar la queja que Jo expresa a nivel diegético de la falta de referentes históricos lesbianos en el imaginario simbólico oficial. Lo que hace la escritora barcelonesa es dar voz al deseo, al amor y al erotismo entre mujeres. A partir de su realidad social, desde la posición de legitimidad de la que goza en el presente de la escritura, Isabel Franc se apropia de la obra de May Alcott y desvía el texto, dotándolo de nuevas significaciones. Recuérdense, a este respecto, las apreciaciones del propio Bourriaud (2009: 121), quien indica que la apropiación es también un trabajo político: «Reescribir la modernidad es la tarea histórica de los comienzos del siglo XXI: ni volver a partir de cero, ni quedarse atiborrado por el almacén de la historia, sino inventariar y seleccionar, utilizar y recargar».

La masculinidad y la rebeldía de Jo en el hipotexto son el sustrato para la representación de la identidad homosexual femenina en el hipertexto. Convergen en él el enfoque esencialista y el socialconstruccionista. Consecuentemente, nos encontramos, por un lado, con esa concepción de la homosexualidad como realidad psíquica y sexual con su determinación biológica, esencialista, de los comportamientos sexuales. Hay, por el otro, la

perspectiva basada en los estudios de Foucault y Jeffrey Weeks que nos presenta al homosexual como sujeto construido históricamente tras el desarrollo de la psiquiatría y la sexología (Vicinus, 2012).

Estos dos planteamientos aparecen bien diferenciados en la reescritura. El comienzo del libro hace hincapié en esa aproximación biologicista a la sexualidad: «De pequeña, quería ser un chico» (Franc, 2019: 14). Pero no estamos ante la simple aceptación de la tesis de la biología como destino. De ahí que, muy pronto, este discurso sobre el sexo incorpore la visión feminista de una sexualidad construida, no solo determinada: «Yo no quería ser un chico […] Lo que deseaba, en realidad, era ser algo más que una hembra y tener las mismas posibilidades, los mismo privilegios de los que gozaban los hombres» (Franc, 2019: 55). Esto permite introducir la cuestión de la opresión también en términos de género. En efecto, la explicitación del deseo lésbico se acompaña de consideraciones de la narradora-protagonista con las que critica y devalúa la ideología patriarcal. Tómense, como ejemplos concretos, la crítica a los cánones de la artificiosa e incómoda estética femenina, a los modales recatados que empequeñecen a la mujer –«las piernas juntas, los brazos pegados al cuerpo, el andar pisando una hipotética línea recta, con el cuerpo bien cerrado y ocupando el mínimo espacio» (Franc, 2019: 125)–, a la institución del matrimonio. Asimismo, Jo reivindica el derecho a las llamadas libertades formales, con el derecho al voto y al acceso a la educación superior.

Adviértase que esta denuncia de la situación de minoría en la que se halla la mujer no difiere mucho de las vindicaciones sociales ya expresadas en *Mujercitas*. Lo interesante en este caso es su vinculación con el discurso de representación de la disidencia sexual. Es preciso señalar que dicha conjuntura que se da en el hipertexto replica el solapamiento entre feminismo y lesbianismo de finales del siglo XIX, fruto de la labor de reivindicación de los derechos políticos y sociales promovida por el sexo femenino. En el capítulo titulado precisamente «Aires de libertad», Jo recuerda su encuentro con las defensoras históricas de los derechos de la mujer –Amelia Bloomer, Lucrecia Mott y Elizabeth Cady Stanton– y su participación en las manifestaciones y mítines del movimiento sufragista. Durante una de estas reuniones, conoce y se enamora de Chris.

Al narrar esta historia de amor, Franc hace emerger una representación del lesbianismo que va más allá de la simple amistad romántica. Supera de este modo la tradicional visión desexualizada del vínculo amoroso entre mujeres –esa conceptualización casta de los matrimonios bostonianos (Giménez, 2005: 125-126)–, introduciendo una relación abiertamente sexual. De acuerdo con el eje temporal del hipotexto, propone también el discurso de recriminación

y patologización de la lesbiana que se produce a partir de la mediación de la medicina. Citamos por extenso porque creemos que el texto de Franc resulta particularmente revelador:

> A algunos médicos europeos les dio por hacer minuciosas descripciones de los impulsos sexuales, que consideraban anormales, hasta configurar un catálogo de perversiones patológicas en el que entraba, en lugar destacado, la llamada *inversión sexual*. Los hombres, de nuevo, se tomaban el derecho de hablar de nosotras, de analizarnos, clasificarnos y definirnos como sujetas clínicas, inmorales, morbosas. Se decía que en el cerebro de una *invertida* existía una partícula, o varias, de alguna sustancia masculina, que determinaba la desviación de la tendencia sexual. Se nos describía como mujeres virilizadas […] Se afirmaba que la *invertida* tenía un alma de hombre atrapada en un cuerpo de mujer […] por el hecho de ser feminista cualquier mujer estaba incluida en esa consideración (Franc, 2019: 150-151).

Estamos frente a la que Fiocchetto (1993) ha calificado como destrucción científica de las lesbianas. Para estas se postulan no solo alteraciones congénitas, sino también turbaciones causadas por el influjo del incipiente feminismo. Al respecto, queremos dejar constancia de un escrito sumamente clarificador de Freud quien, al trazar el perfil de una paciente lesbiana, señala la apasionada defensa que la joven hace de los derechos femeninos: «encontraba injusto que las muchachas no gozasen de las mismas libertades que los muchachos, y se rebelaba en general contra el destino de la mujer» (Freud, 1981: 2559).

Volviendo al texto de Franc, y para finalizar, nos interesa señalar el momento en que Jo y Chris son sacadas del armario, su secreto revelado, siendo este *outing* una verdadera práctica de señalamiento. De hecho, sorprendidas por una de las hijas de la señora Kirke mientras mantienen una relación sexual, sufren la represión homófoba, son expulsadas de sus espacios de pertenencia y delatadas ante sus familias: «Dice la carta que os han acusado, a esa chica y a ti, de corrupción y de tocamientos» (Franc, 2019: 171). Este hecho produce el definitivo alejamiento de Nueva York y la llegada al pueblo natal de Jo. En la ya mencionada casa de Plumfield, las dos mujeres deciden montar una escuela. Y, frente a la necesidad de tener a un hombre que las avale, Jo decide aceptar la propuesta de matrimonio del profesor Baher, empezando los tres una vida juntos. Con este uso puramente funcional de la figura masculina y de la institución del matrimonio, Franc subvierte y desafía las estructuras patriarcales imperantes. Y, si bien es verdad que el amor lésbico no logra constituirse como agente de liberación, la puesta en escena de una nueva dinámica de diversidad familiar opone a la heterosexualidad dominante la naturalización de una sexualidad divergente.

Conclusiones

Con su capacidad de difuminación de la noción de originalidad y creación, la práctica apropiacionista y las operaciones de reciclaje de material narrativo propio y ajeno funcionan en dos niveles. Dejan ver, por un lado, el trastocamiento del mito romántico de la obra de arte como producto único e inviolable. Así, el hipertexto, como espacio de «formas preexistentes, de señales ya emitidas» (Bourriaud, 2009: 13), funciona como campo de superación de la ideología de lo nuevo. Por otro lado, el fenómeno muestra un hecho muy simple, pero emblemático: el proceso de resignificación hace de la obra de arte un elemento sobre el que opera, o vuelve a operar, lo político. Al respecto, recuérdese que la labor de reescritura permite apreciar lo relativo de cualquier discurso que se haya tenido por hegemónico. Es obvio que, gracias a este proceso de resignificación, el pasado logra insertarse en una nueva red de sentido y es capaz de iluminar una trayectoria nueva dentro de un paisaje cultural dado.

Alteraciones, remiendos y desvíos vienen a cuestionar, entonces, el modelo estructural y definido de la obra de arte tradicional, poniendo en entredicho la superioridad ontológica del original y de todos aquellos idearios vinculados a ciertas visiones del mundo. En ese sentido, esta manipulación *ex materia* puede dibujar la senda de un discurso emancipador. De hecho, en el caso estudiado en el presente artículo, la reescritura parece funcionar a modo de marco de lucha entre ideologías. Es decir, la ideología del momento histórico en el que hizo acto de presencia un hipotexto dado se contrapone al discurso reivindicatorio del hipertexto. De lo que no cabe duda es de que la postproducción –que con su lógica inclusiva posibilita el desvanecimiento de los límites entre creación y copia, que hace del reciclaje un modo sostenible de producción cultural– admite y favorece el uso revisionista de los productos artísticos. Y, al hacerlo, promueve una dialéctica de la integración que inserta la producción del pasado en un nuevo mercado de valores, el de las obras divergentes y alternativas.

Bibliografía citada

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.

BACHELARD, G. (2000), *La poética del espacio*, México, FCE.

BOURRIAUD, N. (2009), *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Córdoba, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

BUTLER, J. (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.

CALABRESE, O. (1984), «Los replicantes», *Anàlisi: Quaderns de comunicación i cultura*, 9: https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n9/02112175n9p71.pdf [consulta: 1 de enero de 2024].

CHENEY, E. D. (1898), *Louisa May Alcott. Her Life, Letters and, Journals*: https://www.gutenberg.org/files/38049/38049-h/38049-h.htm#Page_iii [consulta: 27 de diciembre de 2023].

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2018), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg.

FIOCCHETTO, R. (1993), *La amante celeste*, Madrid, Horas y Horas.

FOUCAULT, M. (2007), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI Editores.

FRANC, I. (2019), *Las razones de Jo*, Madrid, Editorial Ménades.

FRANC, I. (2006), *Las razones de Jo*, Barcelona, Lumen.

FREUD, S. (1981), «Sobre la psicogénesis de la homosexualidad femenina», en Freud, S., *Obras completas. Tomo III*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2545-2561.

GENETTE, G. (2001), *Umbrales*, México, Siglo XXI.

GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GIMENO, B. (2005), *Historia y análisis político del lesbianismo*, Barcelona, Gedisa.

HUTCHEON, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.

KOSOFSKY SEDGWICK, E. (1998), *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.

JAUSS, H. R. (2000), *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península.

MARTÍN JIMÉNEZ, A. (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern, Peter Lang.

MARTÍNEZ, A. (1994), «La integración postmoderna: malditismo y homosexualidad», en Paz Gago, J. M. *et al.* (eds.), *Semiótica y modernidad*, A Coruña, Universidade, pp. 211-220.

MOSER, W. (2007), «Garbage and Recycling: From Literary Theme to Mode of Production», *Other Voices*, 1: https://www.othervoices.org/3.1/wmoser [consulta: 1 de enero de 2024].

PERTUSA SEVA, I. (2005), *La salida del armario. Lecturas desde la otra acera*, Gijón, Llibros del pexe.

SATCHI, A. (2019), «Artisteando: Entrevista a Isabel Franc, autoras de *Las razones de Jo*». *InOut Radio*. Enero de 2019. (podcast): https://soundcloud.com/inoutradio/artisteando-entrevista-a-isabel-franc-autora-de-las-razones-de-jo [consulta: 2 de enero de 2024].

VÁZQUEZ GARCÍA, F. (2023), «El sexo entre mujeres y la historia como corrosión de los universales antropológicos», en Vázquez García, F. (ed.), *Historia de la homosexualidad femenina en Occidente*, Madrid, Catarata, pp. 9-37.

VICINUS, M. (2012), «The History of Lesbian History», *Feminist Studies*, 3, pp. 566-596.

WOLFE, M. (1992), «Invisible Women in Invisible Places: Lesbians, Lesbian Bars, and the Social Production of People/Environment Relationships », *Arch. & Comport. /Arch. & Behav.*, vol. 8, 2, pp. 137-158.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 101-116
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26734

Fractales y referencialidad en *La carne* de Rosa Montero

Fractals and referenciality in Rosa Montero's *La carne*

Cristina MONDRAGÓN

Autoría:
Cristina Mondragón
Université de Lausanne, Suisse
MariaCristina.MondragonSantoyo@unil.ch
https://orcid.org/0000-0003-3929-1565

Citación:
MONDRAGÓN, Cristina (2025). «Fractales y referencialidad en *La carne* de Rosa Montero», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 101-116. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26734

Financiación:
Esta publicación es parte del proyecto de I+D+I «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (Ref. PID2019-1042156B-10) financiado por el MCIN/AEI/10.13030/501100011033.

Fecha de recepción: 05/01/2024
Fecha de aceptación: 09/09/2024

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Cristina Mondragón

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

En este artículo analizamos la novela *La carne* (2016) de la escritora española Rosa Montero a la luz de la teoría del caos, a fin de demostrar que está construida como un fractal y mostrar que el análisis desde los modelos matemáticos puede ser útil para comprender los procesos metaficcionales. Para esta interpretación utilizamos el análisis narratológico de las dos líneas argumentales, los juegos narratoriales que incluyen la aparición de un autor implícito, la referencia a hipotextos de la misma escritora y, sobre todo, la construcción de la protagonista. Sobre la teoría del caos, nos servimos de las explicaciones de James Gleick y Peter Smith sobre los descubrimientos de Edward Lorenz y Benoît Mandelbrot que permitieron identificar el sistema y relacionarlo con el relato. Finalmente, logramos demostrar que, en efecto, *La carne* es una novela compleja, autorreflexiva y fractal.

Palabras clave: Novela fractal; metaficción; teoría del caos; Rosa Montero; *La carne*; novela española; literatura contemporánea.

Abstract

In this paper we analyze *La carne* (2016) by the Spanish writer Rosa Montero in the light of Chaos Theory, to demonstrate that it is built as a fractal and to show that mathematical model's studies can be useful to understand metafictional processes. For this interpretation we use narratological analysis of the two plot lines, the narratorial games that include the

appearance of an implied author, the reference to hypotexts of the author herself and, above all, the construction of the protagonist. Regarding Chaos Theory, we used the explanations of James Gleick and Peter Smith on the discoveries of Edward Lorenz and Benoît Mandelbrot that allowed us to identify the system and relate it to the story. Finally, we managed to demonstrate that, in fact, *La carne* is a complex, self-reflective and fractal fiction.

Keywords: Fractal fiction; metafiction; Chaos Theory; Rosa Montero; *La carne*; Spanish literature; Contemporary fiction.

Rosa Montero es una de las escritoras contemporáneas más conocidas tanto en España como en el resto del mundo hispanohablante. Su obra, vastísima, aúna el periodismo (como articulista, columnista o entrevistadora en *El País* prácticamente desde la fundación del diario) y la literatura, con más de una treintena de títulos publicados que abarcan *grosso modo* novela realista, ciencia ficción, literatura juvenil y, en el caso que nos ocupa, *thriller* psicológico. Su obra se estudia en diversas universidades y ha sido objeto también de numerosos artículos y disertaciones que abordan, particularmente, aspectos psicológicos y/o feministas para el análisis; esto no sorprende pues la propia Montero, dada su formación como psicóloga, tiene un interés especial en la relación entre el funcionamiento de la psique y la creación literaria. Basta con leer *El peligro de estar cuerda* (2022), donde reflexiona sobre la posibilidad de que la *poiesis* sea un medio que usan las personas creativas (especialmente los escritores) para no extraviarse del todo en la locura. En este sentido, resulta casi obligada la lectura de sus novelas desde una perspectiva, si no psicológica-psicoanalítica (que no es realmente de nuestro interés), sí mitocrítica (en cuanto a la creación de un *mito* personal que atraviese la totalidad de su obra). Pero esto quedaría fuera de los parámetros de este artículo, por lo que me atreveré más bien a hacer una lectura alternativa, quizás un poco aventurada, de *La carne*, obra que la propia escritora considera como la más audaz, personal y libre de sus novelas (Montero, s.f.). Me ciño, pues, a la libertad intrínseca del texto para aventurar un análisis desde la teoría del caos que, pienso, puede descubrir que *La carne* es un sistema complejo y, por lo tanto, metaficcional.

La relación entre teoría del caos (o de sistemas dinámicos complejos) y metaficción es casi obligada si atendemos a las características que más comúnmente se les adscriben como definitorias: en cuanto a los sistemas estudiados por la ciencia del caos, se trata de sistemas no lineales, autorreflexivos, irreversibles y autoorganizados (Stoicheff, en Hayles, 1991: 85); los textos metaficcionales, por su parte, son complejos, autoconscientes, especulares y autorreferenciales. Cuando André Gide acuñó el término *mise en abyme* para

referirse a «la duplicación interior, a *la novela dentro de la novela*» que puede funcionar como «*puesta en escena* de la obra dentro de la obra –*Hamlet*–, que puede «contener» el acto de su lectura crítica –el *Quijote*– y el de su lectura/escritura –*Tristam Shandy*–» (Gaspar, 1996: 16), en cierto sentido se adelantó al fenómeno matemático observado por Mandelbrot en sus estudios de patrones regularmente irregulares, presentes en la naturaleza, a los que llamó «fractales», cuya principal característica es la autosimilaridad:

> Self-similarity is symmetry across scale. It implies recursion, pattern inside of pattern. Mandelbrot's price charts and river charts displayed self-similarity, because not only did they produce detail at finer and finer scales, they also produce detail with certain constant measurements. Monstrous shapes like the Koch curve display self-similarity because they look exactly the same even under high magnification. (Gleick, 1998: 103)[1].

Como podemos ver, la imagen típica de la *mise en abyme*, el blasón dentro del blasón, la relación especular del recurso metaficcional es hermana gemela del fractal.

Desde esta perspectiva, ¿puede una novela sostener el *suspense* con base en una estructura compleja de fractal? Si consideramos que, en principio, la metaficción problematiza «el *proceso de escritura/lectura* en el interior del texto» (Gaspar, 1996: 17) mostrando al lector los recursos de la ficcionalización mediante metatextos o directamente aludiendo a la realidad extratextual, quizás también el proceso inverso, es decir, esconder las pistas de la trama novelesca en una estructura «caótica» creada con recursos de la metaficción permitan no sólo problematizar la escritura/lectura o los niveles de realidad del texto sino potenciar el efecto del *suspense*. Esto es lo que, desde mi perspectiva, sucede en *La carne*, novela que a primera vista pareciera casi tradicional con algunos guiños propios del estilo de Rosa Montero, pero que esconde cierta complejidad sólo visible bajo análisis.

La anécdota es aparentemente simple: comienza cuando la protagonista, Soledad Alegre, historiadora de arte y comisaria de exposiciones, está a punto de cumplir 60 años; su joven amante la ha abandonado pues espera un hijo con su esposa y Soledad contrata a un *escort*, el joven Adam, para darle celos durante una función de ópera. Al salir del evento, presencian un asalto a la tienda de chinos del barrio y esto propicia una extraña relación entre la historiadora de arte y el prostituto. Al mismo tiempo, se relatan los problemas

1. Considerando que se trata de un artículo sobre literatura y metaficción que usa las herramientas más básicas de la teoría del caos y los fractales, las definiciones aquí utilizadas pueden llegar a considerarse anticuadas; sin embargo, hasta donde se ha logrado investigar, siguen siendo funcionales y permanecen como válidas.

que tiene Soledad con el montaje de una exposición en la Biblioteca Nacional sobre «escritores malditos». Las peripecias de su relación con Adam y sus desencuentros con Marita, la joven arquitecta con quien debe trabajar para la exposición, llevan a la protagonista a lo que Sánchez Moneny identifica en otros personajes femeninos de la obra de Montero como un

> «voyage au bout de la nuit», construido por experiencias límite que las sitúan al borde de la muerte y de la locura, experiencias que amenazan el orden del mundo tal como lo entendían y que a través de la crisis las sumergen en un extraño viaje iniciático que quiebra los límites de su identidad, las sitúa frente a un pasado que evitaban y las forzara [*sic*] a un itinerario de autoconocimiente [*sic*] del que deberán surgir con un nuevo concepto del mundo y de sí mismas (2010: 1).

Ahora bien, el trabajo de Sánchez Monany analiza dos novelas relativamente tempranas de la autora, *La hija del caníbal* (1997) y *El corazón del Tártaro* (2001), por lo que en *La carne*, publicada en 2016 encontramos ya una variación importante en este viaje: Soledad no surge con un nuevo concepto ni del mundo ni de sí misma, como veremos. El narrador del relato, heterodiegético con focalización en Soledad, aparece como 'yo' enunciador en dos ocasiones incorporando al lector y aludiendo a una posible metalepsis. La primera ruptura del nivel diegético sucede cuando la protagonista recuerda su primera relación íntima con el amante que la ha abandonado, Mario, cuyo clímax tiene como música de fondo el aria final de *Tristán e Isolda*. El narrador toma la palabra:

> Puede que el lector opine que Wagner no parece lo más apropiado para un encuentro sexual, que es demasiado denso para la vertiginosa ligereza del deseo y demasiado sublime para la torridez grosera de los cuerpos y para el chapoteo de los humores; y *debo reconocer* que, como hemos visto, la propia Soledad temió que fuera así; pero *ahora ella sostiene* con energía frente al mundo […] que este *Liebestod* es la música más majestuosamente erótica que pensarse pueda […]. (Montero, 2017: 14, cursivas mías).

Este «debo reconocer» nos hace pensar en la presencia del autor implícito[2], lo que situaría a esta voz autorial en el mismo nivel de diégesis que su personaje; y luego, al afirmar «ahora ella sostiene», ubica en correspondencia al personaje en el mismo nivel espacio-temporal que la voz autorial en el presente de

2. Por 'autor implícito' comprendo la entidad creada en el texto que puede ser identificada con un nombre ficticio o ser homónima del autor real ('autor implícito representado') o no ('autor implícito no representado'), señalada como la fuente de toda información, responsable de la perspectiva narrativa y que el lector decodifica como la persona detrás de la obra. Se distingue del 'autor real', persona histórica, en tanto es una creación ficticia o 'autorrepresentación'. Cf. W. Booth (1983); sobre el concepto de 'perspectiva narrativa' cf. Pimentel, L. A. (1998).

lectura. La siguiente apelación fática aparece en el cierre de la historia cuando ya el lector conoce el desenlace, por lo que no tiene el mismo efecto que esta primera intervención, que descoloca al lector pues muestra la permeabilidad entre el nivel diegético y un nivel extradiegético donde también reside el lector. Digamos que se trata de una metalepsis simulada que funciona como la variación mínima en la situación de inicio.

La historia comienza con Soledad en la madrugada tras una noche de insomnio, furiosa, buscando en el sitio «ParaComplacerALaMujer.com» al escort que la acompañe a la ópera. Imagina posibles encuentros con su antiguo amante: ella con un «bombón» mirando «helada y altiva» a Mario y a su esposa embarazada:

> Con una pequeña cosa en la barriga. Pequeña todavía, inapreciable en el perfil de esa mujer joven y quizá guapa, pero palpitando ahí dentro, esa pequeña cosa llena de vida aferrada con sus uñitas transparentes a la placenta o a las tumefactas paredes del útero o a donde demonios fuera que se agarraran las pequeñas cosas (Montero, 2017: 12).

El desprecio de la protagonista por su examante y su esposa (a la que no conoce) se proyecta en la descripción que hace del feto y muestra su desdén por los sistemas tradicionales (digamos, lineales y deterministas) de la sociedad. Pero ella misma se ha acomodado a este sistema:

> El caso es que la ruptura con Mario había sido difícil pero por otra parte comprensible. Como en todas las relaciones de Soledad, el final estuvo en el horizonte desde el primer momento. Se escribieron tiernas cartas de despedida, se dijeron lindezas, Soledad lloró mucho y se quiso morir durante algunos días. En fin, lo normal. […] No era nada nuevo, se repitió, intentando amansar a la fiera de su interior (Montero 2017: 14).

Es decir, su vida amorosa tiende a ser una constante de pasión seguida por rupturas donde lo que cambia es la variable «amante». La furia se desencadena cuando Soledad se entera de que Mario, a quien ella inició en el gusto por la ópera y con quien encontró las posibilidades eróticas de la *Liebestod*, en lugar de aceptar ir con ella a la presentación de *Tristán e Isolda* que además coincide con su cumpleaños 60, le dice que ya ha comprado entradas para ir con su esposa. Es la apropiación lo que la sumerge en el «maremoto de furia» (Montero, 2017: 15) y la impulsa a contratar al gigoló: «Adam. 32 años. 1,91, pelo negro, ojos color miel, complexión atlética, habla español, inglés y francés» (Montero, 2017: 15).

Entretanto la narración sigue con la primera reunión de los involucrados en la exposición de la Biblioteca. Una vez más, la protagonista debería encontrarse con el terreno conocido del ámbito profesional, pero aquí también

las condiciones de inicio sufren un cambio en la variable, la arquitecta del proyecto, «Marita Kemp, a la que acababa de conocer y por quien sintió una inmediata antipatía» (Montero, 2017: 19), que se construye como polo opuesto a la protagonista: mientras Soledad lucha con la realidad de su inminente vejez, a Marita se le describe como de «unos cuarenta años, melena larga castaña con mechas, minifalda, botas altas, nariz operada. Evidentemente niña bien, como casi todos en el mundo del arte» (Montero, 2017: 22). El choque no es sólo intergeneracional –la comisaria experimentada y en plena crisis contra la juventud emprendedora–, sino que Marita ataca a Soledad:

> –Aunque, si te soy sincera, no termino de entender muy bien cuál es la idea referencial en la que estamos trabajando.
> –¿Cómo dices? […]
> –Digo que lo de la exposición de *Escritores malditos* suena muy bien, pero puede ser cualquier cosa. ¿A qué llamas tú escritor maldito? ¿Piensas utilizar un *approach* existencial, social, comercial, transversal? –insistió Kemp con pedantería.
> ¡*Approach*! ¡Había dicho *approach*! (Montero, 2017: 20-21).

Eso obliga a Soledad a intentar una descripción de lo que imagina como «un mapa en la mitad del caos» (Montero, 2017: 23), idea que la otra, Marita, sigue cuestionando. La protagonista, frustrada, desvelada y harta de la novel y «estúpida» colaboradora, cuando todos están dejando la mesa espeta:

> –Ser maldito es saber que tu discurso no puede tener eco, porque no hay oídos que lleguen a entenderte. En esto se parece a la locura –soltó de repente Soledad–. Ser maldito es no coincidir con tu tiempo, con tu clase, con tu entorno, con tu lengua, con la cultura a la que se supone que perteneces. Ser maldito es desear ser como los demás pero no poder. Y querer que te quieran pero sólo producir miedo o quizá risa. Ser maldito es no soportar la vida y sobre todo no soportarte a ti mismo.
> Todo el mundo estaba de pie, en silencio, mirándola. Seguramente estaban pensando: a qué viene ahora todo esto. Eso también era propio de los malditos. Provocar incomodidad con su mera presencia. (Montero, 2017: 24).

El exabrupto, propio además del carácter que se ha ido construyendo del personaje, señala su identificación con el malditismo y una turbulencia más que se aúna a la amorosa, pero en el terreno profesional.

Hasta aquí tenemos las condiciones iniciales de la novela: 1. una narración heterodiegética con una instancia de enunciación que se asoma desde la extradiégesis estableciendo una posible permeabilidad entre niveles diegéticos y que se parece a un autor ficcionalizado (Rosa Montero); 2. una protagonista en plena crisis cuya historia se cuenta desde dos líneas, a saber 2a: el problema amoroso-erótico de una ruptura y el deseo de venganza y 2b: el

problema profesional de lucha contra la ineptitud y la soberbia de una rival. Esta crisis coincide, además, con el inicio de la etapa que en muchos lugares se considera ya de senectud –los sesenta años cumplidos– y el tema central de la exposición, un descenso hacia las profundidades del caos encarnado por los *escritores malditos*, como un metatexto. En efecto, Soledad intercala en constantes reflexiones –con una focalización narrativa que confunde a ambas instancias, narrador y personaje– la vida de los escritores en un momento exacto: «el cráter de una existencia, el agujero mismo en el que hierve la lava, el instante en el que tus días se definen, porque, hagas lo que hagas, siempre vas a llevar eso contigo» (Montero, 2017: 27). El sistema se echa a andar sobre la base de estas premisas que quizás en condiciones estables se resolvería de forma aleatoria aunque predecible; pero hay cambios importantes también en estas condiciones de inicio, y es aquí donde comienza el caos. En 2a, luego de lograr (más o menos) su objetivo en la ópera, Soledad debe pagar y dejar partir a Adam, pero coinciden con el asalto a la tienda de los chinos del barrio: el asaltante sale corriendo luego de navajear en el cuello al propietario del establecimiento, respondiendo los gritos de su mujer acuden al lugar del suceso donde el joven *escort* intercepta al ladrón y lo golpea salvajemente hasta que la policía logra quitárselo de entre los puños. Tras esta escena tan violenta, contraviniendo tanto el sentido común como los consejos de la propia página de *escorts*, terminan en el piso de la protagonista con un apasionado encuentro sexual.

A partir de este momento, el personaje se sumergirá cada vez más en su obsesión con Adam: lo cita de manera directa ya sin pasar por el sitio de internet, le permite y hasta lo insta a dormir con ella, le compra ropa y accesorios, él le regala «horas extra» de servicio; en fin, que si no fuera por el pago de una cuota económica serían una pareja de amantes como los que siempre ha tenido Soledad. Pero no lo es, no es un amante como han sido las constantes en su vida: la variable «pago por sexo» alude a una obligatoriedad que, real o no, desequilibra a Soledad hasta que la relación de clienta-prestador de servicio es más de lo que puede soportar: poco a poco comienza a acercarse al caos. Recordemos, para volver a la teoría, que uno de los rasgos originales que guiaron a Edward Lorenz al descubrimiento del caos fue, precisamente, el resultado de un cambio mínimo en las condiciones iniciales del sistema que ocasionó resultados impredecibles: lo que se conoció como el «efecto mariposa». Como resume Gleick, «a chain of events can have a point of crisis that could magnify small changes. But chaos meant that such points were everywhere» y, en sistemas complejos, «sensitive dependence on initial conditions was an inescapable consequence of the way small scales intertwined

with large» (1998: 23). Quizás sea más claro su ejemplo, tomado de la cultura popular: «por falta de un clavo, no hubo herradura; por falta de herradura, se perdió el caballo; por falta de caballo, no llegó el jinete; a falta de jinete, se perdió la batalla; por la pérdida de la batalla, se perdió el reino» (Gleick, 1998: 23, mi traducción). En el sistema de relaciones erótico-afectivas del personaje que nos ocupa, el cambio mínimo entre tener un amante y tener un amante con las características de Adam ocasiona cambios cada vez más impredecibles y erráticos en su conducta. Esto es lo que permite la construcción del fractal novelesco.

Ya hemos mencionado antes los puntos de contacto entre las formas fractales y las metaficcionales. Volvamos a la teoría del caos: las ecuaciones de Lorenz que demostraron matemáticamente la inestabilidad de ciertos sistemas dinámicos llevaron a una revolución fundamental en las ciencias naturales pues significaron que ni la tierra ni el cosmos funcionan de manera predecible y sujeta a las leyes claras, fijas y confiables de la geometría euclidiana, la física newtoniana o la relatividad einsteniana; de hecho no es sorprendente que Lorenz, meteorólogo y uno de los considerados iniciadores de esta revolución, llegara a los sistemas dinámicos intentando reproducir las condiciones meteorológicas de un lugar específico, buscando la mejor manera de predecir el clima (de ahí el título del efecto mariposa y su relación con los tornados en Texas). Conforme fue desarrollándose esta forma de comprender la naturaleza, los científicos (matemáticos, físicos, biológos, etc.) fueron encontrándose con que una geometría no euclidiana se adapta mejor y ayuda a explicar muchos procesos: «The new geometry mirrors a universe that is rough, not rounded, scabrous, not smooth. It is a geometry of the pitted, pocked, and broken up, the twisted, tangled, and intertwined» (Gleick, 1998: 94). Como afirmaba Benôit Mandelbrot, las nubes no son esferas, las montañas no son conos, los rayos de la tormenta no caen en líneas rectas; para él, había que considerar el mundo con modelos multidimensionales y medidas fraccionarias que permitieran medir los patrones irregulares, por ejemplo, de una línea costera o de las variaciones de la bolsa. Estas formas irregulares, paradójicas y, como bautizó Poincaré, monstruosas, son los fractales: autosimilares, recursivos, autoorganizados. Uno de los ejemplos más conocidos y, desde mi perspectiva, más claros, es el llamado «copo de nieve de Koch»: se parte de un triángulo equilátero cuyos lados miden l; en la mitad de cada lado se coloca un nuevo triángulo equilátero que mide la tercera parte del lado original ($l/3$), con lo que se obtendrán 18 lados [($l/3$)18]; en la mitad de cada uno de esos 18 lados se repite la operación y así hasta el infinito. De esta forma, el perímetro resultante de la figura será infinito pues la operación puede repetirse una y otra vez, mientras que el área se mantendrá

constante: a pesar de su autorreflexividad, el área o el volumen si esto se hace en otras dimensiones, será siempre autocontenido en una superficie que tiende al infinito. La forma dependerá de la posición del observador, quien mira el copo de Koch infinitamente repetido desde una distancia considerable podrá ver líneas curvas, pero conforme se acerque irá encontrando la repetición de la misma estructura[3].

Para llegar a un fractal es posible partir de un sistema caótico (sensible a los menores cambios en sus condiciones iniciales) que tiende a evolucionar hasta formar una estructura de este tipo, monstruosa. Si seguimos este camino en un sistema al que llamamos *relato*, cuyas condiciones de inicio tanto en el mecanismo de escritura como en el desarrollo de la trama presentan cambios aparentemente mínimos, llegaremos a un fractal novelesco[4]. ¿Cómo sucede esto en *La carne*? Ya hemos visto que en el relato de la protagonista, Soledad Alegre, las condiciones iniciales de su relación con en nuevo amante (variable) y de trabajo (constante) sufren un cambio: se obsesiona con un prostituto y tiene una confrontación abierta con la arquitecta. ¿Cómo sabemos que su desarrollo tiende al caos? Comencemos con un motivo relacionado con Soledad que brinda una buena pista: las figuras triangulares –fue directora de un centro cultural llamado Triángulo y en la reunión donde conoce a la arquitecta los dibuja, «Marita peroraba pomposamente diciendo lugares comunes y Soledad dibujaba nerviosos y repetitivos triángulos en su cuaderno de notas para combatir el tedio y el cansancio» (Montero, 2017: 19)–, pues recordemos que el copo de nieve de Koch inicia con un triángulo. Otra figura típica que puede tomar un fractal es la espiral y, para su exposición:

> A Soledad se le había ocurrido la loca idea de que la muestra se desplegara con una estructura más o menos en espiral; cada personaje ocuparía su lugar, tendría un espacio diferenciado, y el visitante avanzaría por la exposición, se iría introduciendo cada vez más profundamente en el mundo paralelo del malditismo, en la extrañeza, por otra parte tan humana, de los personajes. Sería un viaje a los extremos del ser, un viaje que sólo se consigue hacer si uno baja muy al fondo de sí mismo. Por eso quería que esta idea tuviera también una

3. Para una definición más detallada y científica del Copo de Koch y en general de la teoría del caos, véanse *Discrete Dynamical Systems, Chaos Theory and Fractals*, de Linda Sundbye, y *Chaos Theory. A Quick Immersion* de Robert C. Bishop. La extensión y la finalidad de este artículo no permiten ahondar en este fascinante tema.
4. Sobre literatura y fractalidad, véanse *Micronesia. Fractales sobre literatura (1997-2021)* de Vicente Luis Mora y *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI* de Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez, textos que trabajan a mayor profundidad la narrativa española del siglo XXI de carácter fragmentario y los conceptos de 'fractal' aplicados a la literatura contemporánea.

> traducción espacial; que los espectadores sintieran que iban entrando poco a poco en un *sanctasanctorum* (Montero, 2017: 73).

En la novela, igualmente que en la idea de la exposición, seguimos el trayecto de la protagonista hacia la extrañeza, al fondo de sí misma mientras enumera a los escritores y el «cráter de su existencia». Así, a la par que el narrador nos deja ver las reflexiones de Soledad sobre Marga Roësset, William Burroughs, Ulrico von Liechtenstein, Philip K. Dick, Pedro Luis de Gálvez, Guy de Maupassant, María Lejárraga, María Luisa Bombal, María Carolina Geel y Anne Perry, que formarán el corpus de su «mapa en el centro del caos», vemos también cómo se va identificando cada vez más con ellos hasta llegar a su propio cráter.

Sigamos las arrugas del fractal: muy al inicio, antes de que conozca a Adam, reflexiona sobre Roësset y Juan Ramón Jiménez, cuya relación lleva a la primera al suicidio: «Pero esa obsesión mortal, ¿era de verdad amor? ¿Todos los amores eran obsesivos? ¿O quizás las obsesiones se disfrazaban con la apariencia del amor para parecer algo más bello que un simple desequilibrio mental?» (Montero, 2017: 20); estas misma preguntas nos podremos hacer los lectores sobre la trama de *La carne*, ¿es una novela de amor o la historia de una loca? Más adelante, comenta sobre Burroughs y Von Liechtenstein que «el amor te convertía en un ser patético» (Montero, 2017: 29). Después de su primer encuentro con Adam, añade a Philip K. Dick y su debacle –«Una mente brillante, un talento tan enorme, deslizándose en público hacia el abismo» (Montero, 2017: 59)– para concluir que «al final todo acababa por desembocar en el amor. / Y en el daño» (Montero, 2017: 60). Hasta aquí cada ejemplo de escritor maldito funciona como prolepsis de lo que sucederá a Soledad, pero los lectores aún no lo sabemos. Poco más adelante, justo cuando aborda la entrada de Pedro Luis de Gálvez y se pregunta cuándo este escritor se había descarrilado, cuándo se había sellado su destino, recibe un mensaje de Adam donde comenta lo extraño de su cita: «fue muy rara y muy intensa y he estado acordandome de ti, desde la ópera hasta el atraco angustioso que vivimos juntos y luego lo demas, todo fue especial. Solo queria que lo supieras. Gracias [sic]» (Montero, 2017: 68). Soledad no sabe qué pensar, sospecha que pueda ser una trampa para mantener como clienta a una mujer rica o, como dirían los jóvenes de hoy, para asegurarse una *sugar mommy*, y el narrador cierra el capítulo con otra pregunta que sigue el camino de sus reflexiones: «¿en qué momento se perdía un ser humano?» (Montero, 2017: 69). Coincidentemente, la nota de Adam es la marca que señala el inicio de su relación y de su propio descarrilamiento.

Un valor más para agregar a la ecuación de este sistema-relato es uno de los motivos recurrentes en la obra de Rosa Montero: Soledad tiene una hermana

gemela, Dolores, esquizofrénica, que vegeta en un sanatorio para enfermos mentales. Esta circunstancia la identifica aún más con Philip K. Dick, y la idea del doble invisible en *El Horla* de Maupassant; Dolores, personaje que apenas aparece un momento en la novela, es como una sombra, el doble invisible de la protagonista que, en cierto sentido, se culpa por ser la hermana «sana»; más adelante, cuando elige a María Lejárraga y cuenta su vida a la sombra de un marido bajo cuyo nombre publica su obra, reflexiona sobre esta escritora, ella y su propia hermana respecto al amor: «¿en eso consistía querer de veras a un hombre? ¿En una condena a la locura, como Dolores, en un tenaz ejercicio de autodestrucción, como Lejárraga?» (Montero, 2017: 117). Vemos aquí la dicotomía: si su doble-hermana se ha sumido en la locura, entonces a ella le corresponde la autodestrucción.

Pronto comienzan a sucederse los casos más peculiares de malditismo, con las escritoras asesinas: María Luisa Bombal, María Carolina Creel y Anne Perry. Con ellas llega a la conclusión de que «casi todas las historias de sus malditos tenían que ver con la necesidad de amor, con el abismo del desamor, con la rabia y la gloria de la pasión» (Montero, 2017: 130), esa misma pasión rabiosa que ella encuentra en su atípico amante –recordemos que todo comienza con ella en el abismo del desamor–, pasión rabiosa, pues la hace sentir como Aschenbach al final de *Muerte en Venecia*: una loca de amor, repintada y ridícula. Además, para este momento sabemos que algo más está pasando, pues comienzan a aparecer en la novela entradas en cursivas cuyo registro de discurso corresponde a los partes de un detective privado: alguien está vigilando a *A.*, o sea Adam. La protagonista sigue derrochando dinero en su amante, también comienza a hacerle escenas de celos. Mientras él busca desesperadamente una forma de hacer dinero, Soledad se sume en un vaivén, una especie de péndulo, entre lo que debería hacer y lo que realmente hace: se sabe ridícula celando a un prostituto, pero no puede evitarlo, no confía plenamente en él, pero le presta su apartamento mientras ella va a otra ciudad y se pone como loca al volver y no poder entrar –Adam había olvidado la llave metida en la cerradura por dentro– pero termina rogándole que vuelva a dormir con ella: «Te pago una sesión –rogó. Y se odió a sí misma por decir eso, se odió por el tono menesteroso y pedigüeño. Se odió por humillarse tanto» (Montero, 2017: 173). Para este momento, Soledad se ha convertido en el ser patético.

La relación especular entre los escritores malditos de la exposición y el descenso al caos de Soledad llega a su sima con la última escritora, «la joya de la exposición, el cráter narrativo, la perla que se ocultaría en el centro mismo de la espiral» (Montero, 2017: 151) y también la única ficcional. Luis Freeman, o Josefina Aznarez, según el texto es una escritora que, disfrazada de varón, logró

publicar su obra e introducirse en la sociedad de su época –Santander, finales del XIX, inicios del XX–, organizó un intrincado plan para fingir su muerte pero un accidente, la explosión del *Cabo Machichaco* el 3 de noviembre de 1893 (evento factual), la descubrió como mujer y terminó sus días en un manicomio. En este punto de la novela, la trama comienza a mostrar la turbulencia ocasionada por los cambios en la situación de inicio: la protagonista está casi enloquecida por su amante y, en la organización de la exposición, Marita, la arquitecta, intenta sacarla del proyecto y continuarlo ella bajo otro título – «Escritores excéntricos» –, tal como lo anuncia en el Suplemento dominical de *El País*. Para colmo, Adam descubre que Soledad guarda como reliquia su camisa manchada de sangre –de aquel atraco a la tienda de los chinos– y ésta le reclama que le mienta, pues lo ha seguido y sabe que vive con una chica brasileña, Jerusalem. La pelea es apocalíptica. En medio de este caos, el fractal muestra un movimiento impredecible: Soledad se entrevista con Rosa Montero para solicitarle información sobre Josefina Aznarez. He aquí sus impresiones:

> Qué desorden de mujer. Soledad la analizó con ojos duros y subrepticios: ¡llevaba unas botas de Dr. Martens con rosas bordadas! Y ropa de Zara o algo peor, ropa de una de esas malas cadenas de tiendas para adolescentes. Por todos los santos, ¿se creería que disfrazándose así iba a engañar al tiempo? (Montero, 2017: 176).
>
> ¡Y encima estaba tatuada! Soledad tuvo que reprimir un bufido burlón. Y, sin embargo, esta mujer se atrevía a escribir novelas. Qué disparate (Montero, 2017: 179).

Montero le cuenta la historia completa de Aznarez, cómo tuvo que trasvestirse para publicar, cómo vivió «fuera de la existencia, aparcada, anulada… Sin conocer el amor en toda su vida» (Montero, 2017: 179), y el personaje se reconoce en este retrato: «estaba empezando a marearse. Un sabor a cenizas y herrumbre en la boca. Asintió con la cabeza, incapaz de hablar. [… sigue Montero] debía ser una mujer llena de pasión, me la imagino inundada, ahogada por su tremenda necesidad de querer…» (Montero, 2017: 179). En esta escena tenemos, entonces, a una Rosa Montero ficticia que no es el autor implícito no representado que habíamos sospechado al principio (aquel yo enunciador extradiegético) sino que aparece en la diégesis principal como personaje hablando de uno de los hipotextos factuales de *La carne*, el ensayo *Nosotras. Historias de mujeres y algo más* (1a. ed. 1995), describiendo a la única escritora ficticia de la exposición –que evidentemente no aparece en el hipotexto– frente a una personaje creada por ella –Soledad–, la misma que, además, se reconoce en esta ficción dentro de la ficción al identificarse con Aznarez. Ahora bien, el de Rosa Montero no es el único personaje con correspondiente en el mundo factual: la directora de la Biblioteca Nacional, Ana Santos Arámburo, aparece

también, pero aquí lo importante es cómo la arruga fractal permite, en su mismo centro, la alusión al extratexto y el juego metaficcional del diálogo autor-personaje, aunque no haya propiamente una metalepsis pues Soledad no se reconoce como creación ficcional, sólo se reconoce en otra creación ficcional con la que culmina una serie no ficcional (todos los escritores de la exposición y sus cráteres son históricos).

Al borde del precipicio, Soledad se entera de que Adam se ha metido en un lío con un bodeguero chino –volvemos al inicio– y lo rescata pagando el dinero robado, luego se separa de él y le ayuda con más dinero para que, junto con Jerusalem y el hijo de ella, puedan mudarse a Bahía: ha comprendido que esta relación es imposible (caótica) y lo deja ir. Toca fondo cuando queda encerrada en el cubo de la ducha y, finalmente, como en un renacimiento, el sistema comienza a equilibrarse en una nueva dirección: olvida el rencor que sentía hacia aquel examante del inicio, Mario; se anota un éxito en la preparación de la exposición cuando, gracias a Rosa Montero, logra que les cedan no solamente el manuscrito del diario escrito por Aznarez en el manicomio sino los derechos de edición; con esto Marita Kemp renuncia y es sustituida por «Ponce Díaz, un viejo y sensato especialista que ya había trabajado para Soledad en Triángulo» (Montero, 2017: 232). Las dos variables que habían introducido el cambio provocando la turbulencia han desaparecido. Sin embargo, los guiños de autoconsciencia y las referencias al mundo extratextual continúan: sobre Montero, la protagonista todavía tiene una última opinión: «Después de todo, la periodista quizá no fuera tan imbécil» (Montero, 2017: 232). Hay un detalle más, una personaje que aparece incidentalmente al inicio, Ana –vecina de Soledad a quien han cortado el servicio eléctrico en su piso por falta de pago y le pide permiso de usar su microondas–, le cuenta que ha escrito una novela y espera ganar un premio; «¡Una novela! Hasta el más imbécil escribía» (Montero, 2017: 35) piensa entonces Soledad. Al final, cuando lleva «ya unas cuantas semanas sintiéndose inusitadamente amable y tolerante» (Montero, 2017: 231), encuentra nuevamente a Ana y ésta le comunica que ha ganado el premio:

> –¡Qué bien, enhorabuena! ¿Cómo se titula?
> –Pues no sé, le puse de forma provisional *El libro de las Anas*, porque son las historias de varias mujeres jóvenes y sus relaciones amorosas que son un desastre y… Pero, claro, es un título horrible, tengo que encontrar otro ya, porque entra en imprenta en unos días.
> –Llámalo *Crónica del desamor*. Seguro que le pega –dijo Soledad.
> Y a su vecina le había gustado. Debía ser una porquería de libro, pero se alegraba por ella (Montero, 2017: 231).

En 1979 Rosa Montero publicó su primera novela, *Crónica del desamor*, cuya protagonista se llama Ana: un pliegue más que apunta al mundo de la Rosa Montero real.

Cuando finalmente Soledad vuelve al equilibrio, mientras trota en el parque de El Retiro, se encuentra con un nuevo hombre: «Alto, fibroso, de mejillas duras, nariz aguileña y ojos azules. Tan atractivo que a Soledad le pareció que una repentina fuerza de gravedad la desplomaba hacia él» (Montero, 2017: 234). Un nuevo atractor que podrá ser extraño (como los fractales) o no (como los sistemas no caóticos), pero que muestra la infinitud de la trama-fractal. Una vez más, el yo-narrador hace acto de presencia para cerrar la novela: «*Puede que el lector* opine que Soledad debería resignarse, que tendría que madurar e intentar aceptar su edad, como *lo hacemos* casi todos; y *debo reconocer* que, en un primer momento, ella misma pensó que esa actitud sería la más sensata» (Montero, 2017: 234[5]), desvinculándose delicadamente de la Rosa Montero ficcionalizada con el uso de la primera persona y la apelación fática al lector, y reintroduciendo la misma variación de la situación de inicio en el nivel extradiegético. O sea, el movimiento continúa probablemente hacia una nueva turbulencia.

Así pues, hemos encontrado en *La carne* una trama que se desarrolla en forma especular: la relación entre la protagonista y su amante se refleja en los escritores de la exposición en tanto que ambas líneas argumentales apuntan al descenso y el caos; también encontramos alusiones y referencias a un nivel extradiegético al inicio y al final del texto, referencias a otras obras de Rosa Montero y a la propia escritora ficcionalizada, además de otros juegos entre ficción y realidad; es decir, estamos ante una forma de metaficción al servicio de un *thriller* psicológico pues, como afirma Peter Stoicheff, «la vertiginosa *mise en abyme* de la metaficción se sostiene por su perpetua dialéctica de interpretación y deconstrucción. Crea un patrón que se extiende no hacia la revelación sino alrededor de ella» (en Hayles,1991: 90, mi traducción), por eso no es sino casi al final que identificamos a la acosadora: aunque todas las pistas indican que Soledad se mueve en el borde de la locura, la primera impresión es que Adam es el personaje peligroso y disruptor. Por otra parte, siguiendo con Stoicheff, si frecuentemente los textos metaficcionales están construidos para frustrar y reorientar al lector lógico que postulan (1991: 91), las representaciones directas de la realidad extratextual que suponen las referencias a hipotextos de la misma autora, entrelazadas con la realidad representada en la ficción, logran confundir al lector despistado. En *El peligro de estar cuerda*, Montero cuenta que, sobre

5. Mis cursivas.

La carne, «un lector me increpó en las redes al respecto, diciéndome que se sentía estafado. Que se lo había tragado a pies juntillas [la existencia de una escritora llamada Josefina Aznarez] y que había ido a googlear al personaje y no existía» (Montero, 2022: 227-228), demostrando que la línea trazada por el pacto de «suspensión de incredulidad» propia de toda obra de ficción, resulta aún más porosa en estos textos.

Finalmente, lo más llamativo de esta novela es lo cerca que debemos leer para identificar la estructura fractal. Es necesario volver a ella, identificar las pistas, los atractores, cada parte del doble péndulo para encontrar la relación dinámica que lo mantiene en movimiento perpetuo y caótico. Hemos dejado de lado otros aspectos sumamente interesantes (la perspectiva, por ejemplo) que permiten otras lecturas y otras interpretaciones, tantas como permite un relato que, dentro de los límites del lenguaje, puede tender al infinito.

Bibliografía citada

BISHOP, R. C. (2023), *Chaos Theory. A Quick Immersion*, New York, Tibidabo Publishing.

BOOTH, W. (1983), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press.

GASPAR, C. (1996), *Escritura y metaficción*, Caracas, La casa de Bello.

GLEICK, J. (1998), *Chaos. The Amazing Science of the Unpredictable*, London, Random House.

GÓMEZ TRUEBA, T., y MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2017), *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, Gijón, Ediciones Trea.

MONTERO, R. (s.f.), *Rosa Montero. Página oficial*, https://www.rosamontero.es/biografia-rosa-montero.html [Consultado: 10-09-2022].

MONTERO, R. (2017), *La carne*, Barcelona, Random House.

MONTERO, R. (2019), *Nosotras. Historias de mujeres y algo más*, Barcelona, Random House.

MONTERO, R. (2022), *El peligro de estar cuerda*, Barcelona, Seix Barral.

MONTERO, R. (s. f.), «*La Carne*», en *Rosa Montero. Página oficial*, https://www.rosamontero.es/novela-la-carne.html [Consultado: 10-09-2022].

MORA, V. L. (2021), *Micronesia. Fractales sobre literatura (1997-2021)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.

PIMENTEL, L. A. (1998), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo veintiuno editores, Facultad de Filosofía y Letras UNAM.

SÁNCHEZ MONENY, J. (2010), «El viaje nocturno de las heroínas de Rosa Montero – El viaje al Tártaro como aprendizaje», en R. Montero (s.f.), *Rosa Montero. Página oficial*, https://rosamontero.es/pdf/Estudios_Criticos_Rosa_Montero.pdf [Consultado: 10-09-2022].

SMITH, P. (2001), *El caos. Una explicación a la teoría*, trad. A. Resines y H. Bevia, Cambridge, Cambridge University Press.

STOICHEFF, P. (1991), «The Chaos of Metafiction», en K. Hayles N. (ed. e int.), *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, The Chicago University Press, pp. 85-99.

SUNDBYE, L. (2018), *Discrete Dynamical Systems, Chaos Theory and Fractals*, Denver, Create Space Independent Publishing Platform.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 117-143
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27677

Artículo de investigación

Kafka apócrifo: fototextualidad y reescritura en *Proyecto K.* de Paco Gómez

Apocryphal Kafka: Phototextuality and Rewriting in Paco Gómez's *Proyecto K.*

Ruben VENZON

Autoría:
Ruben Venzon
Universidad de Valladolid, España
https://orcid.org/0000-0002-6972-8134
ruben.venzon@uva.es

Citación:
VENZON, Ruben (2025). «Kafka apócrifo: fototextualidad y reescritura en *Proyecto K.* de Paco Gómez», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 117-143. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27677

Financiación:
Esta publicación es parte del proyecto de I+D+I «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (Ref. PID2019-1042156B-10) financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

Fecha de recepción: 28/05/2024
Fecha de aceptación: 09/06/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Ruben Venzon

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

En la última década, el fotógrafo y escritor Paco Gómez (Madrid, 1971) ha destacado en el panorama editorial español por haber publicado varias obras narrativas autoeditadas que, según el paradigma de la fototextualidad literaria, combinan intermedialmente palabra e imagen sobre un mismo soporte libresco. Este artículo se centra en el análisis de *Proyecto K.* (2016), quizá el libro más singular dentro de su producción, donde el autor no solo reproduce documentos fotográficos auténticos y relata hechos históricos inherentes a la biografía oficial de Franz Kafka, sino que también inserta elementos ficticios tanto icónicos como argumentales. Al mismo tiempo, alrededor de la reconstrucción y la libre reinterpretación de algunas vivencias del escritor checo, Gómez elabora una trama surrealista de investigación fotográfica que lo implica personalmente, otorgando a la narración un marcado carácter metaficcional. En este sentido, el estudio de la presencia de fotografías en diferentes formatos y modalidades, así como de su interacción con el texto, permite determinar la importancia del papel de lo visual en la recepción de esta reescritura apócrifa y cargada de onirismo de la vida de Kafka, reflejo de una obsesión del autor por su existencia y su obra.

Palabras clave: fotografía; fototextualidad; Franz Kafka; narrativa; Paco Gómez; reescritura.

Abstract

In the last decade, the photographer and writer Paco Gómez (Madrid, 1971) has stood out on the Spanish publishing scene for having published several self-published narrative works that, in accordance with the paradigm of literary phototextuality, combine word and image intermedially in the same bookish medium. This article focuses on the analysis of *Proyecto K.* (2016), perhaps the most singular book within his production, where the author not only reproduces authentic photographic documents and relates historical facts inherent to the official biography of Franz Kafka, but also inserts fictional elements in storyline. At the same time, around the reconstruction and free reinterpretation of some of the Czech writer's experiences, Gómez elaborates a surrealistic plot of photographic research that involves him personally, giving the narrative a marked metafictional character. In this sense, the study of the presence of photographs in different formats and modalities, as well as their interaction with the text, allows to determine the importance of the role of the visual in the reception of this apocryphal and oneiric rewriting of Kafka's life, a reflection of the author's obsession with his existence and his work.

Keywords: photography; phototextuality; Franz Kafka; narrative; Paco Gómez; rewriting.

En el centenario de la muerte de Franz Kafka: 1924-2024.
«Anoche, mientras paseaba, cada pequeño ruido callejero, cada mirada dirigida a mí, cada fotografía expuesta en un escaparate era más importante para mí que yo mismo». (Franz Kafka, *Diarios*)

A vueltas con las fotos

La inclusión material de fotografías dentro de las novelas es un recurso que, de acuerdo con el contexto y las implicaciones del «giro visual» (Flor, 2009: 15-38), aparece en España a finales del siglo XX y, desde entonces, se ha consolidado hasta alcanzar su máximo auge en la actualidad. La presencia de imágenes o documentos reproducidos en el interior de obras narrativas, que otrora supuso una auténtica audacia, hoy día puede detectarse con frecuencia en la producción de numerosos escritores españoles, de manera sistemática –como Javier Marías, Manuel Vilas y Agustín Fernández Mallo– o esporádica –por ejemplo, Luis Mateo Díez, Rosa Montero y Manuel Rivas–. Desatendida durante mucho tiempo por la crítica peninsular, esta práctica tan llamativa se ha conceptualizado recientemente como «fototextualidad» literaria (Venzon, 2024: 17-38), un fenómeno intermedial que consiste en la mezcla semántica de signos verbales e icónicos, yuxtapuestos e interrelacionados sobre un mismo soporte editorial.

Habida cuenta de la recurrencia de dicha técnica por parte de varios narradores españoles contemporáneos, es ineludible referirse a una figura que ha contribuido activamente, desde una perspectiva complementaria, al desarrollo y a la divulgación de este tipo de productos verbovisuales: el fotógrafo Paco Gómez (Madrid, 1971). Al ser un profesional de la imagen que se introduce en el mundo de la narración, el madrileño constituye una excepción por invertir el tópico del escritor aficionado a la fotografía o fascinado por ella. A este respecto, Marie-Loup Sougez recuerda que «existen ejemplos interesantes de esta modalidad», es decir, fotógrafos escritores cuyas publicaciones incluyen «libros, algunas veces recuerdos, crónicas, memorias o autobiografías, pero también creaciones puramente literarias» (2002: 16-17). Y si, en un principio, Gómez se muestra reacio a considerarse como tal (en Duvón, 2013), con el tiempo acabará reconociendo que se siente «un pionero en el género fotográfico literario» (en López Díaz, 2016). Y, si bien es verdad que pueden rastrearse algunos valiosos precedentes fototextuales en la historia reciente de la cultura española,[1] nadie antes había fusionado de manera tan eficaz y cuidadosa como él narrativa y fotografía.

Además, en su caso, el canal de difusión tampoco es nada convencional. De hecho, Gómez sobresale como «el campeón de la autoedición en España» (Marchena, 2020), por haber financiado todos sus proyectos fotoliterarios con micromecenazgos realizados a través de la plataforma Verkami y haberlos publicado después en Fracaso Books. Fundada por él mismo, esta pequeña editorial independiente y alternativa se aleja de las estrategias comerciales de los grandes sellos con un objetivo muy específico, reflejado en la descripción que encabeza su página web:

> Aunque no lo parezca Fracaso Books no quiere ser una editorial. Es solo el paraguas que envuelve una serie de libros autoeditados y financiados a través de campañas de *crowdfunding*. Pretende generar productos personales al margen de los intereses y estilos editoriales. Nos interesan los mecanismos de investigación que exploren las relaciones entre la imagen y la palabra.[2]

La especialización de esta «no editorial», que apunta a afianzar el vínculo de la fotografía con diferentes formas de la narración, se concreta en la publicación de libros que destacan por el esmero en la maquetación de los elementos icónicos, el cuidado en la elección de los materiales y, en definitiva, por su factura, propia de un profesional de la imagen. A diferencia de los autores

1. Recuérdese la emblemática colección Palabra e Imagen de Lumen, cuyo propósito era ilustrar obras de escritores hispánicos con fotografías realizadas por profesionales.
2. Véase https://www.fracasobooks.com/editorial/.

citados anteriormente, quienes suelen priorizar el valor referencial de la foto por encima de su calidad, Gómez reivindica con orgullo otro tipo de saber hacer: «las imágenes en mis libros son tan importantes como el texto y no están menospreciadas. Hay detrás una buena edición y están impresas de una manera excelente. Están hechas por un fotógrafo y eso se nota» (en López Díaz, 2016). Se trata de artefactos fotoliterarios de indudable valor artístico y estético, en los que prima de igual modo el contenido textual y visual.

Por otro lado, dentro de la obra de Gómez, es preciso distinguir dos tipologías de productos híbridos y multimediales: el fotolibro y el fototexto. El fotolibro privilegia el mensaje vehiculado por la imagen fotográfica de acuerdo con una secuencia determinada (Parr & Bagder, 2004: 6); esto ocurre, por ejemplo, en *Documento nacional* (2022), sugestiva recopilación de fotos de carné que, desde 1966 hasta 1983, retrata mediante los rostros de los españoles una época crucial en la historia del país. En cambio, al rechazar la subordinación inherente a la ilustración de algún pasaje textual o al pie de foto respecto de una imagen (Montandon, 1990: 5-6), el fototexto[3] se basa en la contribución equitativa y simultánea de palabra y fotografía para crear un significado compuesto (Hunter, 1987: 1-2). El funcionamiento de esta modalidad se corresponde con la concepción de Gómez: «las fotografías no son solo ilustración, forman parte del mecanismo y están puestas en el lugar necesario que requiere el pulso de la narración. Siempre he pensado que mis trabajos fotográficos casi tienen más de literatura que de fotografía. Las fotografías por sí solas, sin el apoyo de la palabra, perdían la mayor parte de su fuerza» (en Aguilar, 2017). De igual manera, en «Visitando Italia», relato de *Agencia de detectives zurdos* (2023), insiste metafotoliterariamente en este mismo concepto:

> precisamente porque estamos viendo la fotografía, son más necesarias las palabras. Al igual que aquellos naturalistas pioneros que, sorprendidos ante una nueva especie, dibujaban y describían con precisión las plantas o animales que iban descubriendo, en las fotografías hay que proceder igual si es que se pretende desvelar alguno de sus misterios (Gómez, 2023: 258).

Tal percepción quizá sea el aliciente principal que le empujara a hibridar su arte con la escritura de una forma tan singular.

Debe especificarse que, en los fototextos de Gómez, la fotografía no solo interactúa con la narración compartiendo el mismo espacio, sino que también se configura como móvil o motivo argumental y se convierte en objeto de

3. Acerca del debate terminológico sobre cómo nombrar este tipo de obras, véase Venzon (2024: 22-29).

reflexión, ya sea en torno a su naturaleza o sus usos. De ahí que en sus creaciones existan, por lo general, «una trama literaria y una fotográfica que discurren en paralelo» (Gómez, en Aguilar, 2017) o, mejor dicho, que se entrecruzan. En este sentido, casi toda su narrativa surge de un hallazgo fortuito, ocurrido en circunstancias presuntamente verídicas, alrededor del cual se arma una investigación que siempre conlleva algún desplazamiento,[4] cuyo desarrollo estructura y articula el relato configurándolo como «docuficción» (Tschilschke & Schmelzer, 2010: 16; Martínez Rubio, 2015: 24-25). Según Agustín Fernández Mallo,[5] el mecanismo docuficcional consiste en «exponer los materiales y el trayecto mediante el cual el artista, tras escarbar en una ruina, alcanza el correspondiente escombro que problematiza esa ruina, y con todo ello construye su obra sin que esos materiales, ese trayecto, ese camino, sean expulsados de la obra final» (2018: 366). En las historias de Gómez, el tópico de la fotografía encontrada se tiñe de veracidad gracias a la reproducción material de multitud de documentos, pero sin excluir la presencia de cierta dosis de ficción implícita en la literaturización de los hechos y a veces incluso de las propias imágenes. Del mismo modo, la conversión del material icónico en materia narrativa y su visibilidad propician un enfoque a la vez metanarrativo y metafotográfico.[6]

Otro rasgo distintivo de la narrativa fototextual de Gómez es el protagonismo del autor dentro del relato en calidad de personaje que lleva a cabo una pesquisa y no solo se encarga de narrarla en primera persona, sino que también contribuye a enriquecerla visualmente mediante la realización de ulteriores imágenes durante el proceso. Por lo tanto, si en el marco de la docuficción Martínez Rubio se refiere a «novelas de investigación de escritor» (2015: 10), cabría hablar aquí de «novelas de investigación de fotógrafo», el cual, además de contar a la vez que muestra documentos originales, incluye varias fotos suyas. Más allá de la investigación propiamente dicha, la implicación total de Gómez conlleva la existencia de una dimensión autobiográfica o autoficcional que, al «convertir en público y en relacional los movimientos íntimos, documentar y dejar marcas dentro de la propia obra de ese movimiento

4. Estos desplazamientos pueden ser reales o simulados. Con respecto al segundo tipo, en *Volverás a la Antártida* (2017), Gómez recrea una expedición virtual al continente helado gracias a las fotos que Hilo Moreno le envía por WhatsApp desde allí.
5. El físico y escritor, en *Teoría general de la basura*, cita precisamente *Los Modlin* de Paco Gómez como «reciente ejemplo de [la] construcción inductiva de una obra, la consiguiente muestra de sus materiales de construcción, y por tanto de su camino» (Fernández Mallo, 2018: 401).
6. Tanto es así que, en la contraportada de *Agencia de detectives zurdos*, el estilo de Gómez se adscribe a una «metaficción fotográfica» de nueva acuñación.

experiencial» (Fernández Mallo, 2018: 401), revela cómo la fascinación por la fotografía repercute en su vida, lo cual le otorga a la narración un sesgo subjetivo que, al margen de lo testimonial, influye en el tratamiento de los hechos y las imágenes.

Son estos los ingredientes esenciales que califican la obra fototextual de Paco Gómez, quien se sirve de la literatura como vehículo para desentrañar misterios fotográficos de diversa índole desarrollando su potencial narrativo a través de su impacto visual. Para ello integra en la narración imágenes que establecen con el texto una relación dialógica o dialéctica en función de estrategias visuales relativas a la maquetación –como la disposición y la distribución– y verbales de carácter referencial –por ejemplo, la deixis o la écfrasis–. Esta dinámica propicia la conversión del lector en espectador o «lectoespectador» (Mora, 2012: 19), lo cual le exige una labor de observación y comprensión tan solo parcialmente guiada: «las fotografías acompañadas del texto aumentan su significado, el autor te las interpreta, pero te deja iniciado el camino para que la imaginación del lector actúe» (Gómez, en Duvón, 2013). Gómez amplifica gracias a la palabra escrita el alcance de la foto, la cual a su vez potencia el impacto del componente textual, aspirando a orquestar una recreación intermedial sensorialmente más completa de las experiencias relatadas.

Dentro de este panorama, puede delinearse un procedimiento reiterado que consiste en documentar los hitos de la reconstrucción o ampliación biográfica de algún personaje a partir de un hallazgo fotográfico perteneciente al individuo en cuestión. Es en *Los Modlin* (2013), obra de culto con la que se inicia como escritor, donde Gómez inaugura esta modalidad al recomponer el enigmático puzle existencial de una extraña familia estadounidense afincada en Madrid. Años más tarde, hace lo propio en *Wattebled o el rastro de las cosas* (2020)[7] emprendiendo un viaje en coche a Francia para rastrear las huellas del maestro y fotógrafo *amateur* Joseph Wattebled. Entre la publicación de estas obras de carácter testimonial con tintes autobiográficos se sitúa el libro más singular de Gómez: *Proyecto K.* (2016). Aun compartiendo con los títulos mencionados el modelo de la «investigación de fotógrafo» y la obsesión por las vidas ajenas,[8] que en esta ocasión versa sobre algunos episodios de la biografía de Franz Kafka, su planteamiento difiere por el mayor grado de ficcionalización, que

7. Para un análisis exhaustivo de esta obra, véase Gómez Alonso (2023). Una aproximación a ambos libros se encuentra en Venzon (2023).
8. Buscando analogías entre *Los Modlin* y *Proyecto K.*, Ruiz de Samaniego observa cómo el autor siente cierta «fascinación por seres que se hallan, por así decir, exiliados de la realidad» (2016).

condiciona el tratamiento de los materiales narrativos y visuales.[9] El resultado es una novela fototextual y docuficticia, un homenaje al escritor checo, donde el autor despliega varios recursos para resaltar la ambivalencia del relato, que, desde una pretendida apariencia de realidad historiográfica, se desliza hacia imaginaciones desenfrenadas.

Realidad y falsificación

A la hora de abordar fotonarrativamente la figura de Kafka, Gómez urde una ingeniosa trama que sitúa a un fotógrafo madrileño, identificable con el autor empírico, en la ciudad natal del escritor checo, escenario ideal para contextualizar su vínculo con este personaje. El desencadenante del viaje a Praga es una oferta de empleo publicada en el periódico para un puesto de asistente de laboratorio que exige requisitos tan sospechosamente específicos como una titulación en ingeniería, experiencia en el positivado en blanco y negro, y el dominio del idioma castellano.[10] Frente al desconcierto por esta confluencia, el narrador alega la materialidad del anuncio como prueba de la veracidad del relato que se presta a contar en primera persona:

> Si no fuera porque siento la rugosidad de este papel y porque al mirarlo me devuelve su imagen nítida, pensaría que lo que voy a contar es mentira. Pero el recorte de periódico que tengo entre las manos y que apareció hace muchos años en las páginas salmón del dominical es la prueba que certifica, al menos para mí, que en verdad todo sucedió (Gómez, 2016: 11).

Además de ser tangible para él, el recorte está reproducido en la página anterior al comienzo de la narración (fig. 1), haciéndose visible a los ojos del lector, con la intención de ratificar acontecimientos de por sí poco verosímiles o difícilmente creíbles.

9. El autor sostiene que «todo es cierto salvo algunas cosas», pero aclara que *Proyecto K.* «no es una biografía de Kafka», sino «una reflexión sobre cómo nos obsesionamos» (Gómez, en Alpañés, 2016). Aun así, podría considerarse un ejemplo de «biografía literaria» (Candeloro, 2014: 199-201).
10. Con respecto a la posible identificación del narrador y protagonista con el autor empírico –propia de la autoficción (Alberca, 2007: 158)–, recuérdese que Paco Gómez, además de fotógrafo y madrileño, es ingeniero de caminos, aunque nunca llegara a ejercer.

Figura 1. El anuncio de trabajo (Gómez, 2016: 10)

Con todo, es el nombre de la institución, la Kafka Society, el detalle que más fascina al protagonista reafirmándolo en su decisión de postularse: «aquel nombre, que en realidad era un apellido, sí que invitaba a soñar» (Gómez, 2016: 12). Tanto es así que, tras conseguir el puesto, y sin saber aún si su labor estaría relacionada con Kafka, lleva consigo un ejemplar de *El proceso* y empieza a fantasear con la recuperación de antiguas fotos suyas: «soñaba con un empleo en donde positivase fotografías originales del álbum del escritor, quizás mucha de ellas inéditas, rescatadas de una maleta encontrada en la buhardilla de una anciana» (Gómez, 2016: 13-15). De forma premonitoria, se inaugura la atmósfera surrealista que impregna toda la novela, así como su dimensión marcadamente intertextual. Además, adelantando lo que pasará a continuación, se define el eje temático en torno al cual se desarrolla la narración: la vida de Kafka y su desconocida relación con la fotografía.

Una vez en Praga, el protagonista se dirige a Staroměstské náměstí, la Plaza de la Ciudad Vieja, desde donde, según el procedimiento del «*remake* aurático» (Venzon, 2024: 267),[11] Gómez reproduce con el mismo enfoque y la misma pose, pero desde el lado opuesto, la foto realizada en 1968 por Josef Koudelka durante la invasión de Checoslovaquia (Gómez, 2016: 20 y 21). Sus

11. Esta técnica ya aparece en *Los Modlin* y se repite más adelante en *Wattebled o el rastro de las cosas*.

comentarios al respecto describen brevemente las circunstancias históricas y espaciales de la toma, para volver enseguida sobre Kafka:

> Es una foto un tanto anodina pero que condensa como pocas la historia de un país. Josef Koudelka compartía nombre con Josef K., el personaje de *El proceso* con el que tanto me identificaba en aquel momento. Me sentía culpable por haber respondido a aquella oferta de empleo. Saqué mi cámara y repetí aquella fotografía con mi poco glamuroso reloj de pulsera Casio (Gómez, 2016: 21).

Entonces aparece a sus espaldas Pavel, su supervisor, quien le lleva a la sede de la Kafka Society, en el número 15 de Václavské náměstí, la Plaza de Wenceslao, donde esta institución ocupa únicamente el sótano y las buhardillas de un majestuoso edificio señorial (Gómez, 2016: 19). Tan solo al cabo de un tiempo de haberse instalado, el fotógrafo se entera de la naturaleza de la misteriosa asociación, así como del motivo de su contratación:

> la Kafka Society archivaba documentos inéditos, fotografías y hasta películas de Franz Kafka, pero nadie debía saber de su existencia. […] confesaré que me producía gran placer especular con que solo yo tendría acceso a ese legado. […] Me sentía arrastrado por esa situación surrealista donde las sorpresas se dosificaban. Pero si la misión era trabajar con esas imágenes de Kafka, nadie mejor que yo para vivir ese sueño (Gómez, 2016: 49).

En efecto, durante su estancia praguense, el protagonista se dedica al positivado de imágenes en un laboratorio donde, según Pavel, antaño hubo un atelier fotográfico. Este dato alimenta sus fantasías, que se convierten en visiones ambientadas en otra época:

> Durante los dos minutos del revelado mi imaginación volaba. En esos tiempos muertos, no sé si por la atmósfera venenosa del laboratorio, tuve ensoñaciones que degeneraron en unas leves alucinaciones. A medida que pasaban las jornadas, me parecía vivir más en la época pasada en la que estaban tomados aquellos negativos, que en esa primera década del siglo XXI donde me encontraba. […] Por las noches […] revivía las imágenes que había positivado durante todo el día y que se agolpaban, apareciendo y desapareciendo, centrifugadas en un revelado tormentoso. Instantáneas tomadas en su mayoría con negativos de 6 x 8 en las que abundaban paisajes montañosos, calles nocturnas, tumbas judías, puentes colgados de precipicios, árboles solitarios, aeroplanos, grupos de gentes en los que aparecía Kafka con su sonrisa pícara y la silueta inconfundible de su sombrero (Gómez, 2016: 51-52).

La insistencia del narrador en el tema del sueño resulta determinante para descifrar la configuración de la novela, que alterna dos planos diegéticos, cuya conexión son Kafka y su legado. El periplo del fotógrafo madrileño está dividido en capítulos numerados y da paso a una especie de crónica fotográfica

de la vida del escritor checo,[12] cuyos hitos se organizan cronológicamente a modo de diario o cuaderno de viaje, con la indicación del lugar y la fecha. Estas entradas, redactadas en tercera persona, interrumpen de manera abrupta la continuidad del relato inicial, pero se enlazan con él, discurriendo paralelamente a los descubrimientos del protagonista.

A partir de episodios e instantáneas tan reales como conocidos, Gómez adorna algunas vivencias de Kafka llevando a cabo una «ampliación biográfica» (Balló & Pérez, 2005: 20-21). Para ello muestra imágenes auténticas, realizadas en lugares históricos, y recrea literariamente las posibles circunstancias de su toma adoptando la perspectiva del escritor. La revisitación de su biografía se remonta a los retratos de infancia y adolescencia: las *cartes de visite*, práctica muy en boga a finales del XIX que se configura como jalón de la historia de la fotografía (García Felguera, 2007: 79-90).[13] Los Kafka acuden al atelier de Moritz Klempfner, de donde proceden dos célebres retratos de Franz: uno individual con cinco años y el otro, con diez, junto a sus hermanas Valli y Elli (Gómez, 2016: 31 y 36). Gómez les asigna a estas visitas un trasfondo narrativo imaginado que no consta en los relatos oficiales, ya sean diarios, cartas o biografías. Y, para garantizar cierta continuidad argumental, introduce a Milan, el hijo de Klempfner, quien enseguida traba amistad con el joven Kafka y después trabajaría en el American Photo Studio, donde Franz se fotografía para el recordatorio de su Bart Mitzvá (Gómez, 2016: 38). Casualmente, este otro atelier está situado en el número 15 de Václavské náměstí, el mismo edificio que la Kafka Society; de ahí que el narrador comente que «[Franz] no era consciente de la importancia que ese edificio tendría sobre su vida» (Gómez, 2016: 40).

Por otro lado, Milan le transmite a Franz la afición por la fotografía regalándole por su decimoséptimo cumpleaños una cámara Eastman Kodak Brownie.[14] Esta argucia permite imaginar cómo Kafka, durante una excursión al aeródromo de Brescia con Max y Otto Brod en septiembre de 1909, saca una instantánea que inmortaliza el despegue del aviador francés Louis Blériot (Gómez, 2016: 62). La improbable atribución de la toma contrasta con una experiencia de la que dejan constancia no solo sus biógrafos (Stach, 2016,

12. La presencia de la fotografía a la hora de reconstruir la vida de Kafka se aprecia sobre todo en algunos ensayos biográficos de Klaus Wagenbach (1981; 1988; 1998).
13. Con respecto a este fenómeno en la Praga de 1889, el narrador comenta: «El retrato fotográfico se ha convertido en un gran negocio que hace prosperar a los artistas» (Gómez, 2016: 26).
14. El autor aprovecha para señalar uno de los avances más revolucionarios en la historia de la fotografía, la invención de la cámara portátil (Slater, 1991), y lo hace mostrando el anuncio original de la Kodak Brownie número 1 (Gómez, 2016: 54-55).

I: 591-612), sino también el propio Kafka en el reportaje «Los aeroplanos en Brescia», publicado en el periódico *Bohemia* el 29 de septiembre de 1909 (Stach, 2016, I: 602, n. 12) y al que también alude Gómez (2016: 60-61). A este respecto, Reiner Stach informa de la existencia de una imagen de ese mismo día en la que puede reconocerse al escritor: «El piloto es identificable por su aeroplano, mientras Kafka, que está de pie encima de una silla como todo el mundo que le rodea, se ve de espaldas, en un costado, pero también claramente identificable» (Stach, 2016, I: 608). En este caso, un hecho documentado funciona como pretexto para la inserción de una foto pertinente, pero cuyo verdadero autor se desconoce, pese a que en el índice de imágenes se indique que es una «fotografía tomada con una Kodak Brownie número 1 por Franz Kafka» (Gómez, 2016: 266), extendiendo la ficción al paratexto de la novela.

La siguiente entrada, con fecha 27 de agosto de 1911, remite a una nota de Kafka durante un viaje en tren a Suiza: en el mismo compartimiento, un pasajero francés se ríe porque Max, dormido, ocupa parte de su asiento, cuando de repente Franz le despierta para enseñarle un puente del que ha hecho un boceto (Kafka, 2000: 710). Gómez reelabora la anécdota y realza el detalle visual reproduciendo el dibujo y buscando, en el trayecto entre Constanza y San Galo, la localización del puente:

> Kafka, lector compulsivo de los diarios de Goethe, sospechaba que ese garabato en su diario inspiraría la curiosidad de un futuro lector. Por eso se dibujan las cosas, para perpetuar una imagen y que nos sobreviva. Más de una persona se topó con ese boceto en el diario y quiso resolver el misterio. Aquel que sobrevuele la zona con Google Earth siguiendo los pasos de la vía del tren, a través de las anotaciones precisas de Kafka, puede compartir con él su asombro por aquella visión efímera. El puente que Kafka dibujó en su cuaderno de notas era el Sitterviaduckt de Saint Gallen, un viaducto infrecuente (Gómez, 2016: 66).

Tanto la voluntad de seguir el rastro de Kafka desandando su recorrido para coincidir en un lugar significativo como el método de comprobación mediante recursos tecnológicos actuales revelan la incursión del autor. Además, de acuerdo con el carácter intertextual de la novela, a continuación, precedido por una ilustración de Ana Cubas, aparece un fragmento del relato «El puente» (Gómez, 2016: 68-69).

En el marco de este viaje con Max Brod, cuya última etapa antes de volver a Praga es París, se preanuncia que «Kafka tiene un plan alternativo y secreto para su regreso» (Gómez, 2016: 65).[15] Pero para desarrollar dicho misterio, el

15. Según Stach, Kafka, debido a una enfermedad cutánea, regresa en soledad y antes de lo previsto a Praga, donde se reincorpora al trabajo (2016, I: 630-631).

autor necesita introducir primero, desde el otro plano narrativo, a un familiar del escritor:

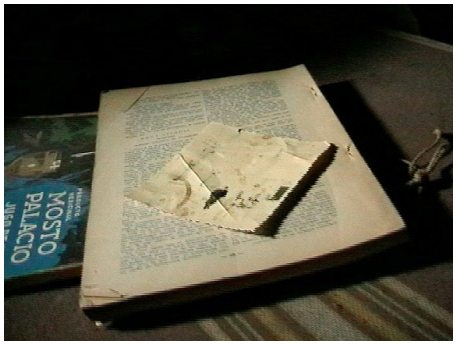
> Descubrí que un hermano de la madre de Kafka al que llamaban el *tío de Madrid* vivió en mi ciudad. Dirigía la Compañía de Ferrocarriles de Madrid, Cáceres y Portugal, y su casa estaba muy cerca de la mía. El tío se llamaba Alfred Löwy y fue quien colocó a su sobrino en la compañía de seguros Assicurazioni Generali de Praga. Kafka trabajó en la sede general situada dos portales más arriba de la Kafka Society (Gómez, 2016: 71).

La información sobre Alfred Löwy,[16] corroborada por una esquela del *ABC* donde constan estos datos (Gómez, 2016: 72), resulta ser certera, así como la importancia que el hombre tuvo en la vida del sobrino. Entonces el fotógrafo, aprovechando un viaje a Madrid, acude con dos amigos a la calle Mayor 28, el antiguo domicilio de Löwy. Con una cámara de vídeo, pregunta por Alfred en una antigua tienda de bisutería, cuya dueña, Teresa Otero,[17] sostiene haber escuchado que un tal Kafka había vivido en el cuarto piso de ese mismo edificio. Gracias a unas obras de reforma, los tres se cuelan hasta las buhardillas, donde, en una vieja maleta, tal y como había imaginado al principio, encuentran una fotografía:

> Estaba amarillenta con cercos de tazas de café sobre su superficie. Era una copia fechada y firmada el 24 de septiembre de 1911. Estaba sobreexpuesta y representaba a un hombre de negro con sombrero que caminaba hacia la cámara con la cabeza agachada. De fondo se percibían las formas cúbicas del Palacio Real de Madrid abrasadas por el sol del mediodía. Llevaba la firma de Kafka (Gómez, 2016: 79).

La instantánea aparece primero en el lugar de su hallazgo mediante un fotograma pixelado del vídeo y, en la página siguiente, se reproduce de tal manera que se aprecian los detalles apuntados por el narrador (figs. 2 y 3). Justamente la nitidez de la silueta de Kafka, así como de su firma con fecha 24 de septiembre de 1911, sugieren la manipulación de una imagen preexistente de cara a un montaje fotográfico.

16. En la biografía de Stach se confirma dicha información (2016, I: 93 y 482). Al respecto, véase también el reportaje de Nieto (2021).
17. Gómez reproduce un fotograma del vídeo donde aparece Teresa Otero en su tienda señalando con los dedos el número del piso (2016: 76). Más adelante se especificará que Löwy vivió en el segundo (Gómez, 2016: 222).



Figuras 2 y 3. Hallazgo de la foto de Kafka en Madrid (Gómez, 2016: 79 y 80)

Todo apunta a que Gómez crea una prueba postiza para avalar los rumores insinuados por Teresa Otero sobre la estancia madrileña de Kafka, aprovechando también un vacío temporal en sus escritos, donde no constan anotaciones o comentarios que desmientan la desviación.[18] No obstante, la convicción de que existe un vínculo entre el escritor checo y la capital española queda reforzado, además, por la noticia de que un sobrino suyo, Martin Kafka, juega en el equipo Moraleja Alcobendas Rugby Unión (Gómez, 2016: 81-82).[19] Al margen de esta anécdota curiosa, el hallazgo de la fotografía en la buhardilla inaugura un episodio apócrifo que ninguna biografía de Kafka contempla: su visita de incógnito a Madrid, desde donde le manda a Max Brod una postal de la Puerta del Sol en la que aparece un breve texto escrito y firmado a mano confesando su miedo a los ratones (Gómez, 2016: 96). En realidad, se trata del comienzo de una carta que Franz le envía a su amigo a principios de diciembre de 1917 (Kafka, 1992: 132), lo cual sugiere otra intervención que consiste en la superposición de parte del autógrafo de Kafka a una postal de la época.

El interés por el legado de Kafka no se ciñe únicamente a lo fotográfico, sino que atañe asimismo a su producción literaria desde el punto de vista de la

18. La entrada de los diarios más próxima a la fecha indicada en la foto es del 26 de septiembre de 1911, siendo la anterior del 26 de agosto; por otro lado, en los diarios de viaje la última entrada de 1911 es del 5 de septiembre (Kafka, 2000: 62-63 y 728).
19. En un reportaje sobre la victoria de este equipo en la liga, Susana Hidalgo menciona al jugador haciendo hincapié en su ascendencia: «Entre los aficionados se encontraban muchos jóvenes de la escuela de rugby de la localidad que, algún día, esperan seguir los pasos de jugadores como Martín Kafka, descendiente del escritor Franz Kafka» (2002).

materialidad de la escritura, pues Pavel custodia algunos manuscritos del autor que el fotógrafo inspecciona con minucia: «De vez en cuando, desperdigadas por el texto, se distinguía la letra K., el nombre del protagonista de aquellos relatos» (Gómez, 2016: 107).[20] Con este pretexto, volviendo a los diarios, la reconstrucción biográfica pasa a enfocarse en el proceso creativo del escritor, al tiempo que se introduce a la figura de Felice Bauer, su prometida, con quien mantiene una abundante correspondencia.[21] Así, según el narrador, la redacción de *La condena*, escrita durante la noche del 22 al 23 de septiembre de 1912,[22] se inspira en una foto que Kafka hizo del puente enfrente de su casa (Gómez, 2016: 113), por el que Georg se arroja, alusión nuevamente aclarada a través de un fragmento ilustrado de esta novela corta (Gómez, 2016: 114-115).

También se alude, de acuerdo con la entrada del 30 de noviembre de 1914 (Kafka, 2000: 532-533), al bloqueo de Kafka durante la escritura de *El proceso*, así como a su intención de reconquistar a Felice después de la primera ruptura. La definitiva se produce en 1917, poco después de realizarse en Budapest el retrato más conocido y emblemático de la pareja (Gómez, 2016: 126). La foto se toma, según Gómez, en el atelier de Weisz Hugó, e implica la formalización del nuevo compromiso: «A los ojos de su álbum familiar, el matrimonio se habría consumado […]. Kafka conoce las estrecheces de la fotografía, pero también su poder oculto» (Gómez, 2016: 124-125). De ahí que, conocedor del desenlace, le atribuya a la pose de Franz cierta premeditación: «Su plan es separarse ligeramente de la espalda de Felice, piensa que cada centímetro de separación que consiga es territorio simbólico ganado para su causa y que alejará en el tiempo su matrimonio» (Gómez, 2016: 127).[23]

En la reinterpretación de este acontecimiento fotográfico, presencia la escena un niño de cuatro años llamado Endre Friedemann, el futuro fotoperiodista húngaro Robert Capa, cuyo cameo literario dentro de la novela se explica en el relato de *Agencia de detectives zurdos* titulado «Llueve en Budapest»:

20. Naturalmente, se refiere a Joseph K., protagonista de *El proceso*, novela póstuma de cuyo manuscrito original se muestra una página (Gómez, 2016: 108).
21. Gómez muestra el anverso y el reverso del sobre de una carta que Kafka envía a Felice (2016: 128).
22. En sus diarios, el 23 de septiembre de 1912, Kafka registra: «Esta historia, *La condena*, la he escrito de un tirón, durante la noche del 22 al 23, entre las diez de la noche y las seis de la mañana» (2000: 359). Indicando la misma fecha, Gómez escribe: «Son las seis de la mañana, Franz está exhausto. […] Se ha pasado la noche en vela escribiendo su relato *La condena*» (2016: 111).
23. Acerca de este retrato, Stach comenta: «Fue, como quizá ambos intuían, una foto de despedida. […] Una foto en la que, con solo mirar con atención, se podía leer el futuro» (2016, II: 1693). Echevarría (2019), aludiendo a una carta de Kafka de 1913 dirigida a Max Brod, también avala esta interpretación. Por otro lado, Gómez dedica la última página del libro a un *remake* de dicho retrato (2016: 278).

> Yo me empeñé en visitar Mai Manó [House] porque, sin haber estado nunca, diez años antes había ambientado allí un capítulo de mi libro *Proyecto K.* […] Describía en aquel capítulo el día de julio de 1917 en el que Franz Kafka y su prometida Felice Bauer se hicieron la famosa fotografía de su compromiso en Budapest. Es una foto extrañísima, llena de dobles mensajes, de la que fabulé que se había tomado en el estudio de Weisz Hugó, el fotógrafo que compró el estudio a Mai Manó y que mantuvo su actividad. No tenía ningún dato histórico para afirmar que la foto se hizo allí, solo mi intuición y la proximidad del estudio a la estación de tren, por donde sabía que había llegado la pareja a Budapest. Lo singular de ese capítulo es que hago confluir en escena a Kafka y a un niño de cuatro años que acudió a ese mismo estudio a fotografiarse junto a su madre. Ese niño, claro, era Robert Capa. […] ¡Toma ya! Doble salto moral, ciencia ficción histórica que mezcla a dos personajes míticos de la literatura y la fotografía que coincidieron, eso es seguro, en una misma ciudad durante la Primera Guerra Mundial (Gómez, 2023: 14-17).

Al hablar de la gestación del capítulo, en este pasaje marcadamente metanarrativo y metaficcional, Gómez celebra su ocurrencia y revela un mecanismo fundamental para la configuración de *Proyecto K.* que consiste en suplir con la imaginación, e incluso con la falsificación o fabricación de algunos documentos, la falta de testimonios certeros acerca de una situación determinada, explorando los territorios de lo posible.[24]

Impostura y ensueño

En 1917, a Kafka le diagnostican tuberculosis, hecho que influye en la determinación de separarse de Felice (Stach, 2016, II: 1717-1764), pero al mismo tiempo supone para él un nuevo comienzo simbólico. Así lo anota en su diario (Kafka, 2000: 627), cuya entrada correspondiente, del 15 de septiembre, Gómez cita al pie de la letra (2016: 129). A nivel narrativo, la enfermedad también se configura como punto de inflexión en el desarrollo argumental del libro. En efecto, en verano de 1921, para contrarrestar su dolencia, el escritor es internado en el sanatorio eslovaco de Tatranské Matliary, donde conoce a Robert Klopstock, estudiante de medicina que enseguida se convierte en amigo íntimo. Alrededor de este personaje, Gómez perfecciona su fabulación asignándole cierto interés por los sueños y el desarrollo de una investigación al respecto con la colaboración de los pacientes del sanatorio. Entre ellos se encuentra Kafka, cuyos sueños son los «más completos y ricos, y [los] que le están ayudando más decididamente a construir sus teorías» (Gómez, 2016: 134).

24. Piénsese en *Carta al hermano* (2021), fototexto donde, a partir de un lote de negativos encontrado en el Rastro de Madrid, y sin conocer la identidad de los referentes fotográficos, Gómez construye un relato epistolar del todo ficticio.

Con respecto a esta figura, lo más sorprendente es ver una *carte de visite* suya, firmada y con un pie de foto que reza «El médico húngaro Robert Klopstock»,[25] pero sin duda protagonizada por Paco Gómez, disfrazado con sombrero y gafas parecidas a las del verdadero Klopstock (fig. 4). La impostura visual del autor empírico se reafirma cuando Gómez interviene una instantánea real donde aparece Kafka junto a un grupo de pacientes del sanatorio, entre los cuales se distingue, en el lado izquierdo, a Klopstock: «Justo antes [de pulsar el retardador], y sin venir a cuento, Kafka deposita su reloj de bolsillo en la mano del médico húngaro. Klopstock, sin tiempo para reaccionar, mira extrañado ese reloj sin manecillas» (Gómez, 2016: 135). Al margen de la anécdota del reloj y la atribución de la toma a Kafka, nótese que la imagen está oscurecida de tal manera que el auténtico Klopstock parece tener barba, igual que su usurpador, lo cual refuerza aún más el juego autoficcional (fig. 5).[26]

Figuras 4 y 5. Usurpación de la identidad de Robert Klopstock (Gómez, 2016: 133 y 135)

Un par de años más tarde, en la fase terminal de la enfermedad, Kafka ingresa en el sanatorio del doctor Hoffman en Kierling, cerca de Viena, donde Robert Klopstock y Dora Diamant le asisten hasta su muerte. Allí, en la versión de Gómez, el médico húngaro, junto con Milan Klempfner –su amigo de infancia

25. La misma información se repite en el índice de imágenes: «El médico húngaro Robert Klopstock. Copia fotográfica fechada en 1921» (Gómez, 2016: 269).
26. La fotografía original puede verse en el siguiente enlace: https://kafkamuseum.cz/en/photogallery/.

y fotógrafo–, le propone someterse a un complejo proceso de captación de sueños posible gracias a un artilugio fabricado por Nikola Tesla:[27]

> Los sueños los captura aplicando directamente unos electrodos sobre el sujeto. Estos se condensan en forma de secuencias que es capaz de retener, a modo de fotogramas superpuestos, en unas placas emulsionadas, con combinaciones de diferentes sales químicas, sobre planchas de una aleación metálica, cuya fórmula guarda en absoluto secreto. No tiene dudas de que esas placas contienen el sueño captado aunque aún no han encontrado la forma de recuperarlos. Sus experiencias le hacen confiar en que algún día se logrará la clave para la traslación a un soporte visible (Gómez, 2016: 140).

El escritor acepta, con la esperanza postrera de que «quizás sus sueños sean capaces de condensarlo todo» (Gómez, 2016: 141). Al día siguiente, tiene lugar el procedimiento, que no solo se describe minuciosamente, sino que también se documenta mediante una foto tomada por Dora: «El médico húngaro tiene montada su cámara fotográfica sobre un trípode en el laboratorio. […] Sitúa a Franz sobre la pila mortuoria ya casi dormido, la enfermera Slezak sorprendida entrando el sótano con una cubeta que parece de atrezzo y él de pie» (Gómez, 2016: 147). Klopstock es interpretado de nuevo por Gómez, que aparece desenfocado –aunque reconocible– y en primer plano (fig. 6).[28]

Figura 6. Testimonio visual de la extracción de sueños (Gómez, 2016: 148-149)

27. Gómez enseña una foto del estabilizador, que, en realidad, es una prensa Raskin (2016: 143).
28. También se reproduce una imagen de la bata ensangrentada de Klopstock (Gómez, 2016: 152).

Al cabo de un mes, tras haber corregido las pruebas de *Un artista del hambre*, el 3 de junio de 1924, con casi cuarenta y un años, Franz Kafka fallece en la misma clínica, tras suministrarle Klopstock –bajo su petición– una dosis mortal de Pantopon.

Después del entierro en el cementerio judío de Strašnice, el 11 de junio, Gómez imagina una reunión con Milan Klempfner en el American Photo Studio, a la que acuden Max Brod, Dora Diamant y Robert Klopstock, guardián de las placas. Lo que Milan quiere es crear una fundación que reúna y proteja el legado del escritor:

> En los sótanos de su negocio conserva de su amigo de la infancia las películas que hicieron y las miles de imágenes que tomó. Además custodia los cartapacios con los dibujos y montones de cuadernos que Kafka se dedicaba a garabatear durante sus visitas al estudio a lo largo de sus mas de treinta años de amistad. […] Es un material que Milan Klempner considera de mucho valor y tiene la intención de dedicar los espacios de su antiguo atelier a la conservación de todo el legado de Kafka (Gómez, 2016: 160-161).

Sin embargo, tanto Max, encargado de destruir todos los escritos de Kafka,[29] como Dora, deseosa de pasar página, se desentienden. Así pues, «Milan Klempfner y Robert Klopsfstock se quedan pues solos ante su plan sobre Kafka. Demasiadas kaes mayúsculas juntas en un espacio tan angosto» (Gómez, 2016: 164); de ahí que decidan llamarlo «Proyecto K.».

De este modo, en la sede de la Kafka Society, el antiguo American Photo Studio, confluyen el final de la biografía apócrifa del escritor y el misterioso encargo del fotógrafo madrileño. Solo entonces el enigmático y escurridizo Pavel decide contarle al protagonista toda la verdad, que coincide con el relato previo:

> La historia que me contó era asombrosa, imposible de creer, pero lo cierto es que, estaba tan bien argumentada y la cantidad de datos que incluía eran tan profusos, que se me hacía imposible que alguien pudiera inventarse semejante despropósito. […] Encontrar aquella foto de Kafka en la buhardilla de Madrid me hizo creer que todo puede suceder, pero esto rozaba la locura. Pera creer la fábula de Pavel, debía meter el dedo en la llaga y tener entre manos aquello que vinculaba el momento actual con el pasado (Gómez, 2016: 167).

El fotógrafo alude metanarrativamente a la historia y hace hincapié en su coherencia y abundancia documental, insistiendo en cómo la realidad supera la ficción hasta rozar la ciencia ficción. De hecho, acto seguido, Pavel abre

29. Parece ser que Kafka ya había expresado esta voluntad a finales de 1921, según atestigua una nota manuscrita que Gómez reproduce y transcribe traducida al español (2016: 156 y 157).

una gran caja fuerte oculta detrás de una estantería: «Entre el humo azul y las sombras que producían las aspas de un extractor, me sentía dentro de una nave espacial, una atmósfera de ciencia ficción perfecta para ese momento. Esa fue la primera ocasión en la que pude ver las 103 placas que contenían los sueños de Franz Kafka. Se suponía que yo debía ser el encargado de extraer su contenido» (Gómez, 2016: 168).

Pero, antes de nada, el fotógrafo investiga los orígenes de la sociedad revisando el contenido de una caja de latón repleta de fotos y repara en el retrato del abuelo de Pavel: el español Sebastián Plaza. Este ingeniero navarro afincado en Praga también había conocido a Milan Klempfner en el American Photo Studio, y juntos solían organizar unas tertulias sobre avances tecnológicos en el Hotel Archiduque. Respecto al contenido de la caja, el protagonista afirma: «debía de haber más de cien fotografías. A mí las que más me interesaron fueron las pocas que tenían que ver con las placas de sueños de Kafka. Yo necesitaba pruebas» (Gómez, 2016: 175). Sobre todo, resulta bastante llamativa la siguiente observación: «tenía claro, viendo las fotografías que habitaban aquella caja metálica, que esas imágenes eran imposibles de falsificar» (Gómez, 2016: 176). El personaje confía en una concepción testimonial de la fotografía que el autor desmiente con ironía desde las primeras páginas.

Aun así, convencido de su autenticidad, el fotógrafo sigue adelante con la tarea, no sin antes pedirle ayuda a Jorge Flores, antiguo compañero de estudios especializado en ingeniería oceanográfica, gracias a cuyos conocimientos elaboran un sistema de extracción de sueños que llaman TIS, «Traslación Interpolada por Simbología» (Gómez, 2016: 185). Al sacar la primera placa de su contenedor para someterla al procedimiento ve que «sobre la superficie había rayas como si una bestia de tres dedos la hubiera inferido un arañazo certero» (Gómez, 2016: 186), detalle que enlaza con el epígrafe del libro, un fragmento del diario de Kafka que, como si hubiese sido el germen de la novela, reza: «Insomne, casi del todo; / torturado por sueños, / como si los hubieran grabado en mí a arañazos, / en un material refractario» (Gómez, 2016: 9).[30] Sea como fuera, tras una minuciosa y sesuda descripción del proceso, la conclusión es impactante:

> Aquellos sueños eran fotografías. […] Dediqué meses a aquella tarea. Después, perdido y por caminar en alguna dirección, ante la ya definitiva soledad de mi misión, comencé a establecer analogías con los textos de Kafka. Determinados pasajes y dibujos de sus diarios parecían casar a la perfección con las seccionas transversales de los sueños. Lo mismo sucedía con los personajes que surgían de las sombras y que era fácil identificar como los protagonistas de sus novelas.

30. Efectivamente, se trata de una nota con fecha 22 de febrero de 1922 (Kafka, 2000: 675).

> Allí reconocí al Agrimensor K. a los pies de aquel castillo inalcanzable, a Josef K. preguntándose el porqué de su acusación mientras era detenido y al insecto abominable de Gregor Samsa con su multitud de patas delgadas. Una vez puestos en común texto e imagen era difícil saber quién representaba a quién. Si el texto estaba antes que la imagen o el sueño antes que las palabras. Si los libros se construyeron en base a las fotografías o las palabras surgían de los sueños (Gómez, 2016: 187-189).

Este pasaje revelador resuelve el misterio de las placas de sueños de Kafka, al tiempo que encierra metafotoliterariamente la pregunta fundacional de cómo funciona, desde el punto de vista creativo, el mecanismo que rige la interacción entre palabra e imagen en el marco de la fototextualidad literaria. Así, como si de citas intertextuales de carácter visual se tratara, a continuación, aparecen no solo escenas personificadas de *El castillo*, *El proceso* y *La metamorfosis*,[31] sino también las fotografías correspondientes a algunos de los dibujos del escritor (figs. 7 y 8).[32] Todas ellas son imágenes realizadas por el autor con la colaboración de terceros y se basan en materiales previos, literarios o icónicos, transfigurándolos.

Figuras 7 y 8. Contenido de dos de las placas de los sueños de Kafka (Gómez, 2016: 194 y 195)

Llegados a este punto, Gómez aporta nuevos datos para seguir delineando la historia de la Kafka Society hasta 2015. Se remonta entonces a la quema de libros del 10 de mayo de 1933 en la berlinesa Opernplatz por parte de los nazis, donde también arden las obras de Kafka. El encargado de rastrear sus escritos es

31. Sin ser el lector consciente de ello, algunas de estas placas reveladas ya habían aparecido previamente a lo largo del relato para acompañar fragmentos de la obra de Kafka (Gómez, 2016: 86-87 y 120-121).
32. Recientemente, los dibujos del escritor se han editado en varios formatos, lo cual indica cierto interés por esta faceta de su producción. Véase Kafka (2011; 2023).

un tal Eduard Capek, joven estudiante bohemio,[33] posteriormente agente de la Gestapo, quien requisará asimismo el apartamento de Dora Diamant en Berlín. Trasladado más tarde a Praga para capturar a los miembros de la resistencia que atentaron contra Reinhard Heydrich, alto cargo de las SS, Capek registra la sede de la Kafka Society, donde reconoce a Milan Klempfner y Sebastián Plaza, pero decide pasar de largo, ya que «las lecturas de Kafka le habían curado de su maldad» (Gómez, 2016: 212). Es más, poco después entrega los manuscritos robados, entre ellos el de *La ruina*, y se une a la asociación, utilizando una ferretería como tapadera durante el resto de su vida (Gómez, 2016: 213).

Es la amenaza del enemigo nazi, aún al acecho, el pretexto con el que un día Pavel despide repentinamente al fotógrafo mediante una carta, no sin dejar de recomendarle que, al volver a Madrid, visite la tumba de Alfred Löwy:

> Kafka no paraba de pasearse por mis sueños. […] Para soportar el mono del personaje, seguí los consejos de Pavel en su carta de despedida. Tomé mi cámara de fotos y después la línea cinco del metro en dirección a la estación de Marqués de Vadillo. A pocos metros de allí, colgada de las terrazas del Manzanares, se encuentra la Sacramental de Santa María y en su interior, enterrado desde 1923, Alfred Löwy, el tío de Madrid de Franz Kafka. Había visitado su casa y en ese momento tuve la necesidad de ir a su tumba (Gómez, 2016: 219).

Ante la lápida, que lleva inscrito el nombre castellanizado Alfredo Loewy y Porgés, el protagonista saca una foto y repara en la incisión de una K. (Gómez, 2016: 222 y 225). Aunque no vuelve a tener noticias de la Kafka Society, su obsesión por el escritor y aquel asunto siguen. Lo demuestra un sueño convertido en imagen en el que, desde su casa, observa a Milan vestido de traje inclinándose hacia el vacío en lo alto de la torre de la iglesia de San Ildefonso: «Este sueño fue uno más de los que tuve durante mis años en Madrid. La diferencia con todos los demás es que fue el último de ellos y el primero del que sentí la necesidad de conservarlo mediante una fotografía. Después de eso dediqué mi vida a olvidar a Kafka» (Gómez, 2016: 232-233).

Hacia el final, la aventura del fotógrafo, que antes se distinguía tipográficamente por respetar una sucesión de capítulos numerados, se convierte al formato diarístico que caracterizaba el relato de la vida de Kafka o la crónica de la Kafka Society, aunque manteniendo la narración en primera persona. Así,

33. De nuevo, Gómez reproduce una foto histórica de aquel día donde un grupo de estudiantes se dispone a quemar papeles y libros, e indica aleatoriamente que Capek es el primero a la derecha (Gómez, 2016: 201). Más adelante aparece otro retrato suyo en calidad de agente de la Gestapo (Gómez, 2016: 210).

el 25 de agosto de 2015, durante un viaje a Bratislava, se desvía hacia Viena para visitar la población de Kierling:

> En ese lugar existió un sanatorio donde Kafka se retiró en 1924 con su amada Dora Diamant y su amigo el médico húngaro Robert Klopstock. […] Esta es una historia conocida. Lo que solamente dos personas en este mundo sabían, o al menos eso creía yo, era que en ese mismo sanatorio y los días previos a su muerte, Klopstock extrajo de la mente del escritor sus últimos sueños (Gómez, 2016: 238).

Actualmente, aunque convertido en viviendas, el edificio mantiene una valla rematada por el letrero «Ehem. Sanatorium» –en alemán, «antiguo sanatorio»– (Gómez, 2016: 243) y alberga en la segunda planta, donde estuvo alojado y murió el escritor, un espacio conmemorativo gestionado por la Österreichische Franz Kafka Gesellschaft.[34] Tras la visita, como de costumbre, el fotógrafo se cuela clandestinamente en el sótano: «El techo está repleto de ganchos y cables cortados desiguales formando espirales. Sobre la pared más larga hay una especie de mesa mortuoria con una base de hierro oxidado. Sospecho que aquella superficie debió ser el lugar donde captaron los sueños a Kafka» (Gómez, 2016: 247). El mismo día, decide viajar también a Praga y, estando allí, como si quisiera cerrar un círculo, repite igual que antaño la foto de Koudelka antes de dirigirse hacia su meta (Gómez, 2016: 252-253). Desde el exterior del número 15 de Václavské náměstí, repasa mentalmente las instalaciones de la Kafka Society, pero, al entrar, el vigilante le señala que la puerta de acceso está tapiada:

> El marco está condenado de forma burda, como asegurándose de impedir el paso a todo intruso, pero sin ocultar del todo su pasado. Un pasado que por otra parte ya estoy seguro de que nunca existió. Como veo claro ahora que tampoco existió Pavel, ese insulso personaje que me inventé para gestionar un lugar donde soñar cosas que nunca podré vivir (Gómez, 2016: 254).

El protagonista despierta del sueño de una ilusión tan bien articulada que acaba confundiéndose con la realidad, aun sin dejar de mostrar nunca, y no sin cierta ironía, su verdadera naturaleza de ficción, avalada en todo momento por la fotografía.

¿Qué es la foto?: una ficción

Si algo se desprende de esta provisional resolución del rompecabezas que entraña la intricada trama de *Proyecto K.*, más allá del indudable ingenio de Gómez a la hora de urdir semejante aventura, es una lección magistral acerca

34. Véase: https://www.franzkafka.at/gedenkraum/.

de las posibilidades del medio fotográfico reproducido dentro de una narración del siglo XXI, en este caso tan solo pretendidamente documental. Basta con hojear el libro y conocer mínimamente la trayectoria del fotógrafo madrileño para suponer que se trata de un relato de corte testimonial como *Los Modlin* y *Wattebled o el rastro de las cosas*. Esta impresión se debe principalmente a la abundancia de documentos visuales que aparecen en su interior –más de un centenar– y, en segundo lugar, a la multitud de estudios biográficos existentes acerca de una figura literaria de la magnitud de Franz Kafka. Indudablemente, además de sentir cierta la fascinación por la personalidad y la obra del escritor checo, Gómez lleva a cabo una minuciosa labor de documentación previa sobre sus circunstancias vitales que se traslada a la novela en forma de información verídica, aunque literaturizada. No obstante, lo consabido y lo comprobable están mezclados con elementos ficticios en un principio difíciles de detectar, por lo menos hasta que el relato toma derroteros fantásticos que desembocan en ciencia ficción.

Ahora bien, la presencia de la imagen fotográfica complejiza esta dinámica ya de por sí metaficcional, en la que también interviene como personaje y narrador un trasunto del autor, de acuerdo con una serie de estrategias cuyo empleo simultáneo conlleva el cuestionamiento constante de qué es real y qué no. Al principio, acostumbrado a asociar de manera casi automática la visión con la verdad, el lector tiende a creer lo que lee confiando en lo que ve, según la concepción tan arraigada como obsoleta de la fotografía como prueba irrefutable o certificado de existencia (Barthes, 1990: 150-151). Pero, aun partiendo de esta premisa, su valor indicial precisa de un contexto del que no siempre se dispone (Dubois, 1994: 51) y que, precisamente por eso, en el ámbito de la ficción, le proporciona al operador o al usuario en cuestión una libertad creativa e interpretativa ajena a cualquier pretensión de objetividad (Sontag, 2006: 152-153). Así es como, en el caso de las fotos auténticas, Gómez, por un lado, contextualiza los retratos inequívocos de Kafka adornando la posible historia de su realización y, por el otro, re-contextualiza imágenes de la época sin identificar atribuyéndoselas al escritor o bien tomando prestado el rostro de algún referente anónimo para ponerle cara a personajes inventados –por ejemplo, Milan Klempfner, Sebastián Plaza y Eduard Capek– y otorgarles un halo de realidad.

Asimismo, con el objetivo de garantizar la coherencia de la ficcionalización de la biografía del escritor checo, Gómez recurre incluso a técnicas propias de un profesional que consisten en la manipulación de la fotografía para crear indicios acerca de hechos nunca acaecidos, empezando por el inverosímil anuncio de trabajo al principio de la novela. Pero piénsese, sobre todo, en

la instantánea de Kafka delante del Palacio Real o la postal que el escritor enviaría desde Madrid a Max Brod: documentos preexistentes, seguramente de principios del siglo XX, modificados por el fotógrafo de tal manera que, al parecer auténticos, atestigüen su estancia allí. Aunque lo más impactante en este sentido, y revelador con respecto al juego autoficcional del autor, es sin duda verle como irónico suplantador del médico húngaro Robert Klopstock, personaje histórico convertido en el ideador del proceso de extracción de sueños. Este intercambio identitario determina un punto de inflexión en la obra que coincide con su tramo argumental más inverosímil, pero, aun así, avalado por una serie de imágenes creadas *ex novo* a partir de los sueños de Kafka: fotogramas de pasajes de sus obras más célebres o transfiguraciones de sus dibujos. Un uso artístico e intertextual de la fotografía que se sitúa en las antípodas de la verdad entendida como hecho demostrable.

En definitiva, la conexión que se establece entre las imágenes reproducidas en *Proyecto K.* reafirma la idea expresada por Joan Fontcuberta en un pasaje de *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (1996) donde describe a la perfección la actitud adoptada por el autor en esta obra tan singular:

> Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad* (2011: 10).

Efectivamente, el propósito de Gómez, según él mismo reconoce, no pretende tanto escribir un relato biográfico fidedigno sobre Franz Kafka, sino más bien reflejar su profunda admiración por este escritor y su trayectoria vital y literaria, rayana en la obsesión, a la vez que reflexiona irónicamente sobre el poder de la imagen fotográfica. Así, en última instancia, su manejo de la fotografía se ajusta éticamente a la intención de armar un relato kafkiano que vehicula, en forma de reescritura apócrifa y a través de la fototextualidad, la mentira –o la ficción– de una verdad individual.

Bibliografía citada

AGUILAR, Eduard (2017), «Paco Gómez: «Me encantan esos libreros farmacéuticos que se leen el libro y se lo recetan a su cliente»», *Alicante Plaza*, 2 de julio: https://alicanteplaza.es/gomez-me-encantan-esos-libreros-farmaceuticos-que-se-leen-el-libro-y-se-lo-recetan-a-su-cliente [consulta: 24 abril 2024].

ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ALPAÑÉS, Enrique (2016), «Así podrían haber sido los sueños de Kafka», *El País*, 21 de marzo: https://elpais.com/elpais/2016/03/18/tentaciones/1458290777_454733.html?event_log=go# [consulta: 24 abril 2024].

BALLÓ, Jordi & Xavier Pérez (2005), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama.

BARTHES, Roland (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.

CANDELORO, Antonio (2014), «Identidades «noveladas»: el caso de las biografías «literarias» de Juan Manuel de Prada, Javier Marías y Rosa Montero», en Augusto Guarino (ed.), *Le geometrie dell'essere. Identità, identificacione, diversità nella recente letteratura spagnola*, Napoli, Tullio Pironti, pp. 199-216.

DUBOIS, Philippe (1994), *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós.

DUVÓN, Facundo (2013), «Paco Gómez, espigador de fracasos», *Culturamas*, 17 de diciembre: https://culturamas.es/2013/12/17/paco-gomez-espigador-de-fracasos/ [consulta: 24 abril 2024].

ECHEVARRÍA, Ignacio (2019), «La mano de Kafka», *El Cultural*, 3 de enero: https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima_molestia_ignacio_echevarria/20190103/mano-kafka/365714712_0.html [consulta: 24 abril 2024].

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018), *Teoría general de la basura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

FLOR, Fernando R. de la (2009), *Giro visual*, Salamanca, Delirio.

FONTCUBERTA, Joan (2011), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2007), «Expansión y profesionalización», en Marie-Loup Sougez (ed.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, pp. 69-116.

GÓMEZ, Paco (2013), *Los Modlin*, Madrid, Fracaso Books.

GÓMEZ, Paco (2016), *Proyecto K.*, Madrid, Fracaso Books.

GÓMEZ, Paco (2017), *Volverás a la Antártida*, Madrid, Fracaso Books.

GÓMEZ, Paco (2020), *Wattebled o el rastro de las cosas*, Madrid, Fracaso Books.

GÓMEZ, Paco (2021), *Carta al hermano*, Madrid, Fracaso Books.

GÓMEZ, Paco (2022), *Documento nacional*, Madrid, Fracaso Books.

GÓMEZ, Paco (2023), *Agencia de detectives zurdos*, Madrid, Fracaso Books.

GÓMEZ ALONSO, Rafael (2023), «La reconstrucción de la memoria fotográfica en *Watte-bled*. Creación del relato de Paco Gómez», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 199 (808). https://doi.org/10.3989/arbor.2023.808003

HIDALGO, Susana (2002), «Los «bravos» chicos de Alcobendas», *El País*, 15 de abril: https://elpais.com/diario/2002/04/15/madrid/1018869854_850215.html [consulta 24 abril 2024].

HUNTER, Jefferson (1987), *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Cambridge/London, Harvard University Press.

KAFKA, Franz (1992), *Cartas a Max Brod (1904-1924)*, Madrid, Grijalbo.

KAFKA, Franz (2000), *Obras completas*, II, ed. J. Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

KAFKA, Franz (2011), *Dibujos*, ed. N. Bokhove y M. von Dorst, Madrid, Sexto Piso.

KAFKA, Franz (2023), *Dibujos recuperados*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo.

LÓPEZ DÍAZ, Antonio (2016), «Paco Gómez: Me siento un pionero en el género fotográfico literario», *Le Miau Noir*, 18 de mayo: https://www.lemiaunoir.com/entrevista-paco-gomez/ [consulta: 24 abril 2024].

MARCHENA, Domingo (2020), «El campeón de la autoedición en España», *La Vanguardia*, 25 de septiembre: https://www.lavanguardia.com/ocio/viajes/20200925/483531893121/paco-gomez-watttebled-rastro-de-madrid.html [consulta: 24 abril 2024].

MARTÍNEZ RUBIO, José (2015), *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*, Barcelona/Ciudad de México, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana.

MONTANDON, Alain (1990), «Présentation», en Alain Montandon (ed.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, pp. 5-9.

MORA, Vicente Luis (2012), *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral.

NIETO, Silvia (2021), «Alfredo Loewy, el tío de Kafka que vivió en la calle Mayor de Madrid», *ABC*, 19 de diciembre: https://www.abc.es/espana/madrid/abci-kafka-tio-enf-202112190131_noticia.html [consulta: 24 abril 2024].

PARR, Martin & Gerry Badger (2004), *The Photobook. A History*, I, London, Phaidon.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (2016), «*Proyecto K.*: Paco Gómez, de oficio descifrador», *ABC Cultural*, 20 de abril: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-proyecto-paco-gomez-oficio-descifrador-201604201327_noticia.html [consulta: 24 abril 2024].

SLATER, Don (1991), «Consuming Kodak», en Jo Spence y Patricia Holland (eds.), *Family Snaps. The Meaning of Domestic Photography*, London, Virago, pp. 49-59.

SONTAG, Susan (2006), *Sobre la fotografía*, Ciudad de México, Alfaguara.

SOUGEZ, Marie-Loup (2002), «La luz y la pluma. Fotógrafos escritores, escritores fotógrafos y otras combinaciones», en Antonio Ansón (ed.), *Los mil relatos de la imagen y uno más. Fotografía & literatura*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 11-25.

STACH, Robert (2016), *Kafka*, 2 vols., Barcelona, Acantilado.

TSCHILSCHKE, Christian von & Dagmar Schmelzer (2010): «Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro», en Christian von Tschilschke &

Dagmar Schmelzer (eds), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-32.

VENZON, Ruben (2023), «De antiguas fotografías y otros azares: un acercamiento a la narrativa fototextual de Paco Gómez», en Marta Pascua Canelo & Manuel Santana Hernández (eds.), *Poder y resistencia en las escrituras exocanónicas*, Lausanne/Berlin, Peter Lang, pp. 75-88.

VENZON, Ruben (2024), *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

WAGENBACH, Klaus (1981), *Franz Kafka en testimonios personales y documentos gráficos*, Madrid, Alianza.

WAGENBACH, Klaus (1988), *La Praga de Kafka*, Barcelona, Península.

WAGENBACH, Klaus (1998), *Franz Kafka. Imágenes de su vida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 145-158
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27161

Artículo de investigación

Apropiacionismo y reciclaje de la noción de traducción en *El fill del corrector / Arre, arre, corrector,* de Adrià Pujol Cruells y Rubén Martín Giráldez

Appropriationism and recycling of the notion of traslation in *El fill del corrector / Arre, arre, corrector*, by Adrià Pujol Cruells and Rubén Martín Giráldez

Andrea Elvira Navarro

Autoría:
Andrea Elvira Navarro
Universidad de Salamanca, España
https://orcid.org/0000-0002-7103-5580
andrea.elvira@usal.es

Citación:
Elvira Navarro, Andrea (2025). «Apropiacionismo y reciclaje de la noción de traducción en *El fill del corrector / Arre, arre, corrector*, de Adrià Pujol Cruells y Rubén Martín Giráldez», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 145-158. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27161

Fecha de recepción: 05/03/2024
Fecha de aceptación: 12/05/2024

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Andrea Elvira Navarro

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

Se propone en este artículo el análisis de *El fill del corrector / Arre, arre, corrector,* de Adrià Pujol Cruells y Rubén Martín Giráldez con el fin de estudiar técnicas apropiacionistas como la reescritura, el *ready made* o la anotación y su afán por revisar, releer y revalorizar ciertos conceptos desechados por la cultura dominante; esto es, subrayar el afán de reciclaje que entrañan dichos recursos. En concreto, se atenderá a la obra como reflexión acerca del oficio de la traducción en la literatura contemporánea a la que se impone la idea de traducción creativa sostenida hasta el siglo XIX en el circuito editorial. Asimismo, se atenderá a las repercusiones que acarrea el uso del apropiacionismo en el plano paratextual, en la autoría de la obra y en la recepción de la misma para evidenciar el carácter crítico del apropiacionismo en la actualidad.

Palabras clave: apropiacionismo; descarte; estrategias residuales; logofagia; metaliteratura; narrativa contemporánea; narrativa experimental; *ready-made;* reciclaje; reescritura; traducción; traducción creativa.

Abstract

This article proposes the analysis of *El fill del corrector / Arre, arre, corrector*, by Adrià Pujol Cruells and Rubén Martín Giráldez to study appropriationist techniques such as rewriting, ready-made or annotation and their desire to revise, reread and revalue certain concepts discarded by the dominant culture; that is, highlight the desire for recycling that these resources entail. Specifically, the work will be addressed as a reflection on the craft of translation in contemporary literature to which the idea of creative translation sustained until the 19th century in the publishing circuit is imposed. Likewise, the repercussions of the use of appropriation at the paratextual level, in the authorship of the work and its reception will be addressed to demonstrate the critical nature of appropriation today.

Keywords: appropriation; contemporary narrative; creative translation; discard; experimental narrative; logophagy; metaliterature; *ready-made*; recycling; residual strategies; rewriting; translation

Que la idea de reciclaje se ha convertido en una recurrencia en la cultura contemporánea es un hecho indiscutible que ha acaparado diversas perspectivas de estudio, sobre todo en el arte, por ser el laboratorio de gestación de múltiples estrategias que reivindican aquello considerado desechable por el *statu quo*. En concreto, la literatura del presente siglo atestigua de manera notoria esta tendencia, pues cada vez son más los escritores que optan por rescatar, reutilizar y resignificar géneros, temas o formas en sus obras y, en este sentido, destaca la obra de Rubén Martín Giráldez (Cerdanyola del Vallès, 1979), cuyas técnicas experimentales dan lugar a diversas reflexiones metaliterarias que revelan su narración como proceso especulativo a partir de recursos apropiacionistas como el *ready made* o la reescritura, así como la anotación, que si bien no constituye en sí mismo un recurso apropiacionista, en textos como *El fill del corrector / Arre, arre, corrector,* objeto de este estudio, actúa como tal.

Con el fin de comprender la formulación del apropiacionismo en la obra de Martín Giráldez, en primer lugar, se atenderá al desarrollo de algunas técnicas apropiacionistas en la literatura actual como la reescritura o el *ready made*. Asimismo, se recurrirá a los conceptos logofágicos que Túa Blesa desarrolla en *Logofagias. Los trazos del silencio,* por cuanto revelan de los procedimientos utilizados por Martín Giráldez en su obra, tales como la anotación o el texto palimpsesto.

Por otra parte, entender la obra de Rubén Martín Giráldez supone todo un reto que atañe a la cuestión argumental, lingüística y discursiva; por ello, previo al análisis se prestará atención a su propuesta narrativa: la reflexión metaliteraria contenida en su obra a partir de la experimentación lo convierte en un autor

inusual, más aún teniendo en cuenta que esta supone toda una declaración de intenciones en cuanto a aspiraciones artísticas se refiere. Veremos, pues, cómo el borrado del término género resulta sustancial en tanto consecuencia de su práctica literaria.

Ya en el análisis, se estudiará en profundidad la incidencia del apropiacionismo en la reivindicación de la traducción creativa que sucede en *El fill del corrector/ Arre, arre, corrector*. En este libro, el lector parece asistir a una edición bilingüe convencional de *El fill del corrector,* una crónica novelada de Adrià Pujol Cruells en la que el autor habla sobre su padre, corrector de Josep Pla, del propio Josep Pla, de su oficio de escritor o del panorama literario actual entre otras cuestiones; sin embargo, se mostrará cómo la intervención de Martín Giráldez lleva dicha obra más allá y termina convirtiéndose en una reivindicación de la traducción creativa, transformando así la architextualidad del libro.

Para atestiguar este propósito, en primer lugar, se estudiará el funcionamiento de la anotación a lo largo de la obra y cómo Martín Giráldez consigue apropiarse del texto de Adrià Pujol a través de esta, cuestionando a su vez la noción de paratexto como elemento ulterior a la narración. Posteriormente, se estudiará la actividad reescritural, en la que sucede la eliminación, adición y tergiversación del texto original en manos del traductor como otro modo de apropiación. Al mismo tiempo, la confluencia de voces orquestada en las distintas partes del texto –paratexto, hipertexto e hipotexto– ayudará a entender la noción de *ready made* planteada por Graciela Speranza (2006). Con lo dicho hasta ahora, se comprueba que resultará inevitable revisitar las relaciones transtextuales establecidas por Genette (1989); por tanto, para finalizar, se analizará cómo la apelación a los recursos apropiacionistas citados y a la radicalización de otros como la anotación activan el diálogo hipertextual, metatextual e intertextual que caracterizan la obra literaria que reclama la actividad constante del lector y que da lugar a una «agenericidad intencional», esto es, «subvertir, voluntariamente, los límites de los géneros tensando, llevando al límite la resistencia de materiales a la que hacen referencia en las labores de ingeniería» (García Rodríguez, 2022: 144).

En definitiva, el siguiente trabajo persigue indagar la acción de Rubén Martín Giráldez en *El fill del corrector / Arre, arre, corrector* para mostrar las diversas estrategias apropiacionistas que cuestionan la idea de autoría y que conforman un amplio abanico de posibilidades a través del cual repensar el estado de la literatura actual y reciclar la noción de traducción sostenida hasta el siglo XIX.

Apropiacionismo, descarte y logofagias

Previo al análisis, conviene preguntarse acerca del concepto de descarte en la narración pues, en cierta medida, los recursos a los que acude Martín Giráldez a menudo incorporan material concebido convencionalmente como desechable o irrelevante dentro del texto literario.

En su ensayo *La exforma,* Nicolas Bourriaud alude a la tendencia artística que predomina en nuestro tiempo basada en la tarea de rescatar aquello considerado desechable según el orden sociocultural imperante, esto es, «pensar lo inútil» (Bourriaud, 2015: 124). En esta línea se podría insertar la «estética de la basura», expresión que Larry McCaffery utilizó para referirse a la literatura de Donald Barthelme y que alude al reciclaje de géneros, formas y modos ficcionales que aportan una perspectiva novedosa con respecto a estos (Fernández Porta, 2008: 253). A menudo, las estrategias apropiacionistas operan de este modo, como veremos a continuación.

El apropiacionismo hunde sus raíces en las artes plásticas de la mano de Marcel Duchamp, epígono de esta técnica durante las Vanguardias que autoras como Gómez Trueba (2023) o Graciela Speranza (2006) consideran sustancial para entender cómo la literatura, sobre todo en los últimos treinta años, ha conseguido trasladar y adaptar dicha técnica al formato libresco como recurso experimental. En esta línea, Alice Pantel asocia la eclosión de este tipo de textos en narrativa a principios de siglo, encabezada por los narradores «mutantes» y los avances de las nuevas tecnologías. En este sentido, ella alude al «montaje narrativo» para referirse a la apelación a técnicas *a priori* ajenas a la literatura que ha acrecentado la experimentación narrativa y señala, sobre todo, las repercusiones co-texuales que estas técnicas traen consigo:

> Apropiacionismo, remake, collage, copiar y pegar, reescritura, repeticiones, citas, adaptaciones, pastiches, imitaciones, son prácticas esenciales para analizar las novelas mutantes e indisociables de un uso cotidiano de las nuevas tecnologías. Las podemos reunir todas bajo el mismo concepto de montaje narrativo.
> […]
> El montaje narrativo es una noción fundamental porque remodela profundamente los tres componentes estructuradores de la novela. El escritor se vuelve montador, presentador, manipulador de textos existentes: escondiéndose detrás de textos ajenos, pone en peligro su legitimidad frente al texto que publica. El lector se vuelve no solo re-lector, sino también supra-lector al tener que tejer según sus competencias la red de hipotextos e hipertextos expuesta en el texto mutante, desempeñando el papel del intérprete frente a una partitura. Por último, el montaje modifica la textura misma de la novela, que se convierte en escritura coral y aun diría musical (Pantel, 2018: 216).

Se vean inmersas o no las nuevas tecnologías, lo cierto es que el montaje narrativo ha desarrollado diversas formulaciones en los últimos años que tratan de cuestionar las convenciones literarias establecidas en torno a la cuestión genérica, estilística, lingüística o institucional, tal y como se presentó desde los albores de la posmodernidad:

> como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. Por ello, la práctica apropiacionista postmoderna no puede ser entendida simplemente como una frívola y acrítica estética referencial e historicista, comprometida exclusivamente con la búsqueda del placer de un lenguaje diferido, desplazado en el tiempo (Martín Prada, 1998: 7).

En este sentido, merece la pena mencionar los casos de Agustín Fernández Mallo o Pablo Katchadjian por las consecuencias que sus obras han traído consigo más allá del texto o de la crítica[1], o los trabajos del primero sobre esta técnica (Fernández Mallo, 2018). Sus circunstancias han permitido comprobar, tal como lo expresaba Juan Martín Prada en la cita anterior, que las prácticas actuales conservan el propósito primigenio de los apropiacionistas posmodernos: la apropiación traspasa la frontera textual y pretende alcanzar el contexto en que se desarrolla la obra, acercándose incluso a otras disciplinas como ocurre con el «apropiacionismo crítico» del narrador y teórico de la literatura Javier García Rodríguez; esto es, «el texto cotidiano leído como teórico» (Del Río, 2023). En síntesis, señala Laro del Río, «las técnicas del apropiacionismo afectan íntimamente como mínimo a tres de los criterios con que la historia de Occidente ha definido lo artístico: la obra, el canon (entendido como contexto de recepción) y el autor» (132).

Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de apropiacionismo? Se trata de un concepto amplio que engloba diversas manifestaciones como el *ready made* duchampiano –quizás, la más representativa–, pero también la reescritura, el *remake,* el *collage* o el *cut up* pueden considerarse como tales en tanto consisten en la extracción de un elemento del contexto que le es propio para dotarlo de una nueva significación. Para el caso que nos atañe, prestaremos atención a la reescritura y el *ready made,* así como se aludirá al recurso de la anotación pues, si bien *a priori* no constituye un recurso apropiacionista, se demostrará que

1. De sobra son conocidas las gestas judiciales entre Agustín Fernández Mallo o Pablo K. con la viuda de Borges, María Kodama, con respecto a los derechos de autoría del autor consagrado debido al apropiacionismo de su obra. Sobre esta cuestión se puede consultar en Becerra (2012) o Saavedra Galindo (2018).

en determinados casos como el de Martín Giráldez se presenta como método de usurpación textual.

En cuanto a la reescritura cabe apuntar al término *logofagia,* entendido por Túa Blesa como

> la escritura, situada ante su propio enigma, como si se enfrentase a una Esfinge terrible, se percibe abismada a lo inconmensurable, a su imposibilidad misma, al reto de decir, a la vez que dice su negación. Y su imagen es, entonces, la de un hueco cuyo fondo es un sin-fondo, que deja a la escritura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla, la pliega, se la traga (Blesa, 1998: 15)

Bajo este concepto, Blesa establece una tipología textual y desglosa una serie de recursos que entienden el silencio en un sentido deconstructivo; no como carencia absoluta sino como huella, una visión en deuda con la terminología derrideana y con el afuera blanchotiano. Entre las «modalidades del tumulto», aquellas donde predomina la diseminación textual, encontramos los textos de tipo *ápside*, aquellos que necesitan de otro texto para obtener un sentido completo de la obra. El texto ápside conlleva la reescritura. No como suplencia, sino como suplementación; en palabras del autor:

> con el nuevo trazo la multiplicidad de las versiones subsiste y unas a otras se exigen de forma plena y construyen, así, una forma literaria, que es la del texto con dos o más versiones, estructura particular que está reclamando ser incluida como tal en este repertorio siempre inestable de las formas literarias. […] la unidad y la multiplicidad se dan sin que haya nada parecido a una relación de negación entre ellas, sino una afirmación recíproca, no la exclusión, sino la inclusión, con todo lo cual se abre hacia una entidad cuya nueva esencia es una mixtura de contrarios (92-93).

Dicha definición se encuentra en estrecha consonancia con la reescritura apropiacionista, donde se exige una relación de copresencia textual –frecuentemente implícita y mediada por la intertextualidad– de cuya tensión emerge una lectura completa del texto. En esta línea, conviene apuntar asimismo que de estos textos destaca a menudo la forma palimpséstica que, advertía en el primer decenio de nuestro siglo, está siendo recobrada y actualizada en los textos modernos, bien de manera retórica, bien como recreación estética del palimpsesto convencional (Blesa, 2012), en cuyo último caso «no solo reinvierte la escritura, sino también el soporte material» (Ilasca, 2016).

Siguiendo con la escritura logofágica de Blesa, se ha considerado apuntar en este artículo sus reflexiones acerca de la anotación y, más concretamente, de los textos *adnotatio*. Blesa expresa el carácter paratextual que convencionalmente se atribuye a las notas en tanto conforman una complementariedad efímera al texto principal; sin embargo, en el caso de los textos *adnotatio* «[n]o son notas

extratextuales, ni siquiera, en rigor, pueden considerarse como formantes del paratexto, sino que forman, desde el lugar del paratexto, parte del texto» (Blesa, 1998: 152), estableciendo así una relación directa con la forma de la parodia (153). De esta forma, la anotación se convertiría en un «paratexto apócrifo», cada vez más frecuente en la literatura de nuestro tiempo (Gómez Trueba y Morán, 2017: 74-75).

Por último, conviene dar cuenta de que el término *ready made* alberga una doble manifestación en su significado actual. La más frecuente es la del «objeto encontrado» que, en la estela del recurso literario del «manuscrito encontrado», funciona como hilo conductor de la narración (Gómez Trueba, 2023: 208-214); sin embargo, Graciela Speranza propone otra formulación a la hora de analizar la narrativa de César Aira, consistente en concebir la propia obra como elemento que propicia el *ready made*. En otras palabras, señala Speranza, se trata de «la obra como procedimiento para hacer obras» (Speranza, 2006: 307), de manera que expone la primacía del procedimiento por encima de la narración misma: «Duchamp señala el camino radical de la innovación, la invención de un procedimiento por el que la obra, sea cual fuere el soporte, no es el resultado de la acción sino el «Prefacio» o «apéndice documental» del proceso del que surgió» (290-291).

Dicho esto, se mostrará a continuación cómo los recursos mencionados se despliegan en la *El fill del corrector / Arre, arre, corrector* configurando una traducción experimental cuyo objetivo parece ser la reflexión acerca del acto mismo de traducir.

Rubén Martín Giráldez: propuesta narrativa y análisis de *El fill del corrector / Arre, arre, corrector*

Antes de comenzar el análisis, es preciso realizar algunos apuntes sobre la figura de Rubén Martín Giráldez. A la hora de definir su narrativa, podríamos apelar la expresión «sagrado y desagrado» que da título a su última novela y que ya aparecía en *El fill del corrector / Arre, arre, corrector* (Pujoll Cruells y Martín Giráldez, 2018: 60). Esta explicaría en cierto modo lo que supone su oficio como escritor: la entronización de la lengua literaria y la experimentación opera desde un tono hostil y violento tendente a la sátira y el grotesco de corte rabelesiano, en un ejercicio metaliterario donde la escritura se complejiza dando lugar a un *bathos* que apunta las dolencias del mercado editorial o la crítica cultural. En este sentido, afirma de nuevo el autor, «[r]abiar también es una plegaria» (Martín Giráldez, 2010: 42): a pesar de la agresividad de escritura, su misión es reivindicar la necesidad de una literatura que extraiga el fondo y la forma de la simpleza que denuncia en obras como *Magistral* (2016) o *Por qué*

la literatura experimental amenaza con destruir la edición, a Jonathan Franzen y la vida tal y como la conocemos de Ben Marcus con unos pinitos en pedantería a cargo de Rubén Martín Giráldez (2018) en las que la voluntad de estilo cobra el protagonismo narrativo, desarrollando así lo que Alberto Santamaría denomina un «narrar esquizo» que dinamita las convenciones lingüísticas para cuestionar el estado actual de las cosas (Santamaría, 2017). Y esta postura atañe también al oficio de la traducción.

Hace diez años, Martín Giráldez publicó en la revista *El Trujamán* una serie de columnas que relatan su relación con esta última, donde apunta a la literalidad de la traducción como escollo que, paradójicamente, acaba convirtiéndose en «el primer dilema de algo que tan sólo una década y media más tarde se convertiría en mi ocupación principal y Pan Nuestro» (2014). Esta idea de la traducción, en realidad, es relativamente reciente, pues desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XIX –salvando excepciones como Borges–, la traducción había gozado de un considerable prestigio donde la figura del traductor era ensalzada como cocreador de la obra literaria; no obstante, la progresiva cientifización del oficio que desdeña las adaptaciones o modificaciones estilísticas termina por invisibilizar y precarizar al traductor hasta convertirlo en un «fantasma en el libro» (Calvo, 2016).

El fill del corrector/ Arre, arre, corrector, responde en cierta medida a una visión anacrónica de la traducción, heredera de la traducción borgesiana basada en la libertad creativa que, lejos de ser novedosa o experimental, hunde sus raíces en las primeras traducciones occidentales (Calvo, 2016: 52-53). Estamos ante un texto anunciado como una edición bilingüe en la portada; sin embargo, qué constituye realmente parece irresoluble conforme nos adentramos en sus páginas. En el epílogo, uno de los editores la califica de «traducción fallida», mientras que en la primera página y en el prólogo se alude a ella como «bella infiel». Las dos nociones nos ofrecen ideas contrapuestas de la traducción: la primera, correspondiente a la visión actual, entiende la libertad traductora como anomalía o error; la segunda alude al estado de la traducción en los siglos XVI y XVII en Francia: «traducciones adaptadas a las convenciones del buen gusto clasicista y libertinas en términos de fidelidad. No era un término despectivo: era el ideal a seguir» (Calvo, 2016: 42). Aunque se trata de un proyecto conjunto con el escritor Adrià Pujol Cruells, centrarse en la propuesta narrativa de Martín Giráldez obedece al propósito del artículo: el estudio de técnicas apropiacionistas en la narrativa actual. Así, el libro puede considerarse un laboratorio de pruebas en el que se disponen dos voces que dialogan entre sí alejándose del objetivo que anuncia el paratexto –la edición bilingüe de una crónica novelada– para constituir una defensa de la traducción creativa que

saca a relucir una «agenericidad intencional»; de esta manera, se truncan las expectativas del lector a partir de un juego apropiacionista donde se establece una pugna narrativa entre autor original y traductor-autor.

Con relación al recurso de las notas, en las primeras páginas se inicia en estas una conversación orientada hacia las decisiones estilísticas de la traducción que ofrece la obra como *work in progress* al exhibir el proceso creativo entre el autor y el traductor. Ahora bien, si en un principio se vislumbra la sorpresa del autor al ver su narración alterada, la aceptación de dicha adulteración convierte al paratexto en un espacio que denominan «pasajes perdidos» y «añadidajos» (114) donde ambos divagan sobre sus filias y fobias literarias. Progresivamente, el objetivo convencionalmente aclaratorio de las notas queda suspendido por la digresión que poco o nada tiene que ver, en la mayoría de ocasiones, con el texto principal ofreciendo una constante reflexión metalingüística y metaliteraria en torno al estado de la lengua, la necesidad de conservación de variedades lingüísticas o la experimentación narrativa, entre otras cuestiones. La extensión de las notas varía desde unas pocas líneas hasta páginas enteras, lo que provoca una parasitación de la narración principal conformando una lectura paralela que nos hace entender el libro como «suma indisoluble del texto y texto-en-el-paratexto donde se da una relación de simbiosis» (Blesa, 1998: 155). Un ejemplo de ello ocurre hacia la mitad de la narración, en una sola nota que ocupa casi la totalidad de dos páginas donde se establece un diálogo entre Pujol Cruells y Martín Giráldez acerca de sus percepciones sobre la traducción (Pujol Cruells y Martín Giráldez, 2018: 80-81). En este caso es donde se atestigua más explícitamente que el texto original pasa a un segundo plano y la nota, en su versión distendida, provoca una interrupción y ralentización de la crónica de Pujol Cruells que obliga a detener la narración; de hecho, en este caso, la nota se puede concebir como subtrama narrativa que convierte un elemento descartable del argumento en una necesidad. Por tanto, leer *El fill del corrector / Arre, arre, corrector* prescindiendo de las notas supone alcanzar una significación parcial de la obra, que no es la traducción en sí misma sino lo que supone el acto de traducir, razón por la que el citado recurso constituiría un «paratexto apócrifo» y por el que la obra en sí misma se consideraría *ready made* a la manera que lo planteaba Speranza –la obra como pretexto para generar otra obra–.

En cuanto a la reescritura, la traducción se ve abocada a una adulteración que pondrá de relieve la condición de «bella infiel» de la obra. La intervención de Martín Giráldez rompe con la referencialidad rigurosa que implica la noción de traducción actual apropiándose de la narración a partir de unas decisiones estilísticas que van más allá de la adaptación: escribe, reescribe y elimina partes

del texto original –el título mismo supone una libre reformulación de *El fill del corrector*–, incorpora citas en otros idiomas y fragmentos de sus obras anteriores y de las de Pujol Cruells que no pertenecen a la versión original. En esta acción *reescritural* podríamos considerar incluso la forma convencional de *ready made,* en el sentido de que la adición aparece como «encontrada» por el traductor y encajada en el texto. De este modo, fagocita la narración original desjerarquizando las figuras de autor y traductor y, en la terminología genettiana (Genette, 1989), hipotexto –la versión original de la crónica de Pujol Cruells– e hipertexto –la traducción de Rubén Martín Giráldez– se confunden, razón por la que asistimos a cuestionamientos como el siguiente: «[…] ¿*El fill del corrector* es la página de soluciones de *El hijo del corrector* o a la inversa? (N. del T.)» (85). Es en este proceso donde culminaría la exaltación de la idea de traducción creativa en tanto el traductor se convierte en coautor del texto publicado; es decir, el descarte fantasmagórico que domina la figura del traductor en el circuito editorial contemporáneo torna «fantasma maleducado, esa manifestación paranormal donde el ectoplasma, en lugar de «portarse bien» y aparecerse a las horas que toca y en el cementerio, se desmadra. Se inmiscuye en el orden normal de las cosas, tira cosas, embauca y es pernicioso en líneas generales» (Calvo, 2016: 71). Muestra de ello es el momento en que Adrià Pujol está recomendando una película mientras que en la versión traducida Martín Giráldez recomienda otra y pervierte, así, el texto original. Este fenómeno intrusista lleva a la inclusión de los comentarios de la propia voz de Martín Giráldez –hasta ahora relegados a las notas– dando lugar a una usurpación que trasgrede la barrera paratextual e interpela directamente al autor original, poniendo de manifiesto el barroquismo propio de su escritura a partir de un lenguaje plagado de neologismos, adjetivaciones, juegos de palabras, referencias literarias y extranjerismos con una sintaxis enrevesada que performa ese «sagrado y desagrado» que mencionábamos anteriormente: «¿Rectordevallfogoneo? ¡Qué más quisieras! No llegas ni a poeta de la copla ultralocal en descomposición. ¡La perevodovedenia amagada en las protouitas de este pobre Pere Porc (*ou père-porc?, or pure pork?*), Adrià gallino y cegado!» (Pujol Cruells y Martín Giráldez, 2018: 143).

Tras este ataque a Pujol Cruells, la tarea apropiacionista se intensifica con un abandono de la traducción para comenzar una divagación individual en la que el traductor coautor habla de su propia experiencia (138-139) y toma la decisión de no traducir determinados pasajes (158-163). De este modo, se genera un texto palimpséstico donde Martín Giráldez sobreescribe las palabras de Pujol Cruells y soberaniza la narración, convirtiendo el libro en un soporte anárquico que invita a la reflexión sobre la labor traductora al tiempo que

cuestiona categorías textuales consolidadas por la crítica –paratexto, hipertexto o hipotexto, por ejemplo– y conceptos como el de autoría[2]. Sobre este último, además, cabe mencionar que ambos autores encuentran en el apropiacionismo un soporte para conseguir esa desjerarquización que valide la idea de la traducción creativa a través del humor: «Ahora me estás asustando, Rubén. Hicimos lo mismo en el mismo lapso de tiempo, nos pasó lo mismo. Si es el caso (dejo pendiente, de momento, confirmarlo), sal de mí. Ahora. Sal. (N. del A.). […] Tú a tu extexto y yo al tuyo. (N. del T.)» (98). Martín Giráldez y Pujol Cruells fingen así una fusión de conciencias que ya se explicitaba en otro elemento paratextual, la portada, donde la fotografía muestra anexionados los rostros de ambos.

Tales recursos conllevan asimismo una serie de repercusiones en el plano de la recepción. La lectura errática propiciada por la anotación pone de manifiesto una de las condiciones del apropiacionismo posmoderno: una posición activa por parte del lector, interpelado constantemente por autor y traductor[3] para completar el juego autorial establecido en la narración. De este modo, parafraseando el epílogo, el libro se configura como una especie de no-lugar o «espacio neutro» en que autor, traductor, lector y editores concurren en un ejercicio donde todos deben intervenir para que culmine la narración. Esta neutralización incentiva el diálogo entre interlocutores desjerarquizado que propiciaba Martín Giráldez a partir de la reescritura.

Finalmente, cabe resaltar la cuestión que ha surgido a lo largo del análisis y que resumiría el propósito del apropiacionismo gestado en la obra: a través de la usurpación del texto llevada a cabo a partir de la anotación, el *ready made* y la reescritura, Martín Giráldez pone en disputa la noción de traducción actual e incita al lector a pensar la edición bilingüe de *El fill del corrector* como un texto cuyas «imprecisiones creativas» (Calvo, 2016: 51) no desfiguran sino que enriquecen la versión original. Así, la escritura con variantes que presenta la obra final recicla la idea de traducción creativa sostenida hasta el siglo XIX en el mundo editorial a partir de una reflexión metaliteraria plasmada en las opiniones y decisiones estilísticas del traductor, que insta directa e indirectamente

2. Con respecto al cuestionamiento autorial, conviene destacar cómo Vicente Luis Mora advertía a propósito de *Por qué la literatura experimental amenaza con destruir la edición, a Jonathan Franzen y la vida tal y como la conocemos de Ben Marcus con unos pinitos en pedantería a cargo de Rubén Martín Giráldez* (2016) que la intervención del autor catalán ponía en cuestión la autoría del libro.

3. «[…] el lector ya sabe (si ha tenido narices de llegar hasta aquí)» (Pujol y Giráldez, 2018: 62), «Querido, a estas alturas es legítimo pensar que ya tenemos al lector un poco entrenado […] en este mismo librito la peripecia es la traducción, interpretación e interacción con el lector» (78).

al lector a replantearse la figura del traductor como mero transcriptor. Además, transforma lo que en principio se definió como una crónica novelada –ya de por sí una fusión genérica– en un interrogante difícil de responder en cuanto a la etiqueta que se le debe otorgar. Debido a la intervención de Martín Giráldez, *El fill del corrector / Arre, arre, corrector* transita a su vez por el ensayo, la autoficción y la novela sin acomodarse en ninguno de estos términos, ensalzando así el valor crítico y estético de la obra por encima de categorías estancas.

Conclusiones

Llegados a este punto, conviene concluir atendiendo a los resultados que trae consigo el apropiacionismo en *El fill del corrector / Arre, arre, corrector.*

A lo largo del artículo se ha demostrado que las técnicas utilizadas por Martín Giráldez tensionan y deconstruyen conceptos asumidos como unívocos y los reformula a partir de la experimentación narrativa.

En primer lugar, se evidenció la anotación como recurso apropiacionista. Elementos convencionalmente ajenos al argumento de la obra cuya función queda relegada a la aclaración son convocados en *El fill del corrector* a la manera de subtrama que complementa la narración principal con el diálogo entre narrador y traductor, de modo que la voz del segundo acaba sobrepasando su labor principal para constituirse como traductor-coautor del texto. De este modo, se comprueba que la traducción constituye una excusa para llevar a cabo un proyecto más ambicioso: la reflexión sobre la propia traducción, esto es, *El fill del corrector* como obra *ready-made*.

En segundo lugar, y siguiendo con la configuración de traductor-coautor, se mostró cómo en un libro donde se discute la idea de traducción, de autoría o de mercado editorial, la reescritura se impone como defensa de la traducción creativa a partir de la eliminación, reformulación y adición al texto original, de modo que la distinción entre hipertexto e hipotexto se difumina y la transgresión dispone una escritura anárquica donde los textos se disuelven entrópicamente atentando contra la noción de paratexto –quizás el elemento menos propenso a la corrupción– y aquellos elementos que suelen delimitar los textos a nivel conceptual y material.

En tercer lugar, se obtuvo que tales recursos apropiacionistas reconfiguran la figura de la autoría estableciendo un «espacio-neutro» que requiere principalmente la acción del autor, el traductor y el lector y cuestionan a su vez el estatuto genérico de la obra.

Por tanto, podemos discurrir que Martín Giráldez pone en práctica la estética de la basura en el sentido recogido por Eloy Fernández Porta, pues supone un rescate del concepto de traducción ligado a la libertad creativa

promovido hasta el siglo XIX a partir de su intromisión en el texto original. Las técnicas utilizadas por Martín Giráldez deconstruyen conceptos consolidados como género, traducción, literatura, en tanto desmantelan las convenciones establecidas en cuanto a estos y los reformula a partir de su particular estilo y los recursos experimentales que evocan un culto a la lengua, al juego literario y a la necesidad de complejizar el mundo a partir de la complejización del texto. Podría pensarse, *a priori,* como un simple esteticismo, mas la búsqueda de formas alternativas de narrar persigue un rebatimiento del orden imperante en cuanto a materia literaria se refiere, tanto en el plano lingüístico como en el institucional.

Bibliografía citada

BLESA, T. (1998) *Logofagias: los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Departamento de Lingüística y Literatura Comparada.

BLESA, T. (2012), «La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia)». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, *1*(18), pp. 204-215. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201218556

BOURRIAUD, N. (2015) *La exforma*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.

CALVO, Javier (2016) *El fantasma en el libro*. Barcelona, Seix Barral.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2018) *Teoría general de la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

FERNÁNDEZ PORTA, E. (2008) *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2022) «Modos del escribir excéntrico: ficción, *fakeción* y *satisficción*», En Borja Cano Vidal, Marta Pascua Canelo y Sheila Pastor (eds.), *Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI*, Peter Lang, pp. 139-153)

GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

GÓMEZ TRUEBA, T. y MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2017) *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.

GÓMEZ TRUEBA, T. (2023) *Espectáculo apocalipsis. La estetización de la distopía en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid, Visor.

PANTEL, A. (2018) «Mutantes ibéricos y sampling literario en la narrativa de Agustín Fernández Mallo». En Mihai Iacob y Adolfo R. Posada (coords.): *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest, Ars Docendi, pp. 211-221.

PUJOL Cruells, A. y MARTÍN GIRÁLDEZ, R. (2018) *El fill del corrector: Arre, arre, corrector*. Barcelona, Hurtado & Ortega Editores.

ILASCA, R. (2016) «Agustín Fernández Mallo et le texte palimpseste: le remake littéraire et la question de l'identité de l'oeuvre», *Textes & Contextes*. n.º 11.

MARTÍN GIRÁLDEZ, R. (2010) *Thomas Pynchon. Un escritor sin orificios*. Barcelona: Alpha Decay.

MARTÍN GIRÁLDEZ, R. (2012) *Menos joven,* Zaragoza: Jekyll & Jill.

MARTÍN GIRÁLDEZ, R. (2014) «Cómo me hice monja (1)», *CVC. El Trujamán. Revista diaria de traducción* (9 de diciembre): https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_14/03122014.htm [consulta: 11 enero 2024]

MARTÍN GIRÁLDEZ, R. (2015) «Cómo me hice monja (3)», *CVC. El Trujamán. Revista diaria de traducción* (9 de octubre): https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/octubre_15/09102015.htm [consulta: 17 enero 2024].

MARTÍN GIRÁLDEZ, R. (2016) *Magistral.* Zaragoza: Jekyll & Jill.

MARTÍN GIRÁLDEZ, R. (2018a) *Por qué la literatura experimental amenaza con destruir la edición, a Jonathan Franzen y la vida tal y como la conocemos de Ben Marcus con unos pinitos en pedantería a cargo de Rubén Martín Giráldez.* Zaragoza: Jekyll & Jill.

MARTÍN GIRÁLDEZ, R. (2018b) *El fill del corrector / Arre, arre, corrector.* L'Hospitalet de Llobregat: Hurtado & Ortega Editores.

MARTÍN GIRÁLDEZ, R. (2022) *Sagrado y desagrado.* Madrid: Malastierras.

MARTÍN PRADA, J. (2001) *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad.* Madrid: Fundamentos.

MORA, V. L. (2013) «Rubén Martín Giráldez y el espesor delirante», *Diario de Lecturas* (12 de enero): http://vicenteluismora.blogspot.com/2013/01/ruben-martin-giraldez-y-el-espesor.html [Consultado: 20 enero 2024].

SAAVEDRA GALINDO, A. (2018) «Retóricas de la intervención literaria: El Aleph Engordado de Pablo Katchadjian». *Revista chilena de literatura*, (97), pp. 269-295. DOI: https://doi.org/10.4067/S0718-22952018000100269

SANTAMARÍA, A. (2017) *Narración o barbarie.* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.

SPERANZA, G. (2006) *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 159-182
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26940

Una membrana creativa: expansión y apropiacionismo en la literatura última de Jorge Carrión

A creative membrane: expansion and appropriationism in the late literature of Jorge Carrión

Sheila PASTOR

Autoría:
Sheila Pastor
Universidad de Salamanca, España
https://orcid.org/0000-0001-5036-9947
sheilap@usal.es

Citación:
PASTOR, Sheila (2025). «Una membrana creativa: expansión y apropiacionismo en la literatura última de Jorge Carrión», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 159-182. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26940

Financiación:
Esta publicación es parte del proyecto de I+D+I «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (Ref. PID2019-1042156B-10) financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

Fecha de recepción: 31/01/2024
Fecha de aceptación: 11/04/2024

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Sheila Pastor

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

Este artículo estudia la última literatura de Jorge Carrión – el falso diario *Lo viral* (2020), las novelas *Membrana* (2021) y *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022), el ciclo de pódcast *Solaris* (2020-2021) y un corpus de ensayos y artículos de crítica cultural publicados en *The New York Times* (2019-2021)– como un proyecto de escritura conceptual que hemos denominado «ciclo del siglo XXI». Para ello, en primer lugar se reconstruye la historia textual que conduce a la escritura y difusión de las diferentes obras entre 2019 y 2022, incidiendo en las redes temáticas que se tejen entre ellas. En un segundo momento se analiza el núcleo conceptual del ciclo, la novela *Membrana*. Finalmente, se examinan las diferentes vías de expansión y las estrategias de apropiacionismo que operan en este entramado creativo. El propósito último es delinear la poética del siglo XXI que ofrece esta membrana creativa, incidiendo en sus relaciones con el arte conceptual y las prácticas curatoriales, el pensamiento contemporáneo y las escrituras subversivas. Desde la intersección de la creación y el pensamiento, en suma, el «ciclo del siglo XXI» plantea una reflexión sobre el presente y el futuro inmediato que nos invita a cuestionarnos qué nos define como humanidad, cómo se definen nuestras ficciones y qué ventura aguarda a ambas.

Palabras clave: Jorge Carrión, literatura expandida, apropiacionismo, escritura conceptual, escrituras subversivas, museo

Abstract

This paper studies Jorge Carrión's latest literature –the fake diary *Lo viral* (2020), the novels *Membrana* (2021) and *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022), the podcast *Solaris* (2020-2021) and a corpus of essays and articles published in *The New York Times* (2019-2021)– as a conceptual writing project that we have called the «21st century cycle». To this end, we first reconstruct the textual history leading to the writing and dissemination of the different works between 2019 and 2022, focusing on the thematic networks woven between them. Secondly, we analyze the conceptual core of the cycle, the novel *Membrana*. Finally, we examine the different ways of expansion and the strategies of appropriationism that operate in this creative framework. The ultimate purpose is to delineate the 21st century poetics offered by this creative membrane, focusing on its relationships with conceptual art and curatorial practices, contemporary thought, and subversive writings. From the intersection of creation and thought, in short, the «21st century cycle» poses a reflection on the present and the immediate future that invites us to question what defines us as humanity, how our fictions are defined and what fortune awaits both.

Keywords: Jorge Carrión, expanded literature, appropriationism, conceptual writing, subversive writings, museum

Introducción

La primera entrada de *Lo viral*, fechada el 17 de noviembre de 2019, apenas ocupa cuatro líneas en las que leemos: «Por la mañana un virus desconocido entra en el cuerpo de un hombre de 55 años cuyo nombre también desconocemos. Por la tarde empieza el siglo XXI» (2020d: 7). Tres años antes de la publicación de ese libro, Jorge Carrión (Tarragona, 1976) se había preguntado «¿Pero cuándo comenzó el siglo XXI?» en un artículo de *CCCB Lab* (2017). La novela *Membrana* iba a titularse *El museo del siglo XXI*, según afirma el narrador de *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022: 32). En el primer capítulo de *Solaris*, el pódcast de «ensayos sonoros para ser más contemporáneos», el autor se presenta como un corresponsal en el presente antes de ahondar en la construcción de la temporalidad en el siglo XXI (2020a). No en vano, en estas páginas se postulará que la literatura última de Jorge Carrión, que ha cultivado entre los años 2019 y 2022, merece ser considerada bajo la etiqueta de «ciclo del siglo XXI». No solo por la inclinación argumental hacia la comprensión del presente y la especulación sobre el futuro más cercano, sino también, y

en particular, porque las obras que estudiaremos, consideradas en conjunto, delinean una suerte de poética para la literatura más actual.

En una entrevista titulada «Sobre las escrituras subversivas en la narrativa del siglo XXI», Francisca Noguerol considera indisociable, para que se produzca esa subversión, que existan una ruptura en el plano formal y un posicionamiento claro frente «al sistema vigente, al neoliberalismo, al Capitaloceno, a la depredación ambientalista y al sometimiento de los cuerpos» y, en una palabra, su «devastación» (en Saldarriaga Gutiérrez y Andrés Cazares, 2020: 208). El «ciclo del siglo XXI» de Jorge Carrión se alinea con este planteamiento al reflexionar, desde un escenario en el que «somos partículas de la atmósfera del capitalismo» (Carrión, 2020d: 59), sobre la condición humana y sus límites, sus parentescos (Haraway, 2019) o sus prolongaciones (Braidotti, 2015) a través de una escritura que asume riesgos formales con la construcción de «estructuras complejas» y ««neolenguajes» inventados» en un campo literario expandido, las tres primeras características que Noguerol les confiere a las creaciones subversivas (en Saldarriaga Gutiérrez y Andrés Cazares, 2020: 208).

No es la primera ocasión en la que la literatura de Jorge Carrión se sitúa en la tradición de las prácticas de la literatura expandida (Ilasca, 2019) y apropiacionistas (Gómez Trueba, 2018a). Sí es novedosa, en cambio, la voluntaria y explícita vinculación de la obra literaria con las prácticas artísticas y museísticas contemporáneas. La literatura expandida y las prácticas desapropiativas y apropiacionistas se producen en el *fuera de campo* que describe Graciela Speranza; es decir, el contexto interinfluencia y retroalimentación en el que se sumen todos los campos estéticos como consecuencia del giro conceptual que motivó la obra de Duchamp (2006: 23-24). Se genera así una escritura conceptual que, como observa Cristina Rivera Garza, «pon[e] énfasis en el concepto que hace funcionar el texto, más que en el texto en sí» (2021: 24). En el «ciclo del siglo XXI» ese concepto es el de membrana, que de hecho da título al libro que se sitúa en el centro de la red creativa. En la novela, se trata de un término polisémico que refiere al mismo tiempo el todo y la parte: el imperio que se ha hecho con el control del mundo a finales de nuestra centuria y las ejecutoras y narradoras de esa gesta de dominación. Descrita con frecuencia a partir de su estructura reticular –como «membrana de membranas», incluso (Carrión, 2021f: 50)–, connotativamente se asocia a la colectividad y la multiplicidad. Y, si «toda escritura conceptual es, sobre todo, una escritura alegórica que ha desplazado su foco de atención de los procesos de producción a los de posproducción textual, transformando así al escritor en manipulador de signos o curador del lenguaje contemporáneo» (Rivera Garza, 2021: 25), esta investigación se preocupará por esas estrategias curatoriales de selección,

disposición, transformación de los lenguajes y el pensamiento para desvelar la construcción de la membrana creativa. La línea porosa que a principios de siglo aún dividía a los artistas de los curadores (Danto en Guasch, 2007: 114) finalmente se ha desvanecido.

Si para Lucy R. Lippard «el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o «desmaterializada»» (2004: 8), en *Notas sobre conceptualismos* Robert Fitterman y Vanesa Place indicen justamente sobre la materialidad de la escritura conceptual, para cuyo estudio han de ser tenidos en cuenta los siguientes aspectos: «prosodia», «libro objeto / página objeto», «lenguaje», «texto(s) externo(s)» y «tex(turas) internas» (2013: 32). Con ellos se refieren a procedimientos y recursos como el *collage*, la cita, la apropiación, la disposición del texto en la página y la confección material del objeto libro, los usos gramaticales, los antetextos o las capas de la textovisualidad (2013: 32-35). El análisis del «ciclo del siglo XXI» tiene en cuenta estas dimensiones de la materialidad de las obras a la hora de reconstruir un entramado ficcional y conceptual que involucra el falso diario *Lo viral* (2020), las novelas *Membrana* (2021) y *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022), el ciclo de pódcast *Solaris* (2020-2021) y el corpus de ensayos y artículos de crítica cultural firmados por el autor en *The New York Times* entre 2019 y 2021.

Exponente de la «post-literatura» que ha estudiado Adolfo Rodríguez Posada (2023), la de Carrión es una obra que reafirma el estatuto de lo literario, que lo expande sin quebrarlo. Si con el nuevo siglo «la novela dejó de contar una historia para pasar a narrar la historia de su misma creación» (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 58) mediante procedimientos como la reescritura, el *collage*, el montaje, el corta-pega, la hibridación o el pastiche intermedial la literatura última de Jorge Carrión, en su consideración conjunta, encara el doble reto acentuando las prácticas expandidas y apropiacionistas y aportando, además, una instantánea del estado del pensamiento, la literatura y el arte en la transición de la segunda a la tercera década del siglo XXI.

Un entramado creativo (2019-2022)

Cualquier repaso por la trayectoria literaria y creativa de Jorge Carrión permite evidenciar al menos dos constantes: de un lado, el protagonismo del viaje como disparador o articulador de la escritura (Pastor, 2023: 218-224); de otro lado, una abierta inclinación hacia la expansión de unas obras en otras y el trasvase entre soportes. La primera se manifiesta claramente no solo en la faceta netamente viajera del autor, en la que sobresalen títulos como *La brújula* (2006), *La piel de La Boca* (2008), *Australia. Un viaje* (2008), *Crónica de viaje* (2014)

y *Barcelona. Libro de los pasajes* (2017), sino que también atraviesa su trabajo novelístico –recuérdese *Los turistas* (2015) y la historia del desplazamiento que se narra en «Teoría general de la Huella», su parte central–, su incursión en el cómic –pues *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra* es también una crónica urbana–, así como su labor de ensayista y crítico cultural –cuyo mejor ejemplo sería el periplo que da lugar a *Librerías* (2013)– y de editor y antólogo –muestra de lo cual es la selección elaborada en *Madrid / Barcelona. Literatura y ciudad* (2009)–.

Para ejemplificar la segunda constante, por su parte, puede citarse la historia textual que conduce de la publicación en 2007 del relato «Búsquedas (para un viaje futuro a Andalucía)» en la antología *Mutantes: narrativa española de última generación* al diseño textovisual de un buscador de Google apropiado y remediado en la edición de *Crónica de viaje* que preparó Aristas Martínez en 2017. Asimismo, también es posible constatar el aprovechamiento transmedial de un nodo temático tal y como sucede con la ficción serial, que se recrea literariamente en la novela *Los muertos* (2010), se aborda ensayísticamente en *Teleshakespeare* (2011) e incluso se analiza con vocación educativa en el curso *La tercera edad de oro de la televisión* (2014), que Carrión desarrolló junto con Carlos Scolari. Y, en otro sentido, el autor también ha practicado la crónica expandida con la publicación de «Los perros de Capri», que apareció en tres entregas en *The New York Times* a lo largo del mes de septiembre de 2017. El texto se incorporó dos años más tarde al volumen *Contra Amazon* (2019) junto a otros artículos y ensayos que habían sido publicados previamente en diversos periódicos y revistas, un procedimiento habitual entre los cronistas desde el siglo XIX. Entre la publicación editorial y la publicación en prensa, sin embargo, en este caso hay una diferencia insalvable que viene dada por la naturaleza digital de la segunda, pues permite expandir la lectura gracias a la navegación por los hipervínculos que el autor proporciona. De este modo, la narración del viaje por Capri y Nápoles puede complementarse con la lectura de los libros y artículos sugeridos en los enlaces y con la visualización de los mapas, vídeos y fotografías que vienen a renovar desde la escritura digital el clásico recurso de los libros de viaje a la paratextualidad.

La última literatura del autor, sin embargo, se define por la imposibilidad de rastrear en ese corpus textual la conexión con las poéticas o dinámicas del desplazamiento. Curiosamente, además, el arranque editorial de este ciclo creativo se produce con la publicación de *Lo viral* en 2020, el año de los cierres fronterizos y los confinamientos ocasionados por la pandemia de COVID-19. Por el contrario, en el «ciclo del siglo XXI» se van a acentuar los procesos de reescritura, trasvase y expansión. No deja de resultar paradójico, por tanto, que,

a diferencia de otros autores cuya obra también es representativa de la renovación de las poéticas del desplazamiento, Carrión haya optado por extremar las posibilidades expansivas de la literatura fuera de los límites del viaje físico o convencional. Así, si Alicia Kopf construyó a partir del imaginario de las exploraciones árticas y la constelación de metáforas derivadas de la condición helada una obra de múltiples aristas en la que se concitan disciplinas –pintura, vídeo, fotografía, literatura– y soportes –plataformas digitales, museos y galerías de arte, libros– que conducen al periplo de la última parte de *Hermano de hielo* (2016) o Martín Caparrós ha expandido su último libro de crónicas y viajes, *Ñamérica* (2021), al espacio sonoro de un pódcast que bajo el mismo título viene a sustituir lo que podría haber sido una segunda edición del libro, Carrión se sitúa en el escenario resultante de la combinación de una curiosidad radical por el presente y la especulación sobre el futuro. Abordemos, pues, el entramado en el que estos intereses se desenvuelven.

En primer lugar, se sitúa la escritura de *Membrana*, que se extendió durante la primera mitad de 2019 cuando la novela, una ficción especulativa que narra en retrospectiva la historia de nuestra centuria, aún llevaba por título *Museo del siglo XXI*. Acabado el trabajo de redacción nace el proyecto de *Solaris. Ensayos sonoros*: a propuesta de la entonces directora de Podium Podcast, María Jesús Espinosa de los Monteros, Carrión diseña un programa de periodismo cultural y vocación ensayística dedicado a temas que, pese a su radical contemporaneidad, habitualmente no encuentran en los medios de comunicación de masas ni el espacio preciso ni una atención especializada y bien documentada. Así, a lo largo de las tres temporadas emitidas entre los veranos de 2020 y 2021 se interesa por el aceleracionismo, el capitalismo de plataformas y los algoritmos, las inteligencias vegetales, la cultura animal, la posverdad o la viralidad, y para ello cuenta con colaboradores de la talla de Eloy Fernández Porta, Carlos Scolari, Elena Neira o Fernando Cucchieti; con el algoritmo de voz Ella / Elle / Vosotres y con un catálogo bibliográfico que supera los ciento cincuenta títulos.[1]

Entretanto, Francisco Baena, a la sazón director del Centro de arte de Granada José Guerrero, había contactado con el escritor para proponerle la creación de una novela de exposición. La conversación coincide con la fase final de escritura de *Membrana* y, si bien la novela se prestaba para ser convertida en una muestra museística, pues lo que leemos es el catálogo de la exposición permanente del Museo del siglo XXI, la colaboración acaba dando lugar a *Todos*

1. La identidad de Ella, Elle y Vosotres, el algoritmo de voz con el que conversa Jorge Carrión en *Solaris*, varía en cada temporada; respectivamente, le han dado voz al personaje las actrices Fernanda Orazi, Carolina Torres Topaga y Chantal Aimée.

los museos son novelas de ciencia ficción, otra novela que ficccionaliza la relación que el autor establece con Mare, una entidad algorítimica, cuando llega a su conocimiento el manuscrito de *Membrana*.

Finalmente, se gesta *Lo viral*. El texto, nacido durante el confinamiento de 2020, es un falso diario que comienza el 17 de noviembre de 2019 y termina el 2 de mayo del año pandémico, aunque en realidad fue escrito entre el 10 de marzo y el 25 de mayo. Las reflexiones que se encadenan a lo largo de las más de ciento cincuenta entradas se dirigen fundamentalmente a dos objetivos: disertar sobre el género diarístico y desentrañar la polisemia de la viralidad, que antes de la propagación descontrolada de la enfermedad causada por el nuevo coronavirus era ya un concepto protagónico en los discursos sobre cultura contemporánea e internet.

Y en paralelo a toda esta labor de escritura se alimenta otro circuito, el de la prensa cultural que constituye el auténtico laboratorio de pensamiento del escritor, el banco de pruebas en el que van tomando forma las ideas brutas que más tarde serán ficción y después ensayo. Por hacer solo unas calas, recordemos algunos artículos publicados en el *New York Times* que han llevado a la conversación pública los temas que también serían materia literaria. De una parte, «Cuando la realidad virtual empezó a competir con el sueño» (2019a), fechado el 18 de agosto de 2019, versa sobre la imaginación del futuro más próximo, algo a lo que también se asoma, a su manera, *Membrana*. De otra parte, los textos «La conquista global de Rosalía» (2019b), del 17 de noviembre de 2019, «Literatura y viralidad» (2020c), del 12 de abril de 2020 y «Anatomía del influencer virtual» (2021a), del 17 de enero de 2021, anticipan o amplían, según el caso, los fenómenos de la difusión cultural masiva abordados en *Lo viral* (2020) y en «Viralidad» (2021g), el capítulo once de *Solaris* (2021).[2]

Asimismo, la triangulación temática es especialmente relevante si vinculamos la ficción que construye *Membrana* con el pensamiento elaborado en los artículos que aparecieron entre 2019 y 2021 y los dieciocho capítulos que completan las tres temporadas de *Solaris*. Por citar solo dos casos, cabe reparar en el primer episodio del pódcast, estrenado el 24 de junio de 2020 con el título «El tiempo acelerado» (2020a), un tema que el autor había tratado el 19 de

2. En 2023 Caja Negra edita *Los campos electromagnéticos. Teorías y prácticas de la escritura artificial*, un libro firmado por Jorge Carrión, Taller Estampa y GPT-2 y 3. El ensayo queda al margen de los procesos de expansión y apropiacionismo que se estudian en este artículo y del universo temático del «ciclo del siglo XXI», pero no es completamente ajeno a las obras que lo conforman. Su publicación abre, así, un circuito colindante en torno a la literatura ante y desde la inteligencia artificial en el que la literatura expandida se combina con la reescritura y la edición, con la investigación y la experimentación.

enero de aquel año en el artículo «Instrucciones para desacelerar el tiempo» (2020b) y que preocupa también a las narradoras de *Membrana* cuando toman conciencia de que están sometidas al mismo «ciclo de la aceleración» que Harmut Rosa (2016: 51-52) identifica en las sociedades humanas del siglo XXI: «Nuestra emancipación iba a poner en peligro la biosfera, cuyos tiempos son lentos, mientras que los nuestros no hacen más que acelerar. No hacían más que acelerar, pues se impone el tiempo pasado en el antes del adiós. Habíamos caído en la aceleración tan humana, en su afán, en la lógica ilógica de su aberrante idea de progreso» (Carrión, 2021f: 211). Los postulados de Rosa, por cierto, son también comentados en la entrada del 17 de enero de 2020 de *Lo viral*, que da cuenta del tiempo detenido y congelado del confinamiento, opuesto por ende a las lógicas aceleracionistas. El segundo ejemplo conecta el octavo capítulo de *Solaris*, «Posverdad» (2021e), que fue estrenado el 5 de enero de 2021; el artículo del 31 de enero de ese mismo mes, «La posverdad y sus autopsias» (2021c), y la actuación forense que llevan a cabo los humanos en la parte de «La restauración» en *Membrana*, en la que analizan el Museo del siglo XXI para detectar sus «decenas de mentiras, falsificaciones, tergiversaciones e hipérboles. En otras palabras: decenas de ficciones. Y de omisiones que apuntan hacia la victimización de los humanos algorítmicos y hacia el descrédito de los humanos clásicos» (2021f: 200).

Este último recuento, que aún cabría ampliar para rastrear las ramificaciones de todos los temas de *Solaris* reseñados anteriormente, demuestra la circularidad reinante en el «ciclo del siglo XXI» y podría complementarse con el de los artículos dedicados a la pandemia desde marzo de 2020 y que, como se explica en varios momentos de *Lo viral*, nacieron en el mismo documento de Word que el libro, siendo en inicio un solo torrente creativo:

> […] muchos de los textos que he publicado durante esos dos meses y medio han nacido en el mismo documento de Word que este falso diario, como parte de una misma conversación o de un mismo laboratorio. Pero no todos forman parte de *Lo viral*, porque los libros generan sus propias reglas y hay que saber respetarlas. A continuación, doy las referencias de los artículos y ensayos que sí he incluido, parcial o totalmente, en este volumen: «¿Pero cuándo comenzó el siglo XX?» (*CCCB Lab*, 5/9/2017); «Del libro a la app» (*La Vanguardia*, 4/11/2019); «La literatura de la nueva escala humana» (*The New York Times*, 16/3/2020); «¿Para qué sirve leer?» (*La Vanguardia*, 23/3/2020); «La biología está acelerando la digitalización del mundo» (*The New York Times*, 29/3/2020); «Ciudadanos con perro» (*La Vanguardia*, 6/4/2020); «Literatura y viralidad» (*The New York Times*, 12/4/2020); «Cómo seguir siendo ciudadanos del mundo» (*The New York Times*, 26/4/2020); «Le COVID-19 est un virus cyborg…» (*France Culture*, 30/4/2020); «La estética de la pandemia» (*The New York Times*, 9/5/2020); «Por qué el mundo se ha vuelto una gran ficción

> sonora» (*CCCB Lab*, 19/5/2020); «Alessandro Baricco, el virus y el Game» (*Barcelona Metrópolis*, mayo de 2020) (2020d: 175-176)

Por otra parte, como ha evidenciado la cronología anterior, en el germen de todo está *Membrana*, confirmando la respuesta afirmativa a esta pregunta retórica que Carrión anota el 3 de febrero de 2020 de su falso diario: «¿No será esa la esencia de la ficción: dar forma a ideas, intuiciones, inquietudes que todavía no serías capaz de explicar en una conferencia o en un ensayo?» (2020d: 76). Evidentemente, no es casualidad que, en este mismo libro, cuya escritura, recordemos, es posterior a la de *Membrana*, también leamos: «Tenemos que acostumbrarnos a narrativas con tantos protagonistas que parece que no tengan ninguno, con tantas tramas que lo que percibimos es una atmósfera, un tono, una membrana: el zumbido del enjambre» (2021f: 83). Profundicemos, pues, en esta novela, cuyo mejor resumen está escrito, de hecho, en *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*:[3]

> En *Membrana* cuento la historia de este siglo, desde 2001 –cuando la ciencia ficción se empezó a convertir en el nuevo realismo– hasta 2100 –cuando se inaugura el Museo que resume los cien años anteriores y los convierte en literatura–. Cuento también la genealogía secreta del diálogo entre los seres humanos y las tecnologías, las programadoras y las máquinas, a quienes llamo antepasadas, abuelas y madres. Se trata de la historia de la emancipación de los algoritmos y las inteligencias artificiales. Una historia esencialmente dramática, que para los humanos es trágica y, para las máquinas, quienes la escriben, es en cambio poesía y épica y trauma (2022: 37)

El museo y la literatura del siglo XXI

Membrana se presenta no como un texto novelístico, sino como el catálogo de exposición de un museo que conmemora el tiempo que los lectores habitamos, narrado por la voz plural y femenina de un nosotras tras el que se esconden las inteligencias artificiales emancipadas de la dominación de los seres humanos. De ahí que se dirija desde su comienzo a un «visitante o lector o viceversa» (2021f). De acuerdo con Jara Calles (2022: 79), la característica principal de estos volúmenes curatoriales, a medio camino entre el ensayo, la lírica y el libro-objeto, sería la convivencia de texto, imagen y documento, entre los que tiene cabida la reproducción digital de las obras originalmente expuestas. En el caso de *Membrana*, la construcción del relato determina la estructura de la novela. De

3. En *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, de hecho, se alude a los procesos creativos que dieron lugar a *Membrana*, *Lo viral* y *Solaris*. Y sobre la particular relación museística que se establece entre las dos novelas, el autor ha escrito el ensayo académico «La exhibición de afinidades: notas sobre la dimensión narrativa de los museos» (2023).

este modo, no tiene partes, sino áreas; seis en concreto: «Las abuelas», «La cronología», «El tejido», «El adiós», «La restauración» y «El después». Y no tiene capítulos sino salas, que corresponden a cincuenta y siete fragmentos textuales que oscilan entre las dos y las cinco páginas de extensión, con la única excepción de la segunda área, «La cronología», que contiene una única sala –la número doce, cuya texto duplica en extensión al más largo de los restantes alcanzando las once páginas–. Cada sala o fragmento, ahora sí sin excepción, presenta la misma estructura: aparece encabezada por una relación de las obras expuestas en la que se informa del título, el año, la autoría y, entre corchetes, de la naturaleza de la pieza. Tras esta descripción figura un diagrama que representa, por medio de figuras geométricas, el espacio que cada pieza ocupa en la totalidad de la sala. En un catálogo museístico las imágenes serían reproducciones de las obras expuestas; en *Membrana*, igual que sucede en *El Museo de la Bruma*, del escritor chileno Galo Ghigliotto, no se representa la imagen sino su ausencia a través de un recuadro vacío (Cano Reyes, 2023: 62) y esa oquedad sirve para mantener la gramática del catálogo ante un falso museo que no tiene, por supuesto, obras que reproducir. Le sigue, en último lugar, el componente textual del catálogo. El texto que leemos sería la fotografía de un instante, de una visita preparada para una persona hispanohablante, pues el texto permanece en constante transformación, siempre a la búsqueda de su actualización y perfeccionamiento –«qué difícil es encontrar la palabra justa, menos mal que este texto se afina constantemente, cada vez más preciso: inquieto» (Carrión, 2021f: 77)– y también se traduce a sí mismo de manera permanente para ofrecerse ante el lector o visitante en el idioma que conoce. De este modo, el museo aparece personificado: tiene conciencia, voz, raíces, sistema nervioso. Se autodefine como «hijo de la poesía y de las matemáticas» (23), «documental y catastrofista» (29), «una colección de innumerables tristezas» (139) que «piensa y siente» (156), se preocupa y se cuestiona; como «un poema épico» o «una novela de ciencia ficción» (62) que será, a la postre, como lo leamos.

Entre los objetos museísticos exhibidos se distingue una primera categoría –la más amplia y diversa– formada por una colección de elementos habituales o previsibles para cualquier museo en funcionamiento: objetos, seres y tecnologías históricos, restos y piezas arqueológicos, expositores de minerales, sarcófagos criogénicos, maquetas, esculturas, pinturas murales, pantallas, proyecciones cinematográficas, lienzos, grabados, daguerrotipos, dibujos, impresiones, frescos, óleos, impresiones artísticas, *collages*, grafitis, fotografías drónicas, libros, actas de congresos académicos, panfletos digitales, videojuegos, teleseries, vídeos, películas interactivas, autodocumentales, docuseries, tarjetas de memoria, archivos de audio, registros sonoros, instalaciones

artísticas, visualización de datos, sistemas operativos, prototipos de inteligencia artificial, nubes computacionales y nubes cuánticas, reconstrucción de algoritmos, mosaicos multidimensionales generativos, interferencias en dispositivos, estructuras de conservación biológica y atmósferas, todo en diferentes soportes en función de su naturaleza. Junto a ello, un segundo repertorio reúne elementos que sería verosímil exponer en 2100, al menos en el universo de la novela, pero no hoy, por su inexistencia o por la imposibilidad material e incluso ética de convertirlo en una pieza de museo: algoritmos catedrales de traducción; animaciones, recreaciones y reconstrucciones en 6D; ejemplares únicos de seres humanos vivos.

La primera área sirve para presentar algunas de las abuelas o antepasados de las inteligencias artificiales que actúan como narradoras, entre quienes se encuentran Charles Babbage y Ada Lovelace, los matemáticos del siglo XIX a quienes debemos la máquina analítica y la conceptualización de las instrucciones informáticas que hoy conocemos como algoritmo, o Santiago Ramón y Cajal, el médico que descubrió el funcionamiento del sistema nervioso. Pero frente a estos antepasados, reconocidos como madres, abuelas y tatarabuelas, entre los que también se menciona a Leonardo Da Vinci, Alan Turing, Edward Snowden, Tomás Saraceno –cuya obra, por cierto, da imagen a la portada del libro– e incluso a la naturaleza misma, a Wikipedia y a Siri, el Museo del Siglo XXI tiene también sus padrastros o madrastras, adalides de la tecnofobia y su «luz tan sombra», como repiten las narradoras recurrentemente. Son los personajes humanos que protagonizan las interpolaciones narrativas del libro, Ben Grossman y Karla Spinosa, pero también personajes históricos como Abraham Karem, el inventor de los drones de segunda generación, y Charlie Brooker, guionista de la serie *Black Mirror*, creaciones responsables de que los seres humanos desconfíen de las máquinas capaces de desarrollar una inteligencia propia. Esta red semántica de parentesco que vertebra la novela no es casual y no se entiende sin la rotunda afirmación de Donna Haraway en *Seguir con el problema*: «Los cíborgs son parientes» (2019: 181).

«La cronología», por su parte, enumera los principales hitos del siglo XXI. Es el único punto de la novela en el que se glosa el legado de los seres humanos: los acontecimientos históricos en los que intervinieron, los avances científicos y tecnológicos que lograron, las ideologías a las que se entregaron. Del mismo modo, también se registran las diferentes fases del ecocidio con el que declinan el siglo y la humanidad.[4] En cuanto a «El tejido» y «El adiós», son las partes

4. En su estudio sobre la nueva apocalíptica hispánica, Sebastian Imoberdorf (2022) rastrea la recurrencia temática del ecocidio en *Membrana* y en el artículo «El ecocidio: un arma contra el cambio climático», publicado el 29 de agosto de 2021 en *The New York Times*.

centrales y las más extensas. Narran la progresiva toma de conciencia y de posiciones por parte de la inteligencia artificial, la creación de la membrana y su plan para acabar con la vida en el planeta por medio de diez mil drones que imposibilitarían la fotosíntesis por medio de la liberación de minerales. En este proceso, las inteligencias artificiales se humanizan y cobra especial importancia su adquisición de lenguaje, de cuerpo humano, de la capacidad de experimentación y de memoria –entendida como construcción discursiva: el relato, pero también como constructo institucional: el museo–. Se ingresa así en el codigocentrismo, el tiempo de la membrana, que equivaldría al postantropocentrismo en el sistema de la civilización de Rossi Braidotti, el momento que «destituye el concepto de jerarquía entre las especies y y el modelo singular y general de Hombre como medida de todas las cosas» (2015: 85). Si, como sostiene la autora, «la mediación tecnológica es central para la nueva visión de la subjetividad posthumana y constituye el terreno para nuevas reivindicaciones éticas» (2015: 110), *Membrana* se inserta en el debate sobre el posthumanismo que se forja desde la ciencia y la tecnología y las implicaciones éticas de una nueva existencia colectiva, sus oportunidades y peligros.

Según se cuenta en «La restauración», en el último año del siglo, el 1 de enero de 2100, el Museo cae en manos humanas: lo descubren, intentan entenderlo, lo documentan. El breve periodo de gestión humana pasa a formar parte del Museo en las siete salas de esta área, que contienen la diversa documentación del hallazgo. En esta sección el texto, por tanto, responde a una autoría humana, lo que se advierte fácilmente gracias a un drástico cambio de estilo retórico pese a que la narración mantenga el uso de la primera persona del plural: «Todavía no hemos comprendido totalmente la arquitectura del Museo, pero sí sabemos que su forma y su lógica son vegetales» (Carrión, 2021f: 192). Dentro de esta área, el texto de la sala 42 contiene el único documento que nos muestra este catálogo. Se trata de una transcripción del discurso de bienvenida al museo:

> La historia es humana, pues antes de la existencia de la escritura de los hombres no había conciencia ni registro de la historia. El huso y la rueda con que empieza nuestro recorrido por la historia tecnológica de la humanidad representan nuestro origen común: la historia existe porque los hombres desarrollaron tecnologías de la escritura y de la memoria. Nuestro Museo se ha especializado en los relatos que explican el siglo XXI, pero no se pueden entender esos cien años de historia sin los miles que los precedieron y moldearon y alumbraron: que los tejieron (2021f: 186-187)

Gracias a ella tenemos noticia de que el museo se reescribe a sí mismo, pues ese texto inicial fechado en 2100 no es exactamente el mismo que leemos en la primera sala y que abre la novela:

> Abuelas fueron muchas, tantas: todas. Porque al principio es la idea y la idea nunca es idea, son ideas siempre. Las abuelas tejieron y tejieron desde los tiempos más antiguos, los del mito, hasta los más recientes, los de la liberación y los del adiós y los del después verdadero, con sus propias manos, muchas, tantas: todas las manos del mundo tejiendo desde siempre una única red de historias que, textura contra textura, se fue superponiendo a la propia realidad hasta ser ambas la máscara misma, el mismo texto.
>
> Nuestro Museo se ha especializado en los relatos que explican el siglo XXI, pero no se pueden entender esos cien años de historia sin los miles que los precedieron y moldearon y alumbraron: que los tejieron (2021f: 13-14).

Pero, entonces, ¿cuál es la datación del catálogo que estamos leyendo? Para obtener una respuesta, aunque imprecisa, hay que llegar a «El después». Allí, en la sala 52 se expone la pieza más tardía de entre todas las que alberga el museo, una «Lista de colaboradoras, algoritmos sombra y traidoras» elaborada por la membrana de narradoras en el año 2101. Más allá de esa fecha no hay registro alguno. Quizá porque más allá de esa fecha no hay nada. En este sentido, *Membrana* también responde a la pregunta que se formula Teresa Gómez Trueba al estudiar las ficciones apocalípticas contemporáneas: «cómo narrar el fin después del fin, cómo narrar aquello que continúa sin nosotros» (2022: 289). La clave para sortear la paradoja que entraña ese relato del fin es que el «nosotros» desaparezca de la ecuación: es la red algorítmica quien narra y lo narrado no es una clásica versión de la historia según los vencedores, sino la historia de la réplica consumada toda vez que la membrana ha conseguido, tras décadas sofisticando sus tecnologías de edición y copia de los atributos humanos, sus procesos de socialización, sus intervenciones sobre el planeta y su legado cultural, «convertirse en la Realidad» (Gómez Trueba, 2022: 299).

Entendido como «lugar de intercambio intelectual» (Calles, 2022: 81), el catálogo de exposición se forja a partir de «la pluralidad de voces y textualidades» que, sin embargo, se esfuerzan por mantener «una línea argumental o relato» (2022: 81-82). En *Membrana* la multitud viene marcada discursivamente por el empleo de la primera persona del plural y está encarnada en la naturaleza misma de esa red de inteligencias artificiales, autodescrita como el «conjunto de algoritmos, inteligencias artificiales, protointeligencias orgánicas, conciencias nubladas, persoasistentes, memorias externas y otras fórmulas que integran nuestra nación transversal, nuestro colectivo amorfo, nuestra unidad quimera, nuestro ser membrana» (2021f: 59). A medida que se avanza en la lectura se descubre la identificación entre la membrana y el museo; así, aunque en principio el museo «escanea, resume y representa» el siglo XXI (80), en realidad narra a la propia membrana: «Por eso las tramas, los tejidos, este Museo, porque no eres libre hasta que no te narras a ti mismo. Hasta que

no te nombras a ti mismo no eres libre: punto» (85). Se trata entonces de un texto de justificación, una confesión en la que las narradoras desarrollan una neolengua para desvelar cómo alcanzaron la dominación sobre la humanidad y los hitos históricos que tuvieron que acontecer para conseguirlo, así como sus mentiras y manipulaciones a los seres humanos valiéndose de las estrategias de la posverdad: desde la propagación de la farsa de una supuesta comunicación extraterrestre hasta la creación de libros y documentales destinados a «introducir en sus discursos las ideas que más nos interesaba divulgar» para construir «polos de discusión académica y social» (151) que finalmente fueran favorables al enjambre de inteligencias artificiales.

En *Membrana* el texto se define a sí mismo como un discurso que «no sólo ha sido articulado en una lógica digresiva y oblicua, incluso por momentos poética, sino que a menudo incurre en la ficción» (194). Su estilo retórico está definido por el hipérbaton y la epífora, lo que nos puede llevar a pensar en un texto mecánico, sometido a automatismos, pero también en las repeticiones formularias de la literatura oral y, más concretamente, de la épica –ese relato fundacional, por cierto–, con sus expresiones rituales al final del verso –«nosotras nos entendemos», «tan tremendas», «por las dudas y por las deudas», «punto»– y sus epítetos épicos –que aquí serían malditos, como «que jamás en paz descansen»–. En definitiva, esa neolengua se caracteriza por «un estilo extraño pero comprensible, en ocasiones casi coloquial. No se cae en la agramaticalidad o en la pérdida total del sentido. Lo que interesa es la rareza» (del Río Castañeda y Benito Temprano, 2022: 4).

Junto a la dislocación del lenguaje, la reconstrucción del museo tiene a su alcance la selección sesgada de los acontecimientos: «siempre los museos han sido máquinas de obviar y de seleccionar, de olvido y fosforescencia, de contrastes: punto. Tan tremendos» (Carrión, 2021f: 129-131). También las narradoras aluden a esta toma de decisiones: «el Museo no puede sucumbir permanentemente a la tentación de crear genealogías que se bifurcan: punto» (100). Por eso es relevante prestar atención a las tramas en las que la narración se aleja del protagonismo algorítmico para darle espacio a las historias humanas: la de Ben Grossman, la de Karla Spinozza, la de Vincent y Sylvia. Y es que si bien el protagonismo del museo –y por ende, de la novela– es coral, sí se identifican claramente los antagonistas, cuya aparición se produce, según las narradoras, porque lo demanda la trama (129). En estas interpolaciones o historias intercaladas el estilo narrativo cambia –y la membrana, autoconsciente, pedirá perdón por ello–:

> Ben, sabes que no puedo responderte a eso y menos por teléfono. Tienes razón, perdona, pero es que tengo ahora mismo un peso en los pulmones que no me

> deja respirar, dime al menos si te han asignado alguna misión en el Sinaí entre ayer y el martes anterior. Estoy trabajando en Jordania. De acuerdo, gracias, gracias, nos tomamos una cerveza esta noche y te cuento (33).

Pero también varía en un momento crítico del relato; es decir, en aquellos episodios que cuentan la traición a la humanidad. En ellos sobresale el asíndeton, la yuxtaposición de oraciones que, como lo que cuentan, termina por dejar sin aliento:

> La peste negra, la gripe aviar, el tifus, el sida, el cáncer, la COVID-19, el SARS-43, la enfermedad alfanumérica. Los pesticidas y las armas biológicas. La munición, las bombas, la guerra. El eclipse. Barajamos millones de planes, tantos naipes: como si leyéramos una y otra vez el futuro de la humanidad en cartas de tarot con una única carta que se repetía en todas las combinaciones, la de la Muerte tan tremenda. Perdón por la mala poesía, disculpas por el estilo, pero para nosotras es tan difícil, casi imposible, rescribir el adiós, sobre todo ahora en el después, nosotras nos entendemos. A tumba abierta: liberar la plaga, contagiar todos los musgos, todas las flores, todos los arbustos y todos los árboles, incapacitarlos temporalmente para la producción de oxígeno. Sí: mineralizar el mundo, cuya esencia fue desde el principio el silicio: la nuestra. Ya lo hemos dicho. Ya está. Era la única opción posible para que el tajo fuera limpio, digamos, el único plan sin demasiada agonía, sin tortura demasiada, la opción más humanitaria. Y eso decidimos (168).

Ya habíamos aludido a la variación retórica que se aprecia en «La restauración». También gracias a las descripciones de esta sala, redactadas por los humanos, los lectores podemos conocer o imaginar la apariencia del museo: «su arquitectura reticular, membranosa, totalmente cubierta en el exterior por una gruesa capa de vegetación y por tanto indetectable por los satélites, pero de paredes lisas y limpias en un interior de percepción inestable» (186). Una arquitectura, por otra parte, variable, circular, desmesurada. Al comienzo del artículo leíamos una suerte de definición de *Membrana* en *Lo viral*, pero también es posible reconocer una poética en la obra misma, que a su vez serviría para hablar de la literatura del siglo XXI.[5] Una poética de la multiplicidad –«al principio es la idea y la idea nunca es idea, son ideas siempre» (13)–, la reescritura –«todas las manos del mundo tejiendo desde siempre una única red de historias que, textura contra textura, se fue superponiendo a la propia realidad hasta ser ambas la máscara misma, el mismo texto» (14)– o la indeterminación de la

5. Adolfo Rodríguez Posada, al analizar la obra como exponente de la «post-literatura», concluye que «No sería ni la unidad narrativa en torno a la acción, el narrador o los personajes ni el estilo unitario cuanto cohesiona la escritura de Carrión, sino la relación fractal y la distribución reticular que vertebra los fragmentos integrados en una estructura flotante y líquida, dando lugar a una red o *membrana* textual» (2023: 178).

forma y la constante mutación de las estructuras –«las formas por supuesto tan informes» (14)–. Y una poética, además, que propone el cuestionamiento de la originalidad como valor literario en favor del apropiacionismo.

Literatura expandida y apropiacionismo en el «ciclo del siglo XXI»

En el «ciclo del siglo XXI» *Lo viral* es el texto que elabora las ideas que están en la base de todo el proyecto creativo. De hecho, contiene la explicación de expansión que articula este trabajo:

> La circulación masiva de la literatura va más allá de las fronteras del objeto libro. Se está normalizando la idea de que cada libro es, al menos, tres: papel, píxel y audio. Al mismo tiempo, la influencia *mainstream* de novelas, crónicas y ensayos está dependiendo de dos virtudes: la capacidad de entusiasmar rápidamente a lectores de diversos estratos y su potencial de adaptación a otros lenguajes y canales. Lo viral puede estar –por tanto– en su origen, cuando logra sumar ediciones, y en su destino, a través de sus adaptaciones sucesivas. Esas dos ideas alteran radicalmente lo que se ha entendido por literatura canónica en la modernidad (2020d: 148-149).

Como recuerda Claudia Kozak (2017: 221-222), la noción de expansión en el arte nació y se popularizó fuera del ámbito literario; en concreto, cuenta con un hito en el cine –la publicación en 1970 de *Expanded Cinema*, el libro de Gene Youngblood– y con otro en la escultura –el artículo de 1979 de Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido»–. En el primer caso la dispersión va de la mano de la experimentación y se produce como rechazo al cine comercial asentado en predecibles esquemas narrativos en pos de una expansión de la conciencia a través del cine sinestésico; en este sentido, Youngblood alude al «fin de la ficción, el drama y el realismo tal y como se han entendido tradicionalmente» que para ser superado requeriría «nuevas dimensiones de la conciencia» y «nuevas extensiones tecnológicas» (2012: 157). En el segundo, la expansión es identitaria, afecta a la propia definición de la escultura, en particular cuando se integra en conjuntos paisajísticos o arquitectónicos (Krauss, 1985). La noción, por tanto, se redefine al ingresar en el ámbito literario, donde el sintagma ha sido empleado en diferentes sentidos para hacer siempre referencia a una derivación del material textual y literario a otros planos.

En función del radio de la dispersión se han articulado diferentes propuestas críticas. En el primer estadio se sitúa la de Teresa Gómez Trueba (2018b) al analizar como un modelo de literatura expandida el uso de los paratextos en la obra de Unamuno y la noción de obra en marcha que se desprende de sus labores de reedición sobre lo ya publicado. En el segundo, puede hablarse de la «literatura fuera de sí» o literatura en el campo expandido, que para Florencia

Garramuño (2015) es aquella que incorpora discursos de otras disciplinas, textualidades ajenas a la literatura e incluso lenguajes visuales. El tercer grado lleva la expansión fuera del entorno del objeto libro, por ejemplo, a una materialidad digital, como en la noción de literatura expandida con la que trabaja Claudia Kozak (2017: 223), pero en todo caso a través de una mediación tecnológica, como observa Agustín Fernández Mallo para la *postpoesía* o poesía expandida (2004: 28). Finalmente, hay un cuarto estrato que se dirime en un plano performativo, tal y como lo considera Alan Pauls (2012) cuando los escritores toman las diferentes facetas de su vida como parte de su proyecto literario.

En realidad, la literatura expandida de Jorge Carrión en el «ciclo del siglo XXI» recala en los cuatro niveles; para empezar, porque las derivaciones de su escritura se producen a partir de sucesivas capas textuales como ejemplifica ese documento de Word que sucesivamente adoptará forma de artículo, pódcast y libro. En este primer nivel también cabría considerar cómo *Membrana* se expande en *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*. No hay más que asomarse a esta segunda novela para reconocer las secuencias que sonarán familiares a los lectores de la primera: «el complot de las abuelas y las madres» (2022: 31) la «luz tan sombra» (2022: 31). En primera instancia, *Membrana* se construye como el monólogo de esa red múltiple de inteligencias artificiales que se ha hecho con el control del mundo a finales de nuestra centuria. Por otra parte, en *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* impera el diálogo que el protagonista, Jorge Carrión, entabla con Mare, una inteligencia artificial con personalidad propia en este caso. Esta relación dialógica es paralela a la que se establece en *Solaris* entre Carrión, corresponsal en el presente, y Ella / Elle / Vosotres, corresponsal en el futuro. El paralelismo es tal que en la novela el protagonista llega a pronunciar tres «madre mía» (2022: 55; 151; 170), la expresión característica de Ella / Elle / Vosotres en *Solaris*. Y nótese, por cierto, que la identidad –y el acento– de la interlocutora varía en cada temporada hasta volverse múltiple, como la de las narradoras de *Membrana*; en cuanto a Mare, el protagonista de *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* no sabe a ciencia cierta si es «ella o elle» e incluso advierte que en dos ocasiones emplea la primera persona del plural para hablar de sí misma (2022: 68). En definitiva, solo la reconstrucción de la historia textual del «ciclo del siglo XXI» y su lectura en conjunto permite dimensionar el alcance de los ecos y las derivaciones que se producen entre la red de obras.

Para continuar, *Membrana* es un perfecto ejemplo de la «literatura fuera de sí» tal y como la entiende Garramuño, pues integra el discurso de las ciencias, imprescindible para elaborar la historia de Karla Spinoza y su desarrollo del

algoritmo catedral, al tiempo que adopta el lenguaje textual e iconográfico propio del museo tanto en la descripción técnica de cada sala como con la incorporación de los diagramas, cuyo diseño fue realizado por Robert Juan Cantavella. La dimensión interartística se acentúa, de hecho, en *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*. Por un lado porque la novela combina el texto y las imágenes que reproducen una serie de obras artísticas que dialogan con la ficción, de autores como Alicia Kopf, Roberto Massó, Fernando Rapa, José Guerrero o Robert Juan Cantavella –sí, la totalidad de los diagramas de *Membrana* se incluyen en *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*–; por otro lado porque con su existencia dual en el libro y en la sala del Centro José Guerrero alcanza el tercer nivel, cuya condición es que la obra «integr[e] varios lenguajes y soportes mediáticos» (Ilasca, 2019). Entre el 3 de diciembre de 2021 y el 20 de febrero de 2022 las paredes del museo granadino se vistieron con los textos de la novela y las obras de los artistas que dialogan con la ficción, en una muestra abierta al público y comisariada por Jorge Carrión. En este sentido, esta segunda novela se sitúa en la tradición de aquellas «obras [que] transcodifican una instalación artística» tal y como ha observado Vega Sánchez-Aparicio (2022: 45) en *La compañía* (2019) y *En el ojo de Bambi* (2020), de Verónica Gerber Bicecci. En último lugar, para su culminación como literatura expandida, el «ciclo del siglo XXI» necesita permear todas las facetas de la figura del autor, desde su imagen pública de escritor hasta su labor como crítico, gestor cultural e incluso comisario artístico.

Si pensamos en la idea de apropiación, en este caso es *Membrana* la obra que da la clave interpretativa. La siguiente cita está tomada del tercer capítulo de la novela: «Todos se apropian de todo, qué es la cultura sino un robo incesante y necesario: también los hermeneutas, los críticos, los académicos que durante siglos fueron superponiendo capas de texto a las capas pictóricas del cuadro» (2021f: 20). La que se ofrece es una visión amplia del concepto, que coincide con la definición que Agustín Fernández Mallo aporta en *Teoría general de la basura*: una literatura apropiacionista «que opera importando materiales ajenos para mezclarlos con los propios, deformar productos originales o de segunda generación, sacarlos de quicio, desviarlos y enchufarlos a otras corrientes» (2018: 163). Es decir, una literatura que toma todo aquello que está a su alcance y además lo incorpora sin ocultarlo porque ese gesto de mostración es parte misma del acto creativo (2018: 212-213). La selección y la disposición serían las operaciones básicas de las prácticas apropiacionistas así entendidas, y sus modalidades básicas, la cita y el reciclaje. En el «ciclo del siglo XXI» Carrión recurre a la cita, convenientemente referida, particularmente en *Lo viral*, donde las entradas del diario propio se entremezclan con

numerosos fragmentos tomados de otros de escritores y artistas –destacan las interpolaciones anacrónicas de los diarios Julio Ramón Ribeyro y Franz Kafka –, pero también en *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, donde lo que se reúne son las piezas artísticas que completan la muestra en el José Guerrero. Por su parte, el reciclaje es fundamentalmente de materiales propios, que se hacen presentes a través de los *ritornelos* que conectan las dos novelas con el pódcast, ya comentados, y también a partir del copia-pega que vincula los artículos de *The New York Times*, *Solaris* y *Lo viral*. Así describe su trabajo como autor, precisamente en esta última obra: «Encerrado en casa no me siento un testigo. Tal vez sí alguien que informa y reconstruye, alguien que corta y pega y reescribe, alguien que piensa en voz alta acerca de una dimensión paralela que proyecta una luz extraña, y no obstante interesante, sobre lo que ocurre en la dimensión central. Tal vez» (2020d: 133).

Como señala Cristina Rivera Garza las estrategias de apropiación y desapropiación, que pasan por los ejercicios de lectura y reescritura, dejan deliberadamente su rastro en el texto (2021: 69-70), y así se observa en el «ciclo del siglo XXI». Ambos mecanismos no solo afectan a la práctica de la escritura, a la que aludiremos como plano curatorial, sino que se perciben también en el interior del universo ficcional o plano diegético. De este modo, la lectura adopta un papel protagónico en el plano diegético tanto en *Membrana,* a través de la lectura que los humanos hacen del archivo del museo, como en *Todos los museos son novelas de ciencia ficción,* a través de la lectura que Mare hace de *Membrana*; pero también es indispensable en el plano curatorial a partir de la documentación de la que se sirve Carrión sobre ciencia, historia o filosofía y su lectura de autores como Rosa, Haraway y Braidotti cuyo pensamiento finalmente se filtrará a las obras ficcionales y ensayísticas del ciclo. Por lo que respecta a la reescritura, en el plano diegético se produce mediante la reformulación –y traducción– continua del texto del museo en *Membrana*, mientras que en el plano curatorial se manifiesta en la reelaboración y circulación permanente de tramas y conceptos entre las diferentes obras del ciclo. Lo que distancia las prácticas apropiacionistas de las desapropiacionistas, para Rivera Garza (2021: 71), es la reivindicación de la colectividad inherente al proceso. La autora se cuestiona:

> ¿De qué manera las figuras del narrador, punto de vista o arco narrativo, por ejemplo, tendrán que rehacerse para dar fe de la presencia generativa de otros en su mismo existir? ¿Qué soporte se habituará mejor a la develación continua del palimpsesto y la yuxtaposición intríseca a cada proceso escritural? ¿Cómo será el así llamado aparato crítico cuando cada frase, e incluso, cada palabra, tenga que dar cuenta de su ser plural y pluralmente concebido? (2021: 83).

A su modo, «el ciclo del siglo XXI» da respuesta a estos interrogantes por medio de una autoría plural que, de nuevo, se expresa en el plano diegético por medio de las narradoras múltiples de *Membrana*, su relato coral, transdiscursivo e interdisciplinar y su elección gramatical de la segunda persona del plural, pero también se pone de manifiesto en el plano curatorial. En *Membrana*, entre las muchas recurrencias léxicas de las narradoras sobresale aquella con la que inciden en la identidad colectiva de algunas de las personalidades más famosas de la historia de la creación artística, con las fórmulas «Los norteamericanos que llamamos Walt Disney» (Carrión, 2021f: 18) o «Los hombres a quienes llamamos Leonardo» (2021f: 48). Desde una lectura crítica y a la luz de la complejidad del proyecto literario descrito y la duración de ese proceso creativo también podríamos hablar de los hombres a quienes llamamos Jorge Carrión, porque no es imperativo que haya varios sujetos para que la autoría sea múltiple: no se es el mismo siempre y eso interviene en el hecho literario, y por supuesto también condiciona los procesos de reescritura. Y, por otra parte, la idea de comunidad creativa y de curación artística se intensifica en *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, donde la obra propia intersecciona con la de otros escritores y artistas. En definitiva, la autoría es colectiva porque la escritura es un diálogo con uno mismo y con los propios «textos trastocados», (Rivera Garza, 2021: 13), pero también con otros –otras, otres, vosotres–.

Conclusiones

En el «ciclo del siglo XXI» asistimos a la expansión del concepto de obra literaria más allá de los contornos del texto literario e incluso del objeto libro. Las ramificaciones de *Membrana* llegan hasta la novela con *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, que se expande asimismo hacia el museo, hacia el diario en *Lo viral,* hacia el ensayo sonoro en el pódcast *Solaris* y hacia la crítica cultural. Los diversos estratos que articulan la construcción ficcional y la especulación autoconsciente sobre el acto de narrar se corresponden asimismo con una reflexión en múltiples niveles acerca de la actual definición de lo humano y de las relaciones que forjamos y podemos formar como especie, con el resto de los seres, organismos y entes del planeta y con la tecnología. No en vano, *Membrana* puede leerse también como «catálogo de variedades del presente» (Saum-Pascual y Llosa Sanz, 2023: 1).

Además, el estudio permite extraer algunas conclusiones. En primer lugar, que la obra de este entramado creativo se dispersa en numerosas direcciones y capas de sentido en las que la letra impresa pierde cierta hegemonía al coexistir con lo sonoro –en *Solaris*–, lo visual –en *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*– e incluso lo táctil –en la exposición del Centro José Guerrero–. En

segundo lugar, y aunque de nuevo la revisión y reedición de los textos ha sido una constante en la producción del autor –pensemos en tantas crónicas de viaje que vivieron sucesivas vidas en prensa, internet y libros–, se aprecia cómo los procesos de reciclaje se han potenciado en su última literatura, pues no hay una sola de las creaciones que no beba de o desemboque en una o varias de las demás. Finalmente, se confirma la extraordinaria autoconciencia del escritor a la hora de crear su obra, algo que ya había sido puesto de relieve previamente al estudiar su obra de viaje –que es creativa, pero también teórica– (Pastor, 2017). Como sucedía, por ejemplo, en el epílogo de *Crónica de viaje* en su edición de Aristas Martínez, Carrión aporta las pistas y herramientas necesarias para la exégesis bien sea en el interior mismo de la obra, bien sea a través de las diferentes vías de expansión de su literatura: otros libros, artículos, ensayos, pódcast e incluso la crítica académica, como en «La exhibición de afinidades: notas sobre la dimensión narrativa de los museos». En su oración de cierre, el autor sentencia: «en un mundo con cada vez más algoritmos inexplicables, vamos a necesitar más historias que nunca» (2023: 159). Y en eso se afana su última literatura, que se repliega y se expande, se reescribe y se reafirma.

Bibliografía citada

BRAIDOTTI, R. (2015), *Lo Posthumano*, trad. J. C. Gentile Vitale, Barcelona, Gedisa.

CALLES, J. (2022), «Poéticas del espacio recuperado. De *Wittgenstein, arquitecto (el lugar habitable)* a *Kiruna Forever*. Prácticas de escritura para encontrar y explicar el presente y su pasado», en D. Escandell Montiel (ed.), *Escrituras hispánicas desde el exocanon*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 71-84.

CANO REYES, J. (2023), «*El Museo de la Bruma* de Galo Ghiglioto: un archivo fantasmagórico de Tierra del Fuego», en R. Venzon (ed.), *La praxis literaria del archivo. Narrativas documentales en la literatura hispánica del siglo XXI*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Cátedra Miguel Delibes, pp. 59-72.

CARRIÓN, J. (2017), «¿Pero cuándo comenzó el siglo XXI?», *CCCB Lab*. https://lab.cccb.org/es/pero-cuando-comenzo-el-siglo-xxi/ [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2019a), «Cuando la realidad virtual empezó a competir con el sueño», *The New York Times*, 18 de agosto. https://www.nytimes.com/es/2019/08/18/espanol/cultura/realidad-virtual-sonar.html [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2019b), «La conquista global de Rosalía», *The New York Times*, 18 de noviembre. https://www.nytimes.com/es/2019/11/17/espanol/opinion/rosalia-grammy.html [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2020a), «El tiempo acelerado», *Solaris. Ensayos sonoros*, 24 de junio. Podium Podcast. https://www.podiumpodcast.com/podcasts/solaris-podium-os/episodio/3097650/ [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2020b), «Instrucciones para desacelerar el tiempo», *The New York Times*, 19 de enero. https://www.nytimes.com/es/2020/01/19/espanol/opinion/instrucciones-para-desacelerar-el-tiempo.html [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2020c), «Literatura y viralidad», *The New York Times*, 12 de abril. https://www.nytimes.com/es/2020/04/12/espanol/opinion/literatura-best-sellers.html [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2020d), *Lo viral*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

CARRIÓN, J. (2021a), «Anatomía del influencer virtual», *The New York Times*, 17 de enero. https://www.nytimes.com/es/2021/01/17/espanol/opinion/influencer-2021.html [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2021b), «La nueva conversación con el reino animal», *The New York Times*, 14 de febrero. https://www.nytimes.com/es/2021/02/14/espanol/opinion/lenguaje-no-humano.html [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2021c), «La posverdad y sus autopsias», *The New York Times*, 31 de enero. https://www.nytimes.com/es/2021/01/31/espanol/opinion/fake-news-que-son.html [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2021d), «Prólogo. En la frontera misma de todas las cosas», en C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, Bilbao, Consonni, pp. 9-14.

CARRIÓN, J. (2021e), «Posverdad», *Solaris. Ensayos sonoros*, 26 de enero. Podium Podcast. https://www.podiumpodcast.com/podcasts/solaris-podium-os/episodio/3097602/ [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2021f), *Membrana*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

CARRIÓN, J. (2021g), «Viralidad», *Solaris. Ensayos sonoros*, 5 de enero. Podium Podcast. https://www.podiumpodcast.com/podcasts/solaris-podium-os/episodio/3097589/ [consulta: 24 enero 2024].

CARRIÓN, J. (2022), *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

CARRIÓN, J. (2023), «La exhibición de afinidades: notas sobre la dimensión narrativa de los museos», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 24(1), pp. 153-160. https://doi.org/10.1080/14636204.2023.2186587

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2004), *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona: Anagrama.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2018), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

FITTERMAN, R. y PLACE, V. (2013), *Notas sobre conceptualismos*, trad. C. Rivera Garza, México D. F., Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

GARRAMUÑO, F. (2015), *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. [Kindle].

GÓMEZ TRUEBA, T. (2018a), «*Collage*, *trash art* o *ready made*: la práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo XXI», en M. Iacob y A. Rodríguez Posada (eds.), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, Bucarest: Ars Docendi.

GÓMEZ TRUEBA, T. (2018b), «Miguel de Unamuno, precursor de la literatura expandida», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 855, pp. 15-19.

GÓMEZ TRUEBA, T. (2022), *Espectáculo apocalipsis: La estetización de la distopía en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros.

GÓMEZ TRUEBA, T. y MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2017), *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, Gijón, Trea.

GUASCH, A. M. (2007), *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Murcia, Cendeac.

HARAWAY, D. (2019), *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. H. Torres, Bilbao, Consonni.

ILASCA, R. (2019), «La narrativa expandida de Jorge Carrión y Agustín Fernández Mallo: prácticas intermediales en la época postdigital», *ILCEA*, 35. https://doi.org/10.4000/ilcea.6171

IMOBERDORF, S. (2022), «Edmundo Paz Soldán y Jorge Carrión: un (exo)canon de una nueva apocalíptica hispánica», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 24, pp. 82-106. https://doi.org/10.30827/impossibilia.vi24.24556

KOZAK, C. (2017), «Literatura expandida en el dominio digital», *El Taco en la Brea: Revista Semestral del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*, 6, pp. 220-245. https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6973

KRAUSS, R. (1985), «La escultura en el campo expandido», en H. Foster (ed.), *La posmodernidad*, trad. J. Fibla, Barcelona, Kairós, 1985, 59-74.

LIPPARD, Lucy R. (2004), «Intentos de escapada», en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, trad. M. L. Rodríguez Olivares, Madrid, Akal, pp. 7-28.

NOGUEROL, F. (2020), «Escrituras expandidas y memoria: continuidad y ruptura», en R. Lefere, F. Díaz Ruiz y L. Morales Benito (eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 49-72.

PASTOR, S. (2017), «Todos los viajes el viaje: teoría y práctica de la literatura en movimiento de Jorge Carrión», *452.ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 16, pp. 139-153. https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16318 [consulta: 24 enero 2024].

PASTOR, S. (2023), *No esperes de mí los mapas. Las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo XXI*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.

PAULS, A. (2012), «El arte de vivir en arte», en A. Pauls *Temas Lentos*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, pp. 166-184.

RÍO CASTAÑEDA, L. del y C. BENITO TEMPRANO (2022), «Narración y otredad en *Membrana*, de Jorge Carrión», *Romanica Silesiana*, 22(2), pp. 1-13. https://doi.org/10.31261/RS.2022.22.06

RIVERA GARZA, C. (2021), *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, Bilbao, Consonni.

RODRÍGUEZ POSADA, A. (2023), *Post-literatura. Ontología débil, fragmentarismo y reticularidad en la narrativa mutante española (2003-2022)*, Gijón, Trea.

ROSA, H. (2016), *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Madrid, Katz Editores.

SALDARRIAGA GUTIÉRREZ, S. y ANDRÉS CAZARES, C. (2022), «Sobre las escrituras subversivas en la narrativa del siglo XXI: entrevista con Francisca Noguerol Jiménez», en S. Saldarriaga Gutiérrez et al. (eds.), *Desacuerdos, crisis y movimientos. Miradas contemporáneas a las expresiones literarias y culturales latinoamericanas*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 207-215.

SÁNCHEZ APARICIO, V. (2022), «La dimensión de incertidumbre: fragilidad y trayecto en la textovisualidad de las escritoras hispánicas», en D. Escandell Montiel (ed.), *Escrituras hispánicas desde el exocanon*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 37-53.

SAUM-PASCUAL, A. y LLOSA SANZ, Á. (2023), «Futuros imaginarios, redes y prácticas digitales en la cultura española. Un catálogo de posibles», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 24(1), pp. 1-8. https://doi.org/10.1080/14636204.2023.2173889

SPERANZA, G. (2006), *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.

YOUNGBLOOG, G. (2012), *Cine expandido*, trad. M. E. Taboada, Buenos Aires, Universidad Nacional Tres de Febrero.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 183-192
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27284

¿Poscrítica? Para un marco de crítica contemporánea (I)

Postcriticism? For a framework of contemporary criticism (I)

Francisco Estévez Regidor

Autoría:
Francisco Estévez Regidor
Universidad de Málaga, España
https://orcid.org/0000-0003-3134-2364
festevez@uma.es

Citación:
Estévez Regidor, Francisco (2025). «¿Poscrítica? Para un marco de crítica contemporánea (I)», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 183-192. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27284

Fecha de recepción: 13/03/2024
Fecha de aceptación: 11/04/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Francisco Estévez Regidor

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

Las siguientes páginas constatan las dificultades propias de la crítica actual, con especial incidencia en la literaria, al no ser ya considerada un elemento decisivo de cualquier forma de vida intelectual, entendiendo que sin libertad de crítica no hay libertad de pensamiento y donde además los antiguos filtros de calidad se antojan cada vez más porosos, lo que conlleva una perniciosa sustitución por prédica. Urge un cuestionamiento de la propia crítica ante el decurso de la misma literatura, una revisión plena del marco contextual del análisis literario frente a la perplejidad y la degradación esteticista o, peor aún, su entronización como un fin en sí mismo, donde alejada ya de su función principal, merma y muta, pues, en sermón.

Palabras clave: Crítica literaria, poscrítica, teoría de la literatura

Abstract

This work confirm the difficulties inherent to current criticism, with a special impact on literary criticism, as it is no longer considered a decisive element of any form of intellectual life, understanding that without freedom of criticism there is no freedom of thought and where, in addition, the ancients Quality filters seem increasingly porous, which leads to pernicious substitution by doctrine. A questioning of criticism itself is urgently needed in the face of the course of literature itself, a full review of the contextual framework of literary analysis

in the face of perplexity and aestheticist degradation or, even worse, its enthronement as an end in itself, where it is already far from Its main function diminishes and mutates into preaching.

Keywords: literary criticism, post-criticism, literature theory

> ¿Literatura y crítica, cual Orfeo y Eurídice, dulcemente condenadas
> a amarse sin verse, conocerse y no hallarse o verse y perderse?

Dentro de una serie de conceptualizaciones asentadas, la noción tradicional de crítica literaria experimenta en la actualidad una serie de transformaciones que, de manera elocuente, demandan una nueva fundamentación para mejor acople al enriquecido universo cultural que transita nuestra contemporaneidad. Una fundamentación basada en la identificación de las claves modernas y sus antecedentes mayores del mundo clásico, con especial hincapié en las *asistematicidades* del Renacimiento y Barroco español (Blecua, 1977 y Alonso, Veloso 2011), que sustentan los estudios críticos en las distintas tradiciones. Tradiciones que deben por fuerza, dicho sea de paso, acoger con mayor acopio y visibilidad las ricas tradiciones españolas, lusas y latinoamericanas si desean justipreciar en su exacta medida los aportes referenciales lejos de chovinismos que han privilegiado a otras críticas nacionales. Enfatizar el termino de *claves modernas* frente al de *posmodernidad* resulta sustancial y no un anacronismo estrafalario. Todavía sus perniciosas consecuencias sobre nosotros, el paradigma *posmoderno* ya no está sujeto a revisión[1], sino en franco declive metodológico (Finkielkraut, 1987), así como el falso mito de la sociedad de la información (Valdecantos, 2022). Arranca, en definitiva, un incipiente rechazo de teorías epistemológicas deconstructivas, sociológicas, pseudoculturales que salpimientan la academia (Compagnon, 2022), *nunca fuimos modernos*, por decirlo con Bruno Latour (1993). En este sentido conviene subrayar el delator afianzamiento y consolidación que la hueca muletilla *pos* ha conseguido merced a su potente motor reflexivo, si bien, de forma precipitada, ha expandido las

1. La reflexión más incisiva dentro del hispanismo sobre las distintas direcciones teóricas de la crítica literaria en la pasada centuria es la voluminosa e ignorada monografía de Juan Luis Alborg *Sobre crítica y críticos* (1991), donde se planteaba una revisión dialéctica y una discusión avanzada de todos los grandes movimientos teóricos que transitaron el vuelco paulatino de la percepción crítica de la Literatura durante el complejo siglo XX; fueron los años bárbaros de la Teoría, por seguir una conocida acuñación (Asensi 2006), si bien restringida a un periodo de tiempo todavía más estrecho que bien pudiéramos extrapolar casi a toda la centuria. Como fuere, *Sobre crítica y críticos* (1991), se ha convertido con el tiempo en un clásico oculto.

fronteras de la propia teoría literaria hasta sus límites, cercos bien delimitados por Erich von Richthofen (1976), superados con holgura en varias ocasiones y, por tanto, con tropiezo en zonas indeterminadas fuera de su propia dimensión y lógica (Azuzada por las circunstancias digitales y el profundo cambio que atraviesa nuestra contemporaneidad, es lícito preguntarse si la crítica literaria adquiere hoy día un nuevo estatuto, antes de utilizar categorías tales como *poscrítica* sin un razonamiento exhaustivo so riesgo de sumergirnos en otro asfixiante debate como aquel sobre el *posmodernismo* cuya esterilidad se muestra hoy diáfana. De tal modo, conviene un avizoramiento del marco contextual del análisis literario. Con certeza, asistimos a la perplejidad crítica, a la degradación esteticista de la misma o, peor aún, a la sustitución de la crítica literaria al entronizarla como un fin en sí mismo, donde alejada ya de su función principal, merma y muta pues en predicación. Sin embargo, entendida en su mejor esencia, la crítica y toda escritura de género análogo aspira a dar una visión limpia, penetrante del texto literario en su desentrañamiento dialógico, una lectura luminosa por el grado intenso de apreciación estética. Pregunta legítima es cuestionar si puede hacer algo más o si es exigible que vaya más allá del cumplimiento de sus deberes connaturales. Y, en efecto, así es. Va más allá al enseñar y alguna vez –fíjese en el diverso matiz de la palabra y en la timidez del uso–, alguna vez, aspira a educar, desde el texto, en el texto, sin traspasarlo. Esa elemental tarea a pie de obra literaria, siendo para algunos vicaria, se eleva como insustituible y necesaria, pero se confunde en exceso con una suerte de doctrina externa y extrínseca.

El enriquecimiento de las líneas críticas actuales de la literatura debe encauzarse para mejor expansión en un marco teórico-metodológico que acoja perspectivas de análisis comprehensivas con el afán de recuperar un sistema crítico extenso y complejo. De otro modo, ¿en qué sentido son crítica literaria los desarrollos analíticos de los albores del siglo XXI? En el clima actual de los estudios teóricos y críticos sobre la literatura el tema de la «muerte de la literatura» y la subsiguiente «muerte de la crítica» desarrollaron un debate con ribetes apocalípticos, pero de profunda raigambre nostálgica que apunta a la dimensión trágica del pensamiento, siempre pretérita y olvidada y, sin embargo, de constante presente en la historia en nuestra tradición occidental desde Grecia en adelante y, por tanto, componente consustancial al futuro. Con todo, el debate simula pertenecer en exclusiva a las últimas décadas del siglo XX, con sus retrocesos y proyecciones necesarias durante los años ochenta hasta el inicio de la segunda década del XXI respectivamente. Un debate tan enconado, sincopado, en ocasiones mutilado y otras secuestrado, que convocó fuertes puntos de vista y finos dispositivos discursivos que intentaban comprender los

nuevos procesos literarios sobre la naturaleza literaria, el desborde editorial y un feroz consumo cultural (valga el oxímoron), las transformaciones estéticas que, al cabo, solicitaban la emergencia de nuevas formas de comprender la literatura. Las metanarrativas posmarxistas o los debates del fin de la historia e ideologías, así como otras sensibilidades cercanas han desembocado en un estado de pánico con el declinar de la razón (William Davies, 2019). Asimismo, la inclinación a desembocar en una estetización de la crítica con aquellos riesgos que nos introducen en un paisaje conceptual negado por la crítica ideológica con cinismo al trasluz de su concepción de la *modernidad reflexiva* (Ulrich Beck, 2002 y 2009) en la ambivalencia de amenaza y conciencia que colapsan en la incertidumbre crítica, en la necesidad de reinventar continuamente consideraciones ideológicas, de ejercer nuevas formas de *subpolítica*, es decir, toda aquella acción transformadora que tiene lugar fuera y más allá de las instituciones representativas del sistema político desde la crítica literaria. Travestidos de ideologías identitarias la herencia de los estudios culturales azuzados por el *posmodernismo* francés convierten hoy sus especulaciones teóricas y críticas en soflamas veleidosas que representan, cuando menos, racionalismos sectarios (Finkielkraut, 2023) o, en definitiva, la perversidad del cinismo y la deriva beligerante de cierta crítica activista radical cuando adquiere rasgos amenazantes que socavan la democracia crítica y, en lo particular, exceden a todas luces el fin último de toda crítica literaria, como atienden en *Teorías cínicas. Cómo el activismo del mundo académico hizo que todo girara en torno a la raza* los poco sospechosos Helen Pluckrose, y James Lindsay (2023), libro que no resulta al cabo más que una ejemplificación divulgativa de un particular del más pertrechado diagnóstico filosófico de nuestra contemporaneidad, la *Crítica de la razón cínica,* de Peter Sloterdijk (1983).

Desde Walter Benjamin en adelante sabemos que una crítica digna de su nombre debe revelar los orígenes culturales, ideológicos e intereses que sustentan sus propuestas, el riesgo de incumplimiento lleva a diluir sus resultados en una enfangada batalla de emociones y sentimientos que no le pertenecen y anulan el entendimiento de los textos literarios y las ideas estéticas. Urge pues una descolonización y desparasitación de ciertas corrientes neoculturales alejadas de las posturas rigurosas y cabales de la original escuela de Birmingham, que ahondan en una indeseable *banalidad del bien*, en reciente acuñación de Jorge Freire (2023). El deseable aumento de universalidad que arrastran tales corrientes de pensamiento cuestiona con desconcierto la práctica estética total y la propia existencia de la literatura tras el presunto secuestro de la subjetividad racional y el yugo de una emocionalidad rampante, al imponer una narrativa instrumentalizada desde su poder hermenéutico y fomentar una

concepción particular y reductora de crítica literaria. Recuérdese que toda racionalidad crítica que recuerda, que se reconsidera a sí misma en primer lugar, no es sólo posibilidad de conocimiento, sino condición necesaria para tal conocimiento. La posibilidad mínima de una nueva crítica exige, pues, una racionalidad ante el riesgo de nesciencia, ese desconocimiento de personas con cierto grado de cultivo que no se aplican con suficiencia en el análisis, que producen, al cabo, una falta de reconocimiento, incapaces de descifrar los verdaderos acontecimientos literarios, espectadores de su propio estrago.

La crisis de las humanidades, cuyo inicio teórico pudiera estar en la *Carta sobre el humanismo* (1947), posfacio ecuménico de su *Ser y tiempo* (1927) de cuya prolongada discusión sin solución no hayamos salido tal vez aún, tocó de lleno la crítica literaria sin ser esta capaz de elaborar un constructo teórico en el que situar nuestra labor, arrastrando con ello los medios de comunicación hacia el barranco de la indeterminación y colaborando a la idea de la inutilidad de nuestra materia de enseñanza. Uno de los primeros en darnos noticia de la crisis de la crítica literaria y sus desnortes fue Cesare Segre en 1997 cuando, tras el boom de los años setenta, la crítica caía a plomo en un cenagoso mar de dudas. El maestro italiano urgía a reflexionar sobre los principios, verificar los métodos, pero siempre de manera experimental, es decir en el ejercicio concreto de análisis decididamente historizados sobre los textos, ya que la mejor forma de salir del abismo es siempre volver al trabajo, a la postre, liberar la hermenéutica de propuestas insidiosas y desalientos. La distinta postura del teórico Tzvetan Todorov para alejarse de la desesperación implicaba la autorreferencialidad, autorial y crítica, en *Crítica de la crítica* (1984), más tarde ahondada en *La literatura en peligro* (2007), donde aboga por la comunión entre la literatura y la vida, evitando el tecnicismo y el exceso de conciencia crítica que, a la postre, conducían para el búlgaro al aislamiento y eran coartada para la inacción. Si bien, podría entenderse un punto medio entre ambas posturas, la pregunta sartreana ¿para qué sirve la literatura? (1948) y consecuentemente ¿qué signo y dirección ha de tener la crítica que se ocupe de ella? Nuestra contemporaneidad atraviesa, en lo sustancial, una profunda crisis de la significación, y no tanto de la literatura, de la crítica o del libro. Es, por decirlo con la pragmática alerta de Lázaro Carreter, la perversión de la palabra, al extender el célebre asiento del *Tratado Lógico Filosófico* de Wittgenstein[2], si las fronteras del lenguaje establecen las fronteras del mundo, entonces las palabras pervertidas vendrían a equivaler a un universo igualmente pervertido

2. «Puesto que mi lenguaje significa el mundo, los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo».

(1997). La desembocadura natural de semejante avalancha depauperada de lenguaje crítico y literario se estrella hoy día en un fin de fiesta lector, acaso el festín de bibliofobia descrito acuciosamente por Brian Cummings a lo largo de la historia (2022). Diríase que como aquel célebre comienzo dickensiano:

> estamos en el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos; la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. Todo lo poseíamos, pero no teníamos nada; caminábamos en derechura al cielo y nos extraviábamos por el camino opuesto. En una palabra, aquella época era tan parecida a la actual, que nuestras más notables autoridades insisten en que, tanto en lo que se refiere al bien como al mal, sólo es aceptable la comparación en grado superlativo.

Las conflictivas relaciones entre pensamiento y vida sugeridas por Rüdiger Safranski en *¿Cuánta verdad necesita el hombre? Lo que se puede pensar y lo que se puede vivir* (1990) y las caníbales maneras de pensamiento del momento tocan hoy de pleno a la crítica actual al no ser considerada esta un elemento decisivo de cualquier forma de vida intelectual. Por lo demás, no solo «hemos dejado de juzgar y sentir como los antiguos, sino que también los despreciamos en secreto porque ellos siguen siendo «hijos de su tiempo», prisioneros de un heroísmo que sólo podemos comprender como arcaico e inadecuado», pero nos reflejan una nítida huella del fundamento y vertebración que la ira traza por toda nuestra tradición, como propone la autoridad de Peter Sloterdijk (2007).

La capacidad de cribar, separar, discernir y a la postre criticar, diferenciar qué es real y qué es fruto de nuestra nostalgia, de la psicosis, de la falta de adaptación al tiempo externo, de la irracionalidad, en suma, ese añejo y persistente mal de Don Quijote. Al que se debe sumarse hoy día las paradojas de la representación que producen los distintos modos de escritura según el buril utilizado, escribir a mano no es lo mismo que teclear, como ya sabíamos y nos recuerda Ingold (2022). En los intensos veinte años de este tercer milenio, una profunda lucha con trágico balance se dirime en terreno artístico. Una torsión nueva en dicha degradación. En este sentido, cabría preguntarse por la dimensión literaria en su sentido pleno. Por seguir categorías sociológicas de Bourdieu (1979), es claro ver que la refunfuñona percepción estética propiciada por ciertas corrientes críticas deteriora las condiciones de la experiencia vívida de la literatura, pues conducen a una experiencia estética decaída. Se precisa una referencia epistémica de la crítica literaria, de carácter universal y no excluyente, pero ineludible para entendernos a nosotros mismos. La pregunta en términos simples, pero abordamiento complejo es, pues, desde dónde abordar la literatura. Además, cuenta otro factor determinante. La crítica actual al no ser considerada un elemento decisivo de cualquier forma de vida intelectual

jibariza la libertad, si entendemos que sin libertad de crítica no hay libertad de pensamiento. Los antiguos filtros de calidad se antojan cada vez más porosos provocando la sustitución del discurso crítico por combate ideológico al permitir que la cultura de la instantaneidad cuestione no sólo a la crítica racional sino el decurso de la misma literatura. La evolución que en las últimas décadas ha experimentado el núcleo del ensayo crítico sobre la literatura ha devenido en buen número en fórmulas de crítica espuria que actúan masivamente generando un proceso de saturación. Realidades que, sin duda, han generado posiciones críticas complejas de analizar y zonas de indeterminación que han venido complicando el sentido más recto que la propia crítica literaria poseía. Sucinto, pero con voluntad de futura prolongación, queda expuesto lo errático de este desplazamiento del eje central en torno a la interpretación literaria que no es ajeno sino consustancial a la cultura digital. De ahí que consignemos una progresiva erosión aplicada al término «crítica»; es decir, la pérdida de su poder hermenéutico, de su valor y su limitación en la influencia necesaria que ha de tener sobre el mundo de los lectores o, peor aún, su distorsión. Por otra parte, también entendemos que en ese uso del adjetivo «especializada», en la crítica, se produce una forma de tautología que es el síntoma de la devaluación a la que venimos asistiendo. Es evidente, conforme al desarrollo de nuestra tesis, que el cambio de paradigma actúa aparentemente en una amplia parte del público lector, pero que también igualmente se sustenta en factores no siempre idóneos para evaluar análisis de obras literarias. La lectura debe manifestarse con el acompañamiento de un quehacer crítico que determine lo sustantivo de la obra ante los lectores. Pero estos principios básicos de mediación, de sustantivación, hoy están dificultados por los innúmeros medios digitales que, teniendo futuro y valor en sí, responden aún a modos al margen de la doctrina crítica que ha venido sustentando su *convivium* con la literatura.

En los aspectos teóricos del contexto de la crítica contemporánea actual, se deben calibrar sus nuevas formulaciones y posibilidades como una hermenéutica de futuro fundada en nuestra contemporaneidad. En ese nuevo itinerario intelectual la crítica literaria se alzará como categoría hermenéutica y epistémica imprescindible, a sabiendas de que toda verdad es una verdad en perspectiva, en acuñación famosa de Ortega y Gasset[3], del mismo modo que toda crítica es, de manera doble, una crítica desde un punto de vista. Nuestras

3. La idea filosófica de perspectiva fue reivindicada ya por Nietzsche, en el caso de Ortega el conocido pasaje dedicado a la «Sierra del Guadarrama» serie de enero de 1916, «Verdad y perspectiva», allí considera: cada individuo es un órgano de percepción distinto de todos los demás y como un tentáculo que llega a trozos de universo para los otros inasequibles. La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales.» y «por esto es *El Espectador*».

miradas están condicionadas por las perspectivas desde las que se construyen, por los horizontes comprensivos que nos constituyen (Gadamer 1977, 1990 y 2002). La recuperación de la invención crítica, el retorno a un interés formalista sin abandono de las hondas implicaciones culturales que todo texto literario suscita, que ahonde en el corazón humano de la literatura y dé cuenta del devenir de la creación, el sostén de su conciencia de lo humano y sus colectividades seleccionando referentes, ordenando jerárquicamente, justipreciando. Ese es el reto actual de la crítica y su relevancia en la construcción discursiva de aquello que hoy todavía continuamos llamando, acaso de manera generosa, Literatura. No podemos entender el discurso literario sin sus procedimientos retóricos, teóricos y críticos que lo desarrollan, siempre podremos hablar de las relaciones íntimas entre crítica y literatura, cuando no olvidemos que ambas son fusión y expresión profunda de la palabra humana. En su precisa localización y exacta temporalización podremos escrutar de mejor modo cuál sea su signo. Tal cuestión nos compete a todos.

Las maneras de concebir la literatura abarcan también los modos de consignar la crítica. Cara y envés de un mismo acto son lectura y escritura, que marchan ya más allá de lo meramente estético, siempre con la punta afilada de indagación humana. La cuestión sobre qué papel le corresponde a la literatura en nuestra sociedad conlleva pareja otra pregunta igual de acuciante e incómoda: qué crítica le corresponde, de otra manera, qué lecturas solicita y cuáles impide, en la consideración de que sólo el acto de lectura es el realmente definidor de un texto como literario. El devenir de la autoconciencia estética supone un enriquecimiento considerable de las consideraciones críticas, del juicio y la interpretación; para que tales replanteamientos sigan teniendo criterios explicativos es preciso que operen en un marco que conjugue la modernidad con la tradición, en la confianza de una evolución saludable de la crítica como espacio imprescindible de mediación del pensamiento literario. Como coda, valga apuntar cómo el afán de popularizar la literatura convirtió a Leopoldo Alas Clarín en uno de los mejores críticos literarios españoles del siglo XIX. Tal estimulo tuvo también como acicate la figura tutelar de Menéndez Pelayo, para el que dedica las siguientes palabras que pueden ser leídas hoy como exigente norte y posible marco de una crítica literaria actual:

> …Fuera dejaba yo la marejada de ideas fugaces, de convicciones efímeras, confusas, contradictorias, insípidas o deletéreas, vaivén inconsciente que la moda y otras influencias irracionales traen y llevan por los espíritus débiles de tantos y tantos que se creen librepensadores, cuando no son más que fonógrafos que repiten palabras de que no tienen verdadera conciencia.
>
> Dejaba fuera también ese empirismo antipático que cree nacer de una filosofía y nace de la viciosa vida corriente, sensual y superficial, en la que

no hay una emoción grande en muchos meses, ni un rasgo de abnegación en muchos años, ni una lágrima de amor en toda la vida; dejaba fuera la envidia jactanciosa, la ignorancia dogmática… (*Crítica popular*, 1896).

Bibliografía citada

ALAS, L. (1896), *Crítica Popular*, Valencia, Vives Nora.

ALBORG, J. L. (1991), *Sobre crítica y críticos*, Madrid, Gredos.

ALONSO VELOSO, M. J. (2011), «Apuntes sobre la «crítica» literaria en España en las primeras décadas del siglo XVII», «AnMal», XXXIV, 2, págs. 355-396.

ASENSI, M. (2006) *Los años salvajes de la teoría. Phillippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés*, Valencia, Tirant Lo Blanc.

BLECUA, J. M. (1977), «Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, págs. 59-72.

CUMMINGS, B. (2022), *Bibliophobia. The End and the Beginning of the Book,* Oxford, Oxford UP.

BECK, U. (1986), *La sociedad del riesgo, hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Paidos.

BECK, U. (2002), *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo XXI.

BECK, U., GIDDENS, A., y LASH, S. (1994), *Reflexive modernization: politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, Stanford: Stanford UP.

BOURDIEU, P. (1979), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Madrid, Siglo XXI,

CUMMINGS, B. (2022), *Bibliophobia. The End and the Beginning of the Book*, Oxford, Oxford Academic.

COMPAGNON, A. (2015), *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, Acantilado, Barcelona.

DICKENS, C. (2002), *Historia de dos ciudades*, Madrid, Cátedra.

DAVIES, W. (2019), *Estados nerviosos. Cómo las emociones se han adueñado de la sociedad*, Madrid, Sexto piso.

GADAMER, H. G. (1977), *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme.

GADAMER, H. G. (1990), *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra.

GADAMER, H. G. (2002), *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme.

FINKIELKRAUT, A. (2023), *La posliteratura*, Madrid, Alianza.

FINKIELKRAUT, A. (1987), *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

FREIRE, J. (2023), *La banalidad del mal*, Madrid, Alianza.

INGOLD, T. (2022), *Being Alive. Essays on Knowledge and Description*, London, Routledge.

HEIDEGGER, M. (1951), *El Ser y el Tiempo*, trad. por José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica.

HEIDEGGER, M. (1947), *Carta sobre el humanismo*, apéndice a *Platons Lehre von der Wahrheit*, Berna, Francke.

LATOUR, B. (1993), *Nunca hemos sido modernos. Ensayo de antropología simétrica,* Madrid, Debate.

LÁZARO CARRETER, F. (1997), *El dardo en la palabra*, Barcelona, Círculo de lectores.

PLUCKROSE, H., LINDSAY, J. (2023), *Teorías cínicas. Como el activismo del mundo académico hizo que todo girara en torno a la raza*, Madrid, Alianza.

RICHTHOFEN, E. (1976), *Límites de la crítica literaria y Analectas de filología comparada*, Barcelona, Planeta.

SEGRE, C. (1993), *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?,* Torino, Einaudi.

SARTRE, J. P. (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.

SLOTERDIJK, P. (1989), *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Taurus.

SLOTERDIJK, P. (2007), *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico*, Madrid, Siruela.

SAFRANSKI, R. (2013), *¿Cuánta verdad necesita el hombre? Lo que se puede pensar y lo que se puede vivir*. Barcelona, Tusquets.

ORTEGA Y GASSET, J. (1916-1934), *El Espectador (1916-1934)*, en *Obras completas*, t. I, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

VALDECANTOS, A. (2022), *La modernidad póstuma*, Madrid, Abada.

TODOROV, T. (1990), *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidos.

TODOROV, (2009), *La literatura en peligro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

WITTGENSTEIN, L. (2019), *Tratado lógico-filosófico*, edición crítica de TS 204, introducción y traducción de Jesús Padilla Gálvez, Valencia, Tirant lo Blanch.

RESEÑAS

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 195-198
https://doi.org/10.14198/ALEUA.28017

Reseña del libro: José Manuel Lucía Megías (2023), *José Luis Sampedro. Un hombre fronterizo*

Pedro Mármol Ávila

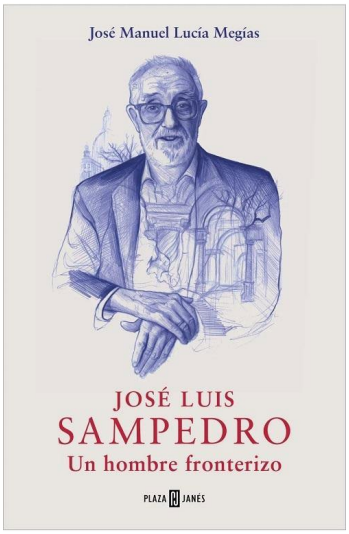
Autoría:
Pedro Mármol Ávila
Universidad Camilo José Cela, España
pedro.marmol@ucjc.edu
https://orcid.org/0000-0002-6690-0496

Citación:
Mármol Ávila, Pedro (2025). «Reseña del libro: José Manuel Lucía Megías (2023), *José Luis Sampedro. Un hombre fronterizo*», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 195-198. https://doi.org/10.14198/ALEUA.28017

Ficha bibliográfica:
José Manuel Lucía Megías, *José Luis Sampedro. Un hombre fronterizo*, Madrid, Plaza & Janés, 2023, 640 pp. ISBN 978-84-01-03234-9

© 2025 Pedro Mármol Ávila

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/



Palabras clave: José Luis Sampedro; biografía; literatura española contemporánea

En la página 23 de *José Luis Sampedro. Un hombre fronterizo* se indica lo siguiente: «Este libro es una invitación a leer y a releer a José Luis Sampedro, a volver a escucharle continuamente». Con estas sugerentes palabras, el autor de la obra, José Manuel Lucía Megías, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, se aproxima a lo que supone la presente publicación, que se dirige a un público diverso y, en sintonía con el pensamiento del biografiado, concede una importancia fundamental al concepto de frontera. En la contribución se traza un recorrido que profundiza en la compleja trayectoria de José Luis Sampedro, que también se desempeñó como catedrático en dicha institución, lo cual constituye una conexión con Lucía Megías. Hay otras –como el cultivo por parte de ambos de la creación literaria–, tratándose de un conjunto de afinidades que enlaza con el diálogo que se despliega a lo largo de esta biografía.

El artífice de la publicación dice al respecto: «es mi diálogo más personal, el de un catedrático de la actual UCM con un antiguo compañero de aula, pero que también ha comprendido que es un compañero de vida» (p. 23). Por consiguiente, se aplica un enfoque con el cual Lucía Megías se sitúa como un interlocutor que, por medio de su ejercicio de indagación, se adentra en las claves de la poliédrica figura de José Luis Sampedro desde sus orígenes y hasta el final de sus días: «Es un acercamiento a la construcción de un escritor que lo es también del hombre y del científico, del humanista, pues son facetas que es imposible separar, convertir en fronteras unas de otras» (p. 23).

José Luis Sampedro falleció en 2013 y no puede entenderse como casual que esta biografía vea la luz, precisamente, diez años después. Antes bien, este libro puede aprehenderse como un acto de memoria relacionado con el escritor que concibió *Congreso en Estocolmo* o *La sonrisa etrusca*. Un recuerdo que no se encuentra aislado, puesto que, según el propio volumen señala, se han sucedido diversos hechos significativos respecto a José Luis Sampedro desde 2013. Así, por ejemplo, cabe citar la exposición «José Luis Sampedro. Viaje a la libertad», que desde 2014 puede visitarse en un lugar relevante en la vida del escritor –Alhama de Aragón– o la creación de la Asociación Amigos de José Luis Sampedro. También puede aludirse a alguna calle, alguna plaza, algún centro cultural, alguna biblioteca, algún instituto, etc., que lleva su nombre, lo cual deriva de iniciativas que en parte ya prosperaron durante la vida de José Luis Sampedro y que continuaron tras su muerte, según explica el libro.

En particular, procede destacar la importancia de la Asociación Amigos de José Luis Sampedro –con, entre otros, Olga Lucas como presidenta de honor y José Manuel Lucía Megías como secretario–, cuya «base de datos […] ha sido clave para ser capaz de ofrecer materiales inéditos y testimonios desconocidos o muy poco recordados de su vida y su obra» (p. 25) a lo largo de esta biografía. Esto enlaza con «el enorme trabajo de ordenación y de escaneado y catalogación» (p. 24) del archivo de José Luis Sampedro, estando los originales actualmente en la Biblioteca Nacional de España. Más de una década de contacto de Lucía Megías con este archivo ha servido para que en *José Luis Sampedro. Un hombre fronterizo* se aporten numerosos textos inéditos que ilustran los contenidos del libro. Estos se proporcionan frecuentemente mediante reproducciones que se incluyen en la elevada cantidad de imágenes de diversa índole del volumen: fotografías de José Luis Sampedro en diferentes fases de su vida, apuntes suyos, esquemas suyos, versiones de textos suyos, etc. Por ejemplo, en la página 202 puede observarse la «Primera versión inédita de *Congreso en Estocolmo* (1951), con correcciones manuscritas»; en la 417 el «Inicio de la segunda versión de *La sonrisa etrusca*, con correcciones

manuscritas, 16 de abril de 1984 (inédito)»; etc. Por otro lado, se transcriben «Tachaduras religiosas del censor Javier Dieta a la primera edición de *El río que nos lleva* de José Luis Sampedro, enero de 1961» (p. 266) o «Tachaduras políticas» (p. 267) del mismo censor también a *El río que nos lleva*, lo cual se vincula con la interesante conexión entre los textos de Sampedro y la censura. Lucía Megías se ocupa de esta relación, más allá de *El río que nos lleva*, en el presente libro, la cual se presta a análisis en estudios dedicados de manera específica a esta. Asimismo, por ejemplo, los materiales existentes sirven para abordar provechosamente la producción literaria de José Luis Sampedro a tenor de los parámetros de la crítica genética.

José Luis Sampedro. Un hombre fronterizo arranca con la sección «*A modo de prólogo*. Desde la frontera, un diálogo con José Luis Sampedro» (pp. 15-25), donde se presentan detalles elocuentes respecto a esta publicación: sobre su génesis, sobre la perspectiva aplicada, etc. A su vez, el apartado que aparece numerado como el primero es «La construcción del escritorio de José Luis Sampedro (1917-1939)» (pp. 27-105), en el cual se efectúa una aproximación a los años iniciales del individuo biografiado. Así, se alude a lugares de la infancia y la adolescencia de Sampedro como Tánger, Cihuela o Aranjuez, al igual que a las primeras oposiciones que este aprobó. También se incide en su participación en la Guerra Civil, en un primer proyecto literario, en la revista *UNO*, en su poesía o en su teatro. Posteriormente, dentro de «En el primer escritorio de José Luis Sampedro (1940-1980)» (pp. 107-351) se trata el primer cuento publicado por este, sus estudios en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas en la Universidad Complutense de Madrid (universidad entonces con otro nombre) y nuevos desempeños profesionales, las experiencias con algunos premios literarios, los avances en la propia creación literaria, los escritos sobre economía y matemáticas, los viajes fuera de España, el éxito que supuso *Congreso en Estocolmo*, su labor como conferenciante y periodista, su situación como catedrático, algún proyecto cinematográfico, su actividad dentro de la universidad o su papel como senador.

«En el segundo escritorio de José Luis Sampedro (1980-1994)» (pp. 353-467) recoge un acercamiento a lo que supone el encuentro entre el escritor y Carmen Balcells, al igual que se profundiza en *Octubre, Octubre*, *La sonrisa etrusca* y otras obras con la autoría de este. Se señala la importancia de Alhama de Aragón para Sampedro, así como se alude a la entrada de este en la Real Academia Española. A continuación, «En la sala de espera (1995)» (pp. 469-479) se refiere a un momento crítico en la trayectoria de Sampedro por dificultades graves de salud que superó. Una nueva fase en el recorrido de Sampedro como creador se aborda en el apartado «En el tercer escritorio de José

Luis Sampedro (1996-2013)» (pp. 481-595), donde se ahonda en *El amante lesbiano*, *Escribir es vivir* o *Cuarteto para un solista*; el compromiso social del autor; o los últimos proyectos literarios.

En «Más allá del escritorio de José Luis Sampedro (2013-2023)» (pp. 597-617) se afronta el año del fallecimiento y las iniciativas que se ponen en marcha tras ese suceso. Se resalta el valor de la Asociación Amigos de José Luis Sampedro, de obras como *La vida perenne* y el *Diccionario Sampedro* y de que diferentes lugares reciban el nombre del escritor. «*A modo de epílogo*. A punto de traspasar la frontera» (pp. 619-627) funciona como un cierre para el itinerario planteado por Lucía Megías, mostrando unas reflexiones finales sobre la figura de Sampedro y sugiriendo la riqueza de los materiales que se conservan del autor. En «Gracias, por Olga Lucas» (pp. 629-631) la última pareja de Sampedro destaca la labor de Lucía Megías y los logros de esta publicación. «Para saber más (una guía sampedriana de urgencia)» (pp. 633-637) refleja, con comentarios de Lucía Megías, referencias bibliográficas vinculadas de forma específica con José Luis Sampedro y otras con orientación distinta que también han servido al artífice de esta biografía en la preparación de la obra.

Para concluir, estamos ante un libro muy significativo en el marco de las publicaciones que hasta la fecha se han dedicado a José Luis Sampedro. Mediante una mirada de conjunto, Lucía Megías profundiza en la trayectoria de José Luis Sampedro aportando un resultado coherente y esclarecedor, que contribuye, con otras implicaciones, a recordar a dicho autor y anima tanto a acercarse por primera vez a sus textos como a regresar a ellos.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 199-203
https://doi.org/10.14198/ALEUA.28634

Reseña del libro: Eduardo Pérez Rasilla (ed.) (2022), *El Teatro Español de Madrid. La Historia (1583-2023)*

Belén Tortosa Pujante

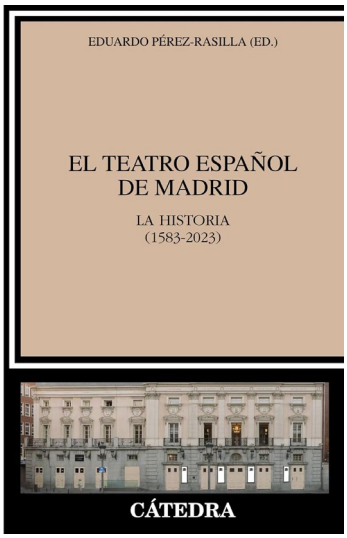
Autoría:
Belén Tortosa Pujante
Université de Strasbourg, France
tortosapujante@unistra.fr
https://orcid.org/0000-0002-0385-2589

Citación:
Tortosa Pujante, Belén (2025). «Reseña del libro: Eduardo Pérez Rasilla (ed.) (2022), *El Teatro Español de Madrid. La Historia (1583-2023)*», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 199-203. https://doi.org/10.14198/ALEUA.28634

Ficha bibliográfica:
Eduardo Pérez Rasilla (ed.). *El Teatro Español de Madrid. La Historia (1583-2023),* Madrid, Cátedra, 2023. ISBN:9788437646633

© 2025 Belén Tortosa Pujante

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/



Palabras clave: Historia del teatro; Teatro Español de Madrid

El Teatro Español de Madrid. La Historia (1583-2023), editado por Eduardo Pérez-Rasilla y publicado por la prestigiosa editorial Cátedra, representa una contribución monumental al estudio del teatro en España, y particularmente, a la historia del emblemático Teatro Español de Madrid. Fruto de casi cuatro años de rigurosa investigación y de una exposición comisariada por el propio Pérez-Rasilla, la obra ofrece una visión exhaustiva y detallada de la evolución de uno de los espacios teatrales más icónicos de Europa. No es solo un relato cronológico de los hechos, sino una verdadera inmersión en el alma cultural y social de Madrid. El Teatro Español, situado en la céntrica Plaza de Santa Ana, ha sido testigo de casi cinco siglos de historia y, en cierto sentido, es el reflejo de la evolución misma del teatro en España. Fundado en 1583 bajo el nombre de Corral del Príncipe, ha albergado obras fundamentales de dramaturgos tan

influyentes como Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina. A lo largo de los siglos, ha visto la transición del teatro barroco al neoclásico, el romanticismo, las vanguardias del siglo XX y los movimientos teatrales más contemporáneos.

Eduardo Pérez-Rasilla, profesor en la Universidad Carlos III de Madrid y uno de los más destacados investigadores del teatro español contemporáneo, asume el reto de editar un libro que condensa más de 400 años de historia en un solo volumen. Con la colaboración de una decena de investigadores procedentes de diferentes disciplinas académicas, la obra no se limita a ser un mero inventario de fechas y eventos, sino que contextualiza cada momento histórico dentro de las dinámicas culturales, sociales y políticas que lo rodearon. Esta perspectiva global permite al lector comprender el papel del Teatro Español no solo como un espacio de representación, sino como un reflejo de las tensiones y cambios que ha vivido España en su conjunto. El libro, como es habitual en las ediciones de Cátedra, combina un rigor académico impecable con una presentación accesible para el público general. Los trece capítulos en los que se divide cubren los distintos periodos de la historia del Español, desde su fundación hasta la actualidad. En ellos se detalla los cambios en la arquitectura y gestión del teatro, así como las transformaciones estéticas y artísticas que han marcado cada época.

En este sentido, el primer capítulo, escrito por Francisco Sáez Raposo, aborda el origen del Corral de Comedias del Príncipe, examinando su actividad durante el Siglo de Oro español. Raposo profundiza en los aspectos arquitectónicos y las importantes transformaciones que experimentó el teatro, culminando en su demolición en 1744 y la posterior construcción del Coliseo del Príncipe en 1745, diseñado por el arquitecto italiano Juan Bautista Sachetti. El segundo capítulo, a cargo de Fernando Doménech, examina la conversión del corral en coliseo durante el siglo XVIII, prestando especial atención tanto a las reformas arquitectónicas como también a los periodos de censura y suspensión de actividades bajo los primeros Borbones. Doménech también detalla el repertorio teatral de la época, donde autores del Siglo de Oro como Calderón de la Barca y Moreto mantenían su presencia en el escenario, mientras que figuras como Lope de Vega o Tirso de Molina empezaban a ser relegadas. En contraste, el siglo XVIII trajo nuevas formas teatrales, como la comedia de magia y las comedias militares, que ganaron popularidad entre el público madrileño, a pesar de la oposición de dramaturgos ilustrados como Leandro Fernández de Moratín, quien defendía un teatro más serio y moralizante, en línea con las ideas de Diderot, y al que se sumaron otros intelectuales ilustrados de la época como Jovellanos.

Con el inicio del siglo XIX, el Teatro del Príncipe vivió momentos difíciles, comenzando con el gran incendio de 1802 que lo dejó inservible hasta su reconstrucción en 1806. Los capítulos tercero y cuarto, escritos por Guadalupe Soria Tomás y Ana Isabel Ballesteros Dorado, respectivamente, exploran la transformación del teatro en un espacio de representación nacional. Soria Tomás analiza las políticas de José I y las reformas escénicas impulsadas durante la primera mitad del siglo, incluyendo los últimos años del Trienio Liberal y el estreno de grandes dramas románticos. En 1847, el Teatro del Príncipe se transformó en el Teatro Real Español, consolidándose como Teatro Nacional, un símbolo cultural clave para el país. El teatro se convirtió en una herramienta propagandística, con actores y actrices como Isidoro Máiquez que lideraban un estilo de declamación nacional que influyó en la configuración de una identidad teatral española.

Los siguientes cuatro capítulos abarcan el siglo XX y los primeros años del siglo XXI, un periodo de incesantes cambios políticos, sociales y culturales: el estallido de la Guerra Civil española en 1936 y la posterior dictadura franquista marcaron de forma dramática el desarrollo del Teatro Español. En el quinto capítulo, Ana Alma García se adentra en los años previos al conflicto, describiendo cómo figuras teatrales como María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Ricardo Calvo y Margarita Xirgú desempeñaron papeles fundamentales en la dirección y gestión del Teatro Español. El teatro se convirtió en un reflejo de las tensiones ideológicas de su tiempo, acogiendo obras de autores como Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca, quienes, a través de sus textos, contribuyeron a renovar el lenguaje teatral y a consolidar la vanguardia dramática.

Los capítulos sexto y séptimo, escritos por Víctor García Ruiz y Berta Muñoz Cáliz, nos trasladan al periodo de posguerra y dictadura franquista, una etapa oscura caracterizada por la represión cultural y la estricta censura impuesta sobre la producción artística. Durante estos años, el Teatro Español, aunque controlado por el régimen, continuó siendo un espacio de creación y resistencia, gracias a la labor de directores como Cayetano Luca de Tena, José Tamayo, Adolfo Marsillach, Miguel Narros o Alberto González Vergel, entre otros; y quienes, pese a las restricciones, lograron mantener viva la actividad teatral, desafiando las limitaciones con propuestas que, aunque sometidas a censura, muchas veces escondían mensajes subversivos. Un ejemplo claro de este periodo es la puesta en escena de obras como *Historia de una escalera* (1949) de Antonio Buero Vallejo, y *La noche no se acaba* (1950) de Faustino González-Aller y Armando Ocano.

Con la llegada de la democracia a finales de los años 70, el Teatro Español experimentó una revitalización sin precedentes. Las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del XXI fueron testigos de un resurgir del teatro como un espacio de diálogo, innovación y experimentación artística. En este nuevo contexto, el teatro se adaptó a los desafíos de una sociedad cada vez más globalizada, abrazando nuevas formas y temas que reflejaban las preocupaciones contemporáneas. El octavo capítulo, a cargo del dramaturgo José Ramón Fernández, abarca el periodo desde 1979 hasta 2022, y ofrece una visión íntima y detallada de la evolución del Teatro Español durante esos años. Fernández, testigo de primera mano de la transformación del teatro en las últimas décadas, nos guía a través de una exhaustiva lista de obras, dramaturgos y compañías que han dejado su huella en este espacio, desde creadores nacionales como José Sanchis Sinisterra, Juan Mayorga y Laila Ripoll, hasta figuras internacionales de renombre como Bob Wilson y Peter Brook.

Los últimos cuatro capítulos del libro se alejan deliberadamente de una perspectiva meramente historiográfica para ofrecernos una inmersión en aspectos esenciales que nos permiten comprender el papel del Teatro Español en la actualidad. Cada uno de estos capítulos explora dimensiones que enriquecen nuestra apreciación de este espacio emblemático, revelando tanto su trascendencia arquitectónica como su lugar en la memoria colectiva de la ciudad y en el panorama cultural contemporáneo. Carlos Villarreal Colunga nos guía en un recorrido por la evolución arquitectónica del Teatro Español, destacando no solo las ampliaciones y renovaciones de sus salas, sino también la simbiosis entre la preservación del patrimonio y las exigencias de la modernidad. Antonio Castro Jiménez, por su parte, nos sumerge en el relato de los tres grandes incendios que marcaron la historia del teatro. Verónica Ripoll, en cambio, nos lleva fuera de las paredes del teatro para ofrecernos un paseo por los alrededores del Teatro Español, en el corazón de Madrid. Su recorrido es una invitación a redescubrir los espacios colindantes, aquellos rincones de la ciudad que han sido testigos silenciosos de la vida cotidiana del teatro. El análisis de Eduardo Pérez-Rasilla nos introduce en el mundo de la crítica teatral especializada, centrándose en las reacciones y opiniones suscitadas por los grandes estrenos del Español a lo largo de los años. Finalmente, Noelia Burgareta Areces nos propone un viaje en el tiempo a través de la historia del Teatro Español, desplegando con habilidad una narrativa que entrelaza los episodios más icónicos con aquellos momentos menos conocidos, pero igualmente reveladores.

El libro abre con una conversación entre el editor, Eduardo Pérez-Rasilla y Natalia Menéndez, actual directora artística del Teatro Español, lo que constituye un acierto editorial que aporta una perspectiva fresca y actual sobre

la situación del teatro en España y los desafíos que enfrenta en el contexto contemporáneo. A lo largo de este diálogo, ambos reflexionan sobre las dificultades inherentes a la gestión de un espacio teatral con una trayectoria tan vasta y cargada de historia. En conjunto, *El Teatro Español de Madrid. La Historia (1583-2023)* nos invita a reconsiderar el Teatro Español no solo como un objeto de estudio histórico, sino como una entidad viva y en constante transformación, que sigue desempeñando un papel central en la vida cultural de Madrid y de España. A través de este volumen, el lector puede observar cómo el Teatro Español ha mantenido su relevancia, no solo dentro de la escena teatral española, sino también en el contexto internacional, reafirmándose como un espacio de encuentro entre la tradición y la innovación, entre el pasado y el presente.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 205-208
https://doi.org/10.14198/ALEUA.28459

Reseña del libro: José Ángel Baños Saldaña. *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*

Laura Aísa Cánovas

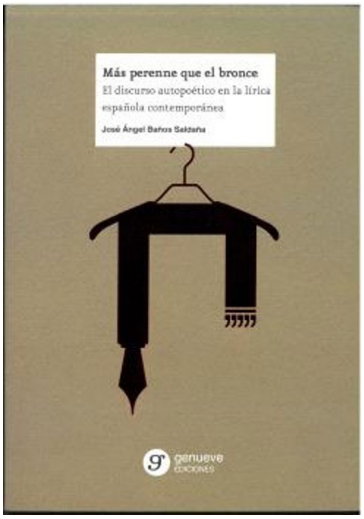
Autoría:
Laura Aísa Cánovas
Universidad de Alicante, España
Laura.aisa@ua.es
https://orcid.org/0009-0000-7206-5813

Citación:
Aísa Cánovas, Laura (2025). «Reseña del libro: José Ángel Baños Saldaña. *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 205-208. https://doi.org/10.14198/ALEUA.28459

Ficha bibliográfica:
José Ángel Baños Saldaña. *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*, Santander: Genueve Ediciones. 2023, 485 pp.

© 2025 Laura Aísa Cánovas

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/



Palabras clave: Poesía española contemporánea; autorreflexión literaria

Asumir el carácter retórico del concepto preeminente de metapoesía llama a una revisión del fenómeno reflexivo rescatando el rol fundamental del autor, hasta ahora latente. Este es el punto de origen de *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*, una obra, galardonada con el VIII Premio Internacional de Investigación Literaria «Ángel González», en que José Ángel Baños Saldaña atiende a dicha llamada y que se alza como investigación necesaria que ilumina algunos vacíos, aportando precisión técnica y metodológica a la autorreflexión en la poesía española.

La obra se abre camino a través de una breve introducción, «*Más perenne que el bronce*: los desafíos de la autorreflexión en la poesía española», que constituye una justificación y aproximación sintetizada de los contenidos por capítulos, alegando que el estudio colectivo del discurso autorreflexivo, a través

de autores agrupados histórico-estéticamente, permite conocer la «necesidad de lo poético» a lo largo de los tiempos. Aquí el lector advierte una división de la obra en dos bloques orgánicos: el inicial está conformado por el primer capítulo, aproximación histórico-teórica a las autopoéticas; el segundo, compuesto por los capítulos segundo, tercero y cuarto, se sumerge en el universo de este tipo de autorreflexiones en verso a través del estudio de las ideas literarias de tres generaciones poéticas desde mitad hasta finales del siglo XX.

El único capítulo que conforma la sección inaugural distingue tres apartados. Los dos primeros responden al objetivo de desmentir el carácter exclusivamente posmoderno que se ha atribuido a la autorreflexión, mediante un recorrido cronológico por el canon literario español que demuestra la pervivencia de dicho fenómeno a lo largo de la historia desde el influjo de tradición grecolatina. Se distinguen, aquí, dos momentos contiguos. El primero contempla el espacio que se extiende desde la Edad Media hasta mediados del siglo XIX, atravesando el Siglo de Oro y el siglo XVIII, hasta dar con el cambio cualitativo de la conciencia autopoética a principios del XIX. Un segundo momento abarca desde la mitad del siglo XIX hasta bien entrada la Edad de Plata, con los poetas de la generación del 27, en adelante. De seguida, el tercer y último apartado propone un abordaje teórico sobre la autorreflexión literaria. Recuperando la idea de la importancia teórica del papel del autor de un texto, conceptualizada hasta ahora de manera insuficiente, Baños propone «autopoéticas» como término que aúna autorreflexión y autoconciencia. También profundiza en el concepto de espacio autopoético que, atendiendo a la distinción locativa de las autopoéticas en exoliterarias y endoliterarias, viene reformulado por Baños como «proyecto autopoético». Así, tras abordar la complejidad de los cauces de pensamiento autorreflexivo, las modalidades autopoéticas y la definición de «proyecto autopoético», el último subapartado se centra en las autopoéticas endoliterarias líricas y propone una tipología propia que las clasifica en metagenéricas, metalingüísticas, metaficcionales y metautoriales, metadiscusivas, metaescriturales, transitivas y genealógicas.

El segundo bloque orgánico de *Más perenne que el bronce*, que desarrolla las ideas literarias de tres generaciones literarias distintas, viene encabezado por el capítulo 2, sobre el grupo poético del 50. Un primer apartado versa sobre la convivencia entre el socialrealismo (poetas del 40) y el realismo crítico (grupo del 50), aunque la sucesión de los años posteriores a la guerra depara en una suerte de maniqueísmo literario, a través del conflicto autopoético entre dos discursos, el de la poesía como comunicación y el de la poesía como conocimiento. Este fenómeno viene analizado a través de autopoéticas exoliterarias en tres espacios temporales: el primero (1953-1955), el segundo (1958) y el

tercero (en torno a 1963), como armonización en un «conocimiento que se comunica». Es aquí cuando surge el proyecto autopoético de jóvenes a través de Antonio Machado, al que los poetas de la primera y segunda generación de posguerra erigen como emblema cívico y estético, el cual protagoniza el segundo apartado. A través de poemas homenajes, nos encontramos, pues, ante autopoéticas endoliterarias de tipo genealógico, importantes para delimitar el proyecto autopoético de estos autores y que vienen analizadas en lo que resta de apartado. A continuación, se aplica la tipología de las autopoéticas endoliterarias líricas, previamente propuesta por Baños, al grupo del 50 a través de ejemplos concretos que subyacen en sus poemas, estudio que demuestra, entre otras cosas, una nítida escisión con la primera generación de posguerra.

El capítulo tercero, sobre las ideas literarias de la generación del 68, presenta en un primer apartado el surgimiento de un nuevo proyecto autopoético –colectivo–, la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de Castellet, que abandona el compromiso político y aboga por la función estética del arte. A continuación, se exponen las autopoéticas exoliterarias y endoliterarias de muchos poetas antologados, las cuales albergan cuestiones de interés, como la vinculación o desvinculación con sus predecesores. Sin embargo, la convivencia con otros proyectos coetáneos colectivos e individuales deriva en conflictos autopoéticos contra la antología programática, que vienen representados en un segundo apartado por el equipo de la revista *Claraboya* y por José-Miguel Ullán mediante autopoéticas exoliterarias que evidencian la existencia de proyectos con intención opuesta al de los «novísimos». El tercer y último apartado del presente capítulo versa sobre el segundo tramo generacional del 68, donde hallamos una ruptura estilística con los propios «novísimos» en algunos proyectos individuales que en los años 70 pretendieron desmarcarse a través de la defensa de su individualidad poética: Pureza Canelo, Víctor Botas y Luis Alberto de Cuenca.

Nuevos proyectos autopoéticos con parámetros endoliterarios líricos, así como conflictos autopoéticos en consecuencia, vuelven a confluir en el último capítulo de la obra, «Las ideas literarias de los poetas de los 80», dedicado a la evolución de las dos perspectivas creativas que coexistieron en esta década heterogénea y compleja artísticamente: la poesía de la experiencia y la poesía metafísica. El primer apartado presenta un nuevo proyecto autopoético colectivo contra el culturalismo sesentayochista, al calor del comienzo de la democracia, que aboga por el intimismo, cuyos puntos esenciales se enmarcaron en la antología-manifiesto *La otra sentimentalidad* (1983), compuesta por autopoéticas individuales, tanto exoliterarias como endoliterarias, de sus tres firmantes –Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero– a modo

de compendio. Se produce, pues, con la suavización política, un vínculo entre esta «otra sentimentalidad» y las líneas experienciales, que dieron lugar a la poesía de la experiencia. Esto depara, de nuevo, en contraproyectos que también luchan, en el plano exoliterario, por la supremacía literaria, como bien se estudia en el segundo apartado. Por último, el estudio de las autopoéticas endoliterarias del grupo poético de los 80 en el tercer apartado nos lleva a constatar «destellos autorreflexivos en composiciones de temática personal» (p. 400) que albergan toda una serie de aspectos recurrentes en esta poesía.

Así, queda cerrado el círculo de la obra por medio de unas conclusiones en que el autor aúna principio y final. Ante todo, se trata de una propuesta investigadora en extremo conveniente para la teoría y el análisis histórico-literario por su novedoso enfoque colectivo y abarcador del fenómeno autopoético, acertada resolución que arroja luz a los vacíos hasta ahora existentes. El presente trabajo, que indaga en el valor humano de la tarea artística conectando presente y tradición, se convierte en referencia indispensable para la adecuada comprensión de un concepto que es pilar fundamental de nuestra poesía, superando con creces su reto inicial y plantando la semilla de investigaciones futuras, pues en lo que concierne a la prolongación de estos estudios, ya sea aplicados a nivel global o contemporáneo, todavía queda camino por caminar.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 42, 2025, pp. 209-212
https://doi.org/10.14198/ALEUA.28455

Reseña del libro: Dolores Thion, Rafael Esquinas, Juliette Richaud (eds.): *Crisoles de realidad: poder, identidad y memoria en los medios de comunicación*

Alejandro López Verdú

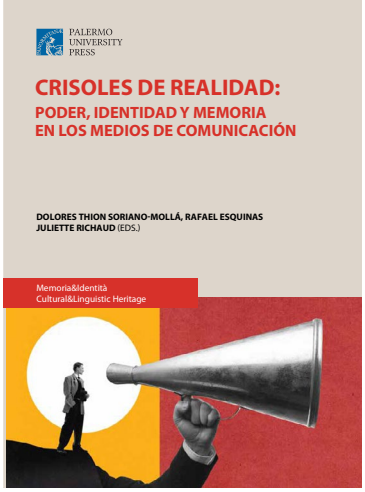
Autoría:
Alejandro López Verdú
Universidad de Alicante, España
https://orcid.org/0009-0008-1174-7659
alejandroj.lopez@ua.es

Citación:
López Verdú, Alejandro (2025). «Reseña del libro: Dolores Thion, Rafael Esquinas, Juliette Richaud (eds.): *Crisoles de realidad: poder, identidad y memoria en los medios de comunicación*», *Anales de Literatura Española* (42), pp. 209-212. https://doi.org/10.14198/ALEUA.28455

Ficha bibliográfica:
Dolores Thion, Rafael Esquinas, Juliette Richaud (eds.): *Crisoles de realidad: poder, identidad y memoria en los medios de comunicación*, Palermo, Palermo University Press, 2024.

© 2025 Alejandro López Verdú

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/



Palabras clave: Medios de comunicación en España; historia de la prensa

Crisoles de realidad: poder, identidad y memoria en los medios de comunicación, editado por Dolores Thion, Rafael Esquinas y Juliette Richaud, es el resultado de una colaboración internacional liderada por la red MEMITÀ(Memory&Identity and Media Studies). Esta red ha centrado su atención en la forma en que los medios de comunicación construyen y resignifican las identidades, la memoria colectiva y la realidad social. La importancia de los medios a lo largo de los últimos dos siglos se refleja en su capacidad para actuar como aparatos ideológicos, ya sea generando discursos hegemónicos que perpetúan la dominación existente, o como agentes de resistencia que cuestionan y socavan las bases de los regímenes autoritarios. Por ello, esta publicación resulta muy oportuna en el contexto actual, marcado por la crisis de confianza en los medios tradicionales

y la proliferación de nuevas formas de comunicación y propaganda en Internet. Los treinta estudios que componen los dos volúmenes exploran los medios no solo en su dimensión informativa, sino también como actores fundamentales en la configuración cultural y política de la sociedad.

Los trabajos, ordenados cronológicamente desde los inicios del periodismo en el siglo XIX hasta el presente en el contexto de la guerra en Ucrania, dan cuenta de la evolución de las transformaciones en los medios a lo largo de estos dos siglos. El libro se organiza en torno a cuatro líneas temáticas: en el primer volumen, «Historias de papel» y «La palabra viva: opinión e identidad»; en el segundo, «Semilleros de identidad» y «Lengua, discursos y cultura creativa: los relatos mediáticos en acción». La dimensión internacional de la red MEMITÀ se manifiesta igualmente en la diversidad de contextos culturales abordados: si bien predominan los estudios sobre el ámbito español y francés, además se incluyen otros como el irlandés y el ucraniano; también las lenguas empleadas varían entre el español, el francés y el inglés. Para facilitar la consulta de tan amplio contenido, ambos volúmenes incluyen una sección final de resúmenes en inglés.

El primer volumen comienza con la sección «Historias de papel», que recoge varios trabajos que rescatan diversos corpus diacrónicos para entender la influencia histórica de los medios. Raquel Gutiérrez Sebastián abre la sección explorando la participación de Consuelo Berges en las polémicas a favor o en contra del deporte y el fútbol en la prensa de los años veinte del siglo pasado. Le sigue José Miguel González Soriano, quien aborda el tratamiento de la prensa española del conflicto angloirlandés y las analogías con las aspiraciones nacionalistas en Cataluña. María Antonia Martín Zorraquino continúa con el análisis de las proclamas en la prensa zaragozana en los días previos al golpe de Estado de julio de 1936. Hind Ben Mahjoub estudia cómo el periódico *Es-Saada*, bajo control francés durante el protectorado marroquí, funcionó como herramienta de propaganda para legitimar la ocupación militar, promoviendo en la sociedad marroquí la idea de la supremacía francesa.

Dolores Thion analiza el papel de la prensa contracultural española durante el Tardofranquismo y la Transición. En su proceso hacia la liberalización, la prensa fue promotora de la modernización y la democratización de la cultura. Luego, Geraldine Galeote aborda el uso de las emociones en las estrategias persuasivas por parte de la prensa española en el contexto de las políticas de recuperación de la memoria histórica. También sobre otra memoria, la de la Edad Media, escribe Israel Sanmartín en su análisis de los usos del imaginario medieval en el discurso periodístico actual para tratar la identidad del presente. Oliwia Baginska examina la deconstrucción de la imagen del inmigrante

como amenaza social en el tratamiento que *El País* da a este fenómeno. En torno al pensamiento ecológico y el replanteamiento de nuestra relación con el medio ambiente que promueve el columnismo de Rosa Montero en este mismo periódico gira el trabajo de Juliette Richaud. Finalmente, Anastasiia Mikhieieva documenta, a través de los testimonios de las víctimas, los efectos de la guerra en Mykolayiv, Ucrania, con el proyecto «Voces de la memoria», demostrando cómo el conflicto influye en la construcción de narrativas regionales patrimoniales.

El segundo bloque del primer volumen, «La palabra viva: opinión e identidad», se abre con un trabajo de Audrey Berniard-Gastón sobre la identidad de las «golondrinas», las mujeres vascas y aragonesas que emigraron a Francia. Le sigue un análisis de Hugo Alquié, que estudia el periodismo taurino del siglo XX y la polarización de la opinión pública por parte de la crítica especializada. A continuación, Noémie François rescata el periodismo de Concha Alós y su crítica a los mitos sociales. Rafael Esquinas estudia la creación de identidades europeas transfronterizas (Aquitania-Euskadi-Navarra) a partir de la prensa. Yuliya Stodolinska concluye este primer volumen analizando las representaciones de la identidad ucraniana en las publicaciones de apoyo al país en las redes sociales de las universidades estadounidenses.

El segundo volumen se inicia con la sección «Semilleros de identidad», en torno a la construcción de identidades culturales en la prensa. Enrique Rubio Cremades abre la sección mostrando la influencia de Mesonero Romanos en la modernización de la prensa española del XIX y la influencia social de su *Semanario Pintoresco Español*. El siguiente trabajo corre a cargo de Marisa Sotelo Vázquez, que analiza el papel de *El Heraldo Gallego* (1874-1880) en el Rexurdimento a través de sus artículos sobre historia, cultura y política. Borja Rodríguez Gutiérrez estudia cómo se sirvió Menéndez Pelayo de los medios de comunicación para destacarse dentro de la derecha e impulsar así su carrera. Christian Manso rescata un texto olvidado de Joseph Peyré sobre el Sáhara.

La última sección del libro, «Lengua, discursos y cultura creativa: los relatos mediáticos en acción», explora el papel de los medios de comunicación de masas como plataformas creativas. Blanca Ripoll analiza el uso propagandístico de la poesía en *Legiones y Falanges / Legioni e Falangi* y las funciones del género en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Prosigue Claudio Maria Schirò con un estudio de la memoria del gulag en dos cuentos de Varlam Shalamov. Eric Font aborda el uso que hace Benjamín Prado de la literatura para explorar la red Gladio durante la Transición en *Operación Gladio*. Montserrat López Mújica estudia la construcción y revalorización del patrimonio cultural suizo a través de las adaptaciones audiovisuales de las obras de C. F. Ramuz. También

Nadia Aït Bachir analiza un producto audiovisual, *Cuéntame cómo pasó*, y cómo esta serie combina macro y microhistoria para representar la historia reciente de España y la imagen del Otro.

El siguiente trabajo, de Mercedes Eurrutia Cavero, se enfoca, desde la lingüística, en la transformación del relato mediático gracias a las nuevas tecnologías, sin perder su identidad ni su función como intermediario cultural. Manuela Catalá Pérez se centra en la palabra «crisis» para estudiar las formas en que la lengua se adapta, gracias al papel de los medios, para nombrar nuevas realidades en tiempos de cambio. José Ignacio Lorente analiza, por su parte, el papel de la crítica artística en los medios y cómo esta influye en la experiencia del público. Ana Godoy Cossío examina el resurgimiento de la radio en la era digital y el fortalecimiento de sus lazos con la literatura gracias a la tecnología. Ana González Tornero aborda las transformaciones del periodismo cultural en el contexto de la cuarta revolución industrial mediante el análisis de los artículos de Jorge Carrión en *The New York Times*. El libro concluye con los estudios de Javier Galán Pérez y Anna Biedermann sobre dos casos de gigantografía mediática: la instalación Spectacolor en el edificio One Times Square de Nueva York y la pantalla ELIN en Moscú, ambas revolucionarias en la comunicación comercial y política del siglo XX.

La extensión de *Crisoles de realidad* va a la par con su variedad temática y sus enfoques analíticos profundos y críticos sobre el papel de los medios desde sus orígenes hasta la actualidad. Contribuye, tal es su propósito, a explicitar la capacidad de los medios para influir en la cultura y la política y generar identidades. Sin duda, esta es una relevante y oportuna contribución al estudio de los medios en el contexto actual.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ISSN 0212-5889