

“Fricciones académicas”. La permeabilidad de la ficción (o de la teoría) en la escritura de Javier García Rodríguez*

“Academic frictions”. Porosity of Fiction (or Theory) in Javier García Rodríguez’ Writing

GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS

Universidad de Oviedo. Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Departamento de Filología Española. Facultad de Filosofía y Letras, c/ Amparo Pedregal, s/n, 33011 Oviedo (España)

Dirección de correo electrónico: sanchezguillermo@uniovi.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1847-9115>

Recibido: 15-1-2021. Aceptado: 27-1-2021.

Cómo citar: Sánchez Ungidos, Guillermo, “«Fricciones académicas». La permeabilidad de la ficción (o de la teoría) en la escritura de Javier García Rodríguez”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): 1-28, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.1-28>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.1-28>.

Resumen: El propósito de este trabajo es profundizar en la relación entre ficción y teoría a partir de la obra en prosa de Javier García Rodríguez, con el convencimiento de que se trata de una práctica narrativa que se pone a sí misma en evidencia y en cuyo seno ambos discursos se superponen para sintetizar una dialéctica productiva que los enriquece. Para ello, se toman en consideración las premisas contrainterpretativas de Susan Sontag, en busca de la “función formal” de la ficción (y de la teoría), de una erótica sustentada en un sujeto —o, mejor, una máscara— que nos hace comprender que, *por desgracia, somos lectores de ficción*.

Palabras clave: Javier García Rodríguez; teoría literaria; ficción; literatura de campus; Susan Sontag.

Abstract: The aim of this study is to deepen into the relationship between fiction and Theory from the prose work of Javier García Rodríguez, with the conviction that it is a self-conscious narrative writing in whose bosom both discourses overlap to resume a productive dialectic that enriches them. To this end, Sontag’s against interpretation premises are taken into account; we intend to find the formal function of fiction (and Theory), an erotics based on a subject —or a mask— that makes us understand that *we are, unfortunately, fiction readers*.

* Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo bajo el patrocinio de una ayuda predoctoral Severo Ochoa concedida por la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.

Keywords: Javier García Rodríguez; literary theory; fiction; campus literature; Susan Sontag.

...qué clase de gélido hijo de puta puede usar la teoría para razonar unos cuernos.

Vicente Luis Mora, *Fred Cabeza de Vaca*

Y cuando tienes la mente llena de consejos y teorías, te pasa lo mismo que al ciempiés cuando de repente es consciente de que tiene, precisamente, esa cantidad de extremidades: que se paraliza y no puede ni sabe ya cómo dar un paso atrás.

Ignatius Farray, *Vive como un mendigo, baila como un rey*

I. CIERTAMENTE EL PRINCIPIO DE ALGUNA COSA, O POR LO MENOS ESO ES LO QUE A UNO LE DA POR PENSAR

Asumimos hoy que la conexión entre el discurso académico y el literario es el resultado de un proceso de hibridación entre una literatura cada vez más poliédrica y la transversalidad de los saberes. Textos de Benjamin, Blanchot, Barthes, Deleuze o Derrida ya sirvieron en el siglo XX para caracterizar un tipo de “ficción teórica” que no participa en sí del lenguaje académico común, tal y como se regula institucionalmente, y que desestabiliza las nociones de literatura, pensamiento y educación. Como dice Stanley Fish,

In other words, the articulation of the theory refers to knowledge acquired independently of it, and it serves as a mnemonic and exhortative device. Listening to theory talk may be a part of the experience of becoming a practitioner but not because theory talk would in any strong sense be generating the practice (1987: 1775).

De ahí también el éxito de una escritura como la de David Foster Wallace, que, siendo consciente de todo lo anterior, entrecruza ficción, autobiografía, filosofía y teoría, haciendo servir la citación académica y las reflexiones sobre la literatura para construir una segunda narración, la cual dota al texto de una vida paralela instantánea que constituye una hermenéutica que extiende y flexibiliza las dinámicas de una escritura

repulsiva, en cuyo devenir se encuentra el análisis de sus razones teóricas y de sus preocupaciones estructurales, y “que nos obliga a replantear los motivos de la contemplación estética” (Fernández Porta, 2010: 103).

Más allá de la naturaleza paródica o (pos)irónica de dicha escritura, el conocimiento del mundo teórico que va a parar dentro de la estructura de un mundo ficcional es, sin duda, una experiencia tan válida como la propia experiencia del estudio de la literatura (Culler, 1997: 57). Sin embargo, no se trata tanto de tematizar el proceso de creación, ni de “que el mito del discurso crítico consista precisamente en su razón de ser como *mythos* o fábula” (Cuesta Abad, 1992: 59), sino de mostrar la adecuación de los mecanismos de la ficción con aquello que tiene que ver con la reflexión sobre la literatura y las herramientas que han ido configurando lo que hoy llamamos teoría, como un elemento literario más, con una función y un propósito determinados. Retomando las palabras de Stanley Fish:

To think *within* a practice is to have one’s very perception and sense of possible and appropriate action issue “naturally”—without further reflection—from one’s position as a deeply situated agent. Someone who looks with practice-informed eyes sees a field already organized in terms of perspicuous obligations, self-evidently authorized procedures, and obviously relevant pieces of evidence. To think *with* a practice—by self-consciously wielding some extrapolated model of its working—is to be ever calculating just what one’s obligations are, what procedures are “really” legitimate, what evidence is in fact evidence, and so on. It is to be a theoretician (1987: 1788).

Lo que proponemos es dar respuesta práctica a la utilidad de la teoría, reforzar una retroalimentación que libere a ambos discursos de la idea tradicional de verdad, pues “se «está en la verdad» no solo cuando se la «dice», sino también cuando se produce «en estado práctico» un contexto teórico, sin producir al mismo tiempo su forma teórica adecuada, la de su «decir» o de su discurso teórico” (Althusser, 1967: 57).

Colocándose a medio camino entre la escritura académica y la literaria, en una perfecta simbiosis, se abre una vía hacia lo que Javier García Rodríguez ha denominado “crítica de la razón crítica (que es, al mismo tiempo, una crítica de la razón ficcional)” (2017a: 12). Pretendemos revelar a continuación los mecanismos del trabajo conjunto de la literatura y la teoría en la obra del autor vallisoletano, y justificar así la “función formal” (Sontag, 1965: 36) de su escritura, una erótica sustentada en un sujeto —de “jeta sustantiva” y “agujón determinante”

(Morán Rodríguez, 2018)— que nos haga comprender, a la manera wallaceana, que no hemos perdido la cabeza (o al menos de momento).

2. JGR, EL REY DEL CAMP(US)

Javier / García / Rodríguez, “teórico y práctico de [la] literatura a la vez” (Gutkowska-Ociepa, 2016: 106), no ha dejado de hacerle la paradiña a la ficción (o a la teoría, *mutatis mutandis*), de repensar la dimensión escritural con la mirada puesta en las zonas de roce —y goce— entre el discurso ficcional y el discurso teórico, cuyos fluidos conviven en un mismo evento de vigoroso lenguaje. No ha dejado, en suma, de problematizar “las formas hermenéuticas o analíticas tratando de expandirlas hacia espacios menos transitados” (García Rodríguez, 2017a: 12), de hacer de la ficción un elemento más del trabajo teórico-crítico, o de la teoría un elemento más de la ficción, de jugar “al collage con una libertad exquisita y pone[r] a conversar a distintos autores como en una distinguida tertulia donde están terminantemente prohibidas las salidas de tono, los golpes de pecho, y los chistes malos”, como nos recordaba Juan Bonilla (2007: 14). “Soy un anciano de la teoría, ya lo sé, un carcamal de las referencias bibliográficas, un obsoleto resucitador de momias embalsamadas con mejunjes disuasorios” (García Rodríguez, 2019: 31).

Con esta premisa, con la convicción de que nos encontramos ante un “intensificador” (Fisher, 2019: 42),¹ nos adentramos en la obra en prosa² del autor para explorar la “marca JGR[®]”, como la ha denominado Cristina Gutiérrez Valencia (2018), en su permeabilidad más absoluta, aquella que cuestiona el estatuto de la ficción (o de la teoría), la doble dimensión *texto*

¹ “Todo el asunto de la teoría pulp/teoría de la ficción era/es un modo de hacer teoría a través de, no «sobre», las formas culturales populares. [...] Pero en lo que todos coincidimos fue en que algo como el jungle ya era intensamente teórico; no requería que los académicos lo juzgaran o pontificaran sobre él: el rol de teórico era el de ser un intensificador” (Fisher, 2019: 42).

² La escritura de García Rodríguez se muestra indiferente a las distinciones genéricas (“la literatura es algo mucho más amplio que los géneros en los que estamos trabajando” [en Gea, 2018]); sin embargo, en este trabajo nos limitamos, por cuestiones de espacio, a aquellos escritos que han sido publicados en colecciones de narrativa o de ensayo. En cualquier caso, no se trata de realizar un análisis pormenorizado de todas y cada una de sus obras, sino de ahondar, parcial y subjetivamente, en los intersticios de una escritura híbrida, trayendo a colación aquellos textos y fragmentos que, entendemos, justifican el propósito de hacer visible la interacción de las tensiones y debates allí donde se superponen la ficción y el discurso académico, todo uno.

literario-texto teórico. Encaminados a potenciar igualmente las bases artísticas y las bases críticas, los textos de JGR son ejemplos de integración ficcional de las “fricciones académicas” (García Rodríguez, 2017a: 136) que minan los campus norteamericanos, vallisoletanos y ovetenses, “un campo de batalla real”, por decirlo con palabras del autor, “donde la lucha por hacerse un hueco es a muerte y donde los protagonistas andan siempre muy alerta y con el cuchillo entre los dientes, la navaja en la liga, o la Smith and Wesson que cantaba Rubén Blades en la cintura” (2011: 97). Nos encontramos, por tanto, ante una práctica narrativa que construye en su devenir una forma literaria que aprovecha el espacio proporcionado por los campus universitarios para darle relieve a los aspectos más *porosos* (o teóricos) del discurso ficcional.

2. 1. “Ponerle puertas al campus”

El ámbito académico forma parte del contexto intelectual del personaje y del autor y, por ese motivo, propone un sistema de pensamiento antagónico sobre la literatura que hace florecer los puntos débiles e individualiza las aporías y contradicciones de ambos discursos. Por ello, asumimos una perspectiva que se ampara en lo paradójico, un punto de vista “periférico” (García Rodríguez en Gea, 2018) que sugiere un tejido multiforme por el cual los contornos de la escritura son siempre imprecisos y cambiantes.

A este contexto y a los protocolos y procedimientos creativos y de funcionamiento de la ficción narrativa y de la teoría literaria, García Rodríguez ha dedicado su obra en prosa (y su obra poética,³ si es que se pueden separar), a explorar, reconocer, descubrir y entender fenómenos que, habiendo nacido de la proliferación sin precedentes del hibridismo en la producción literaria, se reconocen en la tradición crítica.

³ Basta con señalar algunos poemas de García Rodríguez en los que también teoría y creación son inseparables: “Otra poética”, “Poética a destiempo”, “(Anti)foucaultiana” (2007), “Teoría tramática (Aracne)”, “Poema y lenguaje”, “Mímesis” (2010), “Ficcionario”, “Confesiones de un lector mutante”, “*I like like* (curso acelerado de poesía en las redes sociales con el hermano gemelo de Roman Jakobson)” (2018b), “Prólogo”, “En clase de cultura clásica (Ulises *Reloaded*)”, “Entrevista a pie de calle (malos tiempos para la lírica)”, “Leyendo un libro de Enrique Vila-Matas”, “...¿Y tú quién eres? Variación sobre una tentación de humo”, “Después de ver un capítulo de la serie *Vikings*” u “Horizonte de sucesos” (2020a). Además, algunos de sus poemas han sido previa o posteriormente insertados en prosa en su obra narrativa o ensayística.

JGR, como se ha acuñado a veces la marca del autor (el otro, o el mismo, quién sabe...), es, probablemente, uno de los representantes de lo que podría constituirse como un nuevo paradigma (de escritores *repulsivos*). Y este es precisamente el efecto estético que desprenden sus textos, haciéndonos, en palabras de Laro del Río Castañeda, “deambular por los límites del juego que es la ficción y explorar (y repensar y doblar y revertir) las convenciones de la literatura y de la crítica” (2017: 268), una manera de mirar la teoría, la literatura, el mundo, en suma, como fenómeno estético: “Has venido hasta aquí porque después de muchos años has tomado la determinación de dedicarte a escribir: prosa de ficción y crítica (durante mucho tiempo te ha interesado también la teoría, pero ya comienza a aburrirte tanta jerga alambicada e inútil)” (García Rodríguez, 2011: 123).

El juego que opone explícitamente escritura literaria y escritura académica provoca, sin embargo, a partir de la ironía o la parodia, la multiplicación de lugares comunes, cuya razón de ser se justifica precisamente por el *uso* alternativo de ambos discursos para un mismo fin:

Si en los talleres mecánicos se ocupan de rodamientos, en los talleres literarios se practican y aprenden los rudimentos de la labor literaria. Si en los talleres mecánicos utilizan llaves inglesas, en los literarios se pueden estudiar las llaves de la narrativa inglesa. Si en los talleres mecánicos se aprietan tuercas, en los literarios siempre se da otra vuelta de tuerca. Si en los talleres mecánicos puede aparecer el jefe Don Demetrio, en los literarios puede aparecer Don Delillo. Si en los talleres mecánicos hay siempre un calendario con una “pin-up-girl”, en los literarios el calendario que interesa es el del paso del tiempo tratado en un poema de Catulo o en un relato de Xuan Bello. En definitiva, se atiende a la mecánica de la literatura (2009: 68-69).

El teórico no se encierra, por tanto, en un texto u otro, sino que, como García Rodríguez, se cobija en busca del placer en la fisura y, en concreto, en el polimorfismo estructural de la realidad ficcional de los campus,⁴ que bien reflejan los relatos (?) que conforman *Barra americana*:

Te gustan desde siempre las obras de ficción cuyos protagonistas son escritores. A estas alturas tú ya has leído gran cantidad de libros que hablan

⁴ A estas cuestiones también ha dedicado líneas académicas (García Rodríguez, 2002; 2015a; 2020b).

de escritores, de libros que hablan de escritores que se parecen al escritor que escribe el libro, de libros que hablan de escritores que escriben libros, o de escritores que no pueden escribir libros, o de escritores que escriben un libro que no es el libro que quieren escribir, de escritores que ven cómo otro escritor escribe el libro que ellos mismos desean escribir, o de escritores que escriben el libro que alguien les encarga imitando el estilo de otro escritor, o de escritores con éxito pero sin prestigio crítico, o de escritores con prestigio crítico pero que no venden, o de escritores incapaces de escribir, o de escritores que viven para poder escribir, o de escritores infelices, o de escritores frustrados, o de escritores profesores, o de escritores que mueren antes de acabar una novela, o que matan por una novela, o que... (García Rodríguez, 2011: 131)

“Mutatis Mutandis” (o *Mutatis Mutandis*)⁵ es, en este sentido, un caso muy significativo. Un texto híbrido, en cuya formulación convergen teoría, ficción y ensayo. “Me gustaría explicarles de qué va este libro, pero no puedo, porque su género acaba de fundarse con este volumen. Hay teoría pero no es un ensayo; hay narración, pero no es una novela ni un cuento”, expresa al respecto Vicente Luis Mora (2009), una “monstruosidad epistemológica posmoderna” sustentada principalmente en el “exceso interpretativo” de los discursos académicos, pero refutando esa tendencia desde el propio discurso. Un texto sin género que practica una hermenéutica transficcional del afterp(r)op(p) como respuesta desde la academia —pero no por ello académica— al fenómeno mutante, que, dada su naturaleza, modula ingeniosamente la deriva crítica tradicional, a través de un costumbrismo narrativo posliterario, correlato de las tendencias narrativas —ya no tan— recientes del panorama hispánico.

García Rodríguez, marcando esa distancia con un formalista *extrañamiento*, no solo señala ese desfase entre la crítica y la literatura en buena parte de los discursos de la actualidad —académica y no-académica—, sino que también insiste en el vicio teórico que suponen las citas, tanto en lo que se refiere a su acumulación como a la falta de rigor, su *uso*, sin considerar si son o no significativas.

La dimensión ficcional de la obra permite modular el discurso en torno a la idea de la “conspiración” basada en un *misreading* de la “lectura de

⁵ Cabe señalar que si bien aparece incluido en el “ensayo asistemático” que conforma *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica* (2017a), la extinta editorial zaragozana Eclipsados la había publicado originalmente en 2009 dentro de la Colección Prosas, dedicada a obras de ficción. Cito, en cualquier caso, por la edición ensayística editada por Delirio.

suspicias o sospechas” de Iris M. Zavala,⁶ pues no solo sirve de “refuerzo semántico, sino, sobre todo, como medio para la revisión, problematización y ampliación de las formas hermenéuticas tradicionales” (Calles Hidalgo, 2018: 179-180). Se trata de un intento de acercar y alejar teoría y práctica, dada la problematización del texto que tenemos delante como artefacto que subvierte las jerarquías sin perder la ocasión para trascender más allá de toda contradicción o “sospecha”.

El contrapunto textual se debate entre una voz narrativa, la de un profesor universitario tradicionalista que investiga este tipo de prácticas mutantes en su dimensión práctica y teórica, toda una, y los discursos extratextuales que constituyen la obra, que se corresponden con los hallazgos de la investigación, los extractos que provienen de la historia de la crítica o la teoría literaria y los fragmentos y notas de una novela en proceso de escritura que llegan a la diestra mano izquierda de un sospechoso “JGR”.

“Todos los textos críticos aspiran a ser ficciones”, nos advierte el autor (García Rodríguez, 2017b: 5), pero no por ello el carácter metacrítico, o suprateórico (Gutkowska-Ociepa, 2018: 264), que no pierde la distancia entre los dos puntos de la (no)representación, agudiza la actitud desfavorable hacia la forma: asistimos a un ejercicio de montaje textual de interferencias entre crítica y literatura que no derivaría únicamente en diferentes direcciones narrativas, sino también en distintos modos *mutantes* ficcionalizados:

Yo no soy como los compañeros de la facultad que leen suplementos culturales y novelas actuales; yo no soy semiótico, ni comparatista, ni crítico,

⁶ “Nada más lejano del método empírico que la «lectura de suspicias» o de «sospechas» que planteo, donde el crítico (exégeta, hermeneuta) se fija sobre todo en los campos de conflictos, en las estrategias, e intenta medir la distancia que separa los diferentes y contradictorios sentidos de los textos. La lectura no solicita del texto una falsa homogenización o simplificación que aspira a su unidad aparente de sentido, sino que busca la presencia o los trazos de los relatos silenciados, de las oposiciones, de los conflictos de sentido que se inscriben por medio de una alteridad que media entre el texto y el lector, y que opera desde los márgenes. Es decir, se trata de problematizar las verdades o las ficciones o las mentiras que los textos proclaman, mediante sus signos ambivalentes, y de subvertir sistemáticamente las jerarquías sin perder la lucidez ni la conciencia de la imposibilidad de trascender las oposiciones o las diferencias para sentarnos cómodamente en el reino de los valores absolutos” (García Rodríguez, 2017a: 23-24). Después de manipular el título de la obra de Zavala cambiando significativamente *leer* por *escuchar* a Bajtín, señala: “[¿estoy abducido por el poder mutante?]” (2017a: 24).

ni teórico: no me interesa lo contemporáneo; soy filólogo, historiador de la literatura, de la estirpe de Menéndez Pidal, de Riquer, de María Rosa Lida de Malkiel, de Biruté Ciplijauskaitė [...].

Yo soy de los que ironiza y se ríe de los saberes modernos. Y habla de la asignatura de Hermenéutica literaria como “la de las chuminadas”; yo digo a quien quiera escucharme en los partes de las reuniones de Departamento que la hermenéutica contemporánea no es más que un depósito de gadámeres, que a Lyotard siempre se le ven los leotardos, que tras de las palabras de Habermas tiene que haber más, que Schleiermacher parece nombre del líbero de la selección alemana de fútbol, que la teoría de los polisistemas suena a teoría de los polichinelas cantada por Sarita Montiel en *La violetera* [...], que, dispuestos a interpretarlo todo hasta el extremo, los teóricos se han convertido en miembros de la congregación de las hermeneutas de la caridad (García Rodríguez, 2017a: 17-28).

El carácter de la obra se debe, principalmente, a haber hecho de su objeto ficcional una herramienta de aproximación y de estudio de los textos literarios, motivo por el cual la obra participa del aparato teórico. No obstante, la obra también se aleja de ello, al asumir como espacio de revisión teórica la obsesión por la interpretación del sentido único de una obra, como si todo artefacto literario tuviera que llevar implícita una lectura simbólica que necesariamente fuese a desvelarse:

Claro, es muy fácil interpretar lo que uno quiere. Interpreto y manipulo, como Umberto Eco. Interpretación y sobreinterpretación. Pero se vuelve uno loco, lo repito. Leyendo por la calle los carteles, buscando asociaciones extravagantes, pergeñando teorías conspirativas. Y he comenzado a encontrar datos aparentemente inconexos pero que tienen, han de tener, un nexo sutil o seis nexos, que puedan darme la réplica a lo que yo considero el mayor montaje no solo de la historia de la literatura, sino de la civilización occidental [...] (García Rodríguez, 2017a: 52).

No debemos caer, no obstante, en sobreinterpretaciones cómicas o ambiguas; quizás ni siquiera haga falta buscar un significado en la falta de literariedad, pues como Sontag (1964b: 351) propone acerca de lo *camp*, una mirada centrada en un artificio capaz de anular los efectos más críticos o significativos de la ironía o la parodia, García Rodríguez nos ofrece un código privado, incluso en sus artículos periodísticos,⁷ centrado en una

⁷ Recopilados en *Líneas de alta tensión (Literatura crónica que viene a cuento)* (2009) y en *Y el quererlo explicar es Babilonia (Oviedades, 2014-2017)* (2019). Asimismo, el

importancia inusual de lo irrelevante, de un *nonsense* que se constituye como eje teórico —o teatral— de la experiencia:

En el rincón de la ¿izquierda? moderada (no hay cama pa tanta gente, cantaba El Gran Combo de Puerto Rico), un metafísico independiente —¿cómo si no?— especialista en pensamiento francés contemporáneo, ya saben, Barthes, Foucault, Deleuze, Ricoeur, Kristeva, Virilio, Guattari, Irigaray, Levinas, Lévi-Strauss, Derrida, Cioran, Bachelard, Baudrillard, Hélène Cixous, Bernard-Henri Lévy, Althusser, Lacan, Sartre, esa gente roja y hermeneuta y feminista que veía la playa debajo de los adoquines parisines o de los adoquinos parisinos si hubieran sido asturianos, filósofos oscuros que dejaron a la autoridad muy malherida (la familia, la escuela, los manicomios, las cárceles) y mataron al autor, los muy postestructuralistas, como alguien mató al gitano Antón con la diferencia (la *différence* / la *différance*) de que al gitano Antón tol mundo lo camelaba, y que fueron los primeros filósofos cinco estrellas; exrector de la Autónoma, célebre campus donde se celebraba con una gran fumata ecuménica la fiesta de San Canuto, exministro de aquello de la educación y no sé si la ciencia y la investigación. Progresistas los dos, gente de orden. A lo que entiendo (García Rodríguez, 2019: 99-100).

Constituye, por tanto, una línea intelectual, manifestada a través de distintos lenguajes, discursos y sujetos, que trata de mostrar y establecer una nueva forma de leerlos e interpretarlos. El autor lo expone así también en el relato “Verlaine, campanas de Verlaine (*Christmas Campus Tale*)”:

Plantean algunos, los más osados, para huir del asedio y del acoso, recuperar el espíritu del mítico *Kale Barroco*, la lucha callejera inventada por el viejo catedrático de Literaturas Románicas en aquella época en que los interminables Consejos de Departamento eran campo de batalla (campo de Bataille, decían los más teóricos; campo de Bataillon, decían los más erasmistas), con sus dagas florentinas, sus imprecaciones en emiliano-romañol, sus insultos en occitano o lengua de oc, sus odiosas comparaciones en catalán, ese tipo de ultrajes tan barriobajeros nada sangrientos que sustitúan, con más pena que gloria, con más logos que pathos, a *nunchakus*

autor publica en la actualidad una columna quincenal en *El Periódico* bajo el título “Periféricos y consumibles” (2020c), desde cuyos títulos podemos intuir la permeabilidad entre ficción, ensayo y teoría (“Barthes y trece (o más)”, “Anodinho e Inanne, críticos”, “Críteratura: jugo de tronos”, “Huevo mimético de codorniz”, “Lo real es una marca”, “Tiene el VAR su mecánica”...).

de Okinawa, puños americanos y cheiras de Albacete, aunque siguieran siendo lances muy patéticos (2018a: 47-48).

Escritores y académicos comparten un mismo espacio y también una práctica que va en contra de la tendencia de pensar que las únicas actividades legítimas son las que ayudan a acumular riqueza y poder y que, por tanto, pueden justificarse como útiles. “No siempre se trata de salvar a la literatura, a la alta cultura, a la tradición, a las minorías. También hay cuestiones más pedestres, de andar por casa, guerras internas, luchas departamentales, disputas por el poder, por las subvenciones, por los espacios de representación”, apunta García Rodríguez (2020b: 503) en un reciente artículo académico dedicado a estas cuestiones. Se comparte una idea más compleja del mundo que va más allá de dos reacciones viscerales entre lo que amamos y lo que odiamos. Y, sin embargo, al parecer “escribir” y “pensar” son lo mismo:

La sección de Literatura Comparada y Cultural Studies, tan raquítica con sus cuatro elementos, pertenece hace años a ARGÉ, Asociación Restrictiva de Géneros Elusivos, y hace peña colada en un rincón de la sala con pose de grupo punk: *Kafka deluxe*, parecen decir. Aquí estamos. El último proyecto de investigación en el que se embarcaron cual Ulises, cual Ahab, y que tiene una copiosa subvención del ministerio, lleva por título *Naranjas de la Chinana Chinana, mutagéneros comerciales y poesías mutantes: genes, genios, genus y gónadas* [...]. Hacen, mientras tanto, bromas que creen muy agudas con las músicas que suenan en el cascado casete, mientras cantan “Mi Carroll me lo robaron... Dónde estará mi Carroll, dónde estará mi Carroll” (2018a: 48-49).

El texto “aJGRzado” habla de otros textos, autores y discursos, cuyo carácter “meta-” acaba sumergiéndolo en un nuevo efecto “meta-meta-”, señala Del Río Castañeda (2017: 271), que se convierte en un producto rizomático en el que “la ironía en el filo de la palabra obliga a tener presentes las dos posturas hermenéuticas, una literal y abierta al juego lingüístico, otra oscura y volcada en desentrañar el aparente sinsentido, durante toda la lectura”. Los relatos se elevan entonces como trinchera de resistencia contra esos otros discursos que desbordan nuestro imaginario. Su poder se basa en su efectividad para transferir, de manera simbólica y simbiótica, una moralidad sustentada en la fiabilidad que posee el material y la honestidad más allá de las intenciones, proporcionada, según Sontag, por medio de un *placer* que “consiste en la gratificación inteligente de la

conciencia” (1965: 41). Una honestidad, eso sí, que en el caso de García Rodríguez, destaca Morán Rodríguez (2018), se manifiesta como conocimiento de las trampas del lenguaje, la fiabilidad estética como contrapunto a la falacia afectiva del *storytelling*: “solo literatura aliterada y ficción vana” (García Rodríguez, 2018a: 49).

2. 2. “Porque la ficción también intoxica, aunque negaré haber dicho esto ante un tribunal”

El discurso estético de Javier García Rodríguez se sitúa, por tanto, dentro de una dinámica flexible e híbrida que lo observa en su naturaleza original y problemática, encontrando en su desarrollo el análisis de sus razones teóricas y de sus preocupaciones metodológicas. En uno de los últimos fragmentos de “Mutatis mutandis” leemos:

En lo que respecta a la retórica, la verdad es menos importante que la persuasión. La pasesia transmite la verdad directamente, mientras que la retórica en el mejor de los casos lo hace indirectamente. En realidad la retórica es una simple técnica, y debe permitir la transmisión de la verdad conocida. ¿En qué consiste la pasesia? La pasesia no es tanto el contenido (la verdad), cuanto reglas de prudencia y de habilidad. La retórica tiene por función actuar sobre los otros para producir el mayor provecho del que habla, pero en la pasesia el locutor está en otra posición. Al abrirse al otro ejerce sobre él sin duda una influencia, pero esta apertura proviene de su generosidad, no se plantea ningún interés respecto a su propio bienestar, cosa que no sucede en el caso de la retórica en donde el que habla pretende persuadir [¿Michel Foucault, Heráclito, Hércules Poirot o Heraclio Fournier?] (García Rodríguez, 2017a: 77-78).

A través de estas palabras del pensador francés, adulteradas en última instancia con ese corchete, el autor introduce indirectamente una relación entre forma e interpretación. La hermenéutica se sustenta, según Sontag, sobre la idea de que una obra artística y la conciencia de su autor, lo mismo que cualquier objeto, pueden ser tratadas retóricamente; que de esta forma no hay una diferencia esencial entre una piedra o un ser vivo (o JGR y Javier García Rodríguez). Sabemos que la mejor manera de conocer a alguien no es hacerle una autopsia, sino estableciendo una comunicación, tratando de establecer una ligazón más completa entre lo uno y lo diverso, que aquí y ahora forman una totalidad existencial.

Sucede lo mismo en una obra artística, pues es un intermediario en un acto compartido de comunicación social.⁸ “Que se jodan Michael [sic] Foucault y Roland Barthes, que se jodan Nietzsche y el Postestructuralismo y la Deconstrucción al completo, si se me apura. El autor y la autora están vivitos y coleando. No estaban muertos, que estaban de parranda” (García Rodríguez, 2019: 94). No es un instrumento que fragmenta o discrimina, sino que funde ambas partes formando una totalidad indefinida abierta al mundo. El autor aún debe impregnarla con su propia experiencia teórica, como sugeríamos al comienzo, para que así refleje el cronotopo, ese espacio común,

el lugar donde entran en relación lo individual y las fuerzas colectivas, las estéticas dominantes con las marginales y su instrumentalización, la centralidad de lo institucional (que será, después, ingrediente de la futurible “ensalada de canónicos”), los nuevos soportes y su análisis, la delimitación genérica, la dinámica cambiante de las convenciones, los discursos periféricos, las autojustificaciones de los discursos culturales para perpetuarse, las relaciones entre formas expresivas y estructuras sociales, las representaciones y sus efectos afectivos, los registros epistemológicos, los horizontes de lectura, la legitimación de los discursos poéticos y críticos, las condiciones reales de producción, las conexiones entre discurso, poder y constitución de la subjetividad, las propias inconsistencias de este sistema (García Rodríguez, 2017a: 115-116).

Se trata, en cualquier caso, de quitar más que de poner, de hacer el contenido menos ostensible, más “minúsculo” como reza la cita de De Kooning que encabeza el famoso ensayo de Sontag,⁹ para facilitar ese encuentro con el espectador, el “fogonazo” que constituye su fin último, cuando el autor desaparezca. Sontag no pretende que las obras de arte sean inefables en tanto que no puedan ser descritas, sino en la medida en que

⁸ Cabe señalar, con Gutkowska-Ociepa (2018: 260), que esa intención comunicacional se encuentra muy presente en la “literatura juvenil” de García Rodríguez. Libros de poesía como *Mi vida es un poema* (2018b) o el muy reciente *Miedo a los perros que me han dicho que no muerden* (2020a) llegan incluso a reflexionar explícitamente a este respecto. Pero un caso singular es el de *Un pingüino en Gulpiyuri* (2015b), cuyo motivo principal es precisamente el de la comunicación literaria: una “novela juvenil posmoderna”, como reza el subtítulo, en el que se juega no solo con la estructura del texto, los modelos de narración, sino también con la forma ortotipográfica y un amplio abanico de aspectos estético-estilísticos que dotan al texto de una profundidad hermenéutica.

⁹ “El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido” (en Sontag, 1964a: 13).

transgredan los sistemas formales y sirvan de “modelo específico para el *tacto* metasocial o metaético”: “Cada obra de arte refleja la unidad de ciertas referencias acerca de lo que se puede y no se puede decir (o representar). Al mismo tiempo que puede formular una propuesta tácita para subvertir reglas anteriormente consagradas acerca de lo que se puede decir (o representar), dicta su propia escala de límites” (Sontag, 1967a: 56). Y con ello parece estar de acuerdo García Rodríguez: “La función de la forma es abrir el texto al diálogo. Podemos decir, entonces, que a menor forma, menor diálogo. Porque la forma es una manera de estructurar el mundo simbólico para que pueda compartirse” (2011: 141).

Quizás por ese motivo JGR, en la escritura, siempre quiso ser DFW,¹⁰ imaginamos que por “su imagen de vocalista de grupo *grunge* y calidad extrema, que ha contado de manera mordaz, escandalosa, políticamente incorrecta, profunda, sensible, sarcástica, divertida, provocadora, surrealista a veces, densa, comprometida, insolente, libre de prejuicios y tierna una realidad tan suya que parece ajena y tan ajena que parece suya” (García Rodríguez, 2011: 33). Asume la maestría del escritor norteamericano para salvar a través de la ficción la “anacronía hermenéutica” (2017b: 20-24) y para hacer explícitas preocupaciones autorreferenciales y crítico-teóricas, pero sobre todo para hacerlas parecer en las historias más realistas:

Un relato con una hipertrofiada prosa puntillosa y rizomática que apostara por saltar constante y sorpresivamente de la objetiva demoración en los detalles ínfimos, en aquellos que la atención cotidiana desprecia precisamente por cotidianos, a radicales (y aquí el adjetivo no es accesorio) flujos de conciencia que pusieran en crisis no solo la perspectiva superdetallista y el hiperrealismo sensorial (un puntillismo que a veces se

¹⁰ Son varios los relatos en los que García Rodríguez se sirve de la figura y la escritura de David Foster Wallace, que en muchas ocasiones son una respuesta a los del autor norteamericano. Señalamos a continuación algunos de ellos: “Sweet Home Chicago” (2011: 29-46), “El día que conocí a David Foster Wallace (Respuesta al «Acertijo Pop 9»)” (2011: 115-146), “Acerca de cómo si la tecnología no llevara inscrita la obsolescencia en su médula, creeríamos que el amor es imperecedero, por no decir eterno” (2011: 159-163), “*Homecoming* o el síndrome de la Copa Korak (materiales para un relato)” (2018a: 28-41), “El caso del poeta premiado” (2018a: 42-44), “Ficción, imitación, ventriloquía (Entrevista breve a N.Z. para el relato *Homecoming Parade: Oviedo*)” (2018a: 50-52), “El hombre que mató a Liberty (Foster) Wallace o el suicidio como técnica narrativa” (2018a: 53-59), “Todo incluido” (2018a: 66-75) o “Yo tuve un hermano” (2018a: 118-120).

vuelve, por excesivo, un tanto cargante), sino también los valores personales y colectivos, y la dinámica del propio relato. Una conciencia así, alerta y funcionando, crearía voces, permitiría la mirada del otro, se contradiría, evitaría los desenlaces (los previsibles pero también los imprevisibles) y soluciones, no trazaría distinciones entre asuntos menores y grandes cuestiones, ahorraría diatribas y consejos, desmontaría (¿deconstruiría?) edificios casi sagrados. Una conciencia así, alerta y funcionando, aportaría en el relato la oportuna crítica social (que a veces se transmuta en crítica cultural), la implicación emocional justa y el escaparate de novedades *casual wear* de lo que viste el sujeto en los tiempos hodiernos (2018a: 119).

Estas correspondencias no son rígidas ni categóricas, sino que sugieren una narrativa en desarrollo en la que se intuye a nivel teórico una cuestión fundamental: no se trata simplemente *cómo* escribir ficción sino *por qué* escribir (ficción):

[TEORÍA DEL FRAGMENTO]

Este relato va a estar lleno de notas a pie de página. De notas a pie de página, de citas, de referencias bibliográficas. Extravagancias de la escritura (pos)moderna. Libertades de la narrativa actual. Variedades de hibridación genérica. Posibilidades de la ficción (el juego de la ficción produce monstruos). Apropiación del fragmentarismo contemporáneo. Durante algún tiempo, te da cierta vergüenza el uso de todos estos recursos en las obras literarias. Te acobarda el hecho de que se considere tu tendencia a utilizarlos, la profusión de su presencia en los textos, como prueba de inmadurez literaria, de carencia de argumentos, de falta de personalidad, de incapacidad imaginativa, de imitación abusiva, cobarde y sin sentido de los maestros, de intento de disimular con estos principios de la inteligencia [...] el progresivo y preocupante adelgazamiento de tu capacidad creativa. [...]

[ARGUMENTO]

Esto no es un relato. Y si es un relato, carece de argumento (aunque no sé si los expertos consideran esta especie literaria). No resulta difícil hacer argumentos. ¿Quién necesita un argumento? [...] (García Rodríguez, 2011: 117-118).

Es notable el profundo interés del autor por lo que David Foster Wallace consideraba la dificultad fundamental de la interacción humana y las formas en que se presentaba esa dificultad: metafísica, moral y lingüística. “Es mejor escribir, dejar el testamento de lo que nunca ha sido

nuestro. Así es la paradoja de lo escrito: ser los que nunca fuimos, anotar la experiencia desde la experiencia más fecunda de la duda” (2011: 17).

Esa dificultad, trasladada a la ficción, se convierte en muchas ocasiones en una reflexión acerca de la relación entre escritor y lector, muy extraña y complicada, pero que, en última instancia, se verá reconciliada gracias a que la voz narrativa crea un espacio de intimidad. Leemos, por ejemplo, en el relato “Yo tuve un hermano”, de *La mano izquierda es la que mata*:

Y con todo ello quería escribir un relato que fuera una trampa, un laberinto, una pesadilla, un reto, una yincana verbal, un concurso, una selva, un delirio, una prueba de paciencia lectora. Que buscara un lector capaz de no desfallecer, de no hastiarse, de no desesperar, de no huir a espacios más aireados, a lugares más tranquilos (que son al mismo tiempo, ya se sabe, más aburridos, y menos productivos); un lector que consentirá en aguantar esa especie de broma (que, durante páginas, amenazara con ser infinita y que al final no lo fuera —ni infinita, ni broma—), que soportara el embaucamiento, las piruetas, los meandros del sentido, el sinuoso y perverso placer del autor por lanzarle a un abismo de palabras; que perseverara en la esperanza de que el relato se eleve por encima de la frialdad de los datos y de la aparente objetividad de la estadística. A ese lector se le ofrecería la descarnada y al tiempo inevitable imagen de un ser humano angustiado y autoconsciente, anodino y pusilánime, incapaz de mostrarse, replegado en su nada y cobarde. Replegado en su cobardía y nada (más) (2018a: 118-119).

El lector se enfrenta así a unos materiales para relatos, juegos (meta)ficcionales, que distorsionan la realidad y entorpecen la búsqueda del sentido,¹¹ que nos obligan a realizar una lectura atenta que, sin embargo, también nos distancia del texto. Ahí se encuentra la singularidad del artista, cuyo “principal recurso para fascinar consiste en avanzar un paso más por la dialéctica de la atrocidad. Se esfuerza por lograr que su obra sea repulsiva, oscura, ininteligible; en síntesis, por dar lo que, o parece ser, *indeseado*” (Sontag, 1967b: 76). El comentario irónico, la diversidad de formas y temas o las digresiones que desbordan el texto, rompen con las proporciones entre escritura y sentido, inauguran un simbolismo *nonsense* cuya llave se encuentra en una concepción hermenéutica del texto literario.

¹¹ A estas cuestiones también le ha dedicado recientemente un estudio Noelia S. García (2020), en el que aborda los pliegues entre ficción y no-ficción en *La mano izquierda es la que mata*.

Entonces, “la ficción” es un universo (re)construido que puede “leerse como un soliloquio multiplicado” (Gutkowska-Oceipa, 2016: 102), donde se plantea las principales preguntas sobre la intención de los textos, los vínculos entre la literatura y la realidad, la recepción, la lengua, el valor, etc., así como las principales herramientas que se han propuesto para darles respuesta (la intencionalidad del autor, los análisis formalista y estructuralista, la deconstrucción, los estudios acerca de metaficción y la ironía, los horizontes de expectativas, la teoría de los mundos posibles, el concepto de lector implícito, la hermenéutica, etc.).

La capacidad de relación y, a su vez, de discernimiento entre realidad y ficción se muestra de un modo peculiar incluyendo en dicha dicotomía la intervención directa de una serie de discursos metaliterarios, metacríticos, metateóricos, que le dan pie al escritor para reflexionar y proporcionar a los personajes de ficción un conocimiento sobre el texto literario, que se extiende a los lectores: “Que hemos vivido intrínsecamente ensimismados, que hemos celebrado ese ensimismamiento con nuestra repugnante falta de conciencia crítica y la de nuestros personajes” (2018a: 50).

Cuando Sontag declara que “en lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte” (1964a: 27), es porque el arte comparte con la erótica el *ser-en-el-tiempo*, como resultado de una comunicación de sentido que conecta emocionalmente al autor y al lector: “Así ha sido siempre para mí: la fe rechazada pero presente (la tradición, su insoportable peso), el sexo como primer motor nunca inmóvil («la deliciosa imbecilidad de la lujuria»), creo que así llegué a calificarlo en alguna ocasión) y la ficción como juego” (García Rodríguez, 2018a: 51).

A estas alturas queda claro que JGR es, en la escritura, al mismo tiempo un lector y un autor. Se olvida por un momento del modo de actuación de la teoría o de la crítica para incorporar al discurso elementos ficcionales que tendrán que ver con la recepción y la interpretación de múltiples y arbitrarios sentidos, haciendo explícita, paródicamente, la distancia entre teoría y práctica, siendo esta última la que llevará a cabo una tarea de reflexión intelectual sin ningún tipo de corsé institucional:

Es cierto que, en ocasiones, el elevado —y elitista— intelectualismo, el marcado distanciamiento irónico, el datismo perpetuo, la incontinencia verbal, narrativa y argumental, la expansión lírica, la demoración o escamoteamiento en el desenlace, el humor corrosivo y displicente, la ausencia de compromiso más allá de lo puramente literario, provocará que

el lector se irrite. Pero esto es también modo narrativo pretendido: precisamente todos estos elementos son los que permitirán lograr un mínimo grado de verosimilitud, de apariencia de verdad, que de otra manera sería difícilmente alcanzable (García Rodríguez, 2018a: 119-120).

La escritura de García Rodríguez resalta un problema bastante significativo: tendemos a sobrevalorar la singularidad o especialidad en las narraciones, y esto nos hace sentirnos inauténticos. Una suposición popular en nuestra cultura es que un discurso auténtico y valioso debe caracterizarse por compromisos especiales, inusuales o incluso extremos. Estamos sujetos implacablemente al mensaje de que cada discurso es diferente, tiene sus propias reglas, por lo que nos parece razonable concluir que estamos viviendo vidas defectuosas si carecemos de valores excéntricos.

La dimensión escritural que tratan los textos del autor emerge como una consecuencia natural de dos preocupaciones nucleares: la (de)construcción de una subjetividad en el discurso y la naturaleza de la referencia como operación constitutiva del texto. El protagonista/escritor se enfrenta a la irrelevancia, si no a la supresión total de su sujeto y al escepticismo sobre su medio (lenguaje). La ausencia es posible únicamente al escamotear la historia, es decir, al prescindir de la consideración de que la literatura y la vida son fenómenos que tienen existencia real e histórica:

Un relato en el que el autor terminara mostrándose como un sentimental. Que todo el material narrativo que fuera acumulando, con sus detalles banales y su objetividad simulada [...] fueran una excusa para hablar de las personas y de por qué son como son. Donde la enfermedad de sus personajes no fuera la desorientación, la angustia, los problemas mentales, las tendencias suicidas o asesinas, la incapacidad de amar; donde la “enfermedad” fuera tomar conciencia de la imposibilidad de explicar, de narrar en palabras sencillas y en construcciones tranquilizadoras que no tomen conciencia de su propia existencia (García Rodríguez, 2018a: 120).

Todos los actos imaginarios de empatía comienzan, por tanto, con una perspectiva fuera del yo; y al final es este cambio de visión lo que los relatos diagnostican y habilitan. Nos reconocemos en la obra como un “modo de nutrición”, nos implicamos hasta desprendernos del mundo, pero “nos devuelve al mundo de alguna manera más receptivos y enriquecidos” (Sontag, 1965: 46). No obstante, si bien la autorreflexividad

atestigua su escepticismo fundamental sobre el lenguaje, la verdad y la identidad, también es un medio para afirmar el control, como nos sugiere el brevísimo relato “Consideraciones sobre el testimonio”:

— Ausencia de incredibilidad subjetiva, lo que excluye todo móvil de resentimiento, enfrentamiento o venganza.

— Verosimilitud, que se da cuando las corroboraciones periféricas abonan por la realidad del hecho.

— Persistencia y firmeza de los testimonios (García Rodríguez, 2018a: 122).

No somos tan solo nuestras narrativas, porque ninguna narrativa, tal vez nada jamás pensado explícitamente con palabras, puede captar lo que somos. “Desde el punto de vista del artista”, argumenta Sontag (1965: 50), “es la objetivación de una volición; desde el del espectador, es la creación de un decorado imaginario para la voluntad”. Aunque las narraciones pueden expresar útilmente a los demás y a nosotros mismos lo que nos importa, nunca son lo que son. Los seres humanos, como las obras de arte, son inefables. Se escribe en nombre del otro para “leer” el texto deconstruido, como una ausencia.

2. 3. “La existencia de hechos, datos o circunstancias externas que avalen de manera genérica la verosimilitud de la declaración”

Todo ello se sustenta, como ya hemos señalado, en una forma de escritura *repulsiva*, contra los modos ficcionales, tomando como objeto de reflexión teórica las convenciones que sostienen y definen esos mismos modos. En la medida en que dicha reflexión toma una forma paródica o satírica, se reciben ciertos mecanismos contaminantes para construir un mundo simbólico frágil a partir de las estructuras semióticas fuertes de la obra, el género o la crítica llevadas a la ficción.

No es extraño encontrarse, por ello, un poema en un libro de artículos periodísticos, un texto prosístico en un libro de poemas o un poema en un libro de relatos, como en el caso de “No puedo ya fingir ser una nada (M. Merleau-Ponty)” (García Rodríguez, 2018a: 113-117), donde, además de intuirse un hilo narrativo, se explicitan ciertas ideas filosóficas, narratológicas y antropológicas sobre el lenguaje y la comunicación que desembocan en un profundo acercamiento a la contemporaneidad:

haz lo que espero de ti
 loca espero de ti
 entre Lot y Lotman
 como tú esperabas de Iuri
 una información en diferido
 un sistema de modelización secundario
 un cálculo un registro un cómputo
 la banda sonora el rugoso escrutinio
 de una piel que conserve
 intacta su memoria (2018a: 117).

La marca JGR[®] se encarga de poner en práctica esta confluencia de saberes y haberes también en textos como “LYRICA[®] (Patología y tratamiento)” (2017a: 81-92)¹² o “Narratología para dummies (Crítica de la razón ficcional)” (2017a: 93-113), en ejercicios de teoría-ficción sobre los conceptos básicos que se vinculan a ambos géneros y sobre los que especula a través de la fragmentariedad, la apropiación y la recontextualización de materiales, en su mayoría, ajenos al discurso académico. Estos textos abordan esta idea en relación con las prácticas creativas actuales; pero ahora no ya como estrategia, sino como una especie de condición estética: no se trata de describir el mecanismo de una metodología —hasta cierto punto— habitual, sino considerar tanto la posibilidad ontológica como la epistemológica de esos procesos creativos.

Así, en *La mano izquierda es la que mata* nos encontramos, en este sentido, con textos como “Hechos probados” o “Hace dos meses que nadie habla conmigo”, una sentencia y una noticia reales, que el autor recontextualiza, se (re)apropia, para establecer así una operación estética que pone en jaque y reflexiona sobre el estatus del propio discurso narrativo. Esto desencadena entonces una apertura estética hacia zonas menos transitadas por la ficción, que termina relacionándose de manera más directa con su entorno, satura de información y subjetividades, revisando su propia condición artificial y construyendo correspondencias con una realidad a la que no se le puede sustraer nada, sino tan solo añadirle algo:

¹² Este texto, una reproducción con apenas variantes del contenido del prospecto de un medicamento, había sido publicado originalmente en la revista académica *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, 2016, pp. 110-120.

El testimonio de la víctima —en el caso de abusos sexuales—, aunque no hubiese otro más que el suyo, es considerado apto par destruir la presunción de inocencia, dentro de ciertas cautelas garantizadoras de su veracidad, y esa aptitud como prueba de cargo mínima se adquiere a partir de que el contenido de la declaración quede mínimamente corroborado, considerándose como tal la existencia de hechos, datos o circunstancias externas que avalen de manera genérica la verosimilitud de la declaración, debiendo observarse en cada caso cuáles son los elementos de aportación mínimamente exigibles (García Rodríguez, 2018a: 93).

En unos tiempos en los que la mayor parte de los escritores han renunciado a la ambición creativa, la escritura altamente ingeniosa de García Rodríguez cumple la estimulante misión de recordarnos lo mucho que el arte puede hacerle todavía al mundo sin necesidad de volverse servilmente mimético y someterse así a intereses de índole no artística: “Tener un *affaire*, un lío, una aventura con un oso puede parecer descabellado, no digo que no. Pero la literatura está para estas cosas y para otras como esta” (2019: 16).

Esta nueva epistemología no solo ratifica el carácter híbrido y heterogéneo de su obra, sino que le agrega complejidad y dinamismo a un discurso que se configura a partir de cierta alternativa semiológica. En “Cuento de Navidad”, por ejemplo, se apropia de Borges y escribe un relato que podría haber escrito Borges sobre un relato que no escribió el autor argentino, que plantea que los Reyes Magos no llevaron al portal de Belén oro, incienso y mirra, “sino el rítmico presente de la voz común, el obsequio de la palabra clarificadora o la metáfora brillante” (García Rodríguez, 2018a: 79). Podría decirse que esta escritura es el resultado de una intoxicación positiva de distintos discursos, cuya simbiosis evidencia una actitud eminentemente contemporánea para crear conocimientos y posteriormente emitir el resultado.

Resuelve, en suma, la cuestión planteada por Sontag acerca de la pregunta que debe plantearse el crítico: “no concierne a la relación entre el libro y «el mundo» o «la realidad» [...] sino a las complejidades de la mismísima conciencia, como medio a través del cual existe y se constituye un mundo” (Sontag, 1967b: 70). JGR lo tiene claro: “Sea más crítico, no escriba con ironía. Sea menos crítico, escriba con más ironía [...]. Sea más crítico. Sea más cítrico (así podrá usted optar al premio naranja o al premio limón)” (García Rodríguez, 2009: 99).

3. “QUIZÁ NO SEA TODO «SATISFACTION» Y LO ÚNICO QUE NOS QUEDE SEA «SATISFICTION»”. ALGUNAS CONCLUSIONES

En la nota a la reedición de 1996 de *Contra la interpretación*, Susan Sontag señala que “[a]pelar a una «erótica del arte» no significaba menospreciar el papel del intelecto crítico” (1996: 393). El estilo, idioma específico de la forma, “comporta una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué percibimos” (Sontag, 1965: 55). Por ello, el estilo JGR[©], señala Del Río Castañeda (2017: 269), favorece “una recepción tan compleja como interesante: la incertidumbre de qué criterios emplear para su interpretación incide en una reflexión acerca de la hermenéutica contemporánea, por una parte; y, por otro, motiva la (re)lectura profunda y múltiple de cada texto en particular”. En clave de ficción, nos ofrece las coordenadas para un pacto de sentido que actúa en dos direcciones. Por un lado, explicando la naturaleza de las zonas grises que surgen en los textos, dadas sus claves compositivas, y por otro, contextualizando algunos de los fundamentos teóricos que dieron lugar a la estructura del texto, en constante tensión entre el centro de sentido (la comprensión de la totalidad de la obra) y “los aledaños (colaterales) de la literatura” (García Rodríguez, 2009: 90):

Continuar escribiendo, desmontar su propio edificio narrativo —Sísifo condenado, Ariadna persistente—, hacer de la redundancia un modelo de claridad, y pensar en el ser humano del presente, en sus adicciones, en las pantallas que se interponen en su forma de mirar y sus sentimientos, y sufrir con él... con ironía. Como una broma, pero sin serlo (2018a: 58).

Como vemos, se trata de una lectura barthesiana del placer textual por el cual se recoge el instante de encuentro entre las ideas del cuerpo y las ideas de la mente, como un gesto de singularidad radical. Leer, como escribir, es asistir al desnudamiento de un cuerpo, el del texto:

La gloria es la ficción de lo imposible: un desodorante que anuncia que su efecto está dramatizado, los altavoces de un teléfono móvil que proyectan un volumen imposible, también dramatizado, a ritmo de pasodoble mientras salta del trampolín un anciano muy atlético, el estrujado guacamayo de un anuncio de refrescos que especifica como “no real” (2019: 158).

Este acto retórico, en cuyo interior reside el estudio de sus figuras, no es el instrumento para descubrir el *sentido general* del texto, nos dice

Fernández Porta (2010: 247), sino “la forma misma de la escritura como crítica: retórica del cuerpo (como el *Kama Sutra*) y crítica del texto”.

La propuesta erótica de la escritura de García Rodríguez tiene que ver, entonces, con vestirlo de algo más que de encaje formal y estructural: su voluntad *actualizadora* pasa por el establecimiento de relaciones de legado e interpretación no solo de la tradición literaria, sino también de la tradición crítica, destinada a revisarse continuamente, desde un punto de vista creativo (Mora, 2018). La dimensión estética que aflora es aquella que se concibe en sí misma como instancia crítica, que está relacionada con el uso de una serie de estrategias que reconsideran la esencia del discurso teórico como parte de la experiencia literaria.

“[L]a teoría se convierte en lo que alguna forma siempre ha sido, una entre muchas formas retóricas cuyo impacto e influencia dependen de las contingencias (de la historia institucional, de las necesidades percibidas, de las crisis emergentes, etc.) que no puede predecir ni controlar” (Fish, 1992: 46). Consciente de ello, JGR (Javier García Rodríguez, ya el otro, el mismo) reivindica la necesidad de una “crítica-ficción” que muestre la “variedad de intereses que concitan el interés teórico (todas ellas, en definitiva, caracterizadas por una confianza en el discurso literario y en el discurso crítico)” (2017a: 142).

Dispuesta sobre un plano dual, la propuesta retórica de Javier García Rodríguez presenta una pluralidad de lecturas: puede ser interpretada como el análisis irónico de un género literario; como una investigación metarreferencial sobre los estudios literarios pasada por el filtro de la literatura; o sobre todo como una forma consciente de ampliar el espacio literario (y el espacio teórico). Es, en todo caso, un espacio intersticial favorecido por la pasión de la escritura, “y sus modulaciones (literaria, teórica) resultan tan imbricadas e indisociables como lo son el esbozo de una imagen del otro y la articulación de los recuerdos que la configuran” (Fernández Porta, 2010: 244). Con todo, es una alegoría alternativa al mundo de la teoría (y de la ficción), una forma lingüística creada para exponer, en la revisión crítica de las ideas de simplicidad y claridad, un pensamiento metafórico y experimental en torno a la educación y el estudio de la literatura desde la contemporaneidad.

Javier García Rodríguez propone una solución integradora en el marco de la cual se pueden estudiar las intersecciones entre el texto literario y la teoría, desarticulando, así, la polémica entre objetivismo y subjetivismo en la que la teoría literaria se encuentra desde hace algún tiempo. Es un *Homo Academicus* (Bourdieu, 1984): su posición frente a su objeto de estudio es

la de mostrarse interesado en saber lo que realiza, trata de objetivar el sujeto objetivante. No indica nada que no sepa al lector especializado, pero tampoco disuade al lector que no lo es, proporcionándole una idea de la importancia de la teoría literaria sobre la necesidad misma del texto que tiene entre manos. El valor reside, por tanto, en proponer un diálogo abierto entre lectores, autores y críticos que permitan la revitalización misma del acto literario y de sus herramientas interpretativas, “[y] no en menor medida, probar el valor de las ficciones [...] como elemento constitutivo imprescindible de los procesos de enseñanza y aprendizaje de las teorías literarias en la enseñanza superior” (García Rodríguez, 2020b: 488).

Se trata de reivindicar, con Sontag, que la obra literaria, como toda obra de arte, “necesita ser entendida no solo como algo que nos han entregado, sino también como una cierta manipulación de lo inefable” (1965: 56). Lo que propone García Rodríguez, por tanto, es (re)construir la dimensión estética de la teoría trasladada a la literatura, o sea, de revalorizar la dimensión estética de la propia literatura, trasladada también a la teoría, pues de ello dependería la coherencia discursiva que pueden llegar a alcanzar fenómenos como el del escritor vallisoletano. “Lo que os queda, modernitos, es solo una variante del título de la canción de Eskorbuto, *Mucha teoría, poca diversión*” (García Rodríguez, 2019: 133).

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis (1967), *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- Bonilla, Juan (2007), “De paso”, en Javier García Rodríguez, *Estaciones*, Oviedo, KRK, pp. 9-15.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Homo Academicus*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Calles Hidalgo, Jara (2018), “Literatura con paradiña”, *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, 15, pp. 179-183.

Cuesta Abad, José Manuel (1992), «*Adversus orthodoxos* (el destino de la Teoría de la Literatura)», *Anthropos*, 129, pp. 59-62.

Culler, Jonathan (1997), *Breve introducción a la teoría literaria*, Madrid, Cátedra, 2000.

Del Río Castañeda, Laro (2017), “Entre mutantes y académicos: la criticaficción de García Rodríguez. Reseña sobre: Javier García Rodríguez: *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica*”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 268-272.

Fernández Porta, Eloy (2010), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama.

Fish, Stanley (1987), “Dennis Martinez and the Uses of Theory”, *The Yale Law Journal*, 96, pp. 1773-1800.

Fish, Stanley (1992), *Práctica sin teoría. Retórica y cambio en la vida institucional*, Barcelona, Destino.

Fisher, Mark (2019), “¿Por qué K?”, en *k-punk – Volumen 1. Escritos reunidos e inéditos (Libros, películas y televisión)*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 41-44.

García, Noelia S. (2020), “Ficción y no-ficción en *La mano izquierda es la que mata* de Javier García Rodríguez”, en Eva Álvarez Ramos, Guillermo González Pascual y Carmen Morán Rodríguez (eds.), *Narrativas (hiper)breves y transmedia (Literatura actual en Castilla y León, 2)*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 81-90.

García Rodríguez, Javier (2002), “Apuntes para la caracterización de la literatura de campus con un muestrario (necesariamente) incompleto de obras”, *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 37, pp. 3-13.

García Rodríguez, Javier (2007), *Estaciones*, Oviedo, KRK.

García Rodríguez, Javier (2009), *Líneas de alta tensión (Literatura crónica que viene a cuento)*, Oviedo, Septem.

García Rodríguez, Javier (2010), *Qué ves en la noche*, Logroño, ediciones del 4 de agosto.

García Rodríguez, Javier (2011), *Barra americana*, Barcelona, DVD.

García Rodríguez, Javier (2015a), “Escribe cien veces: «No me reiré de los profesores»». (Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España)”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, III, 2, pp. 273-293.

García Rodríguez, Javier (2015b), *Un pingüino en Gulpiyuri*, Madrid, Oxford, 2017.

García Rodríguez, Javier (2017a), *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica*, Salamanca, Delirio.

García Rodríguez, Javier (2017b), *En realidad, ficciones. (Textos e imágenes en la ficción contemporánea: narrar y cómo)*, Oviedo, Septem.

García Rodríguez, Javier (2018a), *La mano izquierda es la que mata*, Gijón, Trea.

García Rodríguez, Javier (2018b), *Mi vida es un poema*, Madrid, SM.

García Rodríguez, Javier (2019), *Y el quererlo explicar es Babilonia (Oviedades 2014-2017)*, León, Eolas.

García Rodríguez, Javier (2020a), *Miedo a los perros que me han dicho que no muerden*, Madrid, SM.

García Rodríguez, Javier (2020b), “Doctor en Alaska 6/17: Teoría, literatura y conflictos de interpretación en (una) serie”, *Actio Nova*, monográfico 4, pp. 485-525.

- García Rodríguez, Javier (2020c), “Periféricos y consumibles”, *El Periódico*, en <https://www.elperiodico.com/es/autor/javier-garcia-rodriguez-83326> (fecha de consulta: 13/01/2021).
- Gea, Juan Carlos (2018), “«En literatura hoy o eres consumible o periférico, y la periferia está chungas»”, *La Voz de Asturias*, en <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2018/04/13/literatura-hoy-consumible-periferico-periferia-chunga/00031523640153772741193.htm> (fecha de consulta: 28/12/2020).
- Gutiérrez Valencia, Cristina (2018), “Javier García Rodríguez, un homo sampler con estilete crítico”, *El Cuaderno*, en elcuadernodigital.com/2018/01/05/en-realidad-ficciones/ (fecha de consulta: 28/12/2020).
- Gutkowska-Ociepa, Katarzyna (2016), “Sobre el yo siléptico en la narrativa contemporánea española el caso de *Barra americana* de Javier García Rodríguez”, en J. WilkRacięska, M. Kobiela-Kwaśniewska y J. Lyszczyna (eds.), *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos. Vol. 1, Literatura (poesía y narrativa)*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, pp. 97-108.
- Gutkowska-Ociepa, Katarzyna (2018). “«Son todos mutantes en esta conspiración». El caso de *Mutatis Mutandis* de Javier García Rodríguez”, en Mihai Iacob y Adolfo R. Posada (coords.), *Narrativa mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*, Bucarest, Ars Docendi/Universitate din București, pp. 259-269.
- Mora, Vicente Luis (2009), “Mutantes en Madrid este viernes”, *Diario de lecturas*, en: vicenteluismora.blogspot.com.es/2009/11/mutantes-en-madrid-este-viernes.html (fecha de consulta: 23/12/2020).
- Mora, Vicente Luis (2018), “La crítica creativa”, *Diario de lecturas*, en vicenteluismora.blogspot.com/2018/07/la-critica-creativa.html (fecha de consulta: 23/12/2020).

- Morán, Carmen (2018), “Hace falta ser diestro”, *El Cuaderno*, en elcuadernodigital.com/2018/05/08/la-mano-izquierda-es-la-que-mata/ (fecha de consulta: 28/12/2020).
- Sontag, Susan (1964a), “Contra la interpretación”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo, 2019, pp. 13-27.
- Sontag, Susan (1964b), “Notas sobre lo camp”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo, 2019, pp. 351-372.
- Sontag, Susan (1965), “Sobre el estilo”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo, 2019, pp. 29-56.
- Sontag, Susan (1967a), “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*, Madrid, Punto de Lectura, 2002, pp. 13-60.
- Sontag, Susan (1967b), “La imaginación pornográfica”, en *Estilos radicales*, Madrid, Punto de Lectura, 2002, pp. 61-119.
- Sontag, Susan (1996), “Treinta años después”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo, 2019, pp. 387-393.