



Universidad de Valladolid

**MÁSTER EN LITERATURA ESPAÑOLA Y ESTUDIOS
LITERARIOS EN RELACIÓN CON LAS ARTES:**

2020-2021

TFM

**APROPIACIONISMO: TEORÍA Y PRÁCTICA EN
BORGES Y FERNÁNDEZ MALLO**

ALUMNO: RODRIGO DE TORRE

TUTORA: TERESA GÓMEZ TRUEBA

RESUMEN

Este trabajo se divide en dos partes, una teórica, y otra práctica. En la parte teórica se pretenden elucidar tres cuestiones: el apropiacionismo como práctica artística y literaria, el apropiacionismo borgiano, y el apropiacionismo de Fernández Mallo; para ello, se utilizarán principalmente tres libros: *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad* (2001), de Juan Martín Prada, *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), de Graciela Speranza, y *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* (2018), del propio Fernández Mallo. A partir de las teorías expuestas en varios ensayos sobre el tema y en las propias obras de los dos autores analizados, intentaremos esbozar nuestra propia teoría en torno al apropiacionismo y sus implicaciones estéticas y culturales.

En la segunda parte, habiendo establecido el marco teórico, dilucidados los conceptos pertinentes, así como analizadas las prácticas apropiacionistas llevadas a cabo por los autores estudiados, se realizará una comparación entre *El hacedor* (1960), de Borges, y *El hacedor (de Borges). Remake* (2011), de Fernández Mallo.

Palabras clave: apropiacionismo, Borges, Fernández Mallo, plagio, ready-made, imitación

ÍNDICE

1. Introducción.....	Pág. 5
2. Marco teórico.....	Pág. 8
2.1 Introducción al apropiacionismo: <i>La apropiación posmoderna</i>	Pág. 8
2.2 Borges y el apropiacionismo: <i>Fuera de campo</i>	Pág. 27
2.3 Agustín Fernández Mallo y el apropiacionismo: <i>Teoría General de la basura</i>	Pág. 45
3. Análisis de prácticas apropiacionistas en el ámbito literario: <i>El hacedor</i> (1960), de Borges y <i>El hacedor (de Borges). Remake</i> (2011), de Fernández Mallo.....	Pág. 64
3.1. A Leopoldo Lugones/Prólogo.....	Pág. 65
3.2. El hacedor.....	Pág. 66
3.3. <i>Dreamtigers</i>	Pág. 68
3.4. Diálogo sobre un diálogo.....	Pág. 69
3.5. Las uñas.....	Pág. 70
3.6. Los espejos velados.....	Pág. 72
3.7. El cautivo.....	Pág. 73
3.8. El simulacro.....	Pág. 75
3.9. Un problema.....	Pág. 77
3.10. Una rosa amarilla.....	Pág. 79
3.11. Mutaciones.....	Pág. 80
3.12. Parábola de Cervantes y de Quijote.....	Pág. 87
3.13. <i>Paradiso</i> , XXXI, 108.....	Pág. 88
3.14. Parábola del palacio.....	Pág. 90

3.15. Borges y yo.....	Pág. 92
3.16. A un viejo poeta.....	Pág. 94
3.17. Blind Pew.....	Pág. 95
3.18. Del rigor de la ciencia.....	Pág. 97
3.19. Le regret d'Héraclite/El arrepentimiento de Heráclito.....	Pág. 99
3.20. Epílogo.....	Pág. 100
3.21. Bonus Track.....	Pág. 101
4. Conclusión.....	Pág. 106
Bibliografía.....	Pág. 113

1. INTRODUCCIÓN

El apropiacionismo es una práctica artística que consiste en adueñarse de materiales ajenos. Su interés radica en que, haciendo esto, se pone de relieve la importancia del contexto, su capacidad semantizadora; y es que, adueñándose de materiales ajenos y colocándolos en otro contexto, estos se resignifican, ganan y pierden sentidos y valores. Evidenciando el contexto, la tradición en que se incardinan las obras, se posibilita, o casi se obliga, a reflexionar sobre las nociones que vertebran esa tradición, ese marco dotador de sentidos, por lo que esta práctica está muy vinculada a remozados de nociones como el talento, la originalidad o la creatividad, así como los papeles que generalmente tenemos en el arte, tales como la figura del espectador, del autor o del crítico.

El objetivo de este trabajo consiste en dilucidar esta práctica desde un punto de vista teórico, para posteriormente aplicar los resultados obtenidos sobre un caso determinado de apropiacionismo: la relación entre *El hacedor* (1960), de Borges y *El hacedor (de Borges)*. *Remake* (2011), de Fernández Mallo.

En cuanto a la primera parte del trabajo, el establecimiento del marco teórico, es necesario constatar en qué tres libros me baso: *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad* (2001), de Juan Martín Prada, para establecer el marco teórico general; *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), de Graciela Speranza, para tratar el apropiacionismo en la obra de Borges; y *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* (2018), del propio Fernández Mallo, a su vez utilísimo para estudiar esta práctica artística en el propio autor. En cualquier caso, y a pesar de lo compartimentada que podría resultar esta división en un primer momento, aunque cada trabajo estructura y contextualiza cada apartado, los tres estudios se entrelazan, se ponen en común para secundarse o refutarse, para enriquecerse, en todo caso, así como se utilizan más obras. Sin embargo, remarco la naturaleza vertebradora de cada uno en su respectivo apartado.

El tratamiento de estos tres libros no es menos relevante, en ningún caso, que las obras literarias mencionadas anteriormente. No se trata de reseñar acríticamente estos tres libros, no se trata de hacer doxografía meramente descriptiva, sino que el tratamiento será dialéctico, comentando, secundando y refutando las tesis defendidas en los tres estudios, para lo cual no pocas veces se comentará, secundará o refutará por la propia relación dialéctica que se establece entre las tres obras. Nos hacemos eco, evidentemente, de la tesis defendida

por Gustavo Bueno y en general todos los integrantes de la llamada Escuela de Oviedo, según la cual: “pensar es pensar contra alguien”. Esto significa, principalmente, reconocer la valía de las obras analizadas, pues todo lo que en este trabajo sea mínimamente personal y original –valga lo que valga, como veremos, el sentido de estos términos- dependen del punto de partida. Las tres obras, por tanto, suponen el marco en el cual yo me he desenvuelto: he repensado aquello sobre lo cual han reflexionado estos autores, lo que significa un pensamiento de segundo grado, dependiente, incluso ancilar. Este ejercicio, creo, es fundamentalmente honesto: lo que pretendo dar a entender con ello es que todo lo pensado por mí tiene un origen muy concreto, que los aciertos y los errores manan, principalmente, de esas tres fuentes.

En cuanto al estado de la cuestión, interesa más el caso concreto de Borges y Fernández Mallo, que el apropiacionismo desde un punto de vista teórico, dado lo inabarcable de ese campo. Y por lo que respecta al apropiacionismo en Borges y en Fernández Mallo, las obras mencionadas, las que tomo como eje de referencia, siguen siendo punto indispensable para su tratamiento. Pero volviendo al caso concreto de Borges y Fernández Mallo, hay que decir que la mayoría de estudios acaban, como acabó la propia polémica, en temas antes jurídicos y crematísticos que literarios o meramente artísticos. No digo con esto que las dilucidaciones jurídicas no arrojen luz sobre este asunto: para tener una visión completamente panorámica de la cuestión, son indispensables. Pero sí creo que todo lo que respecta a la denuncia de Kodama, al menos en el ámbito de la legitimidad artística, queda rápidamente disueltos cuando se trata, aunque sea someramente, el tema del apropiacionismo y la imitación tanto en el presente como en el pasado, así como estas prácticas en el propio Borges, víctima de Fernández Mallo según Kodama. En cualquier caso, y por dar una respuesta a esta polémica, creo que si se actuara con Borges como se actuó con Fernández Mallo, muchas obras del propio Borges serían retiradas del mercado; y si este proceder se aplicara sobre el canon occidental en general, sería interesante ver cuántos autores clásicos correrían la misma suerte.

Por último, me gustaría avanzar la tesis que vertebra todo el trabajo, tesis, evidentemente, nada original, tan poco original que se puede resumir en dos locuciones latinas: ante las prácticas apropiacionistas, ante el apropiacionismo, siempre conviene recordar que *ex nihilo nihil fit* y *nihil novum sub sole*. Esto tiene una doble importancia: por un lado, conviene no sobrevalorar este tipo de proceder artístico en el presente, pues lejos de ser algo rompedor y vanguardista, tanto el hecho de apropiarse de materiales ajenos como la

imitación, son tan viejos como la propia literatura; y por otro lado, así como no debemos sobrevalorar a ciertos autores contemporáneos por hacer lo que siempre se ha hecho –si bien es evidente que las nuevas tecnologías permiten abrir caminos, en esencia ya transitados, si no trilladísimos-, tampoco debemos tener a los contemporáneos por unos mediocres plagiadores, plagiadores por estériles, frente a la potencia creadora, de tintes divinos, de los antiguos. Esos son, a mi modo de ver, los dos extremos a evitar: ni se está haciendo algo esencialmente nuevo, ni los autores contemporáneos son enanos a hombros de gigantes, una raza de autores, de superhombres, ya extinta e irrecuperable.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Introducción al apropiacionismo: *La apropiación posmoderna*

A propósito del término, tan escurridizo, de posmodernidad, evidentemente vinculado al apropiacionismo, Martín Prada dice lo siguiente: “Una extensión que supone la valoración de estos temas desde el punto de vista de la producción creativa, recuperando, desde dentro de las posiciones posmodernas más radicales, la reflexión sobre lo que fue uno de los más importantes proyectos del pensamiento de las Vanguardias: la crítica a la institucionalización del arte. Una línea de pensamiento en la que las estrategias y prácticas apropiacionistas van a ser especialmente determinantes.” (Martín Prada 2001: 7) El apropiacionismo, pues, es una técnica artística, un método de creación, a caballo entre las vanguardias y la posmodernidad.

En cualquier caso, al autor le importa, por encima de otras cuestiones, un tipo concreto de apropiacionismo, que es el apropiacionismo crítico: “Como estrategia de lenguaje el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo posmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna; 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.” (Martín Prada 2001: 7)

Diferencia, quizá una diferencia un tanto trivial, por lo menos revisable, entre apropiacionismo crítico, en el sentido de señalamiento de problemáticas socio-económico-institucionales, en sentido lato, del apropiacionismo frívolo y acrítico, conservador, incluso reaccionario, apropiacionismo como mero molde artístico, como técnica no comprometida: “La práctica apropiacionista posmoderna 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. No es el concepto de transmisión de imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, sobre todo, el de su reubicación contextual.” (Martín Prada 2001: 7-8)

Sobre la potencia crítica de esta práctica, evidentemente situada en el tiempo, histórica, dependiente de un contexto determinado, se pregunta el autor: “Hasta qué punto las prácticas posmodernas de apropiación pueden ser consideradas como las últimas del impulso crítico y antiideológico de los vanguardismos.” (Martín Prada 2001: 8) Y es que las

vanguardias no se pueden tomar como un todo, pues simplemente el surrealismo, uno de los tantos ismos que proliferaron, y que tanta vigencia sigue teniendo, tuvo fases tanto ideológicas como antiideológicas o aideológicas. Estas dos cuestiones, la práctica apropiacionista y la propia posmodernidad, son las que llevan al autor a establecer esa diferencia entre apropiacionismo crítico y conservador: “Se hace obligado afirmar la distinción entre una práctica apropiacionista crítica de una positiva o afirmativa (dependiente de modos de imitación/trasformación no críticos), e incluso proponer a esta distinción como el eje central de la oposición entre un posmodernismo conservador y uno crítico.” (Martín Prada 2001: 7) Prefiere centrarse en el posmodernismo, y como este tiene vertientes tanto conservadoras como críticas, así podrá ser el apropiacionismo, entendiendo, no obstante, que nació durante las vanguardias, que estas son igual de complejas, ricas y contradictorias que el posmodernismo, y que la línea divisoria entre vanguardias y posmodernismo es un asunto sumamente espinoso.

Por crítica, el autor entiende lo siguiente: “Esta exige, en un primer momento, una reflexión sobre los elementos de mediación de la obra de arte y sobre los modos de su inserción en el discurso institucional e histórico, un desplazamiento de la atención crítica de las obras de arte individuales hacia sus marcos institucionales. Una crítica, obviamente, orientada no a averiguar verdad histórica o estética alguna, sino a investigar los intereses políticos y económicos a los que esta sirve. [...] Analizar cómo la investigación de los modos de operación de estos métodos en la determinación de los procesos de recepción e interpretación de las obras se constituye en una forma de producción artística, en una nueva vía para la creación.” (Martín Prada 2001: 9) Por así decirlo, es una crítica que se vuelve sobre sí misma, que va a denunciar los excesos del poder partiendo del mundo artístico, entendiendo que este no es más que un submundo con su consiguiente subpoder.

Sobre el método o práctica del apropiacionismo crítico, o más precisamente sobre sus intenciones, nos dirá lo siguiente: “Se procuraba con ella desubicar y desplazar las intenciones de significado proveídas por la tradición, debilitando la fijación de los elementos de conocimiento cultural a su espacio de origen, trasmutando y modificando su naturaleza. [...] Un desplazamiento de la obra al marco que trata de re-presentar las obras de las que se apropia, re-enmarcarlas, desplazar la observación del espectador hacia el marco y la pared del museo, dirigiéndole hacia las condiciones institucionales del marco, hacia los márgenes del contexto.” (Martín Prada 2001: 9) Tenemos aquí varios de los elementos clave a la hora de hablar del apropiacionismo: la tradición, esto es, el reconocimiento de un eje, llámese museo,

historia del arte o literatura, y la necesidad de analizarlo, de descomponerlo; la idea de desplazamiento, la descontextualización, re-marcar, lo que supone reconocer un marco, un contexto, una tradición, y por lo tanto, la necesidad de mover ciertos objetos de ese supuesto hábitat natural para ver qué se puede decir, no tanto sobre el propio objeto, sino sobre ese marco que se nos presenta como natural; y la idea de que los objetos requieren sujetos, y por lo tanto, desplazar uno es influir en el otro y viceversa.

Tenemos, pues, ya claramente, la intención, nada subrepticia, de esta práctica: “El objetivo principal del apropiacionismo crítico es determinar en qué medida el discurso institucionalizado sobre el arte determina el trato efectivo con las obras. De ahí su insistencia en reconstituir todos sus aspectos contextuales, recalcar la especificidad de su contexto, su marco institucional.” (Martín Prada 2001: 9) Dicho de otra forma: el enemigo a batir es el contexto, tradición o marco institucional, dado que es este el que otorga valor y sentido a las obras; el valor y sentido de las obras son absolutamente dependientes de este contexto, por lo tanto, más que analizar determinadas obras, de lo que se trata es de centrarse en todo lo que rodea a esas obras, pues estas, *per se*, no tienen un valor o sentido autónomo –como se mencionó antes, lo mismo da decir museo, que historia del arte, literatura etc.: los grandes relatos-.

Y como se ha dicho, dado que no hay sujeto sin objeto ni viceversa –el giro copernicano de Kant, por mucho que se haya combatido, continúa, en esencia, incólume-, manipular uno significa influir en el otro: “La metodología de desplazamiento que desarrollan las prácticas apropiacionistas también implica al espectador. [...] La exigencia de un espectador *otro*, un nuevo receptor [...] enlaza con la intención tradicional que distancia la relación obra-espectador bajo la que se apoya todo un sistema de nostalgia del pasado. [...] Trata de implicar al espectador en el cuestionamiento de la naturaleza y el proceso del arte mismo, en el cuestionamiento del status de un objeto como arte y, por tanto, de sus presunciones y presuposiciones institucionales.” (Martín Prada 2001: 10) Hay un determinado contexto, una tradición que dota a las obras de unos determinados sentidos y valores, y este contexto, en muchas ocasiones dependientes del poder, nunca completamente al margen del poder, puede suponer que la tradición implique una ideologización del arte, de las propias obras. Estas, autónomamente, tomadas en sí, permiten interpretaciones potencialmente infinitas, son recipientes vacíos ansiosos por ser rellenos. Esto se debe a que es imposible encarar cualquier tipo de arte de manera neutral, dado que cada sujeto, en sí, es una especie de caja de prejuicios, una criatura muy condicionada por diversos factores,

tales como los históricos, geográficos, económicos, sociales, religiosos... Así como hay un contexto determinado que imprime unos valores y sentidos determinados, esto implica que se requiere de un sujeto, de un espectador determinado. Cuestionar el contexto supone transmutar tanto el objeto como el sujeto: el apropiacionismo implica el nacimiento de un nuevo espectador, o más exactamente, de una nueva relación, una nueva forma de relacionarse con la tradición y sus productos¹.

Y, evidentemente, si se influye, si se transmuta, al menos hasta cierto límite, tanto el papel de las obras como de los espectadores, si esta relación va a ser analizada y criticada, la labor del artista, su propio estatuto, también se pone en tela de juicio. ¿Qué le sucede al artista?: “Una modalidad de *muerte* del artista romántico, cuya actividad estaba concentrada, esencialmente, en la labor de producción.” (Martín Prada 2001: 10) Se pone en duda la propia noción de autor, o más bien con mayúsculas, *Autor*, la concepción de artista como divinidad inferior –cuestión todavía defendida en ciertas vanguardias, como el ultraísmo de Huidobro, en cuyo manifiesto leemos que el artista es un pequeño dios-, y, por ende, nociones que se deducen de ello, tales como la originalidad o el talento, van a ser revisadas con el propósito de superarse. Esto, evidentemente, como tanto del posmodernismo, viene de las vanguardias, si bien se acentúan en este periodo tan difícil de concretar –si es que en verdad se puede hablar de dos periodos distintos-.

El autor recurre al concepto deleuziano² de *Diferencia*: “La *Diferencia* –como ya propusiera Deleuze- dependiente del rescate de las pequeñas diferencias que operan entre los niveles de repetición, una ansiosa búsqueda de diferencias perdidas dentro de una lógica *en la que la diferencia misma ha sido excluida* o en la que la diferencia se ha convertido en requisito de cara a la total homologación. De ahí esa resistencia estratégica basada en enviar al sistema su propia lógica duplicándola. [...] La práctica de apropiación niega, así, el carácter valioso y subversivo de conceptos como originalidad, autenticidad, expresión, liberación o emancipación. [...] Su cuestionamiento implica también el de las formas tradicionales de recepción e interpretación de las obras: tradición, influencia, desarrollo y

¹ Se trata de jugar con el espectador, implicarle: “La participación del espectador se hace imprescindible. [...] Se trata de la reclamación del espectador como interlocutor. El análisis de la obra de arte solo podrá ser planteado ya en referencia exclusiva a su aprehensión participativa.” (Martín Prada 2001: 127) Se busca un espectador más activo, no un sujeto que se relaciona pasivamente con las obras.

² En verdad, lo mismo da decir Deleuze que otros tantos autores posmodernos, pues, *mutatis mutandis*, llegan a similares conclusiones, como Foucault: “Para Michael Foucault la Historia del Arte se establece a través de nociones como originalidad, autenticidad o presencia. Estas, a su vez, conformarían la serie de unidades del pensamiento historicista: tradición, influencia, desarrollo o evolución.” (Martín Prada 2001: 99) Sin embargo, el deseo de reformulación, más que una revolución profunda, puede desembocar en una mera sustitución.

evolución.” (Martín Prada 2001: 11) Lo que se viene a señalar, en suma, es que el mismo proceso de duplicar, de copiar o incluso de plagiar, aunque la materia prima sea replicada tal cual, de manera indiscernible –si es que tal cosa es posible-, da como resultado un producto que es desemejante al original –aquí *original* como sinónimo de *matriz*-, pues el contexto es otro, y por lo tanto, la obra, aunque indiscernible, es otra. De ahí que nociones como *originalidad*, *autenticidad*, *expresión*, *liberación* o *emancipación*, sean revisadas y transformadas, teniendo siempre en el punto de mira –quizá, hasta cierto punto, de manera hiperbólica, haciendo un muñeco de paja- las concepciones románticas: el genio que crea *ex nihilo*, a la manera de Dios o de la Naturaleza, se da a sí mismo sus propias reglas, que cumplirá o incumplirá a capricho.

Todo esto, como se ha dicho, en parte viene de una crítica que supone una reflexión, un volverse sobre sus propias prácticas, un análisis de la forma que implica revisar los contenidos de estas: “Analizar, visibilizar los sistemas de mediación y control de la experiencia estética y dislocarlos, desviarlos hacia las otras intenciones de significado que han permanecido ocultas y soterradas [...] es descubrir la política de la experiencia estética y de la tradición cultural.” (Martín Prada 2001: 12) Hay siempre un cuestionamiento del pasado, de cómo se ha interpretado, del discurso histórico tradicional, y, por lo tanto, de la tradición. Hay una necesidad de poner en evidencia, de mostrar las costuras, los entresijos de la creación, pues de esta forma veremos con otros ojos –la necesidad de una nueva mirada sobre las cosas- objetos, sujetos y contexto, lo cual supone traer a la luz cuestiones como la experiencia estética –el arte como nueva religión, la estética como éxtasis, como desfundamiento del sujeto, como vaciamiento del yo, cuestión cardinal en los románticos- y el poder –el arte, entendido como sustituto de la religión, es un arte reaccionario, apolítico, conservador del *statu quo*, pues supone, en la mayoría de las ocasiones, una catarsis espiritual para el espectador, esto es, encierra al espectador en sí mismo, alejándolo de lo social, ensimismándolo-.

En general, podríamos decir que el apropiacionismo consiste, esencialmente, en la revisión de la noción de arte como representación, centrándose muy específicamente en el contexto: “La crítica lanzada por los artistas vinculados a las prácticas apropiacionistas más críticas será la más efectiva a la hora de cuestionar el carácter representacional de nuestra cultura. [...] La representación, sus formas y discursos se presentan ahora como el verdadero objeto de investigación.” (Martín Prada 2001: 18) Esto viene de las vanguardias, si bien, con el tiempo, se va recrudesciendo: es la crisis de la representación, del arte con el concepto de

mímesis como eje vertebrador. Si bien es cierto que ya en el Romanticismo el eje, en gran medida, se desplaza de la realidad al sujeto, aún tenemos ahí el arte como representación, pues de lo que se trata es de dar forma, representar esas emociones del artista. La práctica apropiacionista, no obstante, va directa al mismo hecho de la representación. Si bien movimientos como el cubismo ya habían desbrozado el camino, poniendo énfasis en el perspectivismo -quien dice cubismo dice también, evidentemente, impresionismo, aunque este aún está a caballo entre romanticismo y vanguardias-. Pero es el apropiacionismo quien más al extremo lleva a estas cuestiones. Basta pensar en el *Urinario* de Duchamp, paradigma del apropiacionismo -del *ready-made*, más concretamente³ -: un objeto cotidiano, banal hasta la náusea, desplazado, esto es, cambiado de contexto -del W.C. al museo-, se convierte en obra de arte: el contexto es el dador de sentido; importa más el contexto que el sentido, pues este depende de aquel.

Pero el apropiacionismo puede extraviarse, lo cual significa, en el caso del autor, pasar de lo político, casi revolucionario, a lo frívolo, esto es, ser conservador en vez de crítico: “La tendencia de que lo clásico retorne como pop y lo histórico-artístico como kitsch.” (Martín Prada 2001: 20) Resuena aquella sentencia de Marx, de que en la historia los hechos se presentan primero como tragedia y después retornan como farsa. En general, qué duda cabe, es muy cuestionable la dicotomía sobre la que se construye todo el estudio, esto es, la división entre lo crítico y lo conservador -ya sea el posmodernismo, el apropiacionismo, o el arte en sentido lato -: para empezar, lo conservador no tiene por qué ser acrítico, ni lo crítico necesariamente progresista -igual que se puede ir hacia delante, se puede ir hacia atrás; generalmente, el progreso implica retrocesos y viceversa-; por otro lado, que de lo *clásico* salga algo *pop* y de lo *histórico-artístico* salga algo *kitsch*, puede implicar, de hecho, una crítica vuelta de tuerca al *statu quo* -y si no, pensemos en el trabajo de Warhol, en *The Factory*: ¿no es su obra, precisamente por frívola, el sumun de la crítica al capitalismo, a la cadena de montaje, a la repetición y al consumismo, siendo, no obstante, eso mismo? Precisamente por ser eso mismo, es una crítica efectiva-. La dicotomía entre lo crítico y lo conservador, curiosamente, al ser, en cierta medida, la dicotomía auténtico-inauténtico, queda absolutamente anclada a la tradición que precisamente pretende subvertir:

³ “A partir de Duchamp, el *ready-made* entró en la escena artística con tal impulso que ya nunca la abandonará; desde entonces quedó legitimado en el mundo del arte que cualquier artista pudiera elegir cualquier objeto producido en serie, sin mérito artístico alguno, liberarlo de su función original (es decir, volverlo inútil), cambiarlo de contexto, y proponer con este acto una mirada sobre él desde un ángulo inédito, convirtiendo así dicho objeto en una obra de arte *de facto*.” (Gómez Trueba 2018: 116)

a fin de cuentas, se nos está hablando de un apropiacionismo auténtico y otro inauténtico, de uno genuino y de otro ilegítimo, postizo, falso.

Sobre el asunto de la representación y la política, así como la recepción, dice el autor lo siguiente: “Imposible es, por supuesto, pensar la posibilidad de un análisis político de la recepción y mediación estética de la posmodernidad sin considerar la viabilidad de una crítica a la representación. [...] El análisis de la relación entre representación y poder en nuestra cultura, así como el problema que esta relación implica en la investigación histórico-artística, constituye uno de los elementos fundamentales del Posmodernismo. De hecho, sus manifestaciones artísticas más radicales están caracterizadas por su resolución a usar la representación en contra de sí misma para destruir el vinculante o absoluto estatus de cualquier representación.” (Martín Prada 2001: 29) Esto, no obstante, es muy cuestionable: por un lado, si lo que interesa es la cuestión política, revolucionaria, de tintes marxistas⁴, y esto lo dijo Walter Benjamin, los moldes viejos son igual o incluso más útiles para ello⁵; por otro lado, parece que de nuevo tenemos, por lo menos implícitamente, una crítica a la representación crítica y otra conservadora, esto es, una crítica a la representación auténtica y otra inauténtica. Y es que usar la *representación en contra de sí misma* puede devenir en un onanismo que se quede en la pura superficie, en puro esteticismo. Pero si de verdad entendemos que el arte depende del contexto, que *per se* no está determinado, sino que su valor y sentido siempre lo toma de algún tipo de discurso, ¿hasta qué punto se puede hablar de apropiacionismo crítico o conservador?; ¿la categorización del apropiacionismo en crítico o conservador no es dependiente de un determinado discurso, y por ende fácilmente revocable?

Sin embargo, podemos estar de acuerdo en que: “La teoría posmoderna exige, pues, la crítica a la concepción tradicional de la representación como sustitución o como imitación. [...] No es solo, sin embargo, el rechazo de la pertenencia del arte a un espacio no representacional lo que permite el desarrollo de una práctica crítica efectiva del concepto clásico de representación, sino también el inhabilitar la presuposición transparente de toda representación.”. (Martín Prada 2001: 30) Ahora bien, tampoco seamos injustos con los antiguos, pues a veces, hablando de la crítica a la representación, el arte como réplica del mundo, parece que desmerecemos a todo aquel que supera los cien años: por un lado, no eran

⁴ Parece que cuando se habla de política, de crítica política, esta o es marxista o no es, como si desde el conservadurismo no se pudieran ejercer críticas apropiadas y eficaces al statu quo.

⁵ Pone el ejemplo de Kafka, gran cronista de la época mediante escritos formalmente poco novedosos.

tan inocentes ni ingenuos, como a veces damos a entender -¿el *Quijote* o Velázquez son ingenuos en este aspecto, o más bien estamos descubriendo el Mediterráneo⁶?-; por otro lado, quizá no estemos tanto ante una revolución como ante una reforma, cuando no ante una mera sustitución: trazar una línea entre el arte mimético y el no mimético, examinadas las obras de cerca, es una cuestión problemática. Quizá la llamada crisis de la representación, examinada de cerca, puede resultar más trivial de lo que podría suponer⁷.

La representación trata de ocultar el hecho de que es una representación, y, por tanto, que está viciada de intereses; o, dicho de otra forma, el medio condiciona, si no determina, el contenido⁸: “El soporte deja de aparecer neutralizado, o técnica o ideológicamente transparente”. (Martín Prada 2001: 31) La forma, por tanto, es problemática, tema fundamental de las vanguardias que puede desembocar fácilmente en la intrascendencia del arte: es tal la obsesión con la forma, que se pierde de vista el contenido. Esta dicotomía, forma y contenido, aunque muy útil, también se nos puede volver en nuestra contra, y quizá, más que dicotomía, habríamos de hablar de binomio⁹, pues no es fácil entender una obra como un compuesto de dos ámbitos tan claramente diferenciado, dos esferas a veces entendidas a la manera de las mónadas leibnizianas, ciegas y autistas. Podemos estar de acuerdo en que la forma determina el contenido y viceversa, a pesar de que, teniendo que decir qué es forma y qué contenido, la cosa se complica. No obstante, centrémonos en el escollo de la trascendencia e intrascendencia: por intrascendencia entendemos ausencia de religiosidad, que el arte no es sustituto de la religión, que no se pretende una nueva religión –como quizá

⁶ En líneas generales, se ha reconocido en Cervantes o Velázquez claros precedentes de las prácticas artísticas de la Posmodernidad. Esto supone reconocer que la Posmodernidad es una actitud que se repite cíclicamente en la historia o, como ya se dijo: *ex nihilo nihil fit y nihil novum sub sole*.

⁷ Cada movimiento implica sus propios muñecos de paja, mismamente, el posmodernismo hace un muñeco de paja de la modernidad, insostenible revisada esta de cerca; asimismo, la llamada crítica de la representación, implica cierta deformación del pasado, donde, en las versiones más burdas, parece que los artista no eran conscientes de que el arte, en el mejor de los casos, antes que copia o reproducción, es una traducción de la realidad a distintos lenguajes, lenguajes con sus particularidades, y todo ello pasado por el filtro del sujeto, a su vez condicionado por las contingencias del momento. La noción *crisis de la representación*, sin duda utilísima, en mi opinión, antes que llevarnos a establecer una línea diferenciadora entre los que la cumplen y los que la incumplen, debería servir para arrojar luz sobre la tradición. En resumen, que es una noción utilísima siempre y cuando su manejo no implique el desprecio a todo lo que no sea cronológicamente vanguardista o posmoderno.

⁸ Esto se ve muy bien en el asunto de las microficciones e internet: “Cuando hablamos de “microrrelatos publicados en red” ya no solo nos estamos refiriendo a un cambio coyuntural en el canal de transmisión del género. No se trata solamente de que la intrínseca brevedad del mismo haya sido un factor propiciador de su extraordinaria propagación por la web. Esta no solo ha contribuido a una proliferación masiva de la microtextualidad literaria, sino que más bien la ha generado y modelado. La propia microtextualidad, y dentro de ella el llamado microrrelato, han adquirido en ese proceso nuevas cualidades: sin duda el género se ha resignificado en su nuevo contexto en red.” (Gómez Trueba 2020: 27)

⁹ Ya decía Nietzsche que *La forma no es más que la parte visible del fondo*; y siguiendo esta estela, Fernández Mallo afirma que: “La propia forma de expresarse fuerza al contenido a poseer una determinada naturaleza: forma y fondo van, como siempre, de la mano.” (Fernández Mallo 2009: 129)

sí ocurría, o trataba de ocurrir, en el Romanticismo-; el arte desvinculado, en suma, de todo componente salvífico. No obstante, no confundamos esto con lo que vulgarmente entendemos con *intrascendente*, dado que esta supuesta intrascendentalidad, la defendida, entre otros, por Martín Prada, lleva acarreado, básicamente, al menos desde su perspectiva, romper la historia del arte en dos, lo cual es poco intrascendente, dividiendo las obras en ingenuas o conscientes de sus limitaciones.

Uno de los temas más boyantes del posmodernismo es la superación de los géneros – tema muy explotado por las vanguardias-: “Desde la óptica benjaminiana, el empleo de los nuevos medios, ya fuera la fotografía o los de difusión gráfica como el periódico, debían estar orientados a suscitar el fin de las distinciones convencionales de los géneros artísticos o literarios, de las funciones de investigador y divulgador, o la diferencia entre lector/espectador y autor.” (Martín Prada 2001: 37) El problema, verdaderamente infinito, sería cómo acotar los géneros, cuestión que parece implicar el reconocimiento de unos tipos ideales, de unas esencias, que por lo menos formalmente existen o tenemos en cuenta a la hora de la creación y de la interpretación. La evaporación, la disolución de fronteras es algo determinante, tanto en los géneros clásicos, como en las figuras implicadas en el arte. Interesa, pues, la evaporación de los límites entre *investigador y divulgador* y *lector/espectador y autor*, pues ya que vamos a tratar a Borges y a Fernández Mallo, el juego con ese tipo de personajes ya periclitados es un tema recurrente. El caso, en suma, es que tanto crítico como lector como autor, todos son creadores, pues la crítica se construye como se construye la interpretación de una obra como se construye la susodicha; y además, todas estas construcciones no surgen de la nada, pues no existe el sujeto exento de prejuicios, puro, al margen de una tradición que en gran medida condiciona, si no determina, lo que puede y no puede hacer. Lo importante, pues, es que colocando a estas figuras en el mismo plano, desmitificando al autor y, en gran medida, mitificando, a su vez, al crítico y al lector, la diferencia entre ellas se diluye¹⁰.

El tema del fragmentarismo es interesante, sobre todo por lo que atañe a Fernández Mallo: “El interés de las propuestas artísticas vinculadas al arte Pop por el fragmento, por el ensamblaje, por el collage, por el préstamo, evidencia su inclusión dentro de un sistema de

¹⁰ “El artista ya no es tanto un productor de objetos, sino que asume los roles que generalmente han pertenecido a los agentes externos del mundo del arte: el coleccionista, o el conservador de museos.” (Martín Prada 2001: 111) “Se trata de un desplazamiento constante de realidades y de rupturas de expectativas.” (Martín Prada 2001: 119) Podríamos resumirlo diciendo que se le exige más al lector-crítico y se espera menos del autor; que la obra pertenece al que la interpreta, en su sentido más radical.

lenguaje que funciona a través de una reflexión sobre lo producido, lo ya dado.” (Martín Prada 2001: 39) Esto, ya lo dirá Fernández Mallo con gran lucidez, supone establecer una dicotomía entre *obras fragmentadas* y *obras no fragmentadas*, que generalmente suele coincidir con la dicotomía entre obras inauténticas y obras auténticas. En mi opinión, y siguiendo a Fernández Mallo, no existen ni las unas ni las otras, sino una mezcla; *el fragmento, el ensamblaje, el collage, el préstamo* y semejantes, son cuestiones tan viejas como la misma literatura –pensemos un segundo en la *Ilíada* y la *Odisea*, y en la *Eneida*-, y precisamente el uso extremo, consciente, abiertamente evidente de ello, debería servirnos para revisar toda la literatura, para enjuiciar la tradición, no para establecer clasificaciones empobrecedoras.

Sin embargo, para Martín Prada no hay crítica en esto: “Incluso cuando emplean la reproducción como herramienta fundamental, no la utilizan como instrumento para la inserción o desplazamiento de la obra histórica hacia un orden diferente de conocimiento, sino para hacer a este aún más improbable. [...] La apropiación de la imagen artística del pasado no se produce en función de una intención crítica de relectura o desplazamiento sino en función de la celebración de su disponibilidad como imagen.” (Martín Prada 2001: 41) De nuevo la dicotomía que ha establecido entre frivolidad y política, entre apropiacionismo conservador y crítico, le impide ver toda la potencia de estas prácticas: una revisión de la tradición, cuánto de puro, de prístino hay en esta, y cuánto de collage, de fragmento, de plagio; esas prácticas, a mi modo de ver, fácilmente pueden conducir a la crítica y revisión de la tradición, a mirarla con otros ojos; en suma, a su desmitificación.

Sin embargo, no podemos negar que el apropiacionismo puede tener diferentes resultados: “Al no tratarse de plantear una crítica de la recepción en el sentido de una desmitificación de la obra histórica, la apropiación suele derivar hacia el empleo de recursos de apropiación *secundaria* [...] que plantean una cierta conciencia de la actualización del pasado, sirviendo para potenciar, aún más, las interpretaciones tradicionales de las obras apropiadas y de las temáticas antiguas.” (Martín Prada 2001: 42) El apropiacionismo, reconozcámoslo, puede tener un efecto aparentemente contradictorio: dignificar la tradición, no desmitificarla, sino rejuvenecerla¹¹. Esto, no obstante, supone, quiérase o no, remozar la tradición, no repetirla, pues si de verdad creemos en el contexto, en su poder de

¹¹ “En definitiva, la obra original, además de ser esa obra canónica en la que se ha convertido con el paso del tiempo, es también un centro de irradiación y estímulo de nuevas propuestas artísticas.” (Saavedra Galindo 2018: 294)

determinación, no podemos creer en el retorno puro de *interpretaciones* o *temáticas*: estas volverán, pero nunca iguales, dado que eso es imposible. Pero tampoco tenemos por qué dar por hecho que esto es negativo: la importancia del apropiacionismo, a mi modo de ver, radica en su capacidad de remozar la tradición. Pensar que el apropiacionismo, una técnica artística, puede suponer la venida del mundo celestial a la tierra, y por ende atacar a los apropiacionismos supuestamente impuros, reaccionarios, me parece solo concebible dentro de unos marcos de pensamientos teológicos –poco intransitivo será un arte que sustituye el arte-religión con el arte-política, pues igual de salvífico resulta, solo que, en vez de esperar la salvación celestial, espera la terrenal-.

La pervivencia, no obstante, de la huella –elementos que remiten a unos discursos o corrientes-, pues una cosa es pretender matar al padre, y otra aniquilarlo por completo, lo cual es una actitud harto adanita, es una cuestión defendida por el autor: “Los contenidos latentes y sus relaciones implican todavía una excesiva dependencia de los significados, de los valores semánticos de cada una de las imágenes o fragmentos presentes.” (Martín Prada 2001: 43) La noción de huella es importante, pues supone que la tradición, aunque se den momentos más o menos abruptos, es un *continuum*, que no hay rupturas, sino modificaciones. Esto debería rebajar nuestras expectativas frente al apropiacionismo: desde luego, reconocerle su enorme valor, su potencia a la hora de brindarnos una nueva mirada sobre la tradición, sobre cuestiones como el fragmento, la copia, el plagio, la cita etc.; pero tampoco parece conveniente sobrevalorarlo: es una práctica artística que supone reflexiones y teorías, antes que una praxis política eficaz.

Su esencia, si es que podemos hablar en estos términos, es, como quedó dicho, su capacidad de entender cuál es la importancia del contexto, y jugar con él para dar pie a reflexiones muy críticas con este: “Se trata de reclamar la máxima impureza contextual, hacer del desplazamiento de todo significado, de toda intención de significación –incluida la de la propia identidad del sujeto- el fundamental principio operativo. Solo con ello parece ser posible pensar en una auténtica alteración del conocimiento histórico tradicional. [...] Se trata de liberar a los objetos temporalmente de sus nexos de continuidad, de los encadenamientos que los justifican en términos de influencia o evolución, para someterlos a nuevas relaciones de arrastre.” (Martín Prada 2001: 44) En cualquier caso, a lo que se está jugando es a una revisión de la tradición, lo cual implica revisar todas las nociones tradicionales de esta, tales como autor, lector, obra, contexto, experiencia estética, etc.; así como nociones como

legitimidad, originalidad, talento, vigencia del pasado, cómo discursos acuñados en otros contextos y tiempos siguen operando, etc.

Martín Prada llega a defender las siguientes palabras del crítico artístico Hal Foster: “Las prácticas modernas de collage crítico se han convertido en meros recursos, trucos instrumentales: el signo, una vez fetichizado, fragmentado y exhibido como tal, se resuelve en una apariencia de estilo, encerrada en un marco.” (Martín Prada 2001: 47) Es indudable que, en cierta medida, todas las prácticas vanguardistas o posmodernas, debido a la fama y pujanza, a la legitimidad que han ido cosechando con los años, se han acabado vulgarizando, de tal forma que, procedimientos que antes suponían un giro de tuerca, como pudieran ser los trabajos de Picasso o Duchamp, se han repetido hasta la saciedad sin ningún tipo de gracia, sentido o valor¹². Pero quizá esto sea inevitable: son procedimientos que han venido para quedarse, que ya forman parte del acervo cultural; esperar que todas las prácticas de este calibre sean, de una u otra forma, valiosas y revolucionarias, parece un posicionamiento un tanto idealista.

Este tipo de apropiación, la apropiación supuestamente no crítica: “Plantea una concepción de la historia del arte basada en la relación continuidad-transformación, articulada mediante conceptos como los de influencia, estilo o evolución.” (Martín Prada 2001: 48) La cuestión es si verdaderamente *una concepción de la historia del arte basada en la relación continuidad-transformación* es tan nociva como parece suponer el autor, si *conceptos como los de influencia, estilo o evolución*, que sin duda merecen ser revisados, deben ser arrojados a la papelera de la historia. Si se aboga por un corte brusco, indefendible revisando y comparando obras de distintos periodos, tenemos el riesgo de caer en un adanismo absoluto, de hacer un muñeco de paja con el pasado que suponga, sin lugar a dudas, la mitificación de otra serie de autores y procedimientos artísticos. Creo que la historia como continuidad-transformación, aunque merece un remozado, es una forma más justa de atender el pasado que aquella que implica cortes bruscos, pues finalmente no se destruye ni se supera nada, sino que se sustituye con la soberbia de estar haciendo algo revolucionario.

A pesar de las posiciones defendidas por el autor a raíz del fragmento o del collage, en otros momentos se acerca a las concepciones de Fernández Mallo: “El mundo posmoderno no

¹² “Legiones de irresponsables, alentados por la idea del artista sin obra, sin talento y sin profesión, se identificaron con Duchamp. Pero en sus acciones, sus textos, sus manifestaciones la simplicidad se volvió pobreza; la sutileza, pesadez; la inteligencia se convirtió en estupidez; la ironía en pereza mental; la alusión, la crudeza [...] dieron paso a una plétora de producciones de artistas groseros, sin espíritu y sin talento.” (Speranza 2006: 21)

es un mundo donde la unidad de lo real se haya fragmentado, sino en el que lo múltiple aparece de forma espontánea. Un intento de unificar este encuentro solo podría ser entendido como un deseo de representación.” (Martín Prada 2001: 52) De lo que se está hablando, a fin de cuentas, es de la diferencia, de si podemos convivir con ella, sin necesidad de unificar: “Sin padecer nostalgia alguna de totalidad ni de unidad.” (Martín Prada 2001: 52) Lo que subyace de fondo es que términos como *totalidad* y *unidad* son auténticas y peligrosas ficciones –sobre todo en política, pero también en arte, esfera nunca desgajada de la política-, ficciones que nunca han existido: de ahí que la importancia de estas prácticas resida no tanto en la entronización del presente, o del llamado arte contemporáneo -supuestamente contemporáneo, pues suele tener unos cien años-, sino en la revisión, en la reformulación de la tradición, en ver que esos conceptos, *de facto*, nunca han tenido correlato en la realidad.

La reformulación, no obstante, puede acabar con excesos: “Recordemos que Barthes afirmaba que el Texto es *ese espacio social que no deja a ningún sujeto de la enunciación en situación de poder ser juez, maestro, analista, confesor, descifrador, evitando, de esta manera, que se proceda a la defensa de ningún lenguaje exterior a él*¹³. Ello, evidentemente, implica el debilitamiento del sujeto fuerte, en su versión como Autor.” (Martín Prada 2001: 53) Ante este tipo de cuestiones, no obstante, creo que hay que tener cuidado, pues en sus ansias de debilitar o suprimir ciertas nociones, como es el caso de Barthes con el autor, se puede acabar mitificando otras figuras, como es el lector o el propio texto, que aquí aparece como una dimensión cercana a la mística, disolviendo al sujeto¹⁴. Es evidente que este tipo de reformulación: “Implica una nueva recepción: lo que percibe el espectador/lector es múltiple, irreductible, proveniente de sustancias y de planos heterogéneos, desligados.” (Martín Prada 2001: 53) Pero no podemos ser ingenuos: debilitar ciertas nociones supone robustecer otras, lo cual puede suponer sustitución antes que revolución, y que esta sustitución sea menos operativa que lo que se estaba sustituyendo¹⁵.

¹³ La definición más justa de Barthes del texto es la siguiente: “El texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.” (Barthes 1987: 38). Realmente, el autor resultante es el *homo sampler* de Fernández Porta (2008) o el artista como programador de Goldsmith (2015), muy similares al artista que se enfrenta a la tradición como si esta fuera un supermercado o laboratorio, como defiende Fernández Mallo (Fernández Mallo 2009: 38).

¹⁴ “La definición de escritura propuesta por Barthes: la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, en el que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.” (Martín Prada 2001: 70)

¹⁵ “El análisis de los procesos mediante los que el espectador construye el significado de la obra de arte es una de las intenciones fundamentales del apropiacionismo. [...] La obra de arte no es ya ventana a un mundo sino que se convierte en *un objeto de este mundo, en un acontecimiento*, no en algo impuesto, sino algo que se

Pasemos somera revista a dos de los casos más paradigmáticos del apropiacionismo: Levine y Sherman: “La propuesta de Levine [*After Walker Evans*¹⁶] se configura como un ejercicio de coincidencia que, como ella misma ha afirmado, no pretende producir una transcripción mecánica del original, una copia sino, más bien, llegar a realizar lo propuesto por Borges en su obra *Pierre Menard, autor del Quijote*: proponer páginas que coincidieran con las de Cervantes, continuar siendo Pierre Menard y llegar al *Don Quijote* a través de la experiencia de Pierre Menard, permitiéndose, como Menard, variantes de naturaleza formal y psicológica. La ambición de Levine es, pues, la creación de una obra que sin ser original ella misma ejerza la diferencia, pero no desde la identidad, sino desde la repetición.” (Martín Prada 2001: 56) Cuidado aquí, pues a pesar de la defensa de la muerte del autor, en cierta medida podemos caer en la falacia intencionalista¹⁷: pensar que la intención del autor y el sentido de la obra son lo mismo. Tanto *After Walker Evans* como *Pierre Menard, autor del Quijote*¹⁸, son obras que se prestan a interpretaciones diversas: es evidente que cuestiones como la identidad, la originalidad, la repetición o la copia, parecen ineludibles a la hora de encarar estos trabajos; pero el problema es que, si nos encerramos en estas cuestiones, si simplemente vemos estas obras a la luz del apropiacionismo, lo que estamos haciendo es

construye simultáneamente a la observación del espectador. De ello se infiere la necesidad de dismantlar los códigos involucrados en la tradición y promover que el espectador adquiriera la capacidad de su crítica.” (Martín Prada 2001: 123) El problema, no obstante, es que, depositando demasiado peso sobre el lector o espectador, en detrimento del autor y la obra, se puede acabar, además de en un relativismo que vuelva imposible siquiera la existencia de un canon, en una mitificación del lector aún más hiperbólica de lo que la tradición supuestamente había llevado a cabo con el autor. Esto está muy relacionado con la estética de la recepción: “la cual ha defendido que el significado de las obras literarias nunca puede darse por concluido, ya que cada generación, a lo largo de la historia, va buscando en los mismos textos respuestas a las preguntas que le inquietan, y por lo tanto ofrece nuevas interpretaciones de las mismas obras.” (Martín Jiménez 2020/2021: 27) El problema es el mencionado, pues pretendiendo debilitar la figura del autor, acaban dando excesivo peso al lector, hasta el punto de hacerle copartícipe de la obra: “la importancia otorgada al papel del receptor en el proceso de la comunicación literaria, destacado por autores como Roland Barthes, Umberto Eco o Wolfgang Iser (quien, en el ámbito de la Estética de la Recepción, insistió en la importancia del papel cocreador del receptor al rellenar los lugares de indeterminación de la obra literaria).” (Martín Jiménez 2020/2021: 31)

¹⁶ “En 1936, Walker Evans fotografió, en Alabama, a los Burroughs, una familia de aparceros enormemente empobrecida en la era del Dust Bowl y Sherrie Levine, en 1979, volvió a fotografiar las fotografías de Walker Evans publicadas en el catálogo de la exposición «First and last» y las presentó, en 1981, en la recién inaugurada Galería Metro Pictures de Nueva York.” <https://historia-arte.com/obras/after-walker-evans>

¹⁷ Todo lo relacionado con la falacia intencionalista o intencional lo tomo del artículo de Sixto Castro: *El papel de la intención en la interpretación artística* (2008). Curiosamente, el autor coloca el origen de esta falacia en el Romanticismo: “La falacia intencional es una falacia romántica que encuentra su fuente, entre otras, en las tres cuestiones goethianas para el “realismo constructivo”: ¿qué se propuso hacer el autor? ¿Era su plan razonable y sensato, y hasta dónde tuvo éxito en llevarlo a cabo?” (Castro 2008: 141)

¹⁸ Es evidente que estas dos obras son muy diferentes: la primera es realmente una obra apropiacionista, mientras la segunda es un relato que cuenta la historia de un autor apropiacionista. Sin embargo, lo curioso, y por eso yo las metería en el mismo saco, es que a la hora de tratar el tema del apropiacionismo, sus límites y sus excesos, Levine y Pierre Menard aparecen al mismo nivel, por mucho que este último sea una invención de Borges, e igualmente útiles son ambas a la hora de dilucidar estas cuestiones. Ello no supone excluir a Borges de la ecuación, sino darle aún más vueltas de tuerca al asunto, añadirle capas a estas cuestiones. Las barreras entre realidad y ficción, entre literatura y realidad, no siempre se respetan, lo que da cuenta de la potencia reflexiva de la literatura.

fabricar discursos que finalmente acotan y empobrecen nuestro acercamiento a estas obras, esto es, estamos sustituyendo una tradición por otra.

Prosigue Martín Prada comentando lo siguiente: “La conexión de la muerte de la originalidad con la muerte del autor que apreciamos en sus primeras series incidía en una exploración de la noción de originalidad, haciéndonos pensar, sobre todo, en la ambigüedad y en la improbabilidad de la certeza. Para Levine, el tema principal de estas series era la incomodidad que uno siente frente a algo que no es suficientemente original: *la experiencia de la intranquilidad*, en sus propias palabras.” (Martín Prada 2001: 57) Esta intranquilidad parece cercana a la infamiliaridad freudiana, a lo siniestro o *Das Unheimliche*: lo conocido se nos presenta como extraño, se nos revela una cara de lo cotidiano que nos provoca desasosiego, un rechazo a la par que curiosidad. Ya hemos visto esas fotografías, y sin embargo, a pesar de lo indiscernibles que puedan ser respecto al original, no nos dicen lo mismo: de una serie fotográfica que entendíamos como crítica social, el trabajo de Walker Evans, a una reflexión sobre el propio medio, sobre la fotografía, sobre el hecho de representar, de imitar, de captar una realidad, e, indudablemente, una reflexión sobre el poder revolucionario o la hipocresía del arte supuestamente comprometido.

Este desconcierto es típico de esta práctica artística: “Deja al espectador enfrentado con la desorientación: el espectador realmente no sabe ni qué desear ni qué hacer respecto a la obra.” (Martín Prada 2001: 57) Sin embargo, ahí estamos hablando del espectador neófito, pagano, que verdaderamente no sabe a lo que viene; lo cierto es que no se necesita un gran bagaje para poder enfrentarse a este tipo de obras, aunque sí una apertura, una actitud asertiva que le permita aprehender el contexto –siempre hay que contextualizar-. En cualquier caso, así como podemos reconocer la desorientación del neófito, también podríamos hablar de cierto hartazgo en el espectador más perito, o por lo menos, en la imposibilidad de que padezca esa *intranquilidad* que tan fácilmente nos remite a la experiencia estética tradicional –lo sublime burkeano-kantiano-schopenhaueriano¹⁹-, a la potencia trascendental del arte, algo supuestamente criticado, subvertido y reformulado.

¹⁹ “Mas cuando esos objetos, cuyas eminentes formas nos invitan a su pura contemplación, tienen una relación hostil frente a la voluntad humana (...) a la que amenazan con toda su irresistible prepotencia o le reducen a la nada ante su inconmensurable grandeza, pero el espectador no dirige su atención hacia esta relación hostil (...) sino que se entrega únicamente al conocimiento y contempla esos objetos temibles como un puro sujeto avolitivo del conocer (...) le colma el sentimiento de lo sublime.” (Schopenhauer 2015: 396) Entre esa intranquilidad de la que habla Levine, la infamiliaridad freudiana y la sublimidad, una de las nociones más sobadas de la estética, existen ciertas concomitancias -¿no se aprecia cierto *continuum*?-.

Otro caso interesante de apropiación es el de Cindy Sherman: “Sherman reconstruye fotogramas característicos de películas, pero apropiándose tan solo de su apariencia. En su conjunto se detecta que han sido realizados por un único autor, aunque inspeccionados uno a uno parecerían falsificaciones de Hitchcock o Fellini. Estos, además, producen una fuerte sensación de familiaridad, de haberlos visto en alguna parte.” (Martín Prada 2001: 61) La infamiliaridad freudiana, de nuevo: lo conocido, lo familiar, se nos enfrenta como desconocido, extraño, infamiliar. “Esta serie revelaría irónicamente el exceso de dependencia [...] de las prácticas culturales de un concepto prefijado de identidad.” (Martín Prada 2001: 61) Hemos de reflexionar sobre ¿por qué entendemos tan rápidamente según qué referencias; qué clases de referencias se considera pecaminoso no entender?, pues esta pregunta nos remite directamente al canon, la máxima expresión de la tradición: el listado de obras que se consideran imprescindibles, el alfabeto de cada lenguaje -Hitchcock o Fellini en la historia del cine, por ejemplo-. Esto nos lleva a interrogarnos sobre la misma cultura, y sobre la relación de esta con la industria, si es que verdaderamente hay cultura completamente fuera de la industria cultural.

Esta práctica, no obstante, puede desembocar justo en lo contrario que pretende, esto es, en vez de ridiculizar lo apropiado, que eso mismo sea magnificado, que la burla pase a entenderse, o simplemente a funcionar, como homenaje, como ya se dijo con anterioridad: “Si no constituyen una auténtica burla a aquellos intentos de [...] aprehender en imágenes poéticas la desintegración general, la victoria de la reificación es total, siendo ya conscientes de no ser capaces de hacer estallar la miseria de la experiencia reificada.” (Martín Prada 2001: 63) Sin embargo, todo parece más complejo que esta dicotomía entre *burla* y *homenaje*, aunque solo sea porque toda burla tiene mucho de homenaje –el mero hecho de centrarte en algo, aunque sea para ridiculizarlo, implica que le confieres una gran importancia, aunque sea negativa- y todo homenaje tiene mucho de burla –como todo homenaje tiene algo de hiperbólico, precisamente resaltando las virtudes pueden evidenciarse sus carencias-. Uno de los casos paradigmático de esto puede ser el *Quijote*, la mayor burla y, a su vez, la inmortalización de las novelas de caballerías, un tipo de arte que, de otro modo, estaría olvidado.

En el caso de Sherman: “Recuperan, para parodiarla, la ficción de un concepto de representación tradicional. Son, en definitiva, intentos de usar la representación en contra de sí misma para retar su autoridad, ser reclamación para poseer algo de verdad o valor epistemológico. [...] Implica una crítica explícita a la historia del arte y a sus métodos de

comprensión e interpretación. [...] Hay una intención de desmitificar, de evidenciar los contenidos de los sistemas de conocimiento y de la tradición histórica.” (Martín Prada 2001: 64 y 68) Suscribiendo lo dicho, hay que recordar que la crítica de Sherman, como la de Levine, y como todo arte que ataque frontalmente la incapacidad o los límites de la representación, implica, necesariamente, poner muy en duda la capacidad política del arte, pues ¿qué arte más mimético que el comprometido?, que pretende, mostrándonos la realidad, que nos decidamos a cambiarla. Existen ciertas tensiones entre la llamada crisis de la representación y la creencia, de resabios teológicos, trascendentales, de que el arte puede ser un instrumento político de primera magnitud; más bien, estos artistas muestran cómo el arte comprometido no es más que una herramienta de una determinada ideología –al margen, a priori, de la pertinencia de dicha ideología-, propaganda de alta calidad.

A pesar de todos los intentos por destruir la figura del autor, siempre está ahí, debido al contexto en que estamos insertados: “La lógica propia de la sociedad de consumo, por su parte, ha seguido cultivando fervorosamente el peso político y económico que implica la noción de *obra*, tratando, a través de ella, de evitar toda pérdida de influencia de la figura del *autor*.” (Martín Prada 2001: 70) Esto, para algunos, como el ya citado Hal Foster, supone: “Un regreso a la tradición humanista, a la historia, y a la vuelta al sujeto/artista/arquitecto como *auteur* por antonomasia. También a la continuación de una muy concreta forma de recepción de las obras vinculada al concepto de *aura* tradicional, junto a una nueva apología del concepto de lo auténtico.” (Martín Prada 2001: 71) Esto demuestra la potencia del contexto: por mucho que teóricamente se destruyan o reformulen ciertas nociones, si siguen siendo operativas, o incluso necesarias, como es la noción de autor para el mercado²⁰, estas nociones seguirán desplegándose –todo esto apunta, a su vez, a los límites de la mera teoría, incluso del arte-.

Otra de las obras capitales del apropiacionismo es *L.H.O.O.Q.*, de 1919, una reproducción de la Gioconda con bigote y perilla, de Duchamp, que encierra varios de los temas fundamentales de esta técnica: “La apropiación, al llevarse a cabo sobre una reproducción, empieza ya cuestionando una serie de conceptos heredados (creación, perennidad, genialidad, misterio) [...] Su inversión implica su exigencia de un espectador *otro*, un nuevo receptor, que enlaza con la intención de terminar con esa tradicional y

²⁰ “A partir de ciertas propuestas artísticas, tomamos consciencia de que la pregunta posmoderna *¿Qué es un autor?* quizás haya pasado de ser un problema filosófico a ser un problema de índole económica.” (Gómez Trueba 2018: 117)

distanciada relación bajo la que se apoya todo un sistema ideológico de nostalgia por la pureza del pasado.” (Martín Prada 2001: 75) La nostalgia, indiscutiblemente, nos conduce a una magnificación del pasado; pero como ya hemos dicho, también la burla tiene su parte de homenaje²¹. El mero hecho de elegir y emborronar la *Mona lisa*, implica reconocer su potencia dentro de la tradición, y es cuestionable que, aunque estemos ante una reproducción de baja calidad con un bigote pintarrajeado, esto contribuya al menoscabo de la obra, sino más bien a su rejuvenecimiento, a su incorporación a un nuevo paradigma. El caso, como dirá Fernández Mallo, es si el aura²² se destruye o más bien se desplaza, esto es, si pervive por diferentes medios.

Volviendo al *After Walker Evans*, de Levine, lo interesante de esa serie de re-fotografías es que: “Incide en la apropiación de los mismos medios de producción y reproducción, en aquellos sistemas que, para Benjamin, suponían el fin del valor *aurático* de la obra de arte. [...] Su propuesta era la de un adueñamiento de los objetos en la más próxima de las cercanías, a través de la imagen y la reproducción, eliminando así la envoltura de cada objeto, eliminando su aura. [...] El aura se había convertido en una categoría nostálgica burguesa, producida y administrada por las instituciones del mundo capitalista, tales como el museo o el mercado del arte.” (Martín Prada 2001: 82-83) Es evidente que: “El empleo de los sistemas de reproducción en las prácticas de apropiación más recientes va a estar orientado al desarrollo de la crítica de la representación.” (Martín Prada 2001: 81) Y tampoco podemos negar que con este tipo de trabajos: “Se cuestionaban algunos de los más sagrados principios del arte en la era moderna: la originalidad, la intención, lo expresivo.” (Martín Prada 2001: 82) Ahora bien, ¿carece de aura la obra de Levine? En mi opinión, cercana a la de Fernández Mallo, creo que la noción de aura no solo no se destruye, sino que se amplía: la obra de Levine demuestra que lo mismo, presentado en otro contexto, da un resultado diferente, de ahí que su obra no es que carezca de aura, es que disminuye la importancia de lo copiado y

²¹ “La herencia cultural no es materia inerte, debe elaborarse, debe integrarse mediante mecanismos de apropiación, debe manipularse, debe tratarse con una familiaridad que pudiera parecer una falta de respeto, pero que, es, simultáneamente, un homenaje al autor cuya obra se engorda o se mejora.” (Saavedra Galindo 2018: 287)

²² El aura es aquello irreproducible, irrepitible y genuino que tienen las obras; en la época de la reproductibilidad, no obstante, principalmente con la fotografía, lenguajes como la pintura ven amenazadas sus auras. Para Benjamin, las falsificaciones y reproducciones carecen de aura –lo positivo es que se acerca el arte a las masas-. Evidentemente, en el sentido benjaminiano, la noción de aura está más que periclitada. Entiendo por aura, pues, no su irreproducibilidad, sino, y siempre gracias al contexto en que se inscriba, la capacidad de una obra de generar reflexiones y subvertir o reformar nociones, marcos o incluso paradigmas. En este sentido, como veremos, el trabajo de Levine es inmensamente más enjundioso que el de Evans, pues resignifica o resemantiza el modelo hasta cargarle de unos significados y valores, de una filosofía absolutamente ausente en el original, lo cual pone patas arriba la noción benjaminiana de aura.

pasa a sustituirlo: su obra genera más reflexiones que el original, y el hecho de compartir la misma apariencia, gracias a la determinación del contexto, acaba pasando a un segundo plano. El aura, pues, no depende de la apariencia, sino del contexto, pues las obras, *per se*, no tienen unos valores o sentidos autónomos: este es uno de los grandes aciertos del apropiacionismo. Los indiscernibles no existen. La obra de Levine aparece rodeada de un aura inexistente en el trabajo de Evans, pues el aura es una cuestión contextual. El contexto dota de aura, pues autónomamente las obras carecen de esta.

El concepto que está en juego es el de autenticidad: “Un concepto el de autenticidad a cuyo cuestionamiento tiende el reconocimiento de que el futuro es una *prefabricación* del pasado, o que muchas de esas fabricaciones confiesan más tarde ser *substandard, trabajos de otros*. Con ello se ensaya una ruptura de la linealidad histórica y cronológica en la que se fundamentan muchos de los principios de la Historia del Arte.” (Martín Prada 2001: 84) Pero autenticidad no es aura, sino, hasta cierto punto, algo puramente cronológico, genealógico: es lo que viene primero, no lo más importante. Esta es la reformulación que vemos en la comparación entre Levine y Evans: aunque parezcan lo mismo, no lo son; y aunque Evans sea primero, es la obra de Levine la que acaba, por así decirlo, acumulando más aura. La noción de aura, pues, se traslada o transforma; la noción de autenticidad, no obstante, sí que termina por reformularse, pues relegándola a lo cronológico, acaba siendo una cuestión contingente, casi anecdótica.

El resultado del apropiacionismo crítico, como el de Levine, tiene consecuencias fundamentales para el autor: “La trascendencia estética deviene política, conciencia de la superficie. La investigación de la forma deriva a una reflexión sobre la impureza contextual que la envuelve.” (Martín Prada 2001: 97) Creo, no obstante, como ya he dicho, que precisamente una obra como la de Levine, lo que hace, entre otras cosas, es poner el foco en el arte comprometido, demostrando que no es tal, sino, ante todo, pura estética, una representación deformada que no promueve grandes cambios. Creo que la *conciencia de la superficie, la investigación de la forma* deriva, necesariamente, en la reflexión sobre el contexto; ahora bien, esta reflexión a lo que puede conducir es precisamente a lo contrario de lo que desea el autor: al reconocimiento de que el arte, en última instancia, es una mala representación de la realidad, que incluso tiene la osadía de hacerse pasar por ella. Esto se puede interpretar de varias formas, y se me ocurren dos: como hemos detectado el problema, podemos combatir la enfermedad, podemos, a partir del diagnóstico, crear un arte políticamente útil; este problema que hemos detectado es consustancial al arte, incluso a

cualquier interpretación sobre el mundo, luego nunca saldremos de este bucle. Yo me decanto por la segunda, ya que considero que en la primera hay una nostalgia por la trascendencia disfrazada de arte comprometido y políticamente útil.

El significado depende del contexto, no es autónomo: este es el gran acierto del apropiacionismo, pues implica la imposibilidad de la autonomía de las obras de arte: “El significado es construido por espectadores individuales en su contexto, no es inmanente a los objetos de arte.” (Martín Prada 2001: 132-133) Y es que: “Se parte de que la comprensión y juicio de las obras de arte es contingente, modificándose de modo paralelo a cómo van evolucionando las relaciones dentro de la sociedad.” (Martín Prada 2001: 134) Para conocer el valor y sentido de una determinada obra, es imprescindible conocer el contexto, pues no existen ni objetos ni sujetos que operen en el vacío, sino en un determinado terreno cargado de valores y sentidos. Ello no nos debería arrojar, no obstante, al relativismo absoluto, sino que debemos tomar estas afirmaciones en un sentido débil o moderado²³. Pero es indiscutible que, dependiendo del contexto, papeles como el autor, el espectador, el crítico o nociones como la originalidad, la autenticidad, la diferencia entre copia-plagio-imitación-homenaje-burla etc., tendrán una importancia u otra, que sin duda condicionarán el valor y sentido de la obra en cuestión.

2.2 Borges y el apropiacionismo: *Fuera de campo*

Para empezar, nos habla la autora, Graciela Speranza, de su viaje al Museo de Arte de Filadelfia, al que fue con el propósito de ver algunas de las más famosas obras de Duchamp. El problema era que: “La serie de *ready-mades* módicamente clonados durante décadas o su museo portátil –con réplicas reducidas de las obras y copias de las notas- volvían impropia cualquier reverencia al aura de la obra original, una rémora del pasado del arte, irreverente en el caso de Duchamp. Bastó un recorrido por la primera sala, de hecho, para confirmar la inadecuación evidente de los *ready-mades* a los cánones de exhibición en el museo y a los hábitos convencionales del espectador. Frente a la *Rueda de bicicleta*, por ejemplo, el visitante no puede evitar una leve incomodidad, como si estuviera haciendo el ridículo o

²³ Más que decantarse por relativismo o por universalismo, viendo estas tendencias como dos opuestos irreconciliables, habría que abogar por una mezcla, por verlo en términos binómicos, no dicotómicos. No se pueden desechar de un plumazo las variedades culturales, pero tampoco se puede caer en un universalismo extremo según el cual el ser humano es absolutamente impermeable a cuestiones materiales, a las diferencias geográficas, históricas, culturales... Creo que de lo que se trata es de defender un sustrato común, una esencia, cierta predeterminación de la constitución humana, combinándola, eso sí, con todos los condicionantes externos.

hubiera caído en una trampa cuya lógica no termina de desentrañar. Porque ¿qué hace ahí observando la sexta versión de un banquito de cocina con una rueda de bicicleta, ensamblados en París en 1913, con el mismo fervor cultural que podría inspirarle la *Mona lisa* de Leonardo? ¿Qué es exactamente lo que debe mirar? De tan reproducido y tan célebre, el artefacto casero –por algún motivo, más pequeño que lo que las reproducciones dejan imaginar- acaba por parecerle escultórico y bello, contrariando la voluntad de su *autor* de elegir ese y otros objetos industriales a partir de una *total abstinencia de buen o mal gusto, una completa anestesia.*” (Speranza 2006: 8) Interesa tanto el concepto de aura, ya examinado, como la incomodidad, o incluso la sensación de ridículo, que le provoca un *ready-made*. El objeto encontrado o *ready-made* es probablemente el caso más extremo de apropiacionismo, pues consiste en convertir un objeto cualquiera, por ejemplo cotidiano, en una obra de arte, simplemente por la implantación de ese objeto en un contexto artístico, lo cual da cuenta del poder semantizador del contexto. El caso más paradigmático, en cierta medida fundador, es el *Urinario* de Duchamp. También interesa la reformulación de la tradición, de la historia del arte, pues, en el momento en que uno se topa con un *ready-made* en un museo, empieza a preguntarse qué tiene que ver eso con el tipo de objetos que generalmente se espera encontrar en un museo, lo cual nos habla de un marco, unas reglas y un objeto que pone todo ello en duda. El final del extracto es muy elocuente: si en principio no sabe qué hacer frente al *ready-made*, al final acaba por considerarlo con las categorías tradicionales, acaba por parecerle *escultórico y bello*, lo cual entronca con el principio, con la cuestión del aura: el *ready-made*, finalmente, no provoca tanto una destrucción de la tradición, como una ampliación de ciertas nociones –la reformulación del aura o la ampliación de las nociones de *escultórico y bello*-, antes de acabar subsumido en esa tradición levemente remozada; el espectador, por ende, no se diferencia tanto del espectador tradicional.

Y es que al hablar de apropiacionismo, tenemos que tratar a Duchamp, pues su influencia es gigantesca: “Casi todo lo que se muestra en las salas de arte contemporáneo [...] recuerda o interpela a Duchamp, como si la combinación explosiva de sus intervenciones –el *ready-made*, la réplica, la interacción de imagen y texto, la instalación, el multimedia, el arte *no retiniano*- hubiese conmocionado el paisaje del arte moderno su paso, transformando su misma esencia, los medios y los lenguajes.” (Speranza 2006: 14) Si bien es cierto que nos podríamos remontar, por ejemplo, a *Naturaleza muerta con silla de paja* (1912), de Picasso,

donde introduce un trozo de hule, esta práctica se lleva hasta sus últimas consecuencias con Duchamp.

A propósito del *Gran vidrio* de Duchamp, se nos habla del artista japonés Hiroshi Sugimoto, quien se apropia de la obra del artista francés mediante la fotografía: “Réplica de réplicas, gran vidrio convertido en fotografía *ready-made* y en pequeño vidrio, juego de palabras sobre el juego de palabras, *original* multiplicado en treinta y cinco copias firmadas por el artista según se indica en la caja, mezcla de lenguas, medios y culturas, la obra de Sugimoto se apropia de la obra de Duchamp, multiplica y actualiza su herencia conceptual, y al mismo tiempo la traduce en una obra absolutamente propia y, si cabe la expresión, original.” (Speranza 2006: 18) Esto es lo que podríamos considerar la paradoja de la apropiación: replicar supone trasladar de contexto, y por lo tanto, resemantizar, traducir, con lo que se ganarán y perderán significados; por esto mismo, replicar, *sensu stricto*, es imposible, pues necesariamente cambias el contexto, por lo que los significados se transforman. Como nos recuerda Speranza: “Sugimoto ha estudiado las complejas derivaciones de la destrucción del aura benjaminiana operada por la función de la fotografía, mediante fotos que quieren captar la duración, los pliegues temporales e incluso la dimensión histórica de la imagen representada.” (Speranza 2006: 18) Lo curioso, en todo caso, es que la apropiación da pie a un *regressus ad infinitum*: lo apropiado se puede a su vez volver a apropiar, y lo más interesante es que, aunque en apariencia se tenga lo mismo, los significados serán muy distintos –desde una ampliación a un empobrecimiento-.

A propósito del *ready-made*: “El *ready-made* no solo había contaminado la pureza de los medios con objetos masivos industrializados, sino que había subvertido el criterio de autoridad y los cánones convencionales del valor estético.” (Speranza 2006: 20) Sin embargo, ya hemos visto cómo, la propia autora, acaba reconociendo en un *ready-made* clonado, apropiacionismo más reproducción en serie, el antiarte bajo los paradigmas clásicos, nociones tan tradicionales como la belleza, aun cuando su autor se propuso expulsar esta de sus obras – la falacia intencionalista: la intención del autor no tiene por qué coincidir con el sentido que se le da a su obra-. El *ready-made*, y en general la apropiación, en espectadores peritos, no en neófitos completamente ajenos, puede, curiosamente, acabar generando una experiencia estética no muy disimilar a la propugnada por los románticos, en la que las nociones tradicionales apenas se han trastocado –el culto al autor, a Duchamp, a lo largo de todo el estudio, es más que evidente-.

La genialidad de Duchamp, y en general del apropiacionismo, consiste en ampliar nociones tradicionales antes que en destruirlas: “Al tiempo que Benjamin postula en uno de sus ensayos más célebres la destrucción del aura de la obra única operada por los medios técnicos capaces de reproducirla, Duchamp no solo avanza en una denodada empresa de destrucción de la marca personal del artista y el carácter meramente retiniano de la obra de arte, sino que explora una frontera móvil entre el original y la copia. Borra la huella de la mano y el aura, pero al mismo tiempo las recupera trabajosamente con métodos artesanales de reproducción, *ready-mades* asistidos, obras de estatus dudoso entre la obra única y la reproducción. En esa franja lábil de híbridos, inspira o prefigura una amplia gama de prácticas estéticas centradas en la copia, el plagio, el apócrifo, la apropiación, los múltiples y la serialidad con que el arte investigará las posibilidades de la *repetio cum variatio*, la repetición y la diferencia.” (Speranza 2006: 22) Lo que demuestra Duchamp, aparte de la potencia del contexto, de que son los discursos los que dotan de sentido, de que las obras, *per se*, carecen de significación, viabilizando, eso sí, interpretaciones potencialmente infinitas – pues infinitos son los discursos que se podrían construir-, es que nociones tan denostadas como copia, reproducción o imitación –debido a los excesos del Romanticismo²⁴- pueden usarse de modo creativo, original; que, hasta cierto punto, antes de tumbar estas concepciones románticas, se pueden ampliar, de forma que un artista será genial sin la necesidad de generar objetos, sino simplemente tomándolos y descontextualizándolos.

El título del trabajo hace referencia a la necesidad, muy acuciada en las vanguardias, de superar las cuestiones genéricas, de difuminar los límites entre especies, de reconocer su *estado mezcla*, que es el estado original, que diría Fernández Mallo: “Empujadas por su deseo de ser *otro*, las artes visuales –pero también la literatura y el cine- se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y

²⁴ “Esta concepción peyorativa sobre la imitación literaria tuvo su origen en la teoría literaria romántica, que se alzó contra los preceptos de la Antigüedad y del Clasicismo (entendiendo por tal la extensa época que abarca desde el primer Renacimiento hasta el fin del Neoclasicismo) y llevó a cabo una auténtica revolución anticlásica, valorando por encima de todo la originalidad creativa y rechazando la imitación, que casi llegó a identificar con el simple plagio. Pero, con anterioridad, la imitación de las obras de los mejores autores, generalmente entendida con un afán de emulación o de superación de los modelos imitados, constituyó la forma natural de composición retórica y literaria.” (Martín Jiménez 2015: 59-60) Conviene, a este respecto, tener en cuenta el trabajo de Genette: “La teoría literaria contemporánea ha rebautizado los antiguos términos que se usaban en la Antigüedad o en el Clasicismo para referirse a las formas de imitación, por lo que es preciso establecer una correlación entre las concepciones y las terminologías antigua y contemporánea.” (Ibíd. 2015: 86) Interesan, muy específicamente, la intertextualidad: “relación de copresencia entre dos o más textos, que incluye la cita, el plagio o la alusión” y la hipertextualidad: “relación de un texto con otro anterior del que deriva –llamado hipotexto– por transformación simple o indirecta”. (Ibíd. 2015: 86) Y es que: “de entre las categorías establecidas por Genette, la intertextualidad y la hipertextualidad se relacionan estrechamente con el concepto clásico de la imitación. La intertextualidad, según Genette, incluye la cita, la alusión y el plagio, mientras que la hipertextualidad atañe a la imitación elaborada y a la continuación de otras obras.” (Ibíd. 2015: 87)

crítica liberadora. Los campos estéticos se expanden en la posmodernidad y la transformación de los medios individuales se abandona en favor de nuevas prácticas del *arte en general* que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales.” (Speranza 2006: 23-24) El cine será el caso paradigmático, tanto porque, en sí, el cine es una especie de conglomerado de las demás artes: pintura y fotografía por la imagen, diálogos y banda sonora por el teatro y la música, etc.,²⁵ y todo ello derivado de las capacidades técnicas de la época –la técnica condiciona, si no determina el cine de manera evidente, tan evidente que influye en la revisión de los demás lenguajes, de cómo estos condicionan los contenidos, lo que se puede hacer y lo que no-; pero también porque desde las demás artes se intenta copiarle, como será el caso de la literatura, y más concretamente de Borges con el cine, como veremos. Si bien esta idea de interdisciplinariedad, de influencia entre las diferentes artes es tan antigua como ellas mismas –pensemos simplemente en las relaciones que desde siempre han mantenido pintura y literatura, por ejemplo, de ahí la figura retórica de la *ékfrasis* o su contraparte, la pintura entendida como ilustración de un texto literario-, el apropiacionismo trata no solo de vincular distintas artes, sino traer la cotidianidad, lo extra-artístico, al arte, uniendo los límites del arte a los límites de la realidad -*Naturaleza muerta con silla de paja* (1912), de Picasso, puede considerarse un ejemplo fundacional-.

Para Speranza: “Si el carácter único de la obra está dado por su presencia y autenticidad, desaparece irremediamente en la copia alejada del original: *lo que se desvanece en la era de la reproducción técnica es el aura de la obra de arte*. Emancipada del aura y por tanto de su dependencia del culto ritual, la obra reproducida ya no es objeto de pura contemplación y ofrece posibilidades auspiciosas a la recepción masiva del arte; el valor de la exhibición prima sobre el valor cultural.” (Speranza 2006: 78) Sin embargo, y no está de más repetirse en una cuestión tan cardinal como es el tema del aura, la misma autora, en el primer extracto mostrado, describía cómo, ante *Rueda de bicicleta*, un *ready-made* clonado, la antiaura benjaminiana encarnada en objeto, acababa por plegarse a la obra y reconocerla como *escultórica y bella*: se amplían los límites de qué se puede considerar arte o de nociones como la belleza, no se revoluciona el *statu quo* artístico hasta dejarlo irreconocible; y si algo queda claro, es que el aura propugnada por Benjamin es una noción periclitada, que la copia o la reproducción en serie no solo pueden tener aura, sino que pueden contener mucha más aura

²⁵ Sobre la naturaleza del cine, y su relación con el apropiacionismo, dice Fernández Mallo lo siguiente: “El cine es un corta y pega de elementos de naturaleza disímiles, un arte bastardo. [...] Se reivindicán, de esta manera, la legitimidad de las intervenciones en una obra ajena, que la modifiquen, para crear así otra obra que no necesariamente ha de ser inferior a la original. Apropiacionismo.” (Fernández Mallo 2009: 87) El cine, pues, entendido como el arte o más bien lenguaje artístico apropiacionista por antonomasia.

que el modelo: el apropiacionismo y el *ready-made*, si tienen algo de lo que presumir, es de refutar al filósofo.

Podemos decir, pues, que Benjamin y Duchamp, en este punto, son irreconciliables: no se puede conjugar el aura benjaminiana con el apropiacionismo duchampiano: “Toda la obra de Duchamp, podría decirse sin exagerar, es una extendida reflexión práctica sobre las consecuencias de la reproducción en el arte [...] cuestionando explícitamente la función mimética del arte [...] la transformación del arte, entendido como puro objeto de contemplación visual, en objeto de interrogación y cuestionamiento radical”. (Speranza 2006: 88) Evidentemente, no solo tiene ese resultado, sino también, por ejemplo, el asunto de la crítica a la representación, poner el foco sobre la forma, cómo la forma determina el contenido, cómo cada lenguaje está sujeto a tremendas limitaciones, así como la cuestión de la traducción, esto es, que el hecho de traducir implica ganar y perder matices, resemantizar, en cualquier caso.

Entrando ya directamente en Borges, a propósito de *Pierre Menard, autor del Quijote*, probablemente el caso más citado de apropiacionismo en literatura²⁶, nos dice Speranza: “El resultado es paradójico. La tesis central del ensayo-cuento que escribe es la reivindicación ficcional de una variable peculiar de la copia como procedimiento para alcanzar un texto más *sutil*, más *asombroso*, más *irónico*, *infinitamente más rico*. [...] Borges aclara que Menard no se había propuesto una adaptación ni una transcripción mecánica del original —una mera copia—, sino escribir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes. La afirmación es una perfecta contradicción, pero la justificación de ese *dislate*, precisamente, es el objeto primordial de la nota. El legado de Menard consta en el final del cuento: una obra que enriquece *el arte detenido y rudimentario de la lectura* con la técnica del *anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas*”. (Speranza 2006: 92) La paradoja ya ha sido comentada: es la paradoja del apropiacionismo: lo mismo, desplazado, cambiado de contexto, se resemantiza, hasta el punto de poder dar como resultado un producto más enjundioso. El problema en Borges es que una no pequeña ironía parece envolver todo el cuento: ¿no aparece Pierre Menard como un ser ridículo, como un llevar la imitación o la descontextualización, tan practicadas por Borges, hasta extremos delirantes? Si bien no podemos olvidar la falacia intencionalista, tampoco podemos obviar que *Pierre*

²⁶ De nuevo remarcar que, aunque es un relato, una ficción escrita por Borges, el hecho es que para dilucidar cuestiones relativas a la práctica del apropiacionismo, se suele utilizar esta ficción, y al propio Pierre Menard, a la misma altura que una Levine y demás artistas apropiacionistas. Ello no supone excluir a Borges de la ecuación, sino darle unas capas de profundidad que no se suelen encontrar en los artistas plásticos mencionados.

Menard, autor del Quijote, antes que una defensa del apropiacionismo, quizá sea una burla de este procedimiento; por lo menos es una posible interpretación que no debemos descartar.

Las semejanzas entre Borges y Duchamp son esenciales para la autora: “El arte *invisible* que detiene al lector y lo enriquece con el pensamiento en el cuento de Borges es una variable literaria del arte no retiniano de Duchamp que impone un *retardo* al espectador y despierta su apetito de entendimiento. [...] ¿Qué mejor fundamento para un arte nuevo, más racional y democrático que, mediante la copia y la falsificación, quiere poner en marcha el pensamiento?” (Speranza 2006: 92-93) Antes de nada, hay que pasar revista al término *retardo*²⁷, muy vinculado a la concepción no retiniana del arte duchampiano: si el arte visual provoca una serie de sensaciones inmediatas en el espectador, el arte no retiniano fuerza al espectador, exige su participación; el retardo hace referencia a lo eidético, lo ideal, lo que no se percibe por los sentidos; implica, pues, una nueva relación del espectador con la obra, una relación activa, no pasiva, en la que el espectador trata de desentrañar, mediante un esfuerzo intelectual, lo que el artista le está enfrentado. Borges, a mi modo de ver, no entra en esta categoría, pues su estilo literario es tan trabajado, que uno puede olvidarse del contenido, perdiéndose en la belleza de su prosa, justo lo que combate Duchamp: que la obra sea puro contenido sin forma, puro concepto encarnado.²⁸ No obstante, para la autora ambos serían artistas conceptuales, interesados más por las reflexiones a las que conducen sus obras, que propiamente en la apariencia o estilo de estas –algo quizá sostenible en el Duchamp menos retiniano, pero insostenible en Borges, autor de un estilo trabajadísimo²⁹–; y ambos, al menos en parte, producirían esto gracias a la reflexión sobre nociones como la originalidad y la copia, el contexto y la imposibilidad de los indiscernibles, de la réplica perfecta. Si bien puede resultar factible establecer paralelismos, en cierto sentido parece que la autora está más

²⁷ Me ha sido muy útil el artículo *Cuando la ausencia ocupa el lugar de la presencia: el "Urinario" de Marcel Duchamp*, de Antonio Sustaita (2011). En cierto sentido, creo que se puede entender esta noción como una superación, sustitución o complementación del aura: ¿qué es el aura?: aquello invisible que poseen las obras que mueve al pensamiento.

²⁸ En principio habría que dejar claro que al hablar de Borges hay que distinguir entre las ideas (sobre arte, literatura...) que se exponen en sus cuentos-ensayos, y la puesta en práctica de esas mismas ideas (que es algo, a priori, distinto). Por ejemplo, el famoso relato “El jardín de los senderos que se bifurcan” no es un relato con una narración bifurcada, sino una reflexión sobre esa posibilidad. Lo mismo ocurre con el relato de Pierre Menard. Lo curioso, no obstante, y esto es profundamente borgiano, es que a menudo se suelen confundir ambos ámbitos. En cualquier caso, remarcar que Pierre Menard no es Borges, sino más bien el anti-Borges, como veremos.

²⁹ Este arte no retiniano lo podemos ver, más allá de Duchamp, en el cine de Warhol o en su literatura, así como en la propia literatura de Goldsmith –transcribir una edición del *New York Times* e imprimirlo–: “Debido a este nuevo ambiente [internet], se comienza a escribir un determinado tipo de libro que ya no es para leerse, sino para pensarse.” (Goldsmith 2015: 229) Las obras de Duchamp son más para pensarse que para degustarse visualmente; ahora bien, no podemos decir que la prosa de Borges sea más para pensarse que para degustarse, sino que hay, como mínimo, un equilibrio.

interesada en subsumir a Borges en Duchamp, que en estudiar a ambos en igualdad de condiciones³⁰.

Nos cuenta la autora que Borges empezó escribiendo en inglés, copiando todo lo que tenía a mano, y que su primera obra fue una traducción del *Príncipe feliz* de Oscar Wilde, que firmó como Jorge Borges, de ahí que la gente supusiera que lo había traducido su padre; el caso es que esta anécdota tan reveladora le da pie a decir lo siguiente: “El primer comienzo rememorado por Borges lo prefigura todo: la imitación, el plagio, el anacronismo, la inversión temporal de la línea de herencia, el bilingüismo que deriva en la duplicidad fundante en la traducción, la paradoja de la homonimia, la atribución falsa... Borges empieza a escribir plagiando y a publicar traduciendo del inglés un texto que se lee como escrito por otro.” (Speranza 2006: 94) Esto, no obstante, y a pesar de lo jugoso de la anécdota, no deja de ser más que el comienzo de cualquier artista: comenzar por la mimesis, escoger unos modelos y tratar de imitarlos –el mismo Aristóteles afirmaba que cualquier aprendizaje empieza por la imitación-. El problema de este tipo de anécdotas es que magnificadas, hacen perder de vista cuestiones como el contexto: la época de Borges es una época a caballo entre las vanguardias y la posmodernidad, esto es, todas las cuestiones señaladas remiten a la llamada crisis de la representación, cuando la propia forma se vuelve muy intensamente problemática³¹.

Esta cuestión de jugar con los referentes es profundamente borgiana; de hecho, nos cuenta en el prólogo de *Fervor de Buenos Aires*: “Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo XVII, ser Macedonio Fernández, descubrir metáforas que Lugones ya había descubierto...” (Speranza 2006: 95) Una de las cuestiones que más se suele señalar en Borges, es su capacidad para adaptar materiales ajenos a su propio lenguaje, de tal forma que lo de otros acaba pareciendo de su propia cosecha: “Hace de la originalidad un ejercicio tautológico, que borra las distinciones entre lo ajeno y lo propio.” (Speranza 2006: 98) Estas

³⁰ Llega a enunciar afirmaciones tan desproporcionadas como que: “Cuando la lectura de Borges parecía agotada, la perspectiva [la mirada duchampiana] revela un nuevo Borges, artista conceptual intermediático, adelantado de muchas prácticas del arte contemporáneo. Basta pensar en su *Pierre Menard, autor del Quijote*, azaroso precursor literario de la *Mona Lisa* afeitada de Duchamp.” (Speranza 2006: 27-28) Si se habla de apropiacionismo, habrá que hablar de Duchamp; pero que para llegar a esas conclusiones haya previamente que comparar a Borges con el artista francés, parece una magnificación del último en menoscabo del escritor argentino, que casi aparece como un homúnculo duchampiano –el culto al autor francés a lo largo de todo el estudio, como ya se ha dicho, es un tanto paradójico, si no contradictorio o hipócrita-.

³¹ Afirmaciones como la siguiente acaban reduciendo lo histórico, lo epocal, a lo meramente biográfico, lo cual parece arrastrar resabios románticos: “Sabe que el español es su destino ineludible pero sedimenta ya en la escritura en otra lengua –la traducción- la base material de sus falsificaciones y copias, y la matriz conceptual de sus juegos estéticos futuros con la identidad y la autoridad.” (Speranza 2006: 94)

cuestiones la autora las relaciona con Duchamp: “Borrar las huellas (*la patte* del pintor, en el vocabulario duchampiano), dilatar la obra (*retardarla*), ocultarse detrás de un seudónimo, trabajar en secreto, lanzar adivinanzas hermenéuticas... ¿Cómo no pensar en el *Urinario* firmado por Richard Mutt? ¿O en *Rrose Sélavy*?” (Speranza 2006: 100) Sin embargo, y a pesar de lo conceptuales que son ambos artistas, mientras en Duchamp sí que podríamos hablar de un conceptualismo puro, en el sentido de apropiarse de objetos que, sin necesidad de ser manipulados, por la mera descontextualización, acaban siendo arte, en Borges no, ya que todos los materiales apropiados los pasa por el filtro de su estilo, de forma que lo ajeno acaba pareciendo propio. Mientras Duchamp expone sus apropiaciones, Borges, por así decirlo, oculta los hurtos, dejando, eso sí, suficientes pistas, verdaderas y falsas, para quien quiera rastrearlas, así como a veces ofrece como hurtos lo que en realidad son productos de su cosecha –el lector ideal de Borges es aquel que revisa y pone en orden todas las referencias, lo cual, en el tiempo en que se escribió, época sin internet, era un desafío descomunal-.

En opinión de Speranza: “Borges, como Duchamp, investiga la distinción sutil entre reproducción y repetición, una alternativa creativa para el artista condenado a repetir con variantes las marcas de su estilo. [...] La única forma de evitar la repetición consiste en limitar su repertorio y replicarlo, o apropiarse de un repertorio ajeno y pervertirlo.” (Speranza 2006: 103) Lo primero nos remite a la sentencia nietzscheana: “el estilo es la muerte del genio”: cuando el autor se convierte en una especie de marca –el caso de Kafka es notable en este aspecto-, cuando su estilo acaba por limitar su producción, impidiéndole generar nada sustancialmente diferente de lo ya realizado. El caso de Borges es peculiar en este aspecto: su estilo, su forma de escribir, ese tono aparentemente solemne, sentencioso, aunque cargado de ironía y segundas intenciones, más o menos se mantiene, al menos en lo tocante a los cuentos; sin embargo, como la mayor parte de los contenidos son ajenos, desde lo culto a lo underground, se da la paradoja de que, apropiándose de aquí y de allí, su obra parece profundamente personal, idiosincrática; y si bien es indudable que todas las apropiaciones las adapta, las filtra –el *ready-made* puro le es inconcebible³²-, lo cierto es que la mayoría de sus

³² De hecho, *Pierre Menard, autor de Quijote*, se puede entender como una crítica al mero plagio, una falta total de originalidad y creatividad a la hora de apropiarse de materiales: lo que hace Pierre Menard es justo lo contrario a lo que hace Borges: plagiar borrando o adulterando las huellas, hacer pasar lo ajeno como si fuera propio. No obstante, esto es simplemente una interpretación, y como tal, sujeta a críticas. Otra forma de interpretarlo sería la siguiente: la obra de Pierre Menard sería superior a la de su modelo porque él sí tiene conciencia de que la creación es siempre una “repetición con diferencias”. Y precisamente en este caso la “diferencia” radica en esa toma de conciencia. Sin embargo, yo me decanto por la primera interpretación. En

cuentos son refritos de materiales ajenos. La grandeza de Borges, en todo caso, es que comparando sus referentes, sus modelos, con sus propias obras, su producción parece original y genuina.

Particularmente elocuente es lo afirmado en su *Autobiografía*: “El verdadero comienzo de mi carrera de cuentista se produjo con la serie de ejercicios titulada *Historia universal de la infamia* [...] Esos ejercicios, y algunas de las ficciones que siguieron y me llevaron poco a poco a la escritura de cuentos legítimos, asumían la forma de falsificaciones y pseudoensayos. En *Historia universal de la infamia* no quería repetir lo que hizo Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*. Schwob inventó biografías de hombres reales sobre los que hay escasa o ninguna información. Yo, en cambio, leí sobre la vida de personas conocidas, y cambié y deformé deliberadamente todo a mi antojo. Por ejemplo, después de leer *The Gangs of New York* de Herbert Asbury, escribí mi versión libre de Monk Eastman, el pistolero judío, en flagrante contradicción con la autoridad de referencia.” (Borges 1999: 137-138). Los referentes borgianos, y aquí es incompatible con Duchamp, son principalmente literarios en sentido amplio –aunque también, como veremos, echa mano al cine-, desdeñando en gran medida la cotidianidad –cantera inagotable para Duchamp-: la literatura –desde filosofía a teología, pasando por historia o ficción- aparece en Borges como una cantera casi infinita. Pero una cosa es extraer materiales, y otra dejarlos incólumes: Borges reconoce que *cambia y deforma deliberadamente todo a su antojo*, y que no le importa entrar *en flagrante contradicción con la autoridad de referencia*. Borges es, en suma, lo contrario a Pierre Menard³³.

Por todo esto, dice la autora: “El *Borges conceptual* se reafirma en la asimilación de legitimidad y falsificación, paradoja fundante del nuevo arte: el cuento que es realmente cuento se descarta como comienzo legítimo, mientras que el ejercicio de falsificación se legitima como verdadera innovación y comienzo genuino. [...] Es un ejercicio que traduce, falsifica y tergiversa historias escritas por otros. La falsificación no es solo metafórica: en el listado de fuentes verosímiles que cierra volumen se incluye un libro inventado³⁴, un fraude

cualquier caso, este es un buen ejemplo de la riqueza de este relato, así como del interés reflexivo que tiene la buena literatura: ninguna interpretación desfonda por completo la pieza borgiana.

³³ Evidentemente, Fernández Mallo, en su remake del texto de Borges, actúa igual, de forma que estas palabras son igualmente aceptables en el caso del escritor gallego: *cambia y deforma deliberadamente todo a su antojo*, y que no le importa entrar *en flagrante contradicción con la autoridad de referencia*.

³⁴ Esto también lo hace Fernández Mallo. *Nocilla Dream*, la primera de las novelas de su popular trilogía *Nocilla*, terminaba (al igual que las obras de Borges, Vila-Matas o Bolaño) con una lista de «Créditos», donde se refería el origen de las citas usadas por orden de aparición. Pero, como en el caso de sus predecesores, parte de esos créditos son falsos.

que contamina toda la lista y desautoriza la noción misma de *autoridades de referencia*". (Speranza 2006: 104-105) El apropiacionismo de Borges, pues, quizá tenga más que ver con la propia imitación prerromántica³⁵: reconociendo que el artista está lejos de ser un pequeño dios o una naturaleza en miniatura, reconociendo que la creación *ex nihilo* es imposible, entiende la originalidad como un ejercicio de rescritura, de traducción, en la que tanto se plagia como se innova –siempre con la competición de fondo-; en cualquier caso, se resemantizan los materiales. En cuanto a las autoridades, Borges parece sentir por ellas más agradecimiento que respeto, dado el escaso reparo a la hora de resignificar, esto es, adular el significado original; y desde luego parece lejano a la *Angustia de las influencias* propugnada por Harold Bloom³⁶: la tradición es una cantera, sin duda, pero es que los antiguos actuaban de manera semejante –pensemos en Virgilio, en Petrarca o en Garcilaso-.

Siguiendo con *Historia general de la infamia*, aunque en verdad valdría cualquier colección de cuentos, dice la autora: “Borges reescribe las historias que se narran en los libros citados en ella, o *traduce* a su modo los fragmentos de otros libros consignados entre paréntesis en la última sección, *Etcétera*, pero los ejercicios, como se indica en el *Prólogo*, derivan de Stevenson, de Chesterton, *aun de los primeros films de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego*: la cadena de originales es virtualmente infinita.” (Speranza 2006: 105) Si la originalidad, si la genialidad del artista, a diferencia del Romanticismo, no radica en su autosuficiencia, en esa capacidad de generar *ex nihilo*, estas nociones se orientan a una nueva dirección: la idiosincrasia del artista radica en sus referentes, en su caprichoso uso de la tradición, en su capacidad para rescribirla con sus propias palabras y mezclar hasta dar resultados -moderadamente- innovadores, teniendo como materia prima unos cuantos nombres propios más o menos antiguos, siendo innecesario que sean estos exclusivamente literarios.

³⁵ “La imitación de los mejores autores era una práctica común en la Antigüedad y en el Renacimiento europeo, época en la que la imitación se prescribía en las escuelas para enseñar a los alumnos a componer textos retóricos o poéticos. [...] La imitación del estilo o del contenido de los mejores autores para intentar emularlos, o, si es posible, superarlos.” (Martín Jiménez 2015: 60-62)

³⁶ “La especularidad entre el lector y el escritor, la angustia del escritor ante sus precursores. [...] ¿Cómo escribir después de los que ya han escrito? ¿Para qué? ¿Para expresarse? ¿Por vanidad?” (Speranza 2006: 117) En el caso de Borges, en mi opinión, para remozar la tradición, para subsumirla bajo su propio estilo: apropiándose de ella, de lo que le interesa de ella, nos brinda una -moderadamente- nueva visión.

Y tras esto, según la autora: “La gran operación de *Historia universal de la infamia* es convertir el relato literario en pura superficie textual³⁷ y por lo tanto mental (el arte visual, retiniano, contra el arte mental, conceptual, en términos duchampianos), mediante un catálogo arbitrario de criminales, apenas apuntados como personajes, un desfile de máscaras: *Patíbulos y piratas la pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar.*” (Speranza 2006: 105) Entendemos aquí superficialidad en el sentido siguiente: no estamos hablando de vacuidad, sino de un arte que pretende hacer reflexionar al lector: un arte intelectual, que conduce a un goce estético nada emocional o sentimental –la deshumanización del arte, en palabras de Ortega-; sin embargo, dados los innumerables juegos de referencias que hay en Borges, referencias reales y ficticias³⁸, no se debe entender esta superficialidad como autosuficiencia u onanismo textual, teniendo en cuenta que sus trabajos suelen apuntar a otros, sacando al lector del texto para que este investigue y, una vez investigado, vuelva a este y lo examine con todo lo averiguado auestas. Las palabras del propio Borges siempre hay que tomarlas con cuidado, pues lejos de ser un artista solemne, juega con el lector, le implica, demanda un lector activo, que esté al tanto de lo que le va poniendo ante los ojos.

A propósito de relatos como *El acercamiento a Almotásim*, el típico cuento que supone un laberinto de falsas atribuciones, falsas referencias y libros que no existen, con apariencia de reseña crítica –también podríamos mencionar *Museo*, de *El Hacedor*-, dice la autora lo siguiente: “Mediante un juego sagaz de copias e intervenciones, resuelve definitivamente la tensión entre continuidad y ruptura con la tradición con una inversión temporal que es el tema y la forma del relato, redefine la literatura como operación intelectual y contextual y cuestiona la institución literaria con una obra autosuficiente que anula la institución crítica y la subsume en el relato.” (Speranza 2006: 109) Lo interesante, que no lo señala la autora, es que las falsas atribuciones no ocultan el hecho de que son préstamos, apropiaciones: por ejemplo, el famoso fragmento *Del rigor de la ciencia*, en *Museo*, en *El Hacedor*, atribuido mendazmente a Suárez Miranda, referencia inexistente, si bien académicamente presentada –SUÁREZ MIRANDA: *Viajes de Varones prudentes*, libro

³⁷ El propio Borges define con las siguientes palabras el estilo de estos fragmentos: “Las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”. (Speranza 2006: 105)

³⁸ “Borges inventa una nada referencial hecha de textos leídos o relatos vistos, una falsificación de historias de otros cuyo barroquismo visual delata su deliberada superficialidad.” (Speranza 2006: 105) Borges demanda un lector que sea crítico con los enredos referenciales que le presenta, poniendo así a prueba la capacidad crítica y el bagaje cultural de este.

cuarto, cap. XIV, Lérica, 1658.-, es una apropiación en la que Borges toma un extracto de una novela de Lewis Carroll -*Silvia y Bruno* (1889)-, le introduce un título y una falsa referencia bibliográfica, y lo convierte en otro texto –un apropiacionismo bastante más extremo de lo que hará Fernández Mallo en su *El Hacedor (de Borges), Remake*, quien, como veremos, generalmente se apropia del título y del espíritu, más que del propio texto-.

Merece la pena citar por extenso, apropiarnos de este pasaje en el que compara a Borges con Duchamp y Warhol: “Entre los creadores de copias indiscernibles, Borges y su precursor Menard tienen un lugar de raro privilegio. Duchamp, es cierto, replicó la *Mona lisa* y también su famoso mingitorio *original* (réplica a su vez de otros tantos mingitorios producidos en serie), mediante una paciente combinación de medios reproductivos –fotos, planos, moldes- y laboriosas técnicas artesanales. En su estela, Andy Warhol creó con nuevas técnicas serigráficas la *Brillo Box*, idéntica a simple vista a la popular caja de jabón norteamericana exhibida en los supermercados. Variantes de esos prodigios abundan en el arte contemporáneo, pero nadie como Borges consiguió prodigarnos el *tropezón concienzual*, el escándalo lógico, el salto abismal entre un original y una copia, con un procedimiento tan sencillo, desplegado en la anteúltima página de su *tour de force* conceptual, *Pierre Menard, autor del Quijote*. Allí, después de haber transcritto tres líneas del *Quijote* de Cervantes, vuelve a citar las mismas tres líneas, atribuyéndoles esta vez a Menard, con la sutileza agregada de presentarla con una frase rutinaria típica de los análisis contrastivos: *Menard, en cambio, escribe*, se lee. [...] Con apenas dos palabras, Borges propone la paradoja más fenomenal de la historia literaria [...] se nos dice que el fragmento de Menard, idéntico al de Cervantes, es *infinitamente más rico*. Menard, que no ha imitado a Cervantes ni le ha copiado y sin embargo ha escrito unos capítulos verbalmente indiscernibles –línea por línea, palabra por palabra-, ha producido, de hecho, una obra original, tan original que no tiene precedentes en la historia de la literatura universal.” (Speranza 2006: 109-110) La cuestión cardinal, a este respecto, es si el proceder de Borges es irónico, si se está haciendo una crítica, soterrada o bastante explícita, a los excesos apropiacionistas; y el caso es que si comprobamos el método de apropiacionismo borgiano, apropiarse de materiales en esencia, a veces casi en la letra, pero siempre retocando –en el caso de *Del rigor de la ciencia*, resemantizándolo, enriqueciéndolo con un título y una referencia ficticia-, siempre filtrándolos, nos hemos de

preguntar si realmente está tan cerca de artistas como Duchamp o Warhol, o más bien hemos de interpretarlo como una crítica a los excesos de estos³⁹.

La autora, no obstante, se toma el relato sin atender a una posible crítica al apropiacionismo; y es que llevando el apropiacionismo hasta sus últimas consecuencias, quizá se acabe derivando en resultados aberrantes o absurdos: “El intervalo de tres siglos que media entre los dos fragmentos citados en la misma página del cuento es imperceptible pero esencial en la distinción entre los dos textos. [...] Todas las obras, aunque parezcan idénticas, son eventualmente diversas, según las circunstancias de la enunciación y también de la lectura. [...] No hay un antes en los originales de los centros del arte y un después en sus copias periféricas; la primacía de la Gran Tradición es relativa: todas las copias son originales, y todos los originales son copias. [...] Toda la literatura es central y sincrónica⁴⁰.” (Speranza 2006: 111) Todo lo dicho se aplica al apropiacionismo, y todo se resume en la imposibilidad de la réplica perfecta y en la importancia del contexto, en que desplazar es resemantizar, y por ende, una copia puede estar más cargada de significado que el original (Levine más que Evans, Borges más que Carroll⁴¹). Sin embargo, toda práctica puede caer en excesos, y quizá Borges, con su Pierre Menard, estaba apuntado a las posibles miserias de un apropiacionismo descontrolado⁴².

³⁹ En cualquier caso, repetir lo comentado en la nota 32: perfectamente se puede entender este relato no como una crítica a este tipo de artistas, sino más bien relacionarlo con la repetición consciente: el nuevo texto sería infinitamente más rico por poner el acento en la propia toma de conciencia de estar repitiendo algo. Poner el foco, pues, en la cuestión del texto que se sabe plagio.

⁴⁰ Aparte del sincronismo de la literatura, otro tema que quizá no se amplía lo suficiente, a este respecto, sobre la tradición desde la óptica borgiana, es la difusión entre los límites de realidad y ficción, como leemos en *Pierre Menard, autor del Quijote*: “Devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (Speranza 2006: 112): se nos pone muy de relieve esa confusión, tan borgiana, entre los nombres propios, donde ya casi no importa hablar de Cervantes o del Quijote, de Leopold Bloom o de James Joyce, de Valéry o Edmond Teste, porque para el apropiacionismo borgiano, todo es material perfectamente utilizable –de ahí lo poco que le importa a Borges recurrir a la historia o a la filosofía, la ciencia o la teología: todos esos materiales son igualmente útiles: todo género, todo lenguaje es potencialmente lúdico para Borges-.

⁴¹ También se puede entender que la relación Levine-Evans y Borges-Carroll está más allá de cuestiones jerárquicas, es decir, que son realmente indistinguibles, en el sentido de que toda obra que se crea original siempre es copia de algo, y, en consecuencia, también toda obra que se crea copia es siempre original. En definitiva, la imposibilidad de distinguir entre la copia y su modelo. No obstante, yo creo, en todo caso, que en estos ejemplos mentados, la riqueza de los apropiacionismo supera el modelo, caso que no ocurre, a mi modo de ver, en la relación Fernández Mallo-Borges.

⁴² Sobre el paso del tiempo y la consiguiente resemantización, el propio Borges escribió lo siguiente: “No sé de un ejemplo mejor que el erGUIDO verso de Cervantes: ¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza! Cuando lo redactaron, vive Dios era una intersección tan barata como caramba, y espantar valía por asombrar. Yo sospecho que sus contemporáneos lo sentirían así: ¡Vieran lo que me asombra este aparato! o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo –amigo de Cervantes- ha sabido corregirle las pruebas.” (Speranza 2006: 113) De lo que se trata es de cómo interpretamos estas palabras: ¿son unas palabras sinceras sobre el poder descontextualizador del tiempo, se está apuntando al relativismo, a la negación de una tradición verdaderamente sólida y monolítica; o es una crítica a la incapacidad de ciertos autores considerados sublimes y

Para Speranza: “Que muchos de los artistas sean ridículos y a la vez sublimes copistas –variantes estrafalarias del arte menardiano- confunde definitivamente las nociones de copia y original y sobreabunda en varios planos sobre la fragilidad cada vez más evidente del concepto de autoridad.” (Speranza 2006: 119) Todo esto casa perfectamente con la muerte del autor decretada por Barthes, quien también recurre a *Bouvard y Pécuchet*: “Como *Bouvard y Pécuchet*, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya ridiculez profunda indica precisamente la verdad de la escritura, el escritor solo puede imitar un gesto que es siempre anterior, nunca original. Su único poder es el de mezclar textos, oponer unos a otros, de modo tal que nunca descansa en uno solo.” (Speranza 2006: 120) Pero Borges no es un copista: no hay muerte del autor, sino una reformulación: el autor no crea *ex nihilo*, sino incardinado en una determinada tradición, que le condiciona y que le sirve de cantera. Nociones como originalidad o talento no desaparecen, sino que se transforman: qué se decide copiar, qué modelos se escogen, cómo se mezcla lo escogido, hasta qué punto se reescribe o traduce, cómo quedan finalmente los materiales una vez han sido utilizados: el autor nunca es completamente original, pero tampoco puede evitar tomar partido, dado que la tradición se le encara como algo infinito de lo que solo podrá abarcar una pequeñísima parte: en eso consiste este nuevo autor, en esto consiste su talento u originalidad⁴³. La muerte del autor, a su vez, debe servirnos para enjuiciar la tradición: siempre ha sido así, solo que ciertos discursos, principalmente los románticos, han dado una imagen del autor que nunca ha tenido correlato en la realidad.

Insiste Speranza en que: “El persistente nominalismo borgiano, su desconfianza en el lenguaje y la representación, desemboca, como en Duchamp, en un final tragicómico. El arte no puede representar, sino presentar y, mediante un *retardo*, sacudir al lector, librarlo de la ilusión engañosa de la mimesis y moverlo al pensamiento. La singularidad extravagante de los *copistas* revela que también la originalidad es una ilusión: si no hay autor original, es estilo personal es apenas una *superstición*.” (Speranza 2006: 121) Volvemos a la crisis de la representación, con el concepto de *retardo*, muy vinculado al de *arte anti-retiniano*, esto es,

por tanto una burla a los críticos más acérrimos? En cualquier caso, no podemos perder de vista el poder resignificador del paso del tiempo, al cual podríamos considerar el más eficaz de los apropiacionistas, pues nadie descontextualiza con más potencia que este.

⁴³ Ante esta imposibilidad de ser creativo aun cuando se copia, dice Goldsmith: “La supresión de la expresividad es imposible. Hasta cuando hacemos algo tan no creativo como transcribir unas páginas nos expresamos de varias maneras. El acto de elegir y recontextualizar dice tanto de nosotros como nuestro relato sobre el cáncer de nuestra madre.” (Goldsmith 2015: 33) Y es que: “No importa lo que hagamos con el lenguaje, siempre será expresivo. ¿Cómo no podría serlo? De hecho, siento que es imposible, al trabajar con el lenguaje, no expresarse.” (Goldsmith 2015: 131)

un arte que debe trascender la apariencia, que guíe al espectador a aquello que no aparece, lo que no se percibe por los sentidos, lo cual exige un espectador activo, no la mera pasividad, la subordinación a la obra, la experiencia estética de resabios religiosos y místicos. Ahora bien, y reconociendo la potencia y los intereses intelectuales, principalmente meta-artísticos, de ambos, y por ende la intransitividad del arte, su mirada irónica sobre los límites de la representación artísticas, de esos lenguajes específicos, creo que los casos de Duchamp y Borges no son semejantes en cuanto a la importancia que le confieren a la forma: si bien en Duchamp se puede defender un reducir la forma a la mínima expresión, casi prescindir de ella –como con el *Urinario*, exento de modificaciones materiales, a excepción de la firma heterónima-, de tal manera que no haya posibilidad de perderse en cuestiones como son la belleza –otra cosa es que lo consiga-, logrando así un arte puramente conceptual –ídem-, en Borges existen unos intereses estilísticos que le llevan a confeccionar, aunque sea con materiales ajenos, unos textos donde la belleza es indiscutible.

Vinculado a la cuestión de la crisis de la representación, de los límites miméticos del arte, aparece el caso de la traducción; y aparece casi como un elemento salvífico: “El cine puede recuperar la tradición de un modo desviado, porque traduce una obra literaria a otro tiempo y otro espacio, con otra lengua y otra sintaxis.” (Speranza 2006: 127) Uno de los elementos claves en la traducción entre lenguajes, es la capacidad de esta de remozar la tradición, pues enriquece los medios creativos⁴⁴: “Mediante una sofisticada operación conceptual, Borges *copia, falsifica, interviene* géneros populares e historias ajenas y *traduce* la retórica cinematográfica en procedimientos narrativos propios.” (Speranza 2006: 132) El fuera de campo borgiano, el salirse de los límites de la mera tradición literaria –eso sí, para rapiñar recursos de otros lenguajes y utilizarlos literariamente, para enriquecer dicha tradición-, se cifra, por ejemplo, en el uso de recursos como la yuxtaposición de escenas: “Con economía cinematográfica, además, las dos o tres escenas que resumen la vida del héroe infame se narran con la continuidad discontinua del montaje. El cine sugiere a Borges la posibilidad de vincular esos momentos mediante una sintaxis menos discursiva que la verbal.” (Speranza 2006: 133) Y es que: “El escritor encuentra en el *fuera de campo* una potencialidad del lenguaje visual que lo lleva a forzar sus materiales para intentar remedar la

⁴⁴ “El *montaje* le ofrece al narrador moderno la posibilidad de yuxtaponer perspectivas, tramar una red de tensiones dialécticas, ofrecer nuevos contrastes y continuidades.” (Speranza 2006: 136) Lo cierto es que, desde la creación del cine, las relaciones entre cine y literatura no se han dejado de dar; y así como el cine, narrativamente hablando, debe prácticamente todo a la literatura –hasta el punto de que se considera *experimental* el cine que no sigue esos patrones-, a día de hoy es difícil encontrar obras literarias que no utilicen recursos cinematográficos.

capacidad de la cámara de representar sincrónicamente el tiempo y el espacio.” (Speranza 2006: 135) Sin embargo, esta superficialidad nunca será duchampiana, pues no podemos prescindir de la cuidadísima prosa utilizada a la hora de narrar, aunque lo que se esté narrando sean imágenes: la prosa es la apariencia, y aunque podamos hablar de *retardo* en la obra de Borges, y en sus intereses intelectuales, meta-artísticos, de enjuiciamiento de la tradición -de manera generalmente irónica-, no podemos considerar la escritura borgiana *anti-retiniana*, esto es, prescindir al máximo de la forma con la intención de lograr un arte puramente reflexivo, puesto que cuestiones como el estilo, la belleza que genera un texto literariamente trabajado, son profundamente relevante en Borges⁴⁵.

A raíz de las similitudes más que evidentes, y citadas, entre *The Gangs of New York* de Herbert Asbury y el texto borgiano⁴⁶, la autora dice: “La comparación de los pasajes es

⁴⁵ Todo esto puede tener también que ver con los diferentes instrumentos con los que trabaja el artista plástico y el escritor. El lenguaje ya es de por sí una abstracción, que a partir de una convención hace referencia a un objeto de la realidad. Es decir, es un intermediario. Pero ese intermediario desaparece en el caso de los pintores o escultores, porque la materia no es una abstracción.

⁴⁶ “Asbury, por ejemplo, escribe:

En este sentido, Eastman se comportaba como un verdadero gánster de película. Nació con la cabeza en forma de bala, y durante su turbulenta carrera logró que le partieran la nariz y que le quedaran las orejas en forma de coliflor, que no resaltaban precisamente su belleza. Su piel era venosa, tenía los pómulos hundidos y un cuello corto con muchísimas cicatrices y morados que le subían hasta las mejillas. Siempre llevaba el pelo corto, y acentuaba su aspecto feroz y poco habitual con un sombrero hongo varias tallas más pequeño, encaramado por encima de su escasa cabellera despeinada y rizada. Normalmente se paseaba por su reino con aires de superioridad y no vestía con distinción. También merodeaba por los tugurios de la calle Chrystie sin camisa o abrigo. Su afición eran las palomas y los gatos, unos animales que siempre han fascinado a los gánsteres. Muchos de ellos, cuando se dedicaron a actividades más dignas o la policía les obligó a abandonar el latrocinio, abrieron tiendas de animales y ganaron dinero con ello. Según parece, Monk Eastman llegó a tener, a la vez, más de cien gatos y quinientas palomas. A pesar de que vendía estos animales en su tienda de la calle Broome, rara vez marchaba de la ciudad sin alguna de sus mascotas. A veces salía al extranjero en misiones de paz con un gato en cada brazo y otros varios pisándole los talones. También tenía una enorme paloma azul a la que había domesticado y la llevaba encima del hombro. (...) Nació aproximadamente en 1873, en Williamsburg, Brooklyn, y fue hijo de un respetable judío que regentaba un restaurante. Su padre lo puso a trabajar a los veinte años como dependiente en una tienda de animales de la calle Penn, cerca del restaurante de la familia. Pero el joven no paraba quieto y no le satisfacían las modestas ganancias de su honesto comercio. Dejó la tienda en poco tiempo y vino al centro de la ciudad, donde adoptó el nombre de Edward Eastman. Pronto se dejó seducir por el mundo de los bajos fondos, donde corría a sus anchas.

Borges, en cambio, escribe:

Esas fintas graduales (penosas como un juego de caretas que no se sabe bien cuál es cuál) omiten su nombre verdadero —si es que nos atrevemos a pensar que hay tal cosa en el mundo. Lo cierto es que en el Registro Civil de Williamsburg, Brooklyn, el nombre es Edward Ostermann, americanizado en Eastman después. Cosa extraña, ese malevo tormentoso era hebreo. Era hijo de un patrón de restaurante de los que anuncian Kosher, donde varones de rabínicas barbas pueden asimilar sin peligro la carne desangrada y tres veces limpia de terneras degolladas con rectitud. A los diecinueve años, hacia 1892, abrió con el auxilio de su padre una pajarería. Curiosear el vivir de los animales, contemplar sus pequeñas decisiones y su inescrutable inocencia fue una pasión que lo acompañó hasta el final. En ulteriores épocas de esplendor, cuando rehusaba con desdén los cigarros de hoja de los pecosos sachems de Tammany o visitaba los mejores prostíbulos en un coche automóvil precoz, que parecía el hijo natural de una góndola, abrió un segundo y falso comercio, que hospedaba cien gatos finos y más de cuatrocientas palomas —que no estaban en venta para cualquiera. Los quería individualmente y solía recorrer a pie su distrito con un gato feliz en el brazo, y otros que lo seguían con ambición.

ilustrativa. La versión de Borges no difiere demasiado de la de Asbury en contenido, y sorprende más bien su fidelidad a los detalles precisos de la fuente original. [...] La materia narrativa con la que presenta al personaje es, a primera vista, la misma. Pero en el decurso del relato se comprueba que Borges ha enriquecido la presentación de Monk Eastman con una serie de pormenores que prefiguran irónicamente su destino y ha organizado otros de modo tal que resulten *premonitorios del asunto central* y que, mediante una cuidada *teleología de palabras*, repercutan al final”. (Speranza 2006: 139) O dicho de otra forma, se ha apropiado de un material para resemantizarlo, enriqueciéndolo por el camino⁴⁷: “Todo el relato, de hecho, selecciona, connota, denota, reorganiza, monta las circunstancias y los argumentos de la crónica hasta convertirla en un texto más sutil, más irónico, más asombroso, más rico”. (Speranza 2006: 139-140) Pues bien, Fernández Mallo, en su *El Hacedor (de Borges), Remake*, lleva a cabo, en líneas generales, un apropiacionismo menos extremo del que lleva a cabo Borges con Asbury, puesto que, como veremos, se apropia más del espíritu que de la letra, a veces limitándose a la apropiación del título y una interpretación del relato –aunque, a decir verdad, si bien parece evidente que Borges mejora a Asbury, subsumiendo una novela considerablemente larga en un relato típicamente borgiano, Fernández Mallo, en mi opinión, queda bastante por debajo del modelo, siendo su obra muy interesante en tanto en cuanto supone una interpretación de lo apropiado, pero de manera autónoma, a mi entender, resulta mucho menos enjundiosa y sutil que el original-.

Era un hombre ruinoso y monumental. El pescuezo era corto, como de toro, el pecho inexpugnable, los brazos peleadores y largos, la nariz rota, la cara aunque historiada de cicatrices menos importante que el cuerpo, las piernas chuecas como de jinete o de marinero. Podía prescindir de camisa como también de saco, pero no de una galerita rabona sobre la ciclópea cabeza. Los hombres cuidan su memoria. Físicamente, el pistolero convencional de los films es un remedo suyo, no del epiceno y fofo Capone. De Wolheim dicen que lo emplearon en Hollywood porque sus rasgos aludían directamente a los del deplorado Monk Eastman... Éste salía a recorrer su imperio forajido con una paloma de plumaje azul en el hombro, igual que un toro con un benteveo en el lomo.” (Speranza 2006: 136-138)

⁴⁷ Esto que Borges hace con un texto, también lo hizo con películas, como es el caso del relato *El asesino desinteresado Bill Harrigan*, cuya referencia más inmediata es *Billy the Kid*, de King Vidor (de hecho, el relato se abre con las siguientes palabras: “La Historia, que, a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas”): “Pero Borges no solo corrige la versión de Vidor, reduciendo la veintena de sus muertes a una única escena [...] expurgando la suya del paisajismo innecesario y dotándola de la economía visual, la tensión dramática y la ambigüedad sugerida por el montaje, sino que la enriquece con proyecciones que solo la retórica verbal, apuntando otro relato, puede agregar a la imagen.” (Speranza 2006: 143-144) De hecho, una de las cuestiones que más sorprenden a la autora, es una nota a pie de página que se incluye en el relato, en la que se traduce *Is that so?, he drawled* por *¿De veras?, dijo*, cuestión que le lleva a lanzar las siguientes preguntas: “¿Quién *acota* en inglés? ¿Quién narra? ¿Cuál es el original? ¿Cuál es la copia? ¿Quién es el autor? ¿Quién, el traductor? ¿Hay algo, alguien, más allá del lenguaje?” (Speranza 2006: 144). Se generan, pues, preguntas y reflexiones que ni de lejos cabría suponer en el modelo de referencia –esto es, la traducción supone un enriquecimiento-.

2.3 Agustín Fernández Mallo y el apropiacionismo: *Teoría General de la basura*

Muestra el autor un gran interés por los procesos literarios contemporáneos, principalmente por la irrupción de internet⁴⁸, y al mismo tiempo critica aquellas concepciones tradicionales que son incapaces de dar cuenta de estos procesos⁴⁹: “La tradición solo puede considerar una obra como objeto de estudio si el tiempo está incardinado en ella, si la Historia, cuyo sustrato es el tiempo, la ha legitimado. Una obra que no puede ser entendida bajo la organización temporal de la literatura, no existe para la literatura. Este proceder [...] tiende a ver mermada su potencia –en ocasiones incluso fracasa- cuando intentamos aplicarlo tanto a las obras que están en internet como a la naturaleza de la propia Red digital.” (Fernández Mallo 2018: 155) Internet, no hay duda, ha cambiado, entre otras cosas, nuestra relación con la historia, pues ha trastornado nuestras concepciones temporales, acelerándolas, así como la propia red⁵⁰ supone el mayor almacén de la historia⁵¹, donde aparecen los contenidos sincrónicamente; sin embargo, la literatura, entendida esta como discurso académico legitimado y legitimador, no pudiendo dar cuenta de los nuevos procesos que se

⁴⁸ Se suele encuadrar el trabajo del autor dentro de la corriente mutante: “Como uno de los rasgos más visibles de la estética mutante se ha señalado la fragmentación extrema de un relato construido a partir del ensamblaje de materiales reciclados, de autoría tanto propia como ajena.” (Gómez Trueba 2018: 113) Internet, qué duda cabe, supone, para estos autores, una cantera inagotable. En cuanto a lo mutante en este autor, conviene tener en cuenta que: “Conjuga dos tendencias básicas: el asedio a ciertos referentes de la cultura audiovisual, la música rock, y las nuevas tecnologías, y la reivindicación de una tradición literaria de cuño más bien angloamericano, dentro del cual, no obstante, se destaca la figura de Borges.” (Riva 2011: 324)

⁴⁹ Su otro trabajo ensayístico, *Postpoesía*, se articula sobre: “La necesidad de que los poetas acometan sin complejos la *deconstrucción* de la poesía, única disciplina artística que aún no lo ha hecho.” (Fernández Mallo 2009: 25) Este tipo de atraso también lo aprecia Goldsmith: “La mayoría de la escritura hoy continúa como si internet jamás se hubiera inventado. El mundo literario todavía se escandaliza por los mismos episodios de fraudulencia, plagio y engaño que causarían risa en los mundos del arte, la música, la computación o la ciencia.” (Goldsmith 2015: 28)

⁵⁰ Define la red como: “Un sistema formado por una serie de Nodos (emisores y receptores) que intercambian materia, energía o información por medio de un conjunto de Enlaces (links). Circunstancialmente pueden compartir un objetivo común.” (Fernández Mallo 2009: 141)

⁵¹ Sobre esta obsesión de almacenar, dice Bourriaud: “Una red fina de revistas, de museos, de sitios internet y de catálogos hace del mundo del arte una especie de disco duro que almacena las producciones más precarias, las recicla y las usa.” (Bourriaud 2009: 95-96) Almacenar, reciclar, las nociones de residuo o basura y la reutilización con su consiguiente resemantización, son cuestiones muy acuciadas –no novedosas- desde la llegada de internet. Se puede, asimismo, relacionar el uso de fotografías en este autor, con la cuestión del almacenaje electrónico: “Las novelas de Fernández Mallo, salpicadas a cada paso de inesperadas fotografías que parecen empeñarse en recordarnos su condición de copias de lo real, parecen metaforizar ese imparable dispositivo de almacenamiento de imágenes que es Internet, las azarosas o inexplicables conexiones que unas imágenes establecen allí con otras, así como la irreparable pérdida de los referentes “reales” de las mismas en ese enloquecido proceso de representación fotográfica del mundo en el que actualmente nos vemos inmersos.” (Gómez Trueba 2017: 93)

generan, simplemente los omite, teniéndolos por marginales, por extra-literarios: lo marginal, lo descentrado de un canon poco operativo, he ahí los intereses del autor⁵².

Le interesa la diferencia entre: “Contar una historia –técnica más propia del mundo fuera de internet- y construir una historia –técnica que se da con toda su potencia en internet-.” (Fernández Mallo 2018: 156). Aquí ya se está apuntando al hecho de agregar antes que crear, y por lo tanto implica una renovación de la noción de autor⁵³, y por consiguiente de todas aquellas nociones vinculadas a este –originalidad, talento, creatividad...-. Internet, como ya se ha dicho, supone la mayor biblioteca, más bien el mayor almacén de la historia – importa más el término texto que libro-, donde desde los clásicos, los imprescindibles del canon, hasta fragmentos anónimos contemporáneos, pueden aparecer en el mismo lugar, al mismo tiempo, sincrónicamente. Ante este nuevo paradigma, el autor, en parte quizá acomplejado ante el mare mágnum de información que se le aparece a un solo clic, dará cuenta de su originalidad y creatividad no pretendiendo presentar una historia *ex novo*⁵⁴ – quimera que los románticos tenían por obligatoria-, sino mediante la mezcolanza, la apropiación y resignificación -esto, no obstante, siempre se ha hecho, solo que los materiales al alcance eran menores en número-.

Entiende la Red como una cantera infinita para el artista, como: “Una vasta colección de materiales organizados por relaciones propias y en principio extrañas.” (Fernández Mallo 2018: 158) Este tipo de organización, con su lógica interna, por muy absurda que esta sea o pueda parecer –en parte se apunta a los algoritmos, maquinarias que se ponen en marcha con un determinado número de reglas, con la capacidad de aprender, recursividad, de trascender las reglas que se le dieron en un principio-, la compara con el cuento de Borges *El idioma*

⁵² Esto, como queda dicho, donde más extremado lo ve el autor, es en la poesía, de ahí que abogue por una postpoética, pues entiende que: “A la poesía establecida, la ortodoxa, hace tiempo que no le llega más alimento e información que la que desde su interior le envía su propia tradición” (Fernández Mallo 2009: 46)

⁵³ O, en sus propias palabras, el artista por el que se aboga: “Es un laboratorio más, como lo es un restaurante, un taller de chapa y pintura o una agencia de viajes, que fabrica sueños verosímiles.” (Fernández Mallo 2009: 38) El artista como laboratorio, esto es, importa más cocinar, el hecho de mezclar, de reorganizar y resemantizar, que el hecho romántico de crear; o dicho de otra forma, se entiende que la creación artística consiste en una mezcla de materiales ya existentes. Curiosamente, Goldsmith dice sobre Duchamp: “El mundo era una gran tienda de materiales de arte: si inventas una buena receta, sumas los ingredientes correctos y sigues las instrucciones al pie de la letra, sin duda resultará una buena obra de arte.” (Goldsmith 2015: 187)

⁵⁴ Es el artista como programador para Goldsmith: “Aunque el autor no muera, quizá comencemos a ver la autoría de una manera más conceptual: tal vez los grandes autores del futuro sean aquellos que puedan escribir los mejores programas con los cuales manipular, analizar y distribuir prácticas del lenguaje.” (Goldsmith 2015: 35) Los medios condicionan el contenido, como ya se mencionó: “La computadora alienta al autor a que imite su forma de trabajar, y en ella, cortar y pegar son partes centrales del proceso de escritura.” (Goldsmith 2015: 225) Este tipo de ideas sin duda se relacionan con el *homo sampler* de Fernández Porta (2008)–los tres autores, pues, participan de un mismo caldo intelectual-.

analítico de John Wilkins: “En el que se dice que en una enciclopedia china son ordenados los objetos del mundo según unas listas de clasificación absolutamente extrañas. [...] Fue precisamente de este cuento de donde Foucault extrajo la idea que le valió para formular su concepto de *heteroutopía*, un espacio que establece relaciones entre objetos en principio no relacionables de manera evidente, y mucho menos relacionables a través del tiempo cronológico.” (Fernández Mallo 2018: 159) El caso es que entiende la red como un almacén, incluso como vertedero, donde, sin embargo, a pesar de que se arrojen materiales como quien se desprende de objetos innecesarios, todo se reorganiza, acaba regido por su propia lógica interna. La idea de una lógica interna a priori extraña, absurda, es una noción fundamental para entender su propia obra, siendo su enemigo principal, como veremos, el fragmentarismo –con su división implícita entre obras fragmentadas y obras no fragmentadas-. Lo que resuena de fondo, pues, es el hecho de que el autor decide cómo estructurar su obra, cómo organizar los materiales utilizados: este es uno de los momentos en que se ven cuestiones reformadas, no superadas o destruidas, como son la originalidad, la creatividad o el talento.

El problema de la traducción también le preocupa –traducir es, a fin de cuentas, una manera de descontextualizar, un tipo de apropiacionismo-: “Esta disposición en principio extraña, esta forma de organizar materiales, tiene que ver en última instancia con el problema de la traducción. [...] Traer algo y dejarlo en otro receptáculo es darle una traducción y una nueva semántica.” (Fernández Mallo 2018: 161-162) Traducir es resemantizar, es apropiarse de unos materiales, sacarles de su entorno, e introducirles en otro, con lo que: “Traducir es perder cierta información para generar otra. Algo se pierde en el camino para ganar otra cosa.” (Fernández Mallo 2018: 162) Evidentemente, las relaciones entre apropiacionismo y esta forma de entender la traducción, son estrechísimas, pues se puede decir que el apropiacionismo es una forma de traducción y que la traducción es una forma de apropiacionismo. Importa, en cualquier caso, el hecho de la transformación, que implica pérdidas y ganancias: “Si el texto original y el traducido fueran exactamente iguales, el nuevo texto dejaría de tener sentido porque para eso ya está el texto original. La traducción existe y alumbra sentidos porque resulta de una combinación de algo que se queda y algo que se pierde, es ese juego entre el aparente defecto y la aparente exactitud lo que interesa de una traducción. La identidad total resulta tan improductiva como la diferencia total.” (Fernández Mallo 2018: 200) La traducción perfecta sería, de ser posible, absolutamente redundante; el caso es que, implicando la traducción la descontextualización, no se puede replicar de manera indiscernible, pues trastocando el contexto, se trastocan los significados –eso sí, una

traducción no tiene por qué ser superior a lo traducido, sino que puede desembocar en un empobrecimiento del modelo original, así como puede suponer tales transformaciones que acabe por superar al original, como en el caso ya visto de Levine-.

Lo que le interesa, en última instancia, es llevar estas cuestiones al terreno de la literatura –generalmente, al tratar el apropiacionismo nos encontramos más cómodos, con más ejemplos a la mano, en el mundo del arte que en la literatura propiamente dicha⁵⁵–: “Todo esto se relaciona con cierta literatura –incluido el género ensayístico- 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. [...] En general, a esa técnica la llamamos apropiacionismo.” (Fernández Mallo 2018: 163) No obstante, lo que le inquieta al autor es que, mientras en las demás artes el apropiacionismo es moneda común, un procedimiento poco discutido en la actualidad –*After Walker Evans*, de Levine, o las *Brillo box*, de Warhol, podrán ser mejores o peores obras de arte, pero a día de hoy pocos discuten su pertenencia al mundo artístico, así como su influencia en la historia, en el desarrollo de la disciplina-, en literatura aún son hegemónicos aquellos discursos que simplemente ignoran, que no dan cuenta de estos procesos de apropiacionismo contemporáneo –a menudo, de hecho, se considera a estas prácticas como subliterarias o extraliterarias, cuestiones más anecdóticas que esenciales; y todo ello, en gran medida, por unos discursos estancados que se niegan a transformarse⁵⁶, que en vez de adaptarse a las circunstancias, esperan que las circunstancias entren dentro de sus coordenadas-. Lo más curioso de todo es que el apropiacionismo, *mutatis mutandis*, es algo tan viejo como la propia literatura.

El apropiacionismo, así entendido, está profundamente relacionado con la concepción que tiene el autor de tiempo topológico: “Se entiende, así, por *tiempo topológico* aquel que busca asociaciones entre objetos, ideas o entes que se dan simultáneamente, en esa superficie o volumen de puntos del acontecimiento presente, aunque algunos de esos objetos, ideas o entes hayan sido originados hace siglos y otros hace apenas un minuto.” (Fernández Mallo

⁵⁵ “El concepto de “intervención” en las artes plásticas carece de un correlato igualmente bien definido en el arte literario.” (Saavedra Galindo 2018: 288)

⁵⁶ A este respecto dice Goldsmith –compartiendo parecer con el autor-: “Tengo la sensación de que la literatura –con un potencial infinito de rangos y expresiones- está atascada; tiende a tocar la misma nota una y otra vez y se confina al más angosto de los espectros, lo que da una práctica anticuada, incapaz de participar en los debates culturales más vitales y emocionantes de nuestro tiempo.” (Goldsmith 2015: 30) Y es que: “Tanto en términos de contenido como de autoría, el ambiente digital ha cambiado el campo literario por completo.” (Goldsmith 2015: 181)

2018: 168) En cierta medida, el sincronismo típico de internet implica un cierto relativismo, lo cual, indudablemente, conduce a una revisión del canon, pues situando en el mismo plano todos los productos textuales, las jerarquías se disuelven. Ello no significa un relativismo absoluto, a partir del cual *El Quijote* y un mal blog estén a la par en cuestiones de mérito y valor, sino que lo tenemos que entender desde el punto de vista del creador: para un artista, en este caso literato, todos los materiales son igual de aprovechables, todo se puede mezclar con todo. ¿Y quién es el artista, el literato, el creador? Aquí, en internet, las divisiones entre lector, crítico y autor, se disuelven como en ningún otro campo: cualquiera puede ejercer estos papeles⁵⁷. Ahora bien, unos serán mejores que otros, y de ello dará cuenta su capacidad de extraer materiales y resemantizarlos –las nociones tradicionales, pues, perviven, solo que reformadas, adaptadas a las nuevas circunstancias-.

Ante este sincronismo, aparece implícitamente la idea de que el pasado, como tal, no existe; o más concretamente, lo que sucede es que la idea de pasado se ve también afectada, remozada: “El pasado se va actualizado en los ojos del humano que hoy lo contempla, en sus herramientas actuales de análisis y en la poética que le es propia en el momento actual.” (Fernández Mallo 2018: 170) No existe un pasado, sino que este está en constante transformación por el presente desde el que accedemos a él –el pasado está en constante reinterpretación-. A fin de cuentas, lo que tenemos es presente, un presente en el que cohabitan objetos, ideas y entes, como dice el autor, de diversa cronología; pero por muy diversa que sea la cronología, accedemos a ellos desde la misma posición y con las mismas herramientas. Todo se actualiza, todo está en constante movimiento: aunque esto ya lo dijo Heráclito, en los tiempos hiper-acelerados de internet, donde todo aparece amenazado por la obsolescencia, se hace más patente que nunca: “Uno de los lugares donde conviven hoy al mismo tiempo y conectados todos los objetos, ideas y entes, ya sean originales, copias o errores, antiguos o contemporáneos, es internet, un espacio físico y simbólico en el que el tiempo parece realmente la suma de todos los tiempos, todas las capas del tiempo infiltradas las unas en las otras.” (Fernández Mallo 2018: 170-171) En ningún espacio se ve tan claramente esta hipervelocidad, esta constante necesidad de adaptarse, con la obsolescencia siempre acechando, que en internet, donde nos topamos con un presente en el que aparecen multitud de cronologías, culturas y discurso en la misma superficie.

⁵⁷ A este respecto dice Goldsmith: “Las palabras no parecen ser escritas solo para ser leídas, sino también para ser compartidas, trasladadas y manipuladas, a veces por humanos, más a menudo por máquinas, brindándonos una extraordinaria oportunidad de repensar qué es la escritura y de definir nuevos papeles para el escritor.” (Goldsmith 2015: 40-41)

Hemos hablado de cantera, de almacén, e incluso el autor compara la red con el océano, pero quizá con lo que más se asemeje sea con un basurero: “No existen objetos pasados ni futuros, todo parece darse al mismo tiempo. [...] Es el ejemplo del viejo Fragmento 124 de Heráclito: *el mundo más bello es la basura esparcida al azar*. Lo que, de paso, nos vale para reforzar la idea de que lo antiguo y lo contemporáneo no son lo mismo, pero se intersectan.” (Fernández Mallo 2018: 172) Si todo aparece en el mismo plano, con una lógica interna verdaderamente indescifrable, y mutable, la capacidad de cribar, de seleccionar y filtrar se vuelve imprescindible⁵⁸. Por mucho que el autor no cree *ex nihilo* – nunca lo ha hecho, siempre ha estado condicionado por infinidad de cuestiones como las geográficas, históricas, religiosas etc., siempre incardinado en una tradición-, sino que depende de los materiales con los que se va topando –textos como *ready-mades*, en los que puede intervenir más o menos-, la noción misma de autor es indestructible: ¿qué se selecciona, hasta qué punto manipula, resemantiza eso seleccionado, con qué lo acompaña, qué intereses subyacen a esas selecciones, qué se obtiene como resultado? Siempre habrá una serie de cuestiones en las que el autor deberá tomar partido, y por lo tanto que darán cuenta de nociones tradicionales como talento u originalidad, bagaje cultural o pericia técnica.

Esto también se relaciona con el concepto de ruina, los vestigios de tiempo pretéritos, las huellas de un tiempo que ya no existe, pero del que se supone que venimos; esto es, el concepto de ruina, a su vez, sufre transformaciones: “Toda esta aparente ruina de puro presente que es aún internet no se identifica, desde luego, con la ruina romántica, necesariamente nostálgica, ni tampoco se identifica con argumentos futuristas, que son la ruina romántica proyectada al futuro, sino con una ruina en puro presente.” (Fernández Mallo 2018: 174) Dada la dimensión casi infinita de internet, que está en constante cambio, los materiales entran y salen, generalmente de forma ruinosa, parcial y sesgada, hay un movimiento perpetuo, con lo que la nostalgia es imposible –recordemos lo vinculada que está la nostalgia de la ruina romántica a cuestiones como el nacionalismo o el *Volkgeist*, el espíritu del pueblo-; y dada la velocidad a la que suceden los cambios, la futurología aparece aplacada: la renovación perpetua impide las proyecciones a largo plazo -todo es presente, con un pasado y un futuro en constante reinterpretación-. A esto -la dimensión infinita de internet,

⁵⁸ Como todo aquel que se acerque a estos fenómenos, el autor habla de: “Sobredosis de información, que no de conocimiento.” (Fernández Mallo 2009: 78) También Goldsmith trata la condición de la escritura contemporánea, en la era de internet: “Confrontados con una cantidad sin precedentes de textos disponibles, el problema es que ya no es necesario escribir más; en cambio, tenemos que aprender a manejar la vasta cantidad ya existente. Cómo atraveso ese matorral de información –cómo lo analizo, cómo lo administro, cómo lo organizo y cómo lo distribuyo- es lo que distingue mi escritura de la tuya.” (Goldsmith 2015: 21) Vinculación indiscutible, pues, entre apropiacionismo e internet.

su constante movimiento- se suma la globalización, que sin duda afecta a la condición de artista: “Los artistas hoy carecen de raíces identitariamente bien definidas, las raíces son personales y las va creando el propio artista a medida que crece y navega física y virtualmente. Los autores más que nunca son nómadas, *semionautas*⁵⁹, y no tienen problema en asumir que la raíz es la suma de todos esos lugares espacialmente lejanos o cercanos, antiguos o contemporáneos, que han visitado.” (Fernández Mallo 2018: 174) Internet, en constante transformación, y el mundo globalizado, en un frenético intercambio que genera, a su vez, sus propias transformaciones, exigen una clase de artistas que se pueden adaptar a estos movimientos: la figura del nómada, del semionauta, aclaran, a juicio del autor, esta nueva condición.

Pasa revista, para ello, la cuestión de este tipo de artista, al libro de Nicolas Bourriaud *Radicante* (2009): “Palabra que hace alusión a este tipo de plantas trepadoras que, como las hiedras, validas de pequeñas adherencias –que no raíces- avanzan por las tapias y van dejando atrás esas viejas adherencias sin que ello les cause problema alguno. En esos breves contactos la *planta y los poderes de turno intercambian información y materia y después la una se olvida de los otros y sigue otro camino; una suerte de nomadismo estético.* [...] Digamos que como radicante que es, el artista ha desarrollado técnicas para utilizar el poder normativo en su beneficio, para violentar el poder desde dentro sin que ello sea impedimento para conformar una estética plenamente crítica y autónoma.” (Fernández Mallo 2018: 174-175) Lo cierto es que, podríamos decir, el artista cambia de patria, tratando de superar las limitaciones espacio-temporales, mediante su adhesión plena a la red; el problema es que el artista se ha desarrollado en un determinado espacio, en un determinado tiempo: internet, finalmente, se convierte en una tradición en la que el artista se incardina, aunque sea voluntariamente, y ello es posible porque lo que le ofrece es un esqueleto fácilmente adaptable a sus condiciones particulares. Esta noción de radicante hay que tomarla con cuidado, pues parece un idealismo el *nomadismo estético* que propugna Bourriaud: si bien nociones como *huella* han de ser revisadas, pensar que un artista puede transitar determinadas tradiciones, corrientes o movimientos, sean del tipo que sean, y que estas no dejen ninguna impronta en él, parece una cuestión bastante idealista, no muy lejana del genio incontaminado, puro, encerrado en su torre de marfil, que tanto alababa el romanticismo.

⁵⁹ Este término de *semionauta* lo define Bourriaud de la siguiente manera: “Habitantes de un mundo fragmentado, en que los objetos y las formas abandonan el lecho de su cultura de origen para diseminarse por el espacio global, ellos o ellas erran a la búsqueda de conexiones que establecer.” (Bourriaud 2009: 117)

El autor, al contrario de lo que podría parecer, no cae en la idealización de internet, no lo considera el espacio de la verdadera libertad, como ocurre con algunos tecnófilos, sino que considera internet como: “Un escenario en el que bajo el presupuesto del desarrollo de una personalidad social, esta se halla sometida no solo a férreos controles sino a verdaderos modelados.” (Fernández Mallo 2018: 178) Al igual que cualquier tipo de tradición en la que se incardine cualquier sujeto, internet modela a sus usuarios, enriqueciéndolos y empobreciéndolos –internet traduce al usuario a sus propios intereses-: la cuestión principal es que internet modela a sus usuarios, y no tanto al revés: antes que adaptar internet a las propias querencias e intereses, el sujeto se acaba adaptando a lo que se le ofrece. Ello no significa que la libertad sea imposible, sino simplemente, que se sustituye una tradición por otra, por lo que internet, como nuevo campo de acción, permitirá y prohibirá a partes iguales –genera su propio marco, con sus propias reglas-.

Ante el fragmentarismo, uno de sus enemigos acérrimos, tan a menudo vinculado a las nuevas prácticas literarias que han surgido en la red, dirá lo siguiente: “Los objetos producidos por una cultura podemos clasificarlos en tres clases: el objeto encontrado, el objeto manipulado y el objeto inventado. [...] Explícita o tácitamente, solemos hacer estas asociaciones: objeto encontrado-conocimiento revelado; objeto manipulado-conocimiento artístico; objeto inventado-conocimiento científico. Pero lo cierto es que, y siendo ciertas y utilísimas estas clasificaciones, si se estudian con detenimiento todos los objetos en menor o mayor medida participan de las tres correspondencias; casi todo lo que abordamos se encuentra en un *estado mezcla*.” (Fernández Mallo 2018: 190) No existen los tipos ideales, sino que son construcciones a posteriori que nos sirven para clasificar y jerarquizar –un nominalismo de resonancias nietzscheanas-; y es que: “En un solo objeto podemos encontrar todas estas manifestaciones no solo superpuestas sino entremezcladas.” (Fernández Mallo 2018: 191) Lo que se está poniendo en cuestión, pues, son dicotomías tan tradicionales como autenticidad-inautenticidad, o pureza-impureza, cuestiones de resabios profundamente religiosos –fragmentarismo, en cierta medida, se puede utilizar como un descalificativo, frente a términos como coherencia y cohesión, al menos en los ambientes más literariamente reaccionarios, más nostálgicos, o los más normativos; lo que defiende el autor es que a lo que habitualmente se llama fragmentarismo, suele contener una coherencia y cohesión, solo que a

otra escala-. Por lo tanto, lo que generalmente se considera fragmentario en internet⁶⁰, antes que llevarnos a jerarquizar con estas dicotomías de fondo, lo que debería es impelernos a una revisión de la tradición -¿no es *El Quijote*, por ejemplo, extremadamente heterogéneo, fragmentario, una especie de collage; está por ello exento de coherencia y cohesión; hasta qué punto podemos hablar de coherencia y cohesión?: este podría ser el tipo de reflexiones por las que aboga el autor-.

Para entender estas cuestiones, es importante comprender la dicotomía que establece el autor entre *fragmentarismo* y *pensamiento complejo*: “¿Es esta visión/lectura, en su conjunto, una mirada fragmentada? No, es una mirada *compleja*, establecida a través de redes conceptuales y relacionales que, en caso de no adaptar adecuadamente la mirada, pueden dar la impresión de responder a fragmentos deslocalizados.” (Fernández Mallo 2018: 192-193) El fragmentarismo, pues, es aquella actitud que poseen ciertas tradiciones o discursos que, básicamente, se quita de en medio todo aquello que no muestra una estructura normativamente clara, puesto que se ve incapaz de dar respuesta, de subsumirlo bajo sus paradigmas, e implica, a su vez, dicotomías tales como: “Y es que cuando hablamos de fragmentarismo, o de literatura *fragmentada*, damos por sentado que existe una literatura *no fragmentada*, es decir, que existen ciertas partes que permanecen inconexas hasta que son legitimadas por un orden que les da coherencia como un todo.” (Fernández Mallo 2018: 193) Lo que se viene a criticar es que, a menudo, se tacha de *fragmentado* todo aquello que no muestra, de manera temporal y secuencialmente clara, una historia, una narración aristotélicamente sancionada, con su introducción, nudo y desenlace: “Las llamadas obras fragmentadas se entienden como una sucesión o collage en el que las únicas uniones son yuxtaposiciones más o menos caprichosas, pero esta asunción es contradictoria con la propia definición de *obra*, o dicho de otra manera, *afirmar que una obra es fragmentada equivale a no haber entendido la mecánica interna de la misma.*” (Fernández Mallo 2018: 195) Llama la atención que aún hoy día se critiquen recursos como la yuxtaposición, tan influenciada por el cine, por el montaje, lo que da cuenta de los problemas que están teniendo ciertos discursos académicos a la hora de adaptarse no ya a internet, sino al cine. En cualquier caso, se defiende, como se dijo al principio, que toda obra tiene su propia lógica interna, que no existe una lógica interna por defecto: este esfuerzo por entender lógicas internas no normativas, es a lo que el autor llama *pensamiento complejo*.

⁶⁰ Dice Goldsmith: “Con la fragmentación digital, cualquier opción de autenticidad unificada y coherente ha quedado atrás.” (Goldsmith 2015: 131) Pero más que por este tipo de rupturas, habría que abogar por una revisión de la tradición.

El fragmentarismo, de hecho, es inviable: “En efecto, en sentido estricto, no puede existir una obra absolutamente fragmentada, pues, de existir, el cerebro no podría tan siquiera percibirla como tal.” (Fernández Mallo 2018: 195) Por muy supuestamente fragmentada que sea una obra, aunque nada más sean una serie de pasajes, tratamos de darles un sentido homogéneo y unitario –estamos condenados a interpretar, a dotar de sentido: el *pensamiento complejo* no es más que este esfuerzo intelectual realizado conscientemente-; a su vez, parece que damos por cierto que, el mismo hecho de seleccionar unos determinados contenidos, aunque sean ajenos, y reorganizarlos –descontextualizarlos, resemantizarlos-, puede desembocar en productos carentes de sentido, cuando, precisamente, el autor ha podido tener la intención de transmitir ciertos sentidos mediante la selección y ordenación de determinados pasajes ajenos –este es, de hecho, el tipo de autor, de creador que propugnan estas poéticas; y aunque no hay que caer en la falacia intencionalista, tampoco podemos caer en esa actitud sesgada que supone entender toda obra supuestamente *no fragmentaria* como algo planeado y original, frente al sinsentido de una obra supuestamente *fragmentada*, hecha a partir de pedazos ajenos-.

Para Fernández Mallo: “La palabra *fragmentario* no es inocente, oculta un vicio que conviene señalar. Decir que algo es fragmentario alude a la presunta existencia de un mundo previo, perfectamente unido y estable, que después fue roto.” (Fernández Mallo 2018: 195) De esta forma, el autor vincula lo fragmentario con lo nostálgico de corte conservador, incluso reaccionario –no pocas veces se habla, refiriéndose tanto a vanguardias como a la posmodernidad, del fin o muerte de la literatura, no en el sentido de un rejuvenecido de la tradición, sino de un desvío aberrante, que da mendazmente cuenta de un pasado puro y de un presente en descomposición-. Los intentos de reunificar, en suma, apelan a: “La existencia de una temporalidad más o menos lineal, de una Historia del Arte y de la Literatura legitimadora. [...] Pero las obras no llevan dentro un reloj, su único reloj son los diferentes contextos y heterocronías en los que se van depositando. El sentido de lo obra se halla fuera de ella, en los diferentes contextos que va atravesando.” (Fernández Mallo 2018: 196) Como ya se ha repetido en varias ocasiones, tenemos que partir de la base de que las obras, *per se*, no tienen un sentido, sino que permiten interpretaciones potencialmente infinitas; esto se debe a que es el contexto el que dota de sentido, por lo que, para entender los significados que se dan a una determinada obra, de lo que se trata es de examinar el contexto que posibilita esa obra, dado que no existen obras puras, flotando en el vacío, sino que siempre se encuadran en una determinada tradición –de hecho, no es inusual que obras que durante

mucho tiempo han sido encuadradas en distintas disciplinas, acaben por recalar dentro de la literatura, como ocurre con tantas obras históricas, geográficas o filosóficas: es tal la capacidad dotadora de sentido de los diversos contextos, que una misma obra puede haber pertenecido, históricamente, a varios géneros, así como los géneros tampoco son una cuestión estática, sino que se van subsumiendo o ramificando con el tiempo y los discursos en boga-

Para Fernández Mallo: “No se puede transformar una parte del mundo ni crear un nuevo objeto o un nuevo concepto sin que algo permanezca constante en ese turbio y ubicuo proceso que es la creación. [...] Incluso en un grado tan extremo y en todo discurso por *fragmentado* que sea, ha de existir también algo que en esa fragmentación permanezca igual a sí mismo. [...] Ha de poseer *constantes*.” (Fernández Mallo 2018: 199 y 203) Todo esto se resume en la sentencia latina: *Ex nihilo nihil fit*, que debería ser el lema de todo artista: crear de la nada es imposible⁶¹. También podemos enfrentar este pasaje al artista radicante de Bourriaud, pues transitar por distintos discursos, acopiarse de materiales ajenos, acaba siempre por dejar huellas, por mucho que se haya resemantizado, por mucho que los materiales guarden poca relación con sus pretendidos sentidos originales. Todo ello, evidentemente, hace referencia, implícitamente, a un contexto, a una tradición en la que se incardina el creador, de ahí la imposibilidad de resemantizar por completo, borrando todos los sentidos anteriores: la tradición, el discurso en que se desarrolla, que dota de sentido a una obra, impide que se pueda resignificar por completo, pues las obras, antes que a un autor con sus determinadas intenciones, remiten a una tradición –siempre queda una huella-

Sobre la técnica apropiacionista, dice lo siguiente: “Se diferencia de las prácticas de creación habituales, es decir, de las llevadas a cabo por eso que comúnmente llamamos *inspiración*, en que es autoconsciente: pretendidamente, no oculta sus materiales de construcción y de uso, sus referentes de inspiración no solo están a la vista sino que son en sí mismos la obra o parte de la obra.” (Fernández Mallo 2018: 212-213) La diferencia, pues, entre imitación o inspiración⁶² y apropiacionismo, no es esencial, sino que ambas consisten en imitar, algo consustancial a toda creación, pero, en el caso del apropiacionismo, dejando

⁶¹ También vale: *Nihil novum sub sole*.

⁶² Entendida esta noción no a la manera romántica, esto es, el artista que rebusca en su ser, o que es tocado por la musa –el entusiasmo, el rapto platónico que aparece en el diálogo *Íón*-, sino en el sentido de modelo, de arquetipo que sirve como punto de partida –sin embargo, el propio autor parece contraponer la *inspiración* romántica, una quimera, con la técnica del apropiacionismo: ambas imitarían, ambas tomarían materiales ajenos, solo que la inspiración, a diferencia del apropiacionismo, tendría la soberbia, la ingenuidad o la ignorancia de hacer pasar lo ajeno por propio, frente a la honestidad del apropiacionismo, que no ocultaría los préstamos-

ver las costuras⁶³, esto es, hay un interés por hacer saber que se está imitando, o que se están adaptando según qué materiales ajenos –a diferencia de Borges, quien sin embargo deja huellas, y muy cercano a Duchamp, consiste en transparentar el proceso creador, no subsumir los materiales bajo un estilo propio, sino en exponer lo que se ha hecho y cómo se ha hecho-. “La radicalidad de esta técnica solo puede entenderse como un cambio de paradigma que cuestiona las ideas modernas de *originalidad, autenticidad y tradición, Historia del Arte, museo y clase.*” (Fernández Mallo 2018: 213) Según qué entendamos por *cambio de paradigma*, podemos estar más o menos de acuerdo con el autor: si por *cambio de paradigma* entendemos reformulación, remozado de casi todas las nociones -*originalidad, autenticidad y tradición*- y figuras -*autor, crítico y espectador*-, estamos de acuerdo; pero no, sin embargo, si lo que se defiende es una brusca diferenciación con todo lo anterior –hay reforma, no revolución, pues la continuidad es evidente-.

Frente a la tradición, esto es, la distancia y el respeto, la diferencia abismal entre obra y espectador, la experiencia estética, casi mística, el apropiacionismo supone entender: “La Historia del Arte como un supermercado en el que cada cual confecciona su carro de la compra.” (Fernández Mallo 2018: 213) Y muy unido a estas concepciones, tenemos como resultado la intrascendencia del arte: “Lo que se ha venido llamando *ocaso de la estética u ocaso de la teoría del arte* [...] ha terminado por desarrollar la convicción de que las obras carecen de sentido y trascendencia por sí mismas; las obras no son otra cosa que sus interpretaciones, las cuales, a su vez, en un continuo juego de alteraciones y traslaciones de sentido, son interpretaciones de otras tantas interpretaciones que les precedieron.” (Fernández Mallo 2018: 214-215) Esto, no obstante, como mínimo viene de las vanguardias; en cualquier caso, consiste en entender la importancia del contexto, poniendo el punto de mira en los discursos legitimados y legitimadores, dotadores de sentido, concibiendo las obras como unos objetos incardinadas en una determinada tradición, que a su vez posibilita, e impide, determinadas interpretaciones.

Los cambios contextuales, que acarrearán la obsolescencia de ciertas interpretaciones y que nuevas interpretaciones ocupen su lugar, generan, para el autor, *residuos*⁶⁴, una noción

⁶³ “Cuando el apropiacionismo se hace explícito y es utilizado como gesto que expone su técnica abiertamente, como método de confección de obras.” (Fernández Mallo 2018: 234) Este es el apropiacionismo que profesa el autor, que practica en su narrativa –también, evidentemente, en su obra ensayística-.

⁶⁴ Define esta palabra recurriendo a la etimología: “Residuo: lo que no puede reutilizarse, reciclarse, lo que ni avanza ni deja avanzar al tiempo.” (Fernández Mallo 2009: 69) Estas cuestiones vienen del dadaísmo, por ejemplo de Kurt Schwitters: “Quien incidió con sus creaciones en otra idea que posteriormente sería ampliamente explotada: el descubrimiento del potencial artístico de aquello que el resto del mundo consideraba

relacionada con la de huella: “En esta disolución del sentido univoco del objeto estético [...] hay un mecanismo, casi siempre velado, que genera productos estéticos precisamente en virtud de esas bastardas e impuras traslaciones de sentido: cuando desde un sistema de referencia en el cual hemos dotado de un sentido a una obra, y mediante un leve desplazamiento pasamos a otro sistema que otorga otro sentido a la misma obra, *en esa traslación de sentido se genera un residuo* [...] es este residuo, producto de la traslación, lo que provoca que el cambio de sentido que acontece en la relectura no sea una mera reasignación arbitraria, no sea un *todo vale*, en tanto que sin ese residuo la traslación no habría sido posible.” (Fernández Mallo 2018: 217) Como ya dijimos con el caso de la traducción, siempre se gana y se pierde algo. Estos residuos son importantes en tanto: “Son los que realmente dan cuenta de la trayectoria, del *camino*, del contexto social, estético y político en el cual se ha ejercido esa transformación, procesos que, en suma, dan cuenta de lo que hemos llamado *nomadismo* de la obra.” (Fernández Mallo 2018: 217) Por lo tanto, Fernández Mallo y Nicolas Bourriaud no son compatibles, pues el nomadismo artístico nunca puede deshacerse ni de sus huellas –todo aquello que remite a otra tradición, que da cuenta de una resemantización- ni de sus residuos –la escoria generada en la resemantización, que a su vez puede ser utilizada⁶⁵-. La diferencia, pues, sería que mientras que para Bourriaud el artista podría transitar tradiciones y corrientes sin que estas dejaran huella en él, pudiéndose deshacer de ella adhiriéndose a otras, para Fernández Mallo dejarían una huella ya indeleble en el artista, sea este consciente o no de ello.

Estos residuos pueden servir⁶⁶, incluso, como punto de partida para obras nuevas, como es el caso, según el autor, de Borges. Al escritor argentino lo compara con Burroughs: “El uno ejemplo paradigmático de los procesos apropiacionistas en clave culta, y el otro artífice del apropiacionismo en clave underground.” (Fernández Mallo 2018: 218-219) Solo nos interesa el primero, del que dice: “La obra de Borges ejecuta el desplazamiento de teorías bien establecidas en el campo de la filosofía, las matemáticas o la mitología clásica, al

basura. Tal descubrimiento dio carta de naturaleza a un procedimiento artístico de larga duración y gran vigencia en nuestros días como es el *Trash Art*.” (Gómez Trueba 2018: 115) La importancia de la basura para representar esta época.

⁶⁵ Esto lleva a que la obra del artista pase a ser un proyecto nunca cerrado: “La obra adquiere así la forma de un trayecto de lectura o navegación, del recorrido realizado por un sujeto singular a lo largo de su vida, alguien que aprovecha las montañas de residuos por las que transita [...] y que es muy consciente de dejar al tiempo a su paso más residuos que serán a su vez aprovechados por otros.” (Gómez Trueba 2020: 39)

⁶⁶ Sobre el residuo o basura llega a decir lo siguiente: “La postpoesía trabaja, entre otras cosas, con la basura informativa, con el *spam*. Entiendo por *spam*, o basura informativa, no algo que es basura en sí misma, sino aquella información que puntualmente, en un momento determinado, no nos vale para nada, no nos aporta nada. [...] La postpoesía intenta redefinir toda esa basura informativa, ese *spam*, en productos estéticos, bien sea integrándolos total o parcialmente.” (Fernández Mallo 2009: 80-81)

cuento, al relato corto, no exento de grandes dosis de humor y manipulaciones de lo absurdo que llevan incluso a trascender a los materiales de los cuales se apropia.” (Fernández Mallo 2018: 219) A mi modo de ver, este es el punto clave del apropiacionismo: los materiales apropiados pueden ser muy inferiores al producto final, razón de peso para no condenar este tipo de prácticas.

Volviendo con Borges, autor clave en la formación de Fernández Mallo, y quizá teniendo en el punto de mira a María Kodama⁶⁷: “Una buena parte de los cuentos de Borges, hoy célebres por sus paradojas filosóficas y sus lances realmente brillantes hacia toda clase de conocimientos, son trasposiciones en algunos casos muy directas de cuentos de ciencia ficción de autores como Wells, Bradbury o Lovecraft, o de cuentecillos de terror de autores hoy desconocidos y de novelas de serie B de su época, operación que él hace reemplazando hábilmente escenarios y personajes. [...] Todo ello son residuos de las transformaciones que los cuentos de Borges dejan a su paso, lo cual no menoscaban sus resultados, antes al contrario, los hace aún más meritorios en tanto la transformación, por inopinada, es extremadamente audaz.” (Fernández Mallo 2018: 219) Y es que, aunque parezca paradójico, se acaba dando la situación de que el referente debe más al copista que viceversa, pues muchos de estos autores, si no fuera por Borges, serían desconocidos, lo cual, a su vez, es bastante *borgiano*: recordemos *Kafka y sus precursores*, esto es, cuando un autor acaba por subsumir la tradición bajo sus propios parámetros –Kafka, o cualquier gran autor, como una tradición en sí que permite reformular la literatura, reinterpretarla–.

En cuanto al nomadismo estético –no radicante, eso sí–, muy vinculado con el apropiacionismo, y la repercusión de esto en el artista, dice el autor lo siguiente: “La poética y la biografía del artista es una apropiación y rearmado de referencias fruto de los tránsitos

⁶⁷ No solo logró retirar la obra de Fernández Mallo, sino otras, como *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian; lo más grave es que Kodama: “Desconoce la experiencia sobre la que se cimienta la obra de Borges, así como los hallazgos y lecturas que críticos y académicos han hecho sobre ella.” (Saavedra Galindo 2018: 292) Y es que Katchadjian no hace más que continuar: “El camino que hacía varios decenios antes había recorrido el propio Borges: el de la reproducción, la copia, la imitación o el plagio de sus predecesores. [...] Gran parte del contenido de las obras de Borges también es, en esencia, producto del uso que dio a las ideas y temas trabajados por otros autores, de la reelaboración, la traducción, asimilación de las obras de otros escritores.” (Saavedra Galindo 2018: 291-292) Lo que se consigue con trabajos como los de Fernández Mallo o el propio Pablo Katchadjian es que: “Borges es canonizado como aquel autor a quien se imita, se amplifica, se prolonga, se reescribe, se ensalza, se corrige, etc., pero a la vez Borges adquiere un lugar en la historia como precursor, como una figura necesaria en la cadena de la transmisión de la tradición literaria. El proceso incluye un doble movimiento: Jorge Luis Borges se convierte en un elemento accesible del canon, adquiere una estatura íntimamente humana al encarnar un modelo de canon imitable, prorrogable, modificable, manipulable, etc., pero, a la vez, es el representante del canon que hace posible la creación, que permite que se perciba la tradición literaria como una subrogación atemporal en la que los autores se dan la mano unos a otros mientras entregan a las generaciones de lectores futuros el fruto de sus esfuerzos.” (Saavedra Galindo 2018: 293-294)

privados, estéticos y éticos, que ha realizado a través de un planeta globalizado. [...] el artista contemporáneo se arma de una identidad que nada tiene que ver necesariamente con la de sus orígenes geográficos [...] ni con movimientos estéticos universalmente definidos, sino de una identidad que es la resultante de las múltiples identidades que ha *transitado*.” (Fernández Mallo 2018: 220) Hay, pues, una entremezcla indisoluble entre ética, estética y política: todo forma parte de la misma red: tanto internet como la globalización, esto es, el mundo físico y el internáutico, se caracterizan por la confusión genérica; esto, aplicado a la literatura, supone borrar los límites entre géneros, de tal forma que el artista pueda tomar indistintamente de ciencia o narrativa, por poner dos ejemplos que se dan en el propio Fernández Mallo⁶⁸. Lo que se pone en entredicho, de manera implícita, es la propia concepción del yo como algo unitario: el yo es un conglomerado, un batiburrillo en el que es casi imposible distinguir qué hay de original y qué de prestado⁶⁹.

Lo que tenemos es una crítica a la idea romántica de genio, que tan bien funciona en el mercado⁷⁰ –el precio, antes que la obra en sí, lo fija el nombre del artista, su reconocimiento, su estatus, que a su vez suele estar sustentado en intereses editoriales, en el mundo literario, que a su vez suele estar vinculado con los premios y reconocimientos-. Y establece una interesante relación con la ciencia, para resaltar las diferencias entre estas áreas: “En las obras artísticas o tecnológicas se tipifica el término *obra derivada*, que básicamente penaliza toda obra que abiertamente y sin ocultación por parte del autor es transformación de otra que le precede como modelo. Sin embargo, en las ciencias tal figura jurídica, por innecesaria, no existe: se acepta abiertamente que toda obra científica es *obra derivada* de otra.” (Fernández Mallo 2018: 233) Lo curioso es que, mientras se entiende la ciencia como una cadena plagada de eslabones, donde no se concibe la innovación si no es dentro de una determinada tradición, en literatura, quizá también en el mundo del arte en general, seguimos, en gran medida, anclados en el Romanticismo, con ese genio como ser descentrado, al margen de cualquier condicionamiento, que supone una brusca ruptura en la tradición –una tradición que iría avanzando a saltos-.

⁶⁸ “Tanto son hitos de la poesía las obras completas de José Ángel Valente, Cernuda o Gil de Biedma como la teoría de la relatividad de Einstein, el *Tractatus* de Wittgenstein o en *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.” (Fernández Mallo 2009: 20)

⁶⁹ Goldsmith, siguiendo la tradición empirista iniciada por Locke o Hume, ataca esta concepción del yo como algo unitario y perfecto: “No creo que haya un yo estable o esencial. Yo soy una amalgama de muchas cosas. [...] Soy una creación de tanta gente y tantas ideas, que siento que he tenido muy pocas ideas o reflexiones originales propias; pensar que lo que yo considero *mío* es *original*, sería de un egoísmo deslumbrante.” (Goldsmith 2015: 129)

⁷⁰ “Los autores son marcas, productos registrados, que otros reutilizaran en sus *refritos*.” (Gómez Trueba 2018: 125)

¿Qué consecuencias tiene esto? Pues una división aberrante entre lo artístico y lo científico: “Ha contribuido a edificar la actual separación entre la literatura llamada *de creación* (obras de ficción, que funcionan en el mercado y en el imaginario colectivo como un *invento* personal, como una máquina, cuya *patente* resulta inviolable), y los textos de teoría literaria y ensayo (que funciona en el imaginario colectivo como una ciencia, por lo tanto susceptibles de ser citados o apropiados sin que ello represente un acto inmoral ni punible).” (Fernández Mallo 2018: 233-234) El caso es que el apropiacionismo es un hecho, una práctica universal, que no solo se ha dado desde siempre en la literatura, sino en cualquier ámbito humano: “El apropiacionismo es un hecho natural a toda cultura y a la evolución del conocimiento –*La Eneida* se lee en clave de *remake* de la *Ilíada*- [...] Lo que viene a decirnos el apropiacionismo es que en realidad el campo en el que se ha movido la creación humana es un terreno en el que confluyen los dos extremos, lo propio y lo ajeno, un reconocimiento de un territorio común, el cual en cada autor irá tomando diferentes formas y topologías.” (Fernández Mallo 2018: 234) O dicho de otra forma: dime a quién copias y te diré quién eres: el autor revela lo que es, su talento y creatividad, su valía, debido a las parcelas de la tradición en las que se mueve, dado que la tradición se le encara como algo casi ilimitado, infinito. Sin embargo: “Todo autor hoy, realmente de vanguardia, trabaja en ese filo de lo legal/ilegal o no trabaja.” (Fernández Mallo 2018: 234) Lo cierto es que es injusto que, en la actualidad, el autor esté mucho más encorsetado en este aspecto, como se ve en la comparativa entre el apropiacionismo borgiano⁷¹ y el de Fernández Mallo: quién sabe qué habría sido de Borges con un *statu quo* judicial en cuestiones de autoría, editoriales –esto es, económicos, puramente crematísticos- como el actual.

Diferencia, pues, completamente injusta –y absurda, dado que son dos ámbitos del conocimiento humano, dos esferas no siempre tan distanciadas como en la actualidad⁷²-, entre las prácticas apropiacionistas en el mundo del arte y en el científico, pues mientras en el primero todavía pervive: “El mito romántico mediante el cual una obra de arte se le *aparece* al creador, como genio que es, y, por lo tanto, se trata de una obra única e irrepetible cuya copia no podrá estar más que sujeta al reproche”, en el segundo, en el ámbito científico, tenemos: “El mito de la ciencia como un saber prístino e infinitamente transmitible sin

⁷¹ El apropiacionismo borgiano, para Goldsmith, sería más bien *patchwriting*: “Esa práctica de reunir los fragmentos de las palabras de otros para generar una obra con un tono cohesionado.” (Goldsmith 2015: 23)

⁷² “Y es que la ciencia, como las artes, no es el mundo, sino una representación del mundo, y como tal representación es ficción. [...] Creer que la ciencia describe la realidad resulta tan cándido como pensar que el mapa (una abstracción) de una región es la región.” (Fernández Mallo 2009: 19) La ciencia, al igual que el arte en sentido lato, está igualmente afectada por la crisis de la representación, esto es, la relación entre el referente y la forma de referir es igual de problemática.

degradación ni pérdida, que dará lugar a la mitología opuesta a la romántica: la leyenda generada por el pop según la cual todo es copiable sin que por ello exista menoscabo del objeto original en cuestión.” (Fernández Mallo 2018: 235) Se aboga, pues, por asumir el paradigma científico en cuestiones como la autoría, la imitación o nociones vinculadas como originalidad, o entender lo propio y lo ajeno no en términos dicotómicos sino binómicos –no es que en el artista confluyan de manera indistinguible lo propio y lo ajeno, lo idiosincrático y lo prestado, sino que esto es el propio yo, un conglomerado bastante indistinguible-. Todo lo dicho se resumiría en lo siguiente: abandonar el romanticismo, sus nociones onanistas.

De esta forma, el autor habla de aura y de hiperaura, frente a la tradicional concepción de que se pierde el aura en la copia –por todos los resabios románticos ya comentados, de obras únicas e irrepetibles creadas *ex nihilo* por el genio, a los que tanto contribuyó Benjamin, en gran medida más romántico que posmoderno-: “La fetichización por medio del método exactamente opuesto: la sacralización de las cosas y sus repeticiones *ad infinitum*. [...] Con esa repetición potencialmente infinita del objeto, lo que hace es fetichizarlo aún más de lo que estaba el original, le otorga a la copia una hiperaura.” (Fernández Mallo 2018: 237) Esto es lo que ya comentamos, en varias ocasiones, sobre Levine y Evans: el aura, en términos benjaminianos, no se adapta, no es operativo en el momento actual, y su falta de operatividad se ve, por ejemplo, a la hora de tratar la cuestión aurática en la relación entre el trabajo de Levine y el de Evans. El aura no se desvanece en la copia, en la réplica, puesto que el contexto, dotador de sentido, puede dotar de mayor aura a la copia, lo cual choca frontalmente con las nociones románticas y el aura benjaminiana. El aura, en la repetición, no se destruye, sino que se desplaza, hasta límites tales que puede acabar teniendo más aura la copia que el modelo –ocurre con Levine, ocurre con Borges-.

Evidentemente, como es indispensable al tratar el tema del apropiacionismo, el autor recurre a dos de los dos ejemplos paradigmáticos: *Pierre Menard, autor del Quijote*, y *After Walker Evans*, puesto que ahí se ven tres de las cuestiones claves de esta técnica: la cuestión contextual y la aurática, y por ende, la relación entre original y copia, esto es, la identidad: “Ambos son ejemplos de cómo la copia ubicada en un espacio y un tiempo distintos al espacio y tiempo de la obra original, crea una nueva identidad, una identidad dotada de plena individualidad. [...] El apropiacionismo no eliminaría tal aura sino que la trasladaría. [...] Tras esa traslación de contexto, queda claro que no existe la obra original porque *todas sus copias están dotadas de nuevos sentidos, y por tanto también son originales.*” (Fernández Mallo 2018: 237-238) Lo importante del apropiacionismo son las reflexiones que nos obliga

a realizar –el *retardo*, en términos duchampianos-: “Nos pone ante algo medular: la ambigüedad, que conduce a preguntas como: ¿es o no es Pierre Menard el autor de un nuevo Quijote? ¿Es o no Levine realmente la autora de sus fotografías?” (Fernández Mallo 2018: 240) Le es inherente al apropiacionismo, pues, cierto intelectualismo, puesto que, explicitando su forma de crear, conduce a reflexiones generales sobre la creación o la representación en el arte.

Lo lúdico y lo irónico son parte esencial del apropiacionismo, puesto que la desacralización es uno de sus objetivos –el intento de sustitución que planeaba el romanticismo: poner el arte en el lugar de la religión, haciendo del primero algo sagrado-: “A partir del juego y la ironía se destruye la sacralización del objeto artístico pero para dar forma a algo útil y relacionado: la posibilidad de que la obra genere una familia de auras a través de sacrílegas traslaciones de sentido, profanaciones.” (Fernández Mallo 2018: 248) Esta desacralización permite al autor una nueva relación con la tradición: “Así, los productos artísticos son legítimamente revisables, troceables y combinables con el propósito de hacerlos salir de su marco natural, hacerlos exteriores al espacio que se les suponía natural.” (Fernández Mallo 2018: 249) Las grandes obras del canon ya no aparecen como objetos divinos a los que solo se permite glosar, sino que uno puede trocear, desubicar y resemantizar a su antojo. Este proceder, lejos de suponer la profanación del canon, supone el rejuvenecimiento, la actualización de unas obras en gran medida estancadas, sobre las que se ha escrito tanto que ya no se tiene sino una imagen deformada de ellas: es precisamente esa descontextualización, esa resemantización, la vuelta al ruedo, la demostración de la pertinencia, de la universalidad y atemporalidad de esas obras.

El apropiacionismo, en suma, pone en tela de juicio la cuestión de la identidad: “Toda transformación requiere tanto de constantes como de elementos que difieren del original.” (Fernández Mallo 2018: 252) Lo comentábamos a raíz de la traducción: las pérdidas y ganancias, y la generación de residuos. El apropiacionismo echa por tierra nociones duras de identidad: “La aspiración de una simulación total es tan inverosímil como la del original total, ambas participan del mismo vicio dogmático y expulsan los *estados mezcla*, los estados realmente complejos, aquellos por los que sabemos que toda cultura ni es original ni es una simulación total –copia total-, sino una sucesión orgánica y conflictiva de ambos polos.” (Fernández Mallo 2018: 253-254) A mi modo de ver, lo más interesante de las reflexiones de este autor sobre el apropiacionismo, es la idea de que las obras nunca son puras o impuras, auténticas o inauténticas, sino que todas estas dicotomías hay que superarlas en pro de ese

*estado mezcla*⁷³, pues no existe la originalidad absoluta ni el plagio, la copia o la réplica absoluta –debido a que es el contexto el principal dotador de sentido-, así como no hay obras fragmentadas y obras no fragmentadas, sino que todas participan, en menor o mayor grado, de ambas cuestiones. Este esfuerzo por entender las dicotomías tradicionales como binomios -complementariedad, no antagonismo- es lo que el autor denomina *pensamiento complejo*, y es que revisando con esta actitud la tradición, nos daríamos cuenta del *continuum*, de que el apropiacionismo, aunque quizá extremado durante las vanguardias y posmodernismo, es una técnica que se puede remontar, *mutatis mutandis*, al origen de la literatura.

⁷³ “Desbordar esos modelos, esas categorías, alta/baja cultura, incluidos sus supuestos flujos y zancadillas, por medio de cierta descontextualización de ambas, o de una particular mezcla.” (Fernández Mallo 2009: 106)

3. Análisis de prácticas apropiacionistas en el ámbito literario: *El hacedor* (1960), de Borges y *El hacedor (de Borges). Remake* (2011), de Fernández Mallo⁷⁴

Quizá sea interesante tener en cuenta la supuesta génesis de *El hacedor*: “Allá por 1954 empecé a escribir textos breves: ejercicios y parábolas. Un día, mi amigo Carlos Frías, de Emecé, me dijo que necesitaba un libro nuevo par la serie de mis supuestas “obras completas”. Le dije que no tenía ninguno, pero Frías insistió. Todo escritor tiene un libro – dijo-. Sólo necesita buscarlo. Un domingo, revolviendo en los cajones de casa, empecé a descubrir poemas y textos en prosa que en algunos casos se remontaban a la época de mi trabajo en “Crítica”. Esos materiales dispersos –organizados, ordenados y publicados en 1960- se convirtieron en *El hacedor*. Para mi sorpresa, ese libro –que más que escribir acumulé- me parece mi obra más personal, y para mi gusto la mejor. La explicación es sencilla: en las páginas de *El hacedor* no hay ningún relleno.” (Borges 1999: 137-138).

Por qué Fernández Mallo se centra en Borges: “Conectaba con asuntos que siempre me han interesado: poner bajo sospecha el concepto de «originalidad» (Borges siempre afirmó que toda literatura son versiones, todo es literatura de segunda mano, él mismo lo versionó todo: de Homero a la ciencia ficción serie B de su época)⁷⁵, el simulacro (construcción de una realidad automantenida), lo monstruoso (el objeto que no está en su propia naturaleza), las redes (histórico-literarias en este caso), el residuo o *spam* (narrar a través de elementos en apariencia residuales, o menores), la posmodernidad (Borges prefigura el posmodernismo). De tal modo que, en mi opinión sus libros configuran una especie de «grado 0» de la literatura” (Fernández Mallo 2011b: 30). Este ensayo, en el que Fernández Mallo desgrana ciertas apropiaciones, hay que tomarlo, no obstante, *cum grano salis*, pues fácilmente puede interpretarse como una vuelta de tuerca más en ese juego de la falsificación tan grato tanto a Borges como a Fernández Mallo; asimismo, el fragmento anteriormente extractado de la autobiografía de Borges.

⁷⁴ Las ediciones usadas son BORGES Jorge Luis (2005), *Obras Completas I*. Barcelona, RBA – Instituto Cervantes, págs.779-857, así como FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2011a), *El hacedor" (de Borges), remake*. Madrid, Alaguara. Como muchas de las narraciones cuentan con apenas una o dos páginas, no creo necesario citar.

⁷⁵ Tanto Borges como Fernández Mallo coinciden: “En la concepción laxa de la figura autorial y de la idea de originalidad que ambos comparten, por el otro, en las consideraciones sobre la literatura que sustentan, en especial, la noción de que poner un texto en una nueva situación pragmática produce automáticamente nuevos significados en los mismos significantes.” (Riva 2011: 325)

3.1. A Leopoldo Lugones/Prólogo⁷⁶

Aquí tenemos un apropiacionismo de letra y espíritu, ya que se toma el texto original borgiano, y se le sustituyen algunos elementos; pero en esencia, el texto apenas se transforma: si en Borges tenemos la visita ficticia del propio autor a Leopoldo Lugones, en Fernández Mallo tenemos la visita del escritor gallego al argentino, con el mismo tono de reverencia y de evidenciar los referentes que se tienen en cuenta en la confección de la obra.

Lo sustituido es la referencia a *Lunario* y a la *Eneida* por una referencia a Benet, en el primer párrafo; la interpelación a Borges en vez de a Lugones en el segundo párrafo; y los cambios necesarios –de nuevo de Lugones a Borges, como que no se mató a principios del 38, sino que murió a mediados de los años 80 del siglo XX-, así como algunos engordes: tras hacer referencia a la muerte de Lugones, Borges cierra la frase, mientras que Fernández Mallo la continua, añadiendo: “el mismo día en que yo tiraba a una hoguera [negra y blanca] mi primer disco de Joy Division [blanco y negro], y pocos días después de que Juan Pablo II publicara su encíclica *Dominun et Vivificantem*.”

Tenemos, pues, en este primer caso de apropiacionismo, una transformación del título, sustituyendo ese *A Leopoldo Lugones*, lo que parece una dedicatoria pero en verdad es el primer cuento del libro⁷⁷, por *Prólogo*, que tampoco es un prólogo, sino el primer texto, y que, no obstante, incluye una dedicatoria: *A Jorge Luis Borges*, que sin embargo no es el título. Además, tenemos todos los cambios necesarios para, conservando la esencia del relato, esa imposible visita de un escritor, que ha acabado un libro, a su maestro literario⁷⁸, ya fallecido, donde pasamos de Lugones-Borges a Borges-Fernández Mallo, por lo que el discípulo acaba siendo maestro. Además, tenemos el procedimiento de engorde, aumentar el texto original, y no simplemente de sustitución; y ello es importante porque marca lo que será la tónica del libro: la referencia a Joy Division y a la encíclica *Dominun et Vivificantem*, esto es, lo profano y lo sagrado, la baja y la alta cultura apareciendo en condiciones de igualdad, puesto que la misma dicotomía es falsa, tanto para Borges –lo vimos con el western, por ejemplo- como para Fernández Mallo.

⁷⁶ El índice es igual en ambos trabajos, a excepción de dos casos: este primero, que en Borges se titula *A Leopoldo Lugones*, mientras que en Fernández Mallo se titula *Prólogo*, y una de las piezas de *Museo*, que se traduce, pasando de *Le regret d'Héraclite*, en el caso de Borges, a *El arrepentimiento de Heráclito*.

⁷⁷ “Una Dedicatoria que vendría a figurar como uno de los textos que luego conformarán el índice del mismo libro que ahora presenta.” (Cervera Salinas 2019: 255)

⁷⁸ En esta entrega del libro tenemos: “el manejo del procedimiento cervantino del libro dentro del libro.” (Cervera Salinas 2019: 253)

En ambos casos, el relato se cierra con las mismas palabras: “Mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado”: esto, en el caso de Borges, supone una anticipación, ya que, efectivamente, el autor argentino acaba como personaje en otro relato, deviene personaje ficticio, así como el propio Fernández Mallo se introduce a sí mismo, en un ejercicio de autoficción⁷⁹, en algunas de sus narraciones. Este departir con el maestro, en el caso de Fernández Mallo, ya aparece al final de *Nocilla Lab* (2010), donde el propio narrador, literatura: en esta, una versión ficticia del autor, en una parte en versión comic, dialoga con Vila-Matas.

3.2. El hacedor

El segundo relato de esta colección se centra en la figura de Homero, personaje a día de hoy más mítico que real; en cualquier caso, el padre legendario de la literatura, del que se nos narra su ceguera, en la que Borges mezclará conjeturas y su propia experiencia. Se nos dice de él, sin nombrarle en ningún momento, que: “había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas”, donde ya se nos está exponiendo una cierta concepción de la Literatura. En esta, verdad y falsedad se funden en una sola cosa, siendo esta bivalencia una noción inoperante a la hora de abordar esta disciplina. Una vez ciego y aceptada su ceguera: “Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo, quizá, en un sueño”. Aquí ya aparece la figura del laberinto, y el sueño, cuestiones sumamente borgianas y, a menudo, enlazadas. Uno de los recuerdos que le asaltan tiene que ver con una riña que tuvo en su infancia con otro muchacho, lo que nos conduce a Aquiles y Héctor o a Odiseo y Ajax, por ejemplo, y más tarde, su primera experiencia sexual con una mujer, lo que nos conduce a Ares y Afrodita o a Paris y Helena u Odiseo y Circe; en cualquier caso, se relaciona la propia biografía con el producto mitológico final, esto es, el engarce entre la literatura y la propia biografía del autor, así como la necesidad de una tradición: los hechos vividos se relacionan

⁷⁹ La autoficción: “Podría ser definida, en un primer acercamiento, como un fenómeno cuyo sujeto de la enunciación se configura a partir de dos tipos de elementos: elementos autobiográficos, es decir, aquellos que forman parte de la vida del autor empírico, y elementos ficcionales. Los mismo aparecen entrelazados sin distinción dentro del texto, lo que genera cierta dificultad a la hora de definir la identidad de dicho sujeto. Se trata de un juego de identidades del que participan tanto el autor, el narrador y el personaje –quienes usualmente comparten el nombre propio- como el lector.” (Riva 2011: 329)

con los protagonizados por los héroes y dioses helénicos, a los que luego él dará forma, participando muy activamente en la configuración de su tradición.

El relato de Fernández Mallo, por el contrario, tiene como protagonista al acelerador de partículas situado en Ginebra, al que se describe como: “catedral para los científicos de lo subatómico”, así como se dice: “el conjunto configura un compacto y acéntrico laberinto, conceptualmente barroco”. Lo que nos está diciendo el autor es que la literatura y la ciencia son lo mismo: una representación ficticia de la realidad, de ahí la similitud entre Homero y el acelerador de partículas. De hecho, se nos llega a decir: “Los detectores del CERN dan fe de todo esto [cómo era el universo hace millones de años, en el Big Bang], sí, pero la dan de la misma manera que un ingenuo pintor del siglo 18 con intenciones retratistas daba fe de un rostro o paisaje, imperfecto y figurado: el arquetípico sueño de construir la Realidad”. La ciencia y el arte en general, pues, adolecen de los mismos problemas: la crisis de la representación, la problemática relación entre lo representado y el hecho de representarlo, afecta por igual a ciencia y arte, y por lo tanto, ambas disciplinas, no tan distanciadas como popularmente se consideran, no nos brindan la realidad, sino una versión ficticia de esta –son simulacros, noción que esclareceremos más adelante-. Al final del relato, sin embargo, pasamos del nivel macro en que se nos está hablando, pues el narrador parece adoptar el punto de vista de Dios, al micro, un punto de vista más limitado, dado que pasamos de leer sobre el funcionamiento del acelerador de partículas, a leer lo siguiente, introducido mediante unos corchetes que parecen cortar de golpe las cuestiones relativas al acelerador de partículas: “[tú vienes con un traje de flores, yo estoy tumbado en el jardín, saltas una tapia, y después otra tapia, y una sucesión de tapias que tienen la misma altura –lo que es extraño, ya que en los sueños no hay dos obstáculos iguales-, y me dices al oído: *¿hiciste ya la luz?*]” Se recupera, pues, el tema del laberinto y los sueños, que ya aparecía en el relato borgiano.

El apropiacionismo que se da, pues, no solo es una interpretación y reescritura en la que no se conservan palabras del original, sino que revela la filosofía del autor, tan cercana a la de Borges: las barreras entre literatura, ciencia, teología, historia, matemáticas... son muy borrosas. Y para ello, lo que ha hecho es vincular un relato en el que se nos habla de Homero, con uno en el que se habla del acelerador de partículas, estableciendo puentes entre el padre legendario de la literatura y, a priori, algo tan poco mitológico como la mencionada

maquinaria, dado que coinciden en un punto esencial: darnos una visión ficticia, un simulacro de la realidad⁸⁰.

3.3. *Dreamtigers*

Aquí vamos a tener un apropiacionismo descontextualizador, esto es, ya no se conservará el espíritu -aunque sí parte de la letra, del original- sino que, colocándolo en otro lugar, su significado será distinto.

En el original, el texto borgiano, tenemos a un autor, suponemos que el propio Borges, que refiere su obsesión por el tigre y su incapacidad de traerlo a la mente –nos habla de su infancia, y lo suponemos ya ciego-. En el relato de Fernández Mallo, sin embargo, y a pesar de conservar el título –solo una vez más trastocará el título de un relato, y solo para traducirlo, como veremos a propósito de una de las piezas de *Museo-*, se nos habla de un muchacho español que abandona el bachillerato para repartir notas de ruptura de parejas encima de una motocicleta roja –lo cual recuerda a cierto capítulo de *Los Simpson*⁸¹, en el que Homer Simpson se dedica a eso mismo, a cortar relaciones amorosas a cambio de dinero-

Pues bien, en una ocasión, una mujer le contrata para llevar una nota, y cuando llega al lugar oportuno, un muchacho chino le abre la puerta, y nuestro protagonista recita la carta entregada, que curiosamente es una apropiación del texto borgiano en el que se hacen algunas modificaciones: algunas de ellas son insignificantes, como empezar: “En la infancia yo adoré al tigre”, en vez del borgiano: “En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre”, así como continuar la frase con: “no al tigre de la Paramount ni al inmóvil truco de Sandokán, sino al tigre rayado, asiático, real” en vez del borgiano: “no al tigre ovejero de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino al tigre rayado, asiático, real”, así como adelgazar el texto, el procedimiento contrario al que veíamos anteriormente: en vez de: “yo apreciaba

⁸⁰ Sobre esta apropiación, el autor comenta lo siguiente: “El original elabora una particular biografía de Homero, en la que no obstante, se afirma que todo eso se haya perdido ya que, «sabemos esas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra». En mi cuento, ese origen de la literatura y del tiempo muta en las vueltas y vueltas que dan 2 protones en el acelerador de partículas recientemente construido en Ginebra (subterráneo, laberíntico), antes de colisionar con la pretensión de ir al origen de Tiempo, al Big Bang. Esto me parece tan ingenuo como las pretensiones realistas de los pintores del siglo 18 y, simultáneamente, tan conmovedor como el último pensamiento, perdido, de Homero.” (Fernández Mallo 2011b: 34)

⁸¹ Temporada 20, capítulo 426: *Homer y Lisa tienen unas palabras*. Siendo del 2008 y el libro del 2011, no es descabellado hablar de cierta influencia, dados los intereses televisivos del autor.

las vastas enciclopedias y los libros de historia natural”, pasamos a: “yo apreciaba las enciclopedias y los libros de historia natural”. La nota aparece, curiosamente, en cursiva, como dando a entender que es un injerto, que no es propio; y esto es curioso porque no es, en puridad, el texto original, dadas las mutaciones, por mínimas que sean, que se le han efectuado, lo cual podría ser catalogado de falsa apropiación⁸². Tras leer esta nota, mensajero y mensajero se funden en un abrazo y beso.

El texto borgiano, pues, se convierte en una especie de nota de amor, esto es, se resignifica, se resemantiza por la descontextualización, por aparecer dentro de otra narración, por lo que le precede y por el papel desencadenante que tiene⁸³. El único puente que podemos establecer entre los dos relatos, es el hecho de que se nos hable del tigre asiático como tigre verdaderamente real, y que el repartidor conozca el verdadero amor con un chino –la conexión entre la verdad y Asia-. Importa, en cualquier caso, que el relato borgiano aparezca, con unas modificaciones mínimas, como elemento de otra narración, y por ende, la resemantización que sufre.

3.4. Diálogo sobre un diálogo

En el relato borgiano tenemos un breve diálogo, donde A cuenta algo a Z, este responde con una pregunta, antecedido con la didascalia (*burlón*), y a su vez es respondido de nuevo por A, antecedido con la didascalia (*ya en plena mística*). En la primera intervención de A, se nos cuenta, a su vez, un diálogo, en el que este discute con Macedonio Fernández⁸⁴, tan idolatrado por Borges, sobre la inmortalidad del alma, donde se tratan unas cuestiones de corte pitagórico-platónico-neoplatónico –el cuerpo como cárcel: *soma esti sema-*, así como se juega con un arma, una navaja, y sobre la posibilidad de suicidarse, si bien finalmente no sabemos qué ocurrió, pues el desconocido A, *en plena mística*, comenta que no se acuerda - ¿es un alma sin cuerpo en proceso de recordar, la pitagórica-platónica-neoplatónica teoría de la reminiscencia, y por lo tanto sí se suicidó? Quizá se nos apunte a ello-.

⁸² El apartado titulado *Museo*, como veremos, es un ejercicio de falsas atribuciones.

⁸³ Sobre esta apropiación, el autor comenta lo siguiente: “Aquí Borges cuenta un sueño, con un lenguaje extremadamente realista: la imposibilidad de generar, dentro del sueño, un tigre a su antojo. Lo intenta pero casi siempre se le aparecen criaturas amorfas o disminuidas. Siempre vi ese cuento como lo que en matemáticas se llama un intervalo abierto, algo cuya frontera no pertenece al interior de su territorio, y me sugería escribir lo que estaba antes de ese sueño y después de ese sueño, antes y después del paréntesis, la zona de frontera, borrosa.” (Fernández Mallo 2011b: 34-35)

⁸⁴ Podríamos decir que Macedonio Fernández y Leopoldo Lugones son los Borges y Vila-Matas de Fernández Mallo: maestros a los que no duda en citar, y no pocas veces criticar, de manera más o menos velada.

En el relato de Fernández Mallo, la estructura se conserva intacta, didascalias incluidas, así como la primera intervención de A trata, a su vez, sobre un diálogo, aunque esta vez conocemos no a uno, sino a los dos integrantes: Billy the Kid y su asesino, Pat Garret, que es A. También discuten sobre la inmortalidad, y también se juguetea con un arma, esta vez un revólver, pero en vez de dirimir sobre el suicidio, Billy the Kid anima a Pat Garret a dispararle, y al igual que el original, no sabemos si le mató, pues en el momento de desenfundar: “fuimos la misma persona”⁸⁵.

Podríamos decir que, a diferencia de los seguramente sublimes referentes de Borges, Fernández Mallo convierte un diálogo de tintes místicos y filosóficos en una riña de bar entre pistoleros, esto es, de la alta cultura a la baja cultura; sin embargo, el propio Borges, como vimos anteriormente, varias veces se centró en el western, así como en Billy the Kid. Por lo tanto, podríamos decir que el apropiacionismo de Fernández Mallo conecta este relato, *Diálogo sobre un diálogo*, con el relato de *Historia universal de la infamia* sobre estos mismos personajes: *El asesino desinteresado Bill Harrigan*. Tendríamos con esta apropiación, pues, una llamada a interpretar el relato borgiano desde otra perspectiva, a la luz de otro relato borgiano, por lo que podríamos decir que la lectura de Borges se enriquece gracias al apropiacionismo que lleva a cabo Fernández Mallo.

3.5. Las uñas

En el texto borgiano tenemos la sorpresa del autor ante las uñas, ante la capacidad de estas de estar en constante crecimiento, incluso una vez muerto, al igual que ocurre con la barba: “Cuando yo esté guardado en la Recoleta, en una casa de color ceniciento provista de flores secas y de talismanes, continuarán su terco trabajo, hasta que los modere la corrupción. Ellos, y la barba en mi cara”. El autor las reconoce como un elemento vestigial, ya inútil: “Láminas córneas, semitransparentes y elásticas, para defenderse ¿de quién? Brutos y desconfiados como ellos solos, no dejan un segundo de preparar ese tenue armamento.”

⁸⁵ Sobre esta apropiación, el autor comenta lo siguiente: “Dos legendarios bandidos del Far West hablan de la existencia o no de la inmortalidad, y de pronto, gracias y sólo gracias a esa conversación se convierten en la misma persona, pero de una manera que no consiguen concluir.” (Fernández Mallo 2011b: 35) Sin embargo, creo que no se puede asegurar eso de que: “gracias a esa conversación se convierten en la misma persona”, al igual que en el relato de Borges no se puede asegurar si se suicidaron o no. Vemos, pues, como los autores no siempre son los mejores intérpretes de sus obras, además de que nunca debemos descartar la posibilidad de que estén mintiendo o pretendiendo tomar el pelo al espectador. Este pequeño ensayo, en cualquier caso, podría interpretarse como una vuelta de tuerca más en ese juego de la falsificación tan grato tanto a ambos autores.

El relato de Fernández Mallo tiene un sabor más lyncheano que borgiano, y resulta, al menos a priori, complicado relacionarlo con el supuesto original. Aquí tenemos a una actriz, Kate –“alta, rubia, de complexión atlética”–: probablemente la musa de David Lynch, la actriz: Laura Dern-, que recibe la visita de su vecina, una anciana que usa el mismo color de laca de uñas, aunque no es la misma marca: tenemos aquí la primera referencia a las uñas. Esta anciana le dice a Kate que vive: “en la casa de ventanas exactamente cuadradas y de fachada rojo ladrillo”, pero Kate no conoce dicha *vivienda*. La anciana, asimismo, le dice a Kate que sabe que le darán un papel en una determinada película, y recita un poema, que nos remite a un enlace a YouTube⁸⁶: el verso está extraído de otra obra, que a su vez resulta de otra obra, que a su vez resulta de otra..., esto es, tenemos una laberíntica regresión de referencias –la referencia, como las uñas, no deja de crecer-. Al poco, la anciana se va de la casa, y Kate recibe una llamada de su representante, que le comenta que ha sido contratada para una película. Pues bien, empieza a recorrer el set de rodaje, donde un decorado le lleva a otro: “y así a una sucesión como ocurre con las uñas” –segunda y última referencia a estas-, y finalmente se topa con: “una casa de ventanas exactamente cuadradas y de fachada rojo ladrillo”, donde tenemos esa difusión entre realidad y ficción –cine y realidad, más lyncheano que literatura y realidad, más borgiano-.

La apropiación, en este caso, es puramente espiritual: Fernández Mallo realiza una interpretación del texto borgiano, relacionando las uñas con lo laberíntico, tema profundamente borgiano –uno de sus grandes temas, junto con los tigres, el espejo y su doble, la biblioteca como universo y el libro como mundo, los laberintos...-, y a su vez introduce una referencia laberíntica, que saca al lector del texto para conducirlo a YouTube⁸⁷. Todo ello, con un sabor inconfundiblemente lyncheano. A diferencia de los anteriores apropiacionismos, más evidentes, aquí tenemos la fusión de varios referentes, como es la obra

⁸⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=rKLbzsKfSTI> El enlace sigue vigente, y sobre el contenido del mismo, lo mejor es recurrir a la propia nota que acompaña al verso (“se mire como se mire, en verdad/sólo hay dos habitaciones/[gasolina y fuego]/cuando antes de acostarte lo juntas/todo en la noche”): “La creencia general es que este verso está extraído de la obra *Fuel&Fire*, de M. M. Mike, obra que resulta de la intervención física en papel, y posterior filmación, del artículo *Girl With Curious Art*, firmado por RC Baker, aparecido en *The Village People*, 8-14 julio, 2009. El citado artículo describe la instalación-laberinto de Rachel Harrison, Perth Amboy (2001), en la que una muñeca Barbie, sentada en una silla de ruedas, y de espaldas al visitante, observa un cuadro en el que aparece una piscina vacía. Nosotros sostenemos que el críptico verso fue citado por primera vez por el pintor Christopher Wool.” Importa, en cualquier caso, el laberinto de referencias, tema muy borgiano.

⁸⁷ “*El Hacedor (de Borges), Remake* combina una serie de operaciones meta que configuran un espacio textual signado por las hibridaciones y las mediaciones, en donde la escritura ya no es material compositivo exclusivo, sino que se entrelaza con otros lenguajes como el de la música, el cine, la cultura informática y el de los medios audiovisuales en general. Todas estas conexiones, asimismo, permiten una extensión del texto literario por fuera de los márgenes de la página, ampliándolos, complementándolos, o construyendo, un libro en relación especular con aquel que le dio origen.” (Riva 2011: 332)

de Borges y la de David Lynch, lo cual significa una nueva forma de interpretar la obra borgiana, esta vez no en referencia a su propia obra, sino al cineasta surrealista⁸⁸ -y viceversa, evidentemente: interpretar a Lynch desde parámetros borgianos-.

3.6. Los espejos velados

En el relato borgiano tenemos a un narrador que nos hace saber su miedo a los espejos, tema borgiano a más no poder⁸⁹, y a continuación nos revela que, en el pasado, conoció a una mujer llamada Julia, con la que tuvo algo parecido a una relación amorosa. A pesar de que se nos diga: “Entre nosotros no hubo amor ni ficción de amor: yo adivinaba en ella una intensidad que era del todo extraña a la erótica, y la temía”, lo cierto es que parece encerrarse una extraña historia de amor⁹⁰. La historia está ambientada en Argentina -¿un *Romeo y Julieta* che?-, y finalmente descubrimos que Julia: “ha enloquecido y que en su dormitorio los espejos están velados pues en ellos ve mi reflejo, usurpando el suyo, y tiembla y calla y dice que yo la persigo mágicamente”, de lo cual, lo que más preocupa al narrador, es el destino de su antigua cara, que una réplica ande por el mundo sin su control –el tema del doble-.

Frente a este relato en el que uno puede dudar si es fantástico o realista, si Julia está loca o verdaderamente la persiguen, el relato de Fernández Mallo está protagonizado por una joven, Paola, que tiene una amiga aficionada a las armas, Lola, que intenta persuadirla para que se aficiona a estas, y que sin embargo no lo consigue. Si antes estábamos en Argentina, ahora estamos en México, en Monterrey. Viendo *Buenos días*, el clásico del cine japonés dirigido por Ozu, donde unos niños hacen lo imposible por que sus padres les compren un televisor, interactúa con la película, respondiendo ella misma a preguntas que se les hacen a

⁸⁸ Sobre esta apropiación, el autor comenta lo siguiente: “Borges habla del crecimiento sin fin de las uñas de los pies, en una imagen en la que detecto el eterno retorno de la cotidianidad, que en mi cuento pasa a ser la circularidad del Espacio Complejo, con su parte Real y su parte Imaginaria, ejemplificadas ambas en los sucesivos decorados que va atravesando un personaje de una película de David Lynch. Cada uña funda un nuevo horizonte en un lugar oscuro, el zapato, en el que yo veo el simulacro de sucesivos platós de grabación que nunca se acaban.” (Fernández Mallo 2011b: 35)

⁸⁹ Leemos en el relato: “Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anocheía.” De hecho, en el mismo *El hacedor* tenemos, además, el poema *Los espejos*, de temática semejante.

⁹⁰ Curiosamente: “Era nieta y bisnieta de federales, como yo de unitarios, y esa antigua discordia de nuestras sangres era para nosotros un vínculo, una posesión mejor de la patria”, lo cual nos conduce, ya irremediabilmente, a *Romeo y Julieta* de Shakespeare, lo cual permite que interpretemos el relato como una versión *sui generis* de esa obra, lo cual nos llevaría a concluir que Fernández Mallo no está haciendo nada que no hiciera el propio Borges: alterar materiales ajenos.

personajes de la misma: la televisión, pues, hasta cierto punto parece remplazar al espejo. Después de eso, acaba yéndose con su amiga Lola al desierto, con el propósito de disparar un arma; y finalmente disparará a unos bidones de fuel. El retroceso del arma, del que se dice, en un ejercicio de intermedialidad, que: “[esto solo es posible verlo a cámara lenta]”, algo que ya había sido explotado por Borges, le produce una especie de orgasmo que le trae a la memoria: “un recuerdo totalmente olvidado”, una escena banal, cotidiana, de amor paterno filial con su padre, y que es: “el recuerdo más hermoso de mi vida”.

A diferencia del relato borgiano, donde un objeto, el espejo, produce la locura de una mujer, en este caso, otro objeto, un arma, produce, también en una mujer, recordar lo que considera la más hermosa escena de su vida: “se me apareció un recuerdo totalmente olvidado, como si el disparo fuera una máquina de agitar el tiempo”; esto es, de un objeto que causa la locura, a un objeto que causa la felicidad, aunque sea pasajera: este es el fino hilo que une ambos relatos, por lo que solo podemos hablar de apropiacionismo espiritual, por el cual se apropia del título, lleva a cabo una interpretación del relato y nos brinda una narración que dialoga con el original⁹¹.

3.7. El cautivo

En el texto borgiano, lo que tenemos es la escueta narración de un chico que desapareció, por lo visto secuestrado por unos indios –“se dijo que lo habían robado los indios”-; andando el tiempo, los padres escucharon de un soldado que un indio de ojos celestes podría ser ese hijo desaparecido. El caso es que los padres dan con él, siendo este ya un hombre, y vuelve a casa, dando visos de ser aquel muchacho extraviado o robado – encuentra un cuchillo que había guardado en la cocina cuando era un niño-. No obstante, acaba regresando al desierto, y el narrador termina por preguntarse si verdaderamente ese hombre asilvestrado, animalizado, reconoció su anterior entorno: “Yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa”. El contexto, reconocido o no, ya es invivible para el personaje; por mucho que provenga de él, pertenece a otro contexto, a otro mundo.

⁹¹ Sobre esta apropiación, el autor comenta lo siguiente: “En el clásico recurso borgiano, él teme el espejo, que en mi cuento se trasmuta en un recuerdo perdido que la protagonista consigue activar gracias a algo a lo que, sin saber por qué, se niega sistemáticamente: disparar un rifle. De esta manera, el rifle se convierte en una máquina de recuperar recuerdos.” (Fernández Mallo 2011b: 35)

Poco tiene que ver lo comentado con la interpretación y rescritura que lleva a cabo Fernández Mallo, al menos a priori⁹². El relato se divide en tres partes: en la primera parte, tenemos un fragmento del cuento *El libro de arena*, curioso caso de apropiacionismo, si tenemos en cuenta que introduce, en una rescritura de un cuento borgiano, fragmentos de otro cuento borgiano que a priori nada tiene que ver –introducido todo ello con las referencias bibliográficas oportunas: no hay ningún propósito de ocultar los préstamos-. En la segunda parte tenemos una apropiación de un fragmento de Wikipedia, donde se arroja luz sobre un personaje, un superhéroe de la factoría Marvel: El Hombre de Arena. Tenemos, pues, en estas dos primeras partes, dos apropiaciones, una de la llamada alta cultura, y otra de la llamada baja cultura, con el agravante de que está extraída la información de uno de los lugares de internet más vilipendiados: la Wikipedia –ambos fragmentos, por cierto, aparecen en cursiva, remarcando su naturaleza de préstamo-. No obstante, ya nos vamos oliendo por dónde van a ir los tiros, cosa que se nos evidencia al principio de la tercera y última parte: se trata de responder a la pregunta: “De dónde le vino a Borges la idea para escribir *El libro de arena*”.

Lo que tenemos a continuación es una narración en la que se nos hace saber cómo Borges acabó trabajando para la factoría Marvel, bajo los nombres de Stan Lee o Jack Kirby, los dos creadores más famosos de esta franquicia actualmente propiedad de Disney – Fernández Mallo, cuando aún Marvel no pertenecía a Disney, le hace decir a este Borges que los guiones de la Disney son “infantilmente spinozianos”, curioso chascarrillo dado el devenir de los acontecimientos-. El tema principal de todo el relato es la superación de la dicotomía alta/baja cultura, dada la relación que se establece entre los dioses y héroes helénicos y los superhéroes americanos, ambas figuras iconográficas del bien y del mal. De hecho, resulta muy interesante la supuesta génesis de los Cuatro Fantásticos, creados también por Borges, donde Mister Fantástico estaría basado en la elasticidad mental del cerebro, de la imaginación de Dante; la Mujer Invisible se basaría en la propia insignificancia vital, física, presencial del propio Borges, individuo que fácilmente pasaba desapercibido; la Antorcha Humana en el fuego heracliteo; y la Cosa o la Mole en la tierra, completando así los cuatro elementos de acerbo aristotélico: agua-Mister Fantástico, aire-Mujer Invisible, fuego-Antorcha Humana y tierra-Cosa, redefiniendo así los elementos helénicos, esto es,

⁹² Sobre esta apropiación, el autor comenta lo siguiente: “Es un problema antropológico. Qué ocurre cuando una criatura es descontextualizada para vivir en una cultura que le es ajena. Borges teje un cuento, seco y al mismo tiempo tierno, sobre un hombre en esas circunstancias. En mi cuento, es el propio Borges quien, a finales de los años 60, se mete de becario en un contexto que le es ajeno: la factoría de cómics Marvel, para diseñar diferentes sagas como El Hombre Arena, del que luego derivaría su cuento «El Libro de Arena», o Los 4 Fantásticos tras redefinir en términos contemporáneos el fuego, la tierra, el aire y el agua.” (Fernández Mallo 2011b: 35) Realmente, el tema es esencialmente el mismo.

rejuveneciendo la tradición, demostrando que esta es un *continuum*, que uno se puede enfrentar a ella como si fuera un supermercado del cual uno se queda solo con lo que le interesa.

Merece la pena reseñar que este Borges guionista de la Marvel tenía en su despacho dos posters: uno de Abraham Lincoln, y otro de una publicidad de un ama de casa americana, pues para este supuesto Borges: “Esa indeterminación inherente a la publicidad representaba la mismísima Inmortalidad, la musa o Diosa Blanca *gravesiana*”: de nuevo esta coexistencia entre la alta y baja cultura, o más precisamente, la resignificación de la llamada baja cultura, tan fácilmente vinculable a lo más sublime de la tradición, lo cual es, precisamente, el tema de la rescritura.

Aquí tenemos casos de apropiacionismo, pero no, curiosamente, del texto original, en el que supuestamente se basa y con el que guarda, sin duda, cierta esencia en común, como es el asunto de la muerte simbólica y el renacer, también simbólico, y el hecho de la descontextualización. No obstante, el apropiacionismo, directo, tomando textos que no son suyos y que terminan profundamente resemantizados –experimentan, los propios textos, una muerte y un renacimiento, de carácter semántico-, no proceden del texto original, del que se apropia del título, sino de otro relato borgiano y de una enciclopedia internáutica, de la que se extrae un fragmento sobre un personaje de la cultura popular, uno de los enemigos de Spiderman, que aquí termina por vincularse, sorpresivamente, a un relato borgiano. Volvemos, pues, a tener una interpretación de un relato borgiano –y en general del corpus borgiano-, donde, además, se exponen las ideas filosóficas, posmodernas, del autor, en relación a la falsa dicotomía alta/baja cultura, que ya contemplamos en el propio Borges.

3.8. El simulacro

En el relato borgiano tenemos una extraña narración en la que se nos cuenta que un hombre de rasgos aindiados arma un funeral para una muñeca de pelo rubio en una caja de cartón. La gente que acude le da el pésame –“la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era”- y dinero –“una alcancía de lata recibía la cuota de dos pesos”-. Tenemos, por un lado, lo que parece ser una crítica a Perón, al que Borges despreciaba profundamente, ya que se le nombra, como se nombra a Eva Duarte; por otro lado, la noción, que ya aparece en el título, de simulacro, algo que se encuentra, que ocupa el

lugar de otro algo, lo que apunta a la crisis de la representación, el arte, o más bien cualquier expresión humana, como simulacro de la realidad; y la referencia a lo cíclico –“la historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales⁹³”, esto es, la imposibilidad de que este tipo de farsas dejen de darse, lo cual remite al platonismo⁹⁴: existiría la idea de este tipo de farsa, un arquetipo universal, y Perón y Evita no serían más que la materialización, una de tantas, de ella.

En el relato de Fernández Mallo, ya en el mismo título tenemos un asterisco que nos envía a una nota a pie de página, que a su vez nos envía a YouTube⁹⁵: “Como ampliación al tema del simulacro [en general], se aconseja este video”. Lo que está de fondo, es la noción de simulacro de Baudrillard, expuesta en *Cultura y simulacro* (1987), que está relacionada, a su vez, con la noción de hiperrealidad: la realidad ha desaparecido, ha sido suplantada por el mapa, por la representación; tomando como referencia el relato borgiano *Del rigor de la ciencia*, el autor francés comenta que, en la actualidad, lo importante es el mapa, un simulacro del terreno que pierde de vista el referente, que acaba suplantando al referente, de tal forma que solo a través del mapa llegamos a la realidad, solo lo mapeado es lo que tenemos en cuenta, lo cual significa que nunca tratamos con la realidad, sino con esa representación de la realidad, la hiperrealidad. Esta noción de simulacro es muy similar, en líneas generales, a la noción de crisis de la representación, y detrás de todo esto, como ya se dijo, lo que está es el giro copernicano de Kant, la distinción entre fenómeno, la realidad a la que nos es posible acceder, y el noúmeno, la realidad en sí, absolutamente inaccesible.

En el propio relato, el narrador nos comenta un episodio extraído de una obra de historia del arte, concretamente *Diccionario de las Artes*, de Félix de Azúa –el laberinto de las referencias, pulcramente expuestas-. Se nos cuenta que, en 1915, el pintor ruso Malévich presentó en un salón de Petrogrado un cuadro que había pintado de negro. Se habla, pues, de

⁹³ Esto es Schopenhauer, para quien la historia es como las obra de Gozzi, donde: “aparecen siempre los mismos personajes con similar propósito e idéntico destino, los motivos y los acontecimientos son distintos en cada pieza teatral, pero el espíritu de los acontecimientos es el mismo.” (Schopenhauer 2015: 369) Recordemos que dice Borges, en el *Epílogo* que más adelante se comentará, que: “pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer”, lo que da cuenta de su interés por el filósofo, a quien consideraba el escritor alemán más importante de la historia, por encima de Goethe.

⁹⁴ Recordemos que las referencias principales de Schopenhauer, como él mismo afirma, son los Upanisad, Platón y Kant.

⁹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=zGxH8Zv4Z0E> En la caja de la descripción del video leemos: “Imposibilidad de volver a fundar con una sola mano el libro de Baudrillard”, lo cual es una buena definición del video. Lo interesante es que, ante un libro que trata sobre el simulacro, vemos la mano del autor bregando por enfundarlo en el plasticucho que él mismo desenfundó, la parte más superficial; esto es, tenemos una regresión de simulacros: si el libro es un simulacro de una filosofía, que a su vez es un simulacro de la realidad, el autor se centra en la película que lo protege, aquello que envuelve un simulacro de, por lo menos, segundo grado, lo cual es, evidentemente, una reflexión sobre la noción de simulacro.

que se ha asistido: “al fusilamiento del espejo de la naturaleza”, de que: “ya nada volverá a ser lo mismo”, de que: “la pintura ha muerto”; y es que esta obra: “modificaría sin retorno la trayectoria del arte retiniano occidental”. En este curioso funeral, Malévich aparece con una camiseta en la que se lee: “*Cabeza borradora*, de David Lynch, solo en cines”, un curioso anacronismo en el que se vuelve a relacionar a Borges con Lynch –y a estos dos con Malévich, evidentemente: ¿tres exponentes fundamentales de la crisis de la representación, de la noción de simulacro?–; y al igual que en el relato borgiano, Malévich, como el extraño aindiado del otro texto, repiten las mismas palabras: “Era el destino. Se ha hecho todo lo humanamente posible.”

Ambos relatos se componen de dos párrafos, y el segundo párrafo, *mutatis mutandis*, es el mismo, esto es, tenemos una apropiación del original en el que se cambian aquellas circunstancias que se deben cambiar para que case lo primero -un apropiacionismo de espíritu y de letra-: el episodio de la exposición de Malévich, en el que se está celebrando el funeral del arte retiniano, mimético, esto es, donde tenemos la crisis de la representación. Importa sobre todo, a mi modo de ver, el hecho de arrojar luz sobre la obra de Borges, relacionándola con Lynch y Malévich en torno a la noción de simulacro, que ya aparece en el título, tan hermanada con la noción de crisis de la representación, de tal forma que casi podríamos entender *El hacedor (de Borges), Remake* como un estudio sobre el autor argentino⁹⁶.

3.9. Un problema

En el cuento de Borges se nos propone un experimento mental, esto es, se juega con el lector, se busca su participación: “Imaginemos que en Toledo se descubre un papel con un texto arábigo y que los paleógrafos lo declaran de puño y letra de aquel Cide Hamete Benengeli de quien Cervantes derivó el *Don Quijote*.” Aquí ya se está entremezclando realidad y ficción, historia y filosofía especulativa, así como crítica literaria, pues todo ello es uno para Borges. En el texto leemos que el Quijote ha matado a un hombre, y de lo que se

⁹⁶ En palabras del propio autor, sobre su intención de escribir *El hacedor (de Borges), Remake* : “Escribir un libro que, siguiendo la estructura del de Borges, dialogara con él en diferido, un libro producto de todas esas anotaciones de ideas que el original me proponía pero conservando la estructura, títulos e ideas del original, como si el libro de Borges fuera la figura de carne y hueso y el mío su deformada imagen en un espejo, una especie de mapa o cartografía que no sólo copiara sino que también transformara, de la manera en que un sistema digestivo transforma los alimentos, o como cuando vemos la Tierra cartografiada por Google Earth y sabemos que, lógicamente, eso no es, ni mucho menos, la Tierra, sino una representación mental y arbitraria.” (Fernández Mallo 2011b: 31) Curiosamente, el final está profundamente relacionado con la crisis de la representación.

trata es de reflexionar sobre cuál habría sido su reacción. El narrador, para ello, tiene un proceder muy analítico, dividiendo la respuesta en tres posibles soluciones: nada ocurre porque está loco; el acto le saca de la locura, le devuelve la cordura; don Quijote acrecienta su locura para explicar la muerte. No obstante, propone otra conjetura, donde don Quijote parece defender unas concepciones de la vida y la muerte semejantes a las filosofías o religiones hindúes, con sus ciclos infinitos de reencarnaciones, lo cual supone hermanar una de las obras cumbres de occidente con las obras cumbres de oriente, mostrando así sus posibles maridajes –de nuevo, lo mismo da religión que novela o tratado filosófico: todo ello es material potencialmente lúdico-. El caso es que podemos apreciar cierta burla o crítica a ese academicismo literario que se toma la literatura demasiado en serio, olvidando por momentos que es ficción, y que trata los materiales como un científico, cuando de lo que se trata es de jugar con ellos.

En el cuento de Fernández Mallo, el autor se centrará no en la figura del Quijote, sino en Warhol, y más concretamente, en un libro sobre Warhol: *Tristísimo Warhol*, de Estrella de Diego –se nos da la referencia bibliográfica: Siruela, 1999-. Esto es muy interesante porque uno de los temas del relato borgiano era la confusión entre realidad y ficción, entre historia y literatura, y aquí se nos va a hablar de un personaje de carne y hueso, histórico y, sin embargo, se va a hacer esto desde un libro, como si fuera un personaje literario, ficticio – como veíamos anteriormente con Malévich-. Nos presenta al artista: “la noche anterior a ser ingresado en el hospital por la infección de vesícula que lo mataría”, y lo que le interesa al autor es: “conjeturar qué pensó en ese momento este caballero de tristísima figura” –ya vemos la relación, absolutamente caprichosa y aleatoria-. Las tres conjeturas son: elucubrar que un contenedor de basura es la Constante de Gravitación Universal; la segunda es establecer un paralelismo con *Ciudadano Kane*, el clásico de Orson Wells; la tercera es otra elucubración sobre su ascensor sin espejo, relacionado con su obsesión por el autorretrato y la duplicación que supone todo ello; y la cuarta, que Warhol, al no tener carné de conducir, imprescindible en los tiempos modernos, se extinguió como los dinosaurios.

Tenemos, pues, una apropiación que juega con las mismas ideas que el original, como es la confusión entre realidad y ficción; asimismo, la estructura es semejante: se nos propone un experimento mental, y se responde en tres conjeturas, a las que se añade una cuarta –en estas conjeturas, hay apropiacionismo directo, de letra, dado que Fernández Mallo repite el procedimiento introductorio: “Que yo sepa, hay tres contestaciones posibles. La primera es de índole negativa [...] La segunda es patética. [...] La tercera es quizá la más verosímil. [...]

Queda otra conjetura, que es ajena...”- Este apropiacionismo de letra y espíritu, al igual que el anterior, resulta muy útil para volver sobre la obra de referencia e interpretarla con las claves que se nos dan; lo podemos entender, pues, como un enriquecimiento de la lectura del propio Borges.

3.10. Una rosa amarilla

En el relato borgiano se nos habla del poeta Giambattista Marino, quien, en sus últimos días de vida, tras murmurar unos versos sobre una rosa –“Púrpura del jardín, pompa del prado, / gema de primavera, ojo de abril...”-, tiene una epifanía, una revelación en la que ve la rosa, lo cual nos recuerda al famoso verso de Juan Ramón Jiménez: “que mi palabra sea la cosa misma”. Se nos dice, de hecho, que: “Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.” Esta cuestión se repetirá, casi tal cual, en otro relato, titulado *Parábola del palacio*, y de lo que se trata es de una metáfora, unas palabras que están en el lugar de una cosa, que tratan de ser la propia cosa, y finalmente se convierten en la cosa, como ocurre en la *Parábola del palacio*, o aquí, donde no sustituyen, sino que el poema acaba por transformarse en una cosa, una cosa que se agregará al mundo, que enriquecerá la realidad. El tema de fondo, evidentemente, es la relación del arte con la realidad, si este es un mero espejo, una réplica más o menos deficiente, o en verdad es otra cosa, otro lenguaje que no duplica defectuosa e inútilmente sino que enriquece la realidad.

En el relato de Fernández Mallo tenemos lo que parece un monólogo desquiciado, sin puntos, solo comas entre las frases –muy semejante a la primera de las tres partes de *Nocilla Lab-*, lo cual ya nos posiciona en un lugar distinto al original: el relato borgiano está narrado por un autor imposible, quizá por dios –desde luego el narrador es omnisciente- mientras que el relato de Fernández Mallo estaría narrado por el propio afectado, por, podríamos decir a priori, un nuevo Giambattista Marino. Este personaje parece que es un escritor que se encuentra en el Instituto Cervantes de Nueva York, que se siente espiado, observado –“[de igual manera que las rosas amarillas detectan la presencia del primer sol de la mañana y se abren sin más, sin propósito, porque sí, así de indiferentes son las rosas y las cámaras]”: el título aparece relacionado con cámaras de seguridad- y se obsesiona con un Kinder Sorpresa -

que están prohibidos en Estados Unidos-, y con su contenido, un muñeco que le remite a los héroes helénicos –aunque no acaba por descubrir qué héroe es-, y que aquí aparece como *Real Thing*, como la cosa misma, el noumeno kantiano, la realidad allende el simulacro. Asimismo, el relato acaba con las siguientes palabras: “-¿Lo crearás, Ariadna? –dijo el muñeco Kinder Sopresa-, el Minotauro apenas se defendió.” Esto nos remite a otro cuento borgiano: *La casa de Asterión*, narración incluida en *El Aleph*, que cuenta, desde la perspectiva del ser mitológico, su vida en el laberinto, en la que apreciamos su locura debido a su soledad, pudiendo ser el tema principal el de un prisionero que se cree libre, pero que, asimismo, espera la salvación, espera a su redentor, que finalmente, parece confundir con Teseo, su asesino.

En el relato de Fernández Mallo, por lo tanto, lo que tenemos es una sustitución, sustituyendo al muñeco Kinder Sorpresa por Teseo, el Instituto Cervantes de Nueva York por el laberinto, y el narrador, evidentemente, por el minotauro. Tenemos, pues, una apropiación en el que se toma el título y cierto espíritu del relato –ese poema sobre una rosa amarilla como cosa que ha trascendido su condición metafórica, que aquí aparece como Kinder Sorpresa o *Real Thing*, que contiene al héroe del relato-, y a su vez se lleva a cabo una reescritura de *La casa de Asterión* –un narrador enloquecido hablándonos de su encierro-. Tenemos, pues, de nuevo un apropiacionismo que consiste en fundir dos relatos borgianos, de manera que se da una interpretación, que se propone revisar ambas narraciones, pues se entiende que hay nexos a estudiar. La cuestión de fondo, a mi entender, es que la *Real Thing*, en este caso un Kinder Sorpresa, al igual que la rosa amarilla, y al igual que Teseo para el minotauro, tiene una doble vertiente, pues es una cosa tan salvífica como destructora⁹⁷.

3.11. Mutaciones

En el relato borgiano se nos habla de tres objetos –una flecha, un lazo y una cruz- que, con el tiempo, como indica el propio título, sufren mutaciones⁹⁸. El relato puede interpretarse como un lamento por el paso del tiempo: “Viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir.” Pero también relacionarse con el apropiacionismo, pues lo que ha

⁹⁷ Podríamos relacionarlo con el fármaco de Derrida (2007), con esa doble función de envenenar y sanar.

⁹⁸ “Una breve prosa [...] referida a los cambios que se operan en las funciones de los objetos.” (Riva 2011: 330)

sucedido con estos objetos es que el tiempo, como el artista apropiacionista, resemantizador por excelencia, los ha resignificado –hasta aparece la palabra traducción, una forma de mutación-. Podemos ver el relato desde esa doble perspectiva de la nostalgia y la resemantización, lo cual tiene sentido, ya que la resemantización supone ganar y perder significados y usos.

En cuanto a la narración de Fernández Mallo, decir que es la más densa y extensa, el verdadero corazón de este libro⁹⁹. Se divide en tres partes y, así como en la narración borgiana, se nos hablaba de tres objetos.

La primera se titula “UN RECORRIDO POR *LOS MONUMENTOS DE PASSAIC 2009*”: un narrador se prepara para hacer un recorrido, preparación que pasa, principalmente, por comprobar si su teléfono móvil tiene la suficiente batería, pues pretende hacer varias fotos durante la caminata. El antecedente es Robert Smithson, artista que en 1967: “Emprende la caminata que transformaría la idea de monumento y ruina romántica que hasta entonces se tenía en la Historia del Arte”; esta obra terminará por llamarse “Un recorrido por los monumentos de Passaic”, un artículo o informe que se publicaría en la revista *Artforum* en el mismo año.

El viaje de nuestro narrador empieza así: “Enciendo el iMac y, en tanto arranca, con mi teléfono N85 le hago una foto al mapa que me servirá de guía”: aquí nos presenta la primera fotografía, del mapa antedicho, por lo que tenemos una curiosa mezcla entre lo analógico y lo digital; pero lo más curioso, sin duda, es que la caminata que hará será por Google Maps, así como la segunda fotografía, hecha no desde el propio ordenador mediante una captura de pantalla, sino realizada con el mismo teléfono móvil, con lo que las ventajas de lo digital no se explotan por completo, quedando así un remanente analógico¹⁰⁰. A partir de aquí, las fotos seguirán apareciendo, así como extractos del artículo de Smithson, los cuales aparecen en cursiva, y hasta se nos dice qué edición en español se está usando. Su

⁹⁹ De *Mutaciones* dice el propio autor: “Relato éste que, quizá, es de lo que estoy más satisfecho de cuanto he escrito hasta hoy.” (Fernández Mallo 2011b: 32)

¹⁰⁰ “No suele incluir en sus novelas fotos tomadas directamente de la realidad, sino más bien fotos de fotos, fotos tomadas de la pantalla (del televisor o del ordenador) o fotos de croquis, de mapas, de bocetos de la realidad. [...] Pero, ¿por qué fotos de fotos, y no fotografiar directamente la realidad? [...] Se trata aquí de fotografiar la fotografía (o la imagen de la pantalla) y poner así en evidencia, a través de este ingenioso bucle metaficcional, esa definitiva e imparable suplantación de lo real por su copia o simulacro a la que desde hace bastantes años tiende la sociedad.” (Gómez Trueba 2017: 91-93) El propio narrador del relato comenta lo siguiente sobre el propio uso de las fotografías: “Quizá toda la realidad está hecha de cables que no vemos, y que toda fotografía no sea otra cosa que un corte limpio en ese cableado, un filete extraído a un compacto músculo al que llamamos Realidad, en cuyo interior crecemos”.

viaje internáutico se mezclará, pues, con el de Smithson, y para ello utilizará el mismo procedimiento usado con Borges: tomar extractos del original e ir modificándolos – fragmentos textuales y fotográficos-, bien en sí mismos, bien por el lugar que les hace ocupar dentro de otra narración. Su viaje, pues, será, a la vez, por Google Maps y por el artículo mentado, artículo aquí como mapa-guía, saliendo así una especie de *remake*¹⁰¹.

¿Y qué tiene esto que ver con la flecha del relato borgiano?: “El icono de Google Maps, que se desplaza por la pantalla cuando mueves el ratón, no es una flecha sino una mano con guante blanco”: si la flecha, en Borges, pasó de instrumento bélico a señalizador, aquí pasa a puntero, que al autor le recuerda el guante de Michael Jackson. A partir de aquí su periplo tendrá sus inconvenientes, como pueden ser los límites del zoom o los excesos de pixeles, esto es, la definición, la claridad de la imagen. El gusto de Smithson se decanta por elementos marginales, escombros a medio construir, de ahí su reformulación de la noción de ruina: “*Ruinas al revés*, es decir, toda la construcción que finalmente se construirá. Esto es lo contrario de *ruina romántica*, porque los edificios no caen en ruinas después de haberse construido, sino que *alcanzan* el estado de ruina antes de construirse”. Esto lo podemos interpretar como una visión simbólica del *remake*, esto es, de su trabajo en general con esta obra. Su *remake* es un andamio, construido directamente para parecer una ruina, una especie de colección de residuos -¿una *silva de varia lección*¹⁰²?, pero que se carga de significado cuando es comparado con el original, sobre el que influye –supone una interpretación del mismo-. Son un andamio para otra obra: *El hacedor*, de Borges que, a su vez, parece una colección desordenada de fragmentos extraídos de aquí y allí, una especie de colección de residuos -una *silva de varia lección* de la caprichosa biblioteca borgiana, de su visión de la tradición-. También, relacionado con las ruinas, dice el narrador: “La lógica del viajero es perseverar en paisajes indeterminados, no dejarse llevar por una idea sino construir una idea, su propia idea”: siempre hay autor, estamos condenados a decidir: aun cuando estemos

¹⁰¹ Sobre el hecho mismo del *remake*: “Volver a un lugar ya conocido es volver a escribir ¿el mismo texto? El retorno a escenarios cinematográficos parece conectar así con otro asunto de raigambre borgeana muy grato a ambos escritores: la concepción de la escritura como reescritura, de la creación como *remake*. La dificultad al fin de distinguir entre la copia de Pierre Menard y su modelo. No olvidemos, al fin y al cabo, que el texto de Fernández Mallo que comentamos está recogido en un libro que se nos presenta desde el título como un *remake* de *El hacedor* de Borges.” (Gómez Trueba 2021: 11)

¹⁰² Recordemos la supuesta génesis de *El hacedor*: “Allá por 1954 empecé a escribir textos breves: ejercicios y parábolas. [...] Un domingo, revolviendo en los cajones de casa, empecé a descubrir poemas y textos en prosa que en algunos casos se remontaban a la época de mi trabajo en “Crítica”. Esos materiales dispersos – organizados, ordenados y publicados en 1960- se convirtieron en *El hacedor*. Para mi sorpresa, ese libro –que más que escribir acumulé- me parece mi obra más personal, y para mi gusto la mejor. La explicación es sencilla: en las páginas de *El hacedor* no hay ningún relleno.” (Borges 1999: 137-138).

repitiendo algo, en este caso un recorrido, el viaje –el *remake*- acaba teniendo tantos elementos ajenos como propios.

“Mientras me acerco veo a una mujer de rostro indeterminado con intención de cruzar la calle”: esto tendrá mucha importancia más adelante, pero es también relevante recordar que los rostros están borrados, pixelados, que todo humano que aparece en su pantalla carece de cara –la deshumanización que lleva a cabo la tecnología-. Aquí el relato no sabemos si se vuelve fantástico, o es que el propio narrador no está muy cuerdo, pero el caso es que este empieza a dialogar con la mujer, pues al fotografiarla, esta se ha dado cuenta; y es que poco a poco el narrador parece olvidar que su recorrido es a través de la pantalla, y nos habla como si estuviera de cuerpo presente, a pesar de que las fotografías siguen siendo del Google Maps: los límites borrosos y confusos entre realidad y ficción, tema tan borgiano, aquí serán los límites borrosos y confusos entre realidad material e internet, vida corporal y vida digital. Irá comparando, de hecho, sus propias fotos con las de Smithson, así como comparando los cambios, las mutaciones efectuadas entre la época de Smithson y la suya. Parece sufrir una bipartición, pues de la misma forma que está de cuerpo presente en los lugares que fotografía, interactuando corporalmente con el entorno, incluso hablando con un vigilante, al llegar a un determinado lugar, llamado Shevchenko Park, comprueba, desolado, que nada tiene que ver con lo visto en la obra de Smithson, por lo que decide buscarlo en Google, donde tampoco aparece el parque¹⁰³; asimismo, y después de secar sus pies mojados en un césped, se levanta de la silla y se come unas ciruelas. Acaba diciendo: “Mi caminata no es otra cosa que una búsqueda pero ¿buscar qué?” En la tercera parte lo sabremos.

La segunda parte se llama “UN RECORRIDO POR LOS MONUMENTOS DE ASCÓ”. Nos cuenta que: “El 14 de abril de 2008, la central nuclear de Ascó (Tarragona, España) notificó al Consejo de Seguridad Nuclear (CSN) que se habían detectado partículas radioactivas”, y de hecho nos muestra un extracto del informe del CSN, de forma perfectamente legible. El caso es que: “Una vez notificado el incidente, se pone en marcha un dispositivo que consiste en un recorrido, tanto a pie como en vehículos rodados, por la central nuclear”: tendremos, pues, otro recorrido, del que se dice que es: “Espejo del de Robert Smithson en Passaic, Nueva Jersey, 1967”. Se muestran fotografías realizadas *in situ*, como una en la que se ve cómo se toman muestras de tierra, a las que llaman Monumento Cajón de Tierra, lo que nos devuelve al tema de los monumentos, esto es, vestigios históricos de otro

¹⁰³ “El conocimiento parece haberse convertido en nuestra época en sinónimo de búsqueda de restos y el buscador de Google en paradigma de todas las búsquedas.” (Gómez Trueba 2018: 119)

tiempo. Se topa, entonces, con un boli BIC, que se muestra nuevo e intacto estando el espacio vallado desde hacía dos años, al que examina con el detector de contaminación –lo cual nos hace pensar en la propia biografía del autor, licenciado en física¹⁰⁴–, indicando este un alto nivel de radioactividad: este objeto es, a mi modo de ver, la sogá del cuento borgiano, esto es, un objeto resemantizado –o mutado-: de objeto destinado a la escritura, a posible arma radioactiva. Sobre este objeto nos dice, al final, que: “ese bolígrafo y las circunstancias de su hallazgo son el acontecimiento más neutro y al mismo tiempo gozoso que he podido experimentar”. Esta es, sin duda, la parte más escueta de las más de cincuenta páginas que ocupa “Mutaciones” dentro del libro.

La tercera y última parte se titula “UN RECORRIDO POR LOS MONUMENTOS DE LA AVENTURA”. Aquí el narrador se propone otro recorrido más: en 1959, el director Michelangelo Antonioni rodó, en una isla rocosa de difícil acceso –hasta al narrador le costará llegar- llamada Lisca Bianca, del archipiélago de las islas Eolias, una película: *La aventura*. Esta película, según el autor, está dividida en dos partes: una, en la que un grupo de amigos van de excursión a dicha isla, y se nos cuenta el recorrido en barco; y dos, la desaparición de Anna, una de las integrantes, que desaparece al poco de desembarcar, y que produce un recorrido por la isla, en su busca –la película consta, pues, de dos recorridos¹⁰⁵–.

Este, sin embargo, no es el punto de referencia directo de su recorrido, sino que lo será un documental sobre dicha película, titulado *Falso retorno*¹⁰⁶, que se dedica a recorrer los lugares de la película, buscando “vestigios del rodaje original”: estamos, pues, ante un recorrido que se basa en un documental que a su vez se basa en una película, luego la mezcla entre realidad y ficción será muy intensa, pues a fin de cuentas, lo que hace el documental es

¹⁰⁴ “Se juega con la imagen del autor, porque si bien no se muestra la cara de ninguno de los sujetos que intervienen, conocer datos de la biografía de Fernández Mallo, saber que es físico, crea un efecto de mayor verosimilitud y de indecibilidad entre la ficción y lo real.” (Riva 2011: 331)

¹⁰⁵ Realmente, esto es solo el principio de la película, pues el tema principal de la misma es la aventura de amor que tienen la amiga de la desaparecida con el novio de esta, mientras ambos viajan en su busca, siendo notable el progresivo olvido de la búsqueda que se va dando en los protagonistas.

¹⁰⁶ “Lo que parece despertar la curiosidad e interés de Fernández Mallo, hasta el punto de motivarle a escribir un relato que trata precisamente del viaje al escenario de la desaparición, no es tanto el contenido de esa conocida película, sino el documental que, casi 25 años después, un equipo de la RAI TV, dirigido por Michele Mancini y Giuseppe Perrella, realizara sobre el rodaje de la misma. Dicho documental, bajo el título de *Falso Retorno*, se proponía en efecto reconstruir al detalle el rodaje de la película, localizando escenarios, buscando sus vestigios, trazando las rutas que siguieron los personajes.” Esto está muy vinculado a la querencia del autor de topografiar una ficción: “Se enuncia asimismo en esta obra el sugerente concepto de una posible arqueología del escenario, que consistiría en la posibilidad de una reconstrucción de los espacios “reales” que sirvieron para el rodaje de una película, exclusivamente a través de la visualización de la misma.” Lo cierto es que: “Es esta obra, más allá de la película de 1959, la que inspira el relato de Fernández Mallo que ahora nos ocupa.” (Gómez Trueba 2021: 4-5) El documental, de hecho, solo se centra en la desaparición, y por lo tanto, casi todo él se desarrolla en Lisca Bianca, que apenas aparece en la película.

mapear una película, una ficción, que a su vez se rueda en un lugar real. En las propias palabras del narrador: “Pretenden, desde la *ficción*, avanzar hacia atrás, hacia la *realidad* de la filmación. Topografiar una ficción llamada *La aventura*”. A partir de aquí, el narrador nos incluirá tanto fotogramas de la película como del documental¹⁰⁷. Así como en el anterior recorrido se buscaba el origen de la radiación, y anteriormente, en la primera, el narrador se preguntaba qué estaba buscando, ahora se aclararán esas cuestiones: Anna, la desaparecida de la película. Para ambos recorridos, los del documental y los del narrador, la referencia es la película, que los segundos visualizaban en un monitor transportable, y que el narrador visualizará, también *in situ*, a través de su iPhone; con todo, ya no nos introducirá más fotos, ni de la película ni del documental ni de su viaje, hasta el final de la narración.

En la isla encuentra los restos de la cabaña de yeso que aparecía en la película –la morada del anciano marinero–, así como señalizaciones del terreno llevadas a cabo durante la filmación del documental –esto es, su recorrido ya había sido más que topografiado¹⁰⁸–. Irá, pues, pausando la película, mezclando ficción y realidad, tal y como en el primer recorrido, solo que esta vez, suponemos que estando corporalmente en el lugar. Tras una noche en la isla, acaba gritando el nombre de Anna, dándose cuenta de que no había eco, posible símbolo sobre la imposibilidad de realizar la tarea que se había propuesto, así como sintiendo una gran soledad. Más adelante nos cuenta que tiene la costumbre de interpretar las películas, de fijarse en determinadas cosas que: “No estaban programadas porque parecen no aportar nada significativo, aunque de pronto cambien el curso de una película”, luego que lo que está haciendo, quizá antes que una réplica, sea una interpretación, así como su propio libro es un *remake* en tanto que es una interpretación.

Acaba llamando a Claudia, amiga de Anna, por el nombre de la actriz, Monica Vitti, aumentándose la confusión entre realidad y ficción; asimismo, aparece una cruz, como en el tercer párrafo del relato borgiano, en el momento en que está hablando de que: “Solo es posible amar aquello que no termina de entenderse, como la lluvia nocturna, una flecha en dirección a unos lavabos, el motor de cola de un avión o una cruz en el escote de una señora”: la cruz, aquí, como en el relato de referencia, sufre una mutación. Finalmente,

¹⁰⁷ “Exacerba las estrategias metamediales y se propone rehacer el recorrido que hizo años atrás la producción de un incomprensible documental llamado *Falso retorno* que, a su vez, estuvo tras los pasos de la filmación de *La aventura* de Antonioni” (Riva 2011: 331) No obstante, las “estrategias metamediales”, para ser justos, son mucho más “exacerbadas” en la primera parte.

¹⁰⁸ Tenemos una especie de regresión de *remakes*: “Como si de un *remake* de *Inserto girato a Lisca Bianca de Antonioni* (a su vez *remake* de *La Aventura*) se tratase, a partir de aquí se describe el solitario viaje del narrador al islote del mediterráneo.” (Gómez Trueba 2021: 5)

Claudia/Monica Vitti se le aparece: la película se había seguido reproduciendo, y tras ver que la había perdido definitivamente, agarra de nuevo el iPhone con el propósito de apagarlo, pero se encuentra con ella: “Esta vez ya no la seguía, sino que era ella quien corría hacia la posición en la que yo me encontraba, venía directamente a mí, con los brazos abiertos, y entonces, justo al llegar pasó de largo, así, como sin verme”. Vuelve a mostrarnos fotografías, de ese momento de la película –lo cual nos remite, por cierto, a la portada de *Nocilla Lab*, el cierre de la trilogía *Nocilla*¹⁰⁹-, y prosigue: “Me di cuenta de que no era a Anna a quien buscaba Monica, sino a mí. Solo que ella había llegado con 45 años de antelación a ese lugar, yo ni había nacido, e inevitablemente ella pasaba de largo”. Tenemos, al final, un extraño *remake* de *La aventura*, donde Claudia/Monica Vitti, con la confusión de si es la actriz o el personaje, termina encontrando, solo que no a Anna, sino al narrador.

A mi modo de ver, en este caso¹¹⁰, lo que tenemos es una suerte de apropiacionismo que toma como punto de partida la esencia del original: las mutaciones. En el primer caso, tenemos un apropiacionismo, el intento de *remake* de un recorrido ya historiado, con préstamos directos del artículo de referencia –textos y fotos-, en el que, sin embargo, a pesar de que el recorrido sea el mismo –bastantes años después-, al recorrerse de otra forma, con otros medios –de corporal a digital-, adquiere otros matices –se resemantiza-; en el segundo caso, tenemos la mutación, la resemantización de un objeto absolutamente banal y cotidiano, que pasa de eso a posible peligro radioactivo; en el tercer caso, tenemos el intento de *remake* de un *remake*, en el que se pierde de vista el original –en toda traducción se gana y se pierde-, resultando algo difícil de relacionar con la obra matriz. Todos los casos resultan, creo, una evidencia de la imposibilidad de repetir, de hacer un *remake* en el que el autor no forme parte de la obra. Y a pesar de todo ello, creo que se mantiene la esencia original: la doble perspectiva de la nostalgia y la resemantización, pues resemantizar supone ganar y perder significados y usos.

¹⁰⁹ No solo este relato, sino todo el *remake* supone tanto una interpretación de Borges, como una interpretación de su obra, esto es, de lo propio y de lo ajeno.

¹¹⁰ Sobre esta apropiación, el autor comenta lo siguiente: “El cuento más extenso, cerca de 50 páginas (el original tiene 2), separado en 3 partes. En la primera recorro la célebre caminata que Robert Smithson hizo en Passaic, Nueva Jersey, 1967, y que redefine el concepto de «monumento» en el arte, pero yo lo hago a través de Google Earth. En el segundo, se redefine la eternidad de un paisaje a través de una muestra radiactiva hallada en un bolígrafo BIC, producto del accidente de la Central Nuclear de Ascó (Tarragona) de abril de 2008, y en el tercero, me desplazo a la isla Lisca Bianca, donde Antonioni filmó *La aventura*, para recorrer los pasos de los actores, siguiéndolos a través de la pantalla de un iPhone en el que reproduzco, *in situ*, esa película de Antonioni. Planea sobre todo el cuento la idea de una especial clase de laberinto, creada por la deriva a través de esos 3 escenarios (Land Art digital, objeto terrestre y objeto cinematográfico).” (Fernández Mallo 2011b: 35-36)

3.12. Parábola de Cervantes y de Quijote

En el relato borgiano tenemos, de nuevo, a Cervantes y al Quijote como protagonistas. Se nos cuenta cómo un viejo soldado español, Cervantes, idea al perturbado Quijote. Con el andar del tiempo, muere el Quijote: “Vencido por la realidad, por España, don Quijote murió en su aldea natal hacia 1614. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes.” Volvemos, pues, a esa confusión entre realidad y ficción, entre literatura e historia: “Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII.” Con el paso del tiempo: “los años acabarían por limar la discordia”, y es que como ya dijimos, el paso del tiempo hace un tanto confusa la diferenciación entre realidad y mito, entre historia y leyenda: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.”

Si en el relato borgiano, para tratar el tema de lo borrosos que pueden resultar los límites entre historia y ficción se echa mano de un escritor y su criatura, en el relato de Fernández Mallo va a ser el propio autor, en un ejercicio de autoficción, quien nos brinde una visión sobre esta problemática. Esta confusión sobre lo soñado y el soñador se repite en, por ejemplo, *Las ruinas circulares*, y parece ser que Borges la tomó de *El sueño de la mariposa*, del *Libro de Zhuangzi* (circa siglo III a. C.). Aquí tenemos a un personaje que se despierta de madrugada, por un ruido extraño, y se pregunta si alguien estará soñando con él. Lo cierto es que se encuentra con una rebanada de pan con un agujero en medio, de la cual nos brinda una foto con su teléfono móvil¹¹¹; el objeto se le hace “extraño, irreconocible”, pues él no compra ese tipo de pan. Encuentra, asimismo, un folio con lo que parece un dibujo de esa rebanada agujereada, y también nos brinda la foto¹¹². Ello, unido a la referencia a pensadores como Kant –con su diferencia entre noúmeno y fenómeno, la cosa en sí y lo que nos llega a nosotros de la cosa en sí-, Vico –la diferencia entre el conocimiento absoluto de Dios y el limitado del hombre, y la diferencia entre poder pensar algo y entenderlo, siendo Dios el

¹¹¹ El hecho de mostrarnos este tipo de fotografías tiene como propósito: “Evidenciarnos que ese documento existe fuera del texto, existe en la realidad, de él puede hacerse una fotografía y, para demostrarlo, se incluye una fotografía.” (Gómez Trueba 2018: 123) En cualquier caso, es importante remarcar que este uso de fotografías: “No pretenden funcionar a modo de ilustración (entendida esta como representación gráfica del texto al que acompaña), y tampoco convertir a aquellos en un objeto artístico en sí mismo, un libro de lujo o, muchos menos, facilitar la lectura con el apoyo de las imágenes.” (Gómez Trueba 2017: 84) En el caso concreto de Fernández Mallo: “No solo aparecen fotografías (también con referentes irrelevantes, inesperados, desconcertantes), sino que se ficcionaliza además el propio acto de hacer las fotografías, antes de mostrarlas.” (Gómez Trueba 2017: 91)

¹¹² Es importante remarcar que, en estos ejercicios interdisciplinarios, texto más fotografía, no tenemos redundancia: “Estamos ante un fenómeno que poco o nada tiene que ver con la ilustración, en ninguna de sus dos versiones, ni como traslación gráfica de lo escrito para una mejor o más rápida comprensión, ni como artística abstracción que lo evoque.” (Gómez Trueba 2017: 94)

único que todo lo entiende- y Wittgenstein –con su diferencia entre lo que puede decirse, la ciencia, y lo que solo puede mostrarse, la ética, la estética y la religión-, nos devuelve a la crisis de la representación, esa relación problemática entre lo que se representa y el referente, esto es, hasta qué punto nosotros, como seres finitos e imperfectos, tenemos una representación fiable de la realidad que habitamos. Los dos objetos se le enfrentan como extraños, y no sabe qué hacer con ellos, lo cual parece remitirnos a lo infamiliar freudiano.

Empieza entonces a elucubrar que ese objeto es un ovni, y el folio con el dibujo, la representación de un ovni, y que esos alienígenas: “No quieren alienar, sino que son integradores, quieren una solución integral al problema de la convivencia de todos los mundos”: así como Borges trataba los borrosos límites entre literatura e historia, entre realidad y ficción, aquí aparece ese mismo tema pero actualizado a la problemática de los alienígenas. La gran diferencia, a mi entender, en este tipo de práctica apropiacionista, es que, si bien en el caso borgiano se nos narra desde fuera, un narrador hablándonos de Cervantes y del Quijote, quizá otro experimento mental, en el caso de Fernández Mallo tenemos al propio Cervantes, o al Quijote, en cualquier caso, al afectado hablando de ello no como una elucubración, sino como un problema acuciante, vivido en primera persona, acabando el relato: “¿Cuánta gente en el planeta estará ahora mismo soñando conmigo? Yo vigilo”. Es un apropiacionismo, en suma, muy *sui generis*, en el que se toma el tópico de los borrosos límites entre sueño y vigilia –con una genealogía tan profunda-, y se arma una narración en torno a ello, vinculándolo a cuestiones como el caso de los extraterrestres.

3.13. *Paradiso*, XXXI, 108

Ya desde el propio título, Borges nos envía a otro libro, como es la *Divina Comedia* de Dante, procedimiento que repetirá en otro relato de *El Hacedor*, como es *Infierno*, I, 32. En este caso, la cita que tenemos es: «Mi señor Jesucristo, Dios veraz, ¿de esta manera fue vuestro semblante?» (<https://elliterario.com/divina-comedia-paraiso-canto-xxx-i-obra-poetica/>). Por lo tanto, el propio Borges va a realizar un acto de apropiacionismo. El relato, además, comienza así: “Diodoro Sículo refiere la historia de un dios despedazado y disperso”: el título nos envía a otra obra, a otro autor, nos saca del texto, pero es que el inicio del relato ya nos apunta, nos exige otra búsqueda. El asunto central del relato es cómo sería la cara de Jesucristo, y por lo tanto el terrible hecho de haberla perdido. Remite, además, a Pablo, a Juan y a Teresa de Jesús, que lo vieron y, a su manera, describieron lo que vieron,

con lo que el laberinto de citas se enreda aún más. También se hace referencia, una vez más, a la ciclicidad: “El perfil de un judío en el subterráneo es tal vez el de Cristo; las manos que nos dan unas monedas en una ventanilla tal vez repiten las que unos soldados, un día, clavaron en la cruz.” Y termina, muy borgianamente, con la confusión entre realidad y ficción, en este caso, entre sueño y vigilia –con ese calderoniano preguntarse si la vida es sueño, como veíamos en el anterior relato-: “Quién sabe si esta noche no la veremos en los laberintos del sueño y no lo sabremos mañana.”

El relato de Fernández Mallo, por tanto, al hacer uso del mismo título, nos remite tanto al relato de Borges como a la *Divina Comedia* de Dante. En este relato, ya desde el principio se nos dice que: “Una leyenda aérea afirma que los aeropuertos no están sobre la tierra, sino que flotan a pocos milímetros del suelo, y que ese es el motivo por el que atraen a tantas personas, por su carácter de simulacro que, no obstante, posee materialidad.” Importa, pues, de nuevo, la noción, ya dilucidada, de simulacro: la representación suplantando a lo representado. Nos cuenta el narrador que en un aeropuerto vio a Ian Curtis, líder del grupo Joy Division¹¹³ muerto –ahorcado, suicidado- en 1980, y que le confirmó la leyenda. Asimismo, se nos habla del concepto de no-lugar, forjado por Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la Sobremodernidad* (1993): “espacios de tránsito, lugares que no llegan a echar raíces”, y se nos habla del aeropuerto como no-lugar por excelencia, una especie de limbo¹¹⁴, o incluso templo, ya que: “los aeropuertos son, en efecto, las nuevas catedrales”. ¿Qué relación hay entre esa cara imposible de retener, de aprehender por sentidos o por intelecto, y los aeropuertos como no-lugares donde uno puede verse con muertos, sobre los que recae una extraña leyenda? Ambos parecen ser simulacros. Al igual que hay una necesidad por responder a la pregunta de cómo será la cara de Jesucristo en el relato borgiano, en el relato de Fernández Mallo el protagonista se lleva una bolita que tira al suelo para saber si el aeropuerto flota, si la leyenda, confirmada por Ian Curtis, es cierta. Se intenta, pues, ir al noúmeno, a la cosa misma, pues ambos narradores tienen la sensación de no disponer más que de simulacros, representaciones, fábulas, leyendas, pero no de la cosa misma, que parece perdida e irrecuperable.

¹¹³ Recordemos que se menciona este grupo de dark-metal en el *Prólogo*.

¹¹⁴ El narrador afirma lo siguiente: “A todo Paraíso siempre hay que inventarle un Infierno para no morir por exceso de bondad”. Parece mezclarse esa confusión entre sueño-vigilia con la confusión entre vida-muerte: ¿está el narrador en una especie de limbo, esperando a ser enviado al cielo o al infierno? Teniendo en cuenta que está en un aeropuerto, en un no-lugar, no podemos descartarlo –menos teniendo en cuenta la referencia a la *Divina Comedia*-.

Tenemos, pues, un apropiacionismo muy *sui generis* del espíritu del relato original, que a su vez lo podemos entender como una apropiación *sui generis* del fragmento de la obra de Dante. Acaba así: “Entendí también que todos los aeropuertos del planeta son los diferentes órganos de un cuerpo que los supera, y que ni ellos mismos conocen. Todos con su correspondiente función fisiológica asignada, aunque, como el rostro de una divinidad, irrepresentable o perdida”, lo cual nos envía, de nuevo, a Borges, tanto al principio mismo del relato –“Diodoro Sículo refiere la historia de un dios despedazado y disperso”- como a la esencia del relato: una pérdida.

3.14. Parábola del palacio

Tenemos aquí un caso parecido al que veíamos en el relato *Una rosa amarilla*, y que tanto recuerda al citado verso de Juan Ramón Jiménez –“que mi palabra sea la cosa misma”-: el Emperador Amarillo muestra a un poeta su inmenso palacio, y una vez recorrido, este último recita una breve composición, perdida, que no se sabe si constaba de un verso o incluso de una sola palabra: “Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado.” Una vez declamado, el Emperador grita: “¡Me has arrebatado el palacio!”, y manda a un verdugo acabar con la vida del poeta. Al final del relato, encontramos unas líneas que parecen ir en contra de la posibilidad de que haya una réplica perfecta: “En el mundo no puede haber dos cosas iguales; bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba.” Esta es, pues, la versión extrema de esa idea: no es que la palabra del poeta fuera la cosa misma: es que el poeta se adueñó, literalmente, del palacio, por esa imposibilidad, no se sabe si lógica u ontológica, de que existan dos cosas exactamente iguales, aunque sean de materias diferentes, como es un palacio físico y un poema compuesto de palabras.

En el relato de Fernández Mallo vamos a encontrarnos la misma estructura que vemos en el relato borgiano, solo que con unas sustanciales variaciones: el Emperador Amarillo no muestra su palacio a un poeta, sino a un científico, lo cual, si recordamos lo visto anteriormente sobre Fernández Mallo, tiene mucho sentido, ya que consideraba la ciencia, como el arte, una representación ficticia del mundo, y en gran medida envidiaba las nociones

de originalidad o creatividad que encontramos en la tradición científica, donde el creador es un eslabón más de una cadena, frente a los resabios románticos que aún funcionan en la tradición literaria, donde tan fácilmente se cae en acusaciones de plagio¹¹⁵. Al texto borgiano le introduce unos paréntesis donde leemos: “entonces el científico anotó”, a lo que siguen unas notaciones matemáticas y lógicas. El resultado, no obstante, es el mismo: al enunciar las ecuaciones de la teoría, perdida como se perdió el poema, el Emperador grita: “¡Me has arrebatado el palacio!", y manda a un verdugo acabar con la vida del científico. El párrafo final, no obstante, en vez de ser unas escuetas líneas sobre la imposibilidad de una réplica perfecta, en lenguaje, podríamos decir, filosófico, nos encontramos con unas referencias al Principio de Exclusión de Pauli y a la ley de aniquilación materia-antimateria; pero más allá de las diferencias entre lenguajes, el resultado es el mismo: “En el mundo no puede haber dos cosas ni exactamente iguales, ni exactamente contrarias”.

Como hemos dicho, en este apropiacionismo, lo que tenemos es toda una teoría según la cual, conociendo el referente, el relato borgiano, vemos que lo que nos transmite el autor, Fernández Mallo, es que las diferencias entre el arte y la ciencia, o más concretamente entre la poesía y la matemática, no son esenciales, sino que llegan a la misma conclusión por vías, por lenguajes diferentes. Tendríamos, pues, una traducción en la que se respeta la esencia del relato original: se lleva el problema de la representación, la relación problemática entre referente y referido, a sus últimas consecuencias, de tal forma que no puede coexistir el original y la copia, puesto que la copia no sería una réplica, sino una apropiación del referente. Por lo tanto, podemos terminar diciendo que, en este caso, tenemos un enriquecimiento del texto original, pues si bien se conserva la esencia del referente, se amplía, pues en la comparación vemos lo que piensa el autor sobre la representación y la forma de actuar, tan similar, de la ciencia y del arte.

Frente al final borgiano: “Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del Emperador y murió como tal”, en el caso de Fernández Mallo tenemos: “Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones matemáticas, porque lo

¹¹⁵ “Esta tendencia a considerar como plagio algunas parcelas de lo que en la Antigüedad y en el Clasicismo se denominaba «imitación elaborada», así como a desvalorar las restantes parcelas que componen dicho ámbito, está claramente influida por la concepción peyorativa sobre la imitación que se impuso tras el Romanticismo, de manera que, en la actualidad, no solo se condena ética, social y jurídicamente lo que siempre se ha reprobado (es decir, la copia literal y fraudulenta de largos fragmentos de la obra de otro autor), sino que se propende a sancionar o censurar el uso de un método de composición artística y literaria basado en la imitación que, con anterioridad al siglo XVIII, no solo se consideraba válido, sino que era tenido por la forma natural de creación.” (Martín Jiménez 2015: 95-96)

cierto es que el científico era un esclavo de otro emperador, el Tercer Reich, y murió como tal en un campo de concentración”, lo cual remite al título, parábola, así como supone una fortísima crítica a la ciencia –lo peliagudo que resulta siempre tratar los grandes avances científicos, a costa de vidas humanas, que se llevaron en la Alemania nazi-. Pero en esencia, el final es el mismo: “Su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo”, frente a: “Su teoría cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, inútilmente, aquella Ecuación del Universo”, en la que tenemos cambios nimios –“inútilmente” por “y no encontrarán”- y otros más relevantes, adaptados al propósito de emparentar la ciencia con el arte –la “teoría” por la “composición” o “aquella Ecuación del Universo” por “la palabra del universo”-. En cualquier caso, tenemos un apropiacionismo de letra y espíritu que, no obstante, acaba ampliando la esfera semántica del original borgiano, gracias a la relación entre arte y ciencia, y la referencia al nazismo.

3.15. Borges y yo

Tenemos aquí la diferencia que establece Borges entre su yo vivencial y su yo literario, mostrando la problemática del yo unitario que se viene criticando desde el empirismo inglés, principalmente por Locke y Hume –el yo como conglomerado inestable de sensaciones, impresiones, ideas etc.-, cuestión insostenible por toda poética que magnifique el papel del autor como pequeño dios. Hablándonos de su yo literario, nos viene a la mente aquella sentencia de Fernando Pessoa de que el poeta es un fingidor; y si no fingidor, por lo menos de que su labor consiste, en gran medida, en la exageración: “Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor”; y más adelante, sobre el problema de que el yo literario acabe fagocitando o, por lo menos, influyendo eminentemente en el yo vivencial: “Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar.” Lllaman poderosamente la atención, por todo lo que refrendan lo dicho anteriormente, las siguientes palabras: “Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del

lenguaje o la tradición.”¹¹⁶ Borges, maestro apropiacionista donde los haya, no tiene ningún reparo en reconocer que su valía es inconcebible al margen de la tradición que lo ha hecho posible, brindándole una cantidad inmensa de materiales. Finalmente, el cuento se cierra con las siguientes palabras: “No sé cuál de los dos escribe esta página”, lo cual, visto lo visto, nos debería poner en guardia ante toda posible exageración o mentira; nos obliga a releer el relato, pues en gran parte a lo que se apunta es a que no hay dos Borges, sino uno donde confluyen de manera indistinguible el yo literario y el vivencial.

¿Qué hará Fernández Mallo ante este relato; retitularlo *Fernández Mallo y yo*? Pues no, el título original se conserva, y el relato consta de dos partes: la primera es la *Versión narrada*, y en ella Fernández Mallo lleva a cabo un ejercicio de alabanza, calcando la estructura del original en lo tocante al Borges literario, a fin de cuentas el único Borges que le es accesible, pero sustituyendo el supuesto yo vivencial borgiano por su propio yo -¿un yo vivencial, literario o una mezcla indisoluble?-. De Borges llega a decir las siguientes palabras: “el más ilustre personaje de esa corriente estética llamada *apropiacionismo*”, y recupera las palabras tocantes a la tradición, pero las modifica: “porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera de él, sino del lenguaje o la tradición.” El miedo del supuesto Borges vivencial frente a su fagocitación en el Borges literario, se repite, sustituyéndose por el propio autor: “Yo he de quedar en Borges, no en mí [si es que alguien soy], y me reconozco más en sus libros que en el juego de mis pobres interpretaciones.” Esta parte acaba con las mismas palabras, que evidentemente, dados los cambios efectuados, no son las mismas palabras: “No sé cuál de los dos escribe esta página”: tenemos aquí una fortísima resemantización, pues si antes Borges nos ponía alerta sobre sus propias falsedades, aquí lo que se está es reconociendo la enorme influencia que ejerce el escritor argentino sobre el gallego, hasta el punto de que el último se reconoce como una especie de homúnculo del primero.

La segunda versión, ya que en el caso de Fernández Mallo el relato no acaba con las mismas palabras, se titula *Versión iconográfica*, cosa que parece ahondar en lo que comenta

¹¹⁶ Comparemos ese extracto con las ya mentadas palabras de Barthes: “El texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”; así como: “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, en el que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.” Lo mismo dicho con lenguajes distintos. En cualquier caso, sobre este uso de la metáfora del tejido, la tradición como una tela infinita de la que se extractan trozos: “En sus páginas en prosa poética se entreveran autores, libros, citas, comentarios, referencias y sugerencias literarias de todo tipo, sirviendo de telar para la creación del tapiz hecho de diversos géneros, hilos y costuras.” (Cervera Salinas 2019: 257)

en *Postpoesía* sobre una nueva poesía que sea inrecitable¹¹⁷: “o cómo el yoyó que te compraron de niño [imagínalo], que rueda sobre sí mismo a la vez que va y viene entre tu mano y la máxima extensión de la cuerda. Bendito yo-yo, *ego-ego*, yo-yo.” En esta segunda versión, tenemos una relectura en tono de broma sobre la esencia del relato, la lucha entre más de un yo, entre dos yoes, el literario y el vivencial, y la suma verbal de ellos, que da lugar al juguete conocido como yo-yo. Tenemos, a mi modo de ver, el apropiacionismo que veremos más adelante, donde el autor, más que del contenido, simplemente se apropia del título y lo asocia a un texto que nada tiene que ver con el original¹¹⁸, siempre con ese tono bromista; aquí, si bien hasta cierto punto se respeta el contenido, no es necesario, ya que se encuentra en el propio título todo lo necesario para la broma entre *Borges y yo* y el yo-yo.

3.16. A un viejo poeta

Tenemos en él, en este caso, poema borgiano, un soneto sobre Quevedo, autor al que tantas líneas dedicó el argentino, y al cual consideraba uno de los maestros en lengua castellana por su capacidad de barroquismo verbal –de hecho, a Lugones le considera el Quevedo argentino-. Uno de los temas es, como en tantas otras narraciones, la ceguera –la veíamos en *El Hacedor*, hablando de Homero- y otro la luna –en el poema *La luna* contaba la enorme dificultad que tiene la poesía, o directamente el lenguaje, para traducir la luna a palabras, lo cual remite a la metáfora, esto es, la crisis de la representación, en última instancia-; en cualquier caso, es un poema en tono trágico sobre Quevedo, que termina con un verso suyo: *Y su epitafio la sangrienta luna*, que vuelve imposible la falsa atribución, a pesar de que no aparezca el nombre en ningún momento.

En el caso de Fernández Mallo, lo que tenemos es lo siguiente: “Volverán las oscuras golondrinas/en tu balcón sus nidos a colgar/Volverán las oscuras golosinas/en tu balcón sus niños a colgar/Volverán las oscuras revistillas/en tu cajón los niños a alcanzar/Revolverán las oscuras sulfamidas/en tu cajón los niños a jugar/Revólver and las oscuras sulfamidas/sexo, mentiras, cintas TDK/Revólver and Los Curas Sulfamidas/[ya en los cines]”. Lo que tenemos

¹¹⁷ “El carácter, en ocasiones, extraño a la oralidad postpoética la convierte en algunos casos en un artefacto imposible de recitar: la poesía postpoética no es teatro.” (Fernández Mallo 2009: 86)

¹¹⁸ Qué ha hecho el autor, en sus propias palabras, a lo largo de todo este *remake*: “Casi siempre, con pocas excepciones, lo que he hecho es: para los cuentos, utilizar la idea final que me comunica cada uno, y hacer un cuento nuevo, que fije y metaforice esa idea principal. Para los poemas, he hecho algo distinto, también con alguna excepción: me he guiado por lo que me comunica el título de cada poema, sólo el título.” (Fernández Mallo 2011b: 34)

aquí es un verso de Gustavo Adolfo Bécquer, no de Quevedo, que se va pervirtiendo hasta quedar casi irreconocible en el aspecto semántico, pero bastante reconocible en el aspecto fonético. Lo podemos entender, pues, como un ejercicio de traducción en el que solo la superficie recuerda al original. Lo curioso, no obstante, es que el original no pertenece al poeta sobre el que trata el poema de referencia, que tiene la estructura inversa, ya que termina con un verso de Quevedo, *Y su epitafio la sangrienta luna*, mientras en el caso de Fernández Mallo, partimos de los versos de Bécquer para terminar con una falsa referencia, pues parece que el poema que acabamos de leer pertenece a una película llamada *Revólver and Los Curas Sulfamidas*, y que está en cines, lo cual puede dar a entender que lo que hemos leído es un anuncio publicitario: se nos está comparando, pues, un homenaje a un poeta, con un anuncio televisivo.

Tenemos, pues, dos poemas que incluyen versos ajenos, aunque de distintos autores – en cualquier caso, tanto Fernández Mallo como Borges se apropian de versos ajenos-. Por lo que respecta al contenido, si bien, al ser poema, podríamos decir que Fernández Mallo solo echa mano del título, lo cierto es que, quizás, haya cierta esencia común –más allá de que en ambos hay ejercicios apropiacionistas-: la ceguera que se comenta en el primero, la ceguera de Quevedo, impide ver las cosas, mientras que en la deformación de los versos de Bécquer, el poema queda irreconocible en su aspecto semántico, pero no fonético, esto es, podríamos decir que los versos Bécquer, al igual que Quevedo, se ciegan.

3.17. Blind Pew

En el poema de Borges tenemos, como ya indica el propio título, un soneto sobre Blind Pew, un personaje de *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson, uno de los autores predilectos de autor. El tono es parecido al soneto sobre Quevedo, y la ceguera sigue siendo un tema importante, junto con ese sabor derrotista, ese estar en la antesala de la muerte.

Poco importa, no obstante, el contenido del poema a la hora de relacionarlo con el apropiacionismo que lleva a cabo Fernández Mallo. Pues bien, el autor se adueña del soneto, hasta el punto de que, tras el título, *Blind Pew*, vuelve a aparecer el título, *Blind Pew*, seguido del poema tal cual lo encontramos en el libro de Borges. El relato de Fernández Mallo trata de un tal Señor A, quien: “Decidió hacer un viaje por las lenguas conocidas del planeta a través de las sucesivas traducciones que del poema *Blind Pew* le ofrecía el Traductor de

Google”. Lo cierto es que el resultado de este extraño viaje –quizá único punto de encuentro con el contenido sobre “el bucanero ciego” que “fatigaba los terrosos caminos de Inglaterra”- es una especie de poema, titulado *Tienda de ciegos*, que ya no conserva la forma de soneto. Pero, a pesar de lo incomprensible del resultado, comparando el original con lo obtenido tras las sucesivas traducciones, podemos encontrar ciertas líneas que nos recuerdan de dónde vienen – hay en él huellas que nos remiten al original, a la matriz-. No contento con eso, realizó de nuevo el experimento, y aquí sí que tenemos como resultado una serie de líneas en las que apenas encontramos palabras en español: la traducción de la traducción, ha dado como resultado un texto ilegible, ni siquiera traducido, titulado *Lahata* y que resulta imposible de relacionar con el original, ni tan siquiera con la primera traducción. Esto, evidentemente, es lo que se pretendía: el autor se ha apropiado de un poema de otro escritor, lo ha hecho traducir a muchas lenguas, todas las que le ofrece el Traductor de Google, y tras esto, ha vuelto a traducir lo traducido, obteniendo algo ni remotamente parecido al original. Todo lo que dijimos en el apartado teórico sobre la traducción, aquí se ha llevado al extremo: si en toda traducción se gana y se pierde algo, en sucesivas traducciones se llegará a un momento en el que acabemos dándonos de bruces con la paradoja de la nave de Teseo: habiéndose remplazado todas las piezas, ¿hasta qué punto se puede decir que sea la misma nave?¹¹⁹

En el texto de Fernández Mallo leemos: “Tratando de comprender la dimensión del engendro, el Señor A especuló acerca del significado de la traducción, la copia, o la maqueta a escala que es toda traducción. *Lo interesante de toda traducción es su imposibilidad para ser exacta, ya que es eso y no otra cosa lo que hace diferentes los idiomas.*” Tenemos, pues, un apropiacionismo total, en el que se toma el poema de Borges en calidad de poema de Borges, sin modificar ni recontextualizar –como sí ocurría, por ejemplo, en *Dreamtiguers*-, y mediante una técnica extraliteraria¹²⁰, como es el Traductor de Google, se demuestra cómo, sin una mediación directa entre el autor y el poema, sino en una relación mediada por dicha

¹¹⁹ Esta pérdida en las traducciones que se da en *Blind Pew* puede relacionarse con lo que supone buscar información en internet, por ejemplo, en el apartado de imágenes: “La relación entre esas imágenes y la cosa buscada parece obvia en cuanto a las primeras entradas, pero una vez que nos vamos adentrando en esa interminable maraña de imágenes conectadas vamos perdiendo la capacidad de encontrar a primera vista la conexión entre ambas y, sin embargo, sabemos que de alguna manera existe, dado que el motor de búsqueda, que en ese sentido suponemos infalible, así lo asegura.” (Gómez Trueba 2017: 96) Y es que se ha señalado que: “Algunos de los textos de Fernández Mallo parecen metaforizar una navegación cualquiera por Internet.” (Gómez Trueba 2017: 91)

¹²⁰ La importancia de la tecnología en la creación de obras literarias, realmente hace sospechar que ese *extraliteraria* es injusto: “Con el desarrollo de las tecnologías, se presenta la oportunidad de que los autores podamos desarrollar nuestra narración en otros soportes y lenguajes, no sólo la palabra impresa.” (Fernández Mallo 2011b: 32)

técnica, el autor logra dos obras, una que aún recuerda al original, aunque levemente, y otra que ni siquiera remite a la traducción, poniéndose así en práctica todo lo teorizado sobre la traducción.

3.18. Del rigor de la ciencia

Las dos siguientes comparaciones pertenecen a un apartado dentro de ambos libros, denominada *Museo*¹²¹, que en el caso de Borges son una serie de fragmentos que mendazmente se nos dicen extraídos de diversas fuentes, pues todos contienen una referencia pseudo erudita –a excepción de *In memoriam J. F. K.*-. Lo curioso es que, aunque las referencias sean falsas, no es falso el hecho de que algunos, como este primero, *Del rigor de la ciencia*, sea una apropiación, en este caso a Lewis Carroll y su novela *Silvia y Bruno*, donde Borges lleva a cabo una fuerte resemantización: mediante el título y la referencia, el texto pasa de ser una ocurrencia, a ser toda una filosofía sobre el asunto del mapa y el territorio, esto es, sobre la crisis de la representación. Se lleva así al extremo, como en otros tantos casos –en *Parábola del palacio*, por ejemplo-, una problemática filosófica como es la relación entre lo representado y la representación, dado que aquí tenemos un mapa tan enorme que acaba cubriendo el territorio, un mapa que finalmente será desechado en medio del desierto, quizá, como en la *Parábola del palacio*, porque no podían coexistir dos cosas exactamente iguales.

Comparemos ambos textos: “En aquel imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. SUÁREZ MIRANDA: Viajes de Varones prudentes, libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658.”

¹²¹ Sobre *Museo*, con la cantidad de referencias y autores, conviene tener en cuenta que: “El yo se muestra así desdibujado en el catálogo vertiginoso de la Biblioteca, donde lo real y lo inventado se confunden.” (Cervera Salinas 2019: 258)

Vamos ahora con el texto de Fernández Mallo: “*En aquel imperio [pre Google Earth], el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.* SUÁREZ MIRANDA: Viajes de Varones prudentes, libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658, revisión de 2005”

Si nos fijamos, tenemos un caso evidente de engorde: las tres únicas diferencias entre los dos textos son la cursiva, que da a entender que el texto no es original, sino un préstamo, unos corchetes –“[pre Google Earth]”-, y un pequeño añadido a la falsa referencia –“revisión de 2005”-. Y a pesar de ello, a pesar de las mínimas modificaciones, el texto sufre una potente actualización –rejuvenecimiento de la tradición-: en los tiempos que corren, se nos dice, la cuestión del mapa y el territorio, tal y como está expuesta, ya no tiene sentido, dado que en Google Earth existe ese territorio informatizado¹²². Esta idea casa perfectamente con otros textos del autor, como el ya visto *Una rosa amarilla*, en los que los personajes aparecen como paranoicos, temerosos de que los estén grabando y, por lo tanto, de que haya una representación suya, lo cual remite al tema del doble.

En cualquier caso, tenemos un apropiacionismo que podríamos considerar crítico, incluso destructor: se nos dice que, dado el *statu quo* tecnológico actual, las cuestiones tratadas en el cuento de Borges están, hasta cierto punto, obsoletas: la cuestión del mapa y el territorio, la noción de simulacro y de crisis de representación, no se pueden hacer de espaldas a internet.

¹²² Sobre esta hiperrepresentación fotográfica del mundo: “Observa como los turistas fotografian la urbe desde todos los ángulos con sus teléfonos y se preguntan si esa invasión de la realidad, acometida desde todas las perspectivas y desde todos los rincones del mundo, no terminará por agotar su capital de belleza, si la superposición de tantas ópticas no sepultará el valor de cuánto puede ser fotografiado, y si nada merecerá ser fotografiado en el futuro, si la hiperrepresentación del mundo no conducirá por fuerza al nihilismo y a la conciencia de que todo vale exactamente nada.” (Mario Cuenca Sandoval, *Los hemisferios*, p. 194) El propio autor bebe mucho de este tipo de reflexiones: “En el momento en que Google Earth se erige en paradigma cartográfico, con todo lo que ello implica a nivel social, aparece este también como paradigma cartológico, una manera de leer el mundo en la que no es que estemos ante la pantalla de nuestro ordenador, sino que somos una terminal de una red conectada con cualquier punto en fracciones de segundo. Somos destinatarios de un chorro de información en el que se mezclan todos los tiempos y espacios.” (Fernández Mallo 2009: 184)

3.19. Le regret d'Héraclite/El arrepentimiento de Heráclito

El relato borgiano, o más bien microrrelato, es el siguiente: “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca/aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach”, y una falsa referencia: “GASPAR CAMERARIUS, en *Deliciae Poetarum Borussiae*¹²³, VII, 16.” Si Heráclito es el filósofo del devenir¹²⁴, del cambio, aquí el autor parece lamentar que en todos los cambios que se han dado a lo largo de su vida, ninguno haya dado a parar en el de ser: “aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach”. Esto es, lo podemos entender como un lamento por la finitud humana, que nos impide ser todo aquello que nos gustaría ser, por lo que, a pesar de existir el devenir, el cambio, a pesar de que uno no se bañe nunca dos veces en el mismo río, tampoco se bañará en todos los ríos ni probará todas las aguas de uno en concreto. Tenemos, pues, una mirada negativa sobre la conjunción devenir-finitud humana.

El relato de Fernández Mallo, si es que se puede considerar relato, es un trozo de código informático en el que al final aparece la siguiente referencia: “[fragmento correspondiente al 0,002% de las comunicaciones -llamadas de teléfono, sms, e-mails, servicios de emergencia, policía, bomberos, etc.- recibidas y emitidas desde las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001] Fuente: 911.wikileaks.org”. A mi modo de ver, tenemos una violenta crítica al original borgiano, en la que se nos viene a decir que, así como la conjunción devenir-finitud humana nos impide llegar a ser muchas cosas que nos gustaría, también nos permite no ser muchas cosas que no nos gustaría, en este caso concreto, ser víctimas del 11 de septiembre. Esta crítica se lleva a cabo, sin embargo, mediante otro apropiacionismo, en este caso de WikiLeaks¹²⁵.

Se apropia el autor, por lo tanto, del título, pero lo traduce –de *Le regret d'Héraclite* a *El arrepentimiento de Heráclito*–, como también traducirá, por así decirlo, el sentido del texto, en el que se conservará la esencia, pero en vez de en su faceta negativa, en su faceta positiva. La apropiación de Fernández Mallo sí que la podemos considerar, a diferencia de lo

¹²³ Es interesante la babel de idiomas que hay en este fragmento: el título está en francés, el texto, en español, y la referencia está en latín, pero nos conduce al alemán.

¹²⁴ El título seguramente haga referencia, también, a ese tópico según el cual Heráclito es el filósofo que llora, frente a Empédocles, el filósofo que ríe, dando a entender que la filosofía, al igual que el teatro griego, se divide en comediógrafos y trágicos, según el talante vital de estos, cuestión que defendía Aristóteles en su *Poética*. Quizá Fernández Mallo haya tenido esto en cuenta, ya que da la vuelta a ese pesimismo por la finitud humana.

¹²⁵ La referencia, por cierto, se puede consultar.

dicho sobre Borges –Graciela Speranza-, profundamente anti-retiniana¹²⁶, pues el texto no está para ser leído, sino para ser pensado.

3.20. Epílogo

A pesar del título, el texto funciona como otro relato más, al igual que la dedicatoria-prólogo¹²⁷. Aquí lo que tenemos es, de nuevo, a un autor nada romántico, que reconoce la importancia de la tradición en su obra; y no solo eso, sino que reconoce que la originalidad, el ingenio, la creatividad o incluso lo personal, son absolutamente indisociables de ella: “De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*¹²⁸, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones¹²⁹.” También, al igual que en *Borges y yo*, tenemos esa distinción entre el yo literario y el vivencial, decantándose, sin lugar a dudas, por el primero: “Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra.” El final, recuperando el asunto del mapa y el territorio, de cómo representar: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.” Esto casa perfectamente con todo lo dicho sobre el autor –y sobre el yo en general-: lo ajeno y lo propio son indisociables, pues repitiendo lo ajeno se da cuenta de lo propio, así como lo personal no surge de la nada, sino de un contexto que lo propicia.

¹²⁶ Píldora conceptual, en palabras del propio autor: “Es quizá una de las piezas más redondas del libro, una píldora conceptual. Todo un bloque, cortado de una página oficial y pegado en bruto, sin modificar, que reproduce exactamente una ínfima parte de los mensajes (teléfono, sms, e-mails, policía, bomberos, etc.), que fueron emitidos y recibidos el 11-S desde las Torres Gemelas por la gente que perecería minutos más tarde.” (Fernández Mallo 2011b: 36)

¹²⁷ “Si la Dedicatoria analizada respondía a la morfología y semántica de un cuento de profundidad metafísica, la parábola del *Epílogo* sorprende por su naturaleza también literaria e imaginativa, que rebasa claramente las expectativas que un lector podría tener sobre el contenido de un epílogo.” (Cervera Salinas 2019: 259) Se trata, por tanto, de la utilización de falsos paratextos, algo muy borgiano, que contribuye a borrar las fronteras entre el texto y lo representado por él, entre la vida y la literatura.

¹²⁸ *Silva de varia lección* es un libro de Pedro Mejía, escritor español del siglo XVI, lo cual da cuenta del apropiacionismo borgiano.

¹²⁹ Estos *reflejos* e *interpolaciones* a lo que apuntan es a: “la literatura como diálogo perpetuo de un autor con sus predecesores, a los cuales incluso puede prefigurar en un *orbe de símbolos* que desbarata la cronología y cuyo nombre es *literatura*.” (Cervera Salinas 2019: 257)

En el caso de Fernández Mallo, tenemos una apropiación de la estructura del relato, donde se modificarán los datos referidos a su persona, de tal forma que pasamos de: “Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra” a: “Pocas cosas me han ocurrido y aún menos he leído. Mejor dicho: entre la Navidad del 2004 y la Navidad del 2010, ninguna cosa más digna de mención ha sucedido que ver la película *El nadador*¹³⁰ cada 1 de enero e ir actualizando mi Macintosh.” Pasamos, pues, de un autor incardinado en una tradición eminentemente literaria –como entendía Borges la literatura, esto es, historia, teología o filosofía son literatura de la misma manera que un poema o una novela-, que habla con delectación del: “pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra”, a un autor incardinado en la realidad del siglo XXI, con la importancia del cine¹³¹ y de la tecnología, cuestiones ya cotidianas. El segundo párrafo, curiosamente lo introduce en cursiva, dando a entender que es un préstamo, y sin embargo, actúa exactamente igual que en el anterior caso: toma el texto y lo modifica, de tal forma que de ese hombre que estaba mapeando, pasamos a que: “Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” a: “*Poco antes de morir, descubre que esa especie de laberinto traza la imagen de la huella de Neil Armstrong en la Luna. Y se dice, pero ¿y a qué huele la Luna?*” y a continuación, un engorde, dado que leemos: “La única diferencia entre lo *kitsch* y lo hermoso es esa pregunta”: un llamamiento al lector para que se decante por una de ellas, o más bien por las dos, tratando de conjugarlas¹³², pues recordemos que todo se encuentra en un estado de mezcla.

3.21. Bonus Track

¹³⁰ Película de tintes oníricos que trata de un extraño viaje a través de piscinas.

¹³¹ Por qué fijarse antes en el cine que en la propia literatura: “Quizás la respuesta tenga que ver con el hecho de que, desde los míticos ensayos de Benjamin, sea el cine la manifestación artística que más asociamos con la reproductibilidad, la repetición o el *remake*.” (Gómez Trueba 2021: 11)

¹³² “Es el lector, una vez llegado a este punto, quien debe decantarse por una de las dos posibilidades de la tensión, o convivir con ella.” (Riva 2011: 329) Recordemos que el apropiacionismo borgiano, como el de Fernández Mallo, bebe tanto de la llamada alta cultura como de la baja, pudiendo encontrar desde referencias al *Tractatus* de Wittgenstein, como al *Kinder Surprise*, así como muchas narraciones de Borges se inspiran en la teología de Juan Escoto Erígena o en ciencia ficción de serie B. La superación de esa falsa dicotomía, a mi modo de ver, es uno de los caballos de batalla de ambos autores.

Vamos ahora con una serie de apropiacionismos donde Fernández Mallo solo se apropia del título del relato o poema borgiano, dejando a un lado el contenido, razón por la cual importa poco, en estos casos, el sentido original de dicho relato o poema¹³³:

el primero de ellos es *Delia Elena San Marco*, donde leemos: “Este me lo salto”, una broma en la que el autor se toma el título original en un sentido excesivamente literal.

El siguiente es *Poema de los dones*, donde leemos: “don, don,/ding ding don/don, don,/ [toma Lacasitos]/don, don/ding ding don/[verás qué buenos están]”, esto es, la palabra *dones* le lleva a la canción del anuncio de Lacasitos, de nuevo una referencia a la cultura popular.

El siguiente es *Elvira de Alvear*, donde leemos: “A ti no/te conozco”, caso prácticamente idéntico al visto en *Delia Elena San Marco*.

El siguiente es *La luna*, donde leemos: “Llena/(de Bayer)”, que nos remite al medicamento Luna Experience, de Bayer.

El siguiente es *A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell*, donde leemos: “Respeto el Ph/de las lágrimas/(frase encontrada en un prospecto de una crema hidratante de ojos)”, lo cual nos remite al *ready-made*: es un objeto encontrado y recontextualizado.

El siguiente es *El otro tigre*, donde leemos: “ISBN 84-206-3333-X”, el ISBN de *El hacedor* de Borges, en la versión de 1997 que el propio autor utilizó¹³⁴.

El siguiente es *In memoriam A. R.*, donde leemos: “BC/DEF/GHI/JKL/MNÑ/OPQ/ST/UVW/XYZ”, una broma en la que se toma literalmente el título, como si las letras A y R hubieran fallecido, quedando el alfabeto trastocado –el original borgiano remite a Alfonso Reyes–.

El siguiente es *Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona*, donde leemos: “Has de saber que siempre los nombres/van después de los adjetivos,/que ahí todo posee una lógica inversa/y que por eso/conducen por la izquierda, *los límites/de tu mundo son los límites de tu lenguaje* [*Tractatus Logico-Philosophicus*, L. Wittgenstein]”, de nuevo una broma en la que

¹³³ El propio autor, recordemos, había comentado, a este propósito, lo siguiente: “Me he guiado por lo que me comunica el título de cada poema, sólo el título.” (Fernández Mallo 2011b: 34)

¹³⁴ “El primer libro del autor argentino que cayó en mis manos, el libro en el que vi claramente lo que acabo de contar, fue, precisamente, *El hacedor*, en la edición, que conservo, de Alianza Editorial, cuya portada exhibía una banda de Moebius hecha con papel.” (Fernández Mallo 2011b: 30)

se mezclan una de las principales enseñanzas a la hora de estudiar inglés, y una de las proposiciones de una de las obras de filosofía del lenguaje más importantes del siglo XX, esto es, la mezcla entre lo más pedestre y lo más elevado a la hora de estudiar un lenguaje, lo concreto y referido a un determinado idioma, junto a lo más abstracto y universal.

El siguiente es *Lucas, XXIII*, donde leemos: “Lucas-Pedro-X/Lucas-Mateo-X/Lucas-Pablo-I/Lucas-Judas-I/Lucas-Santiago-I/(o el origen/de la *Quiniela*)”, una broma en la que, de nuevo, se toma literalmente el título, como si fuera el resultado de una jornada futbolera.

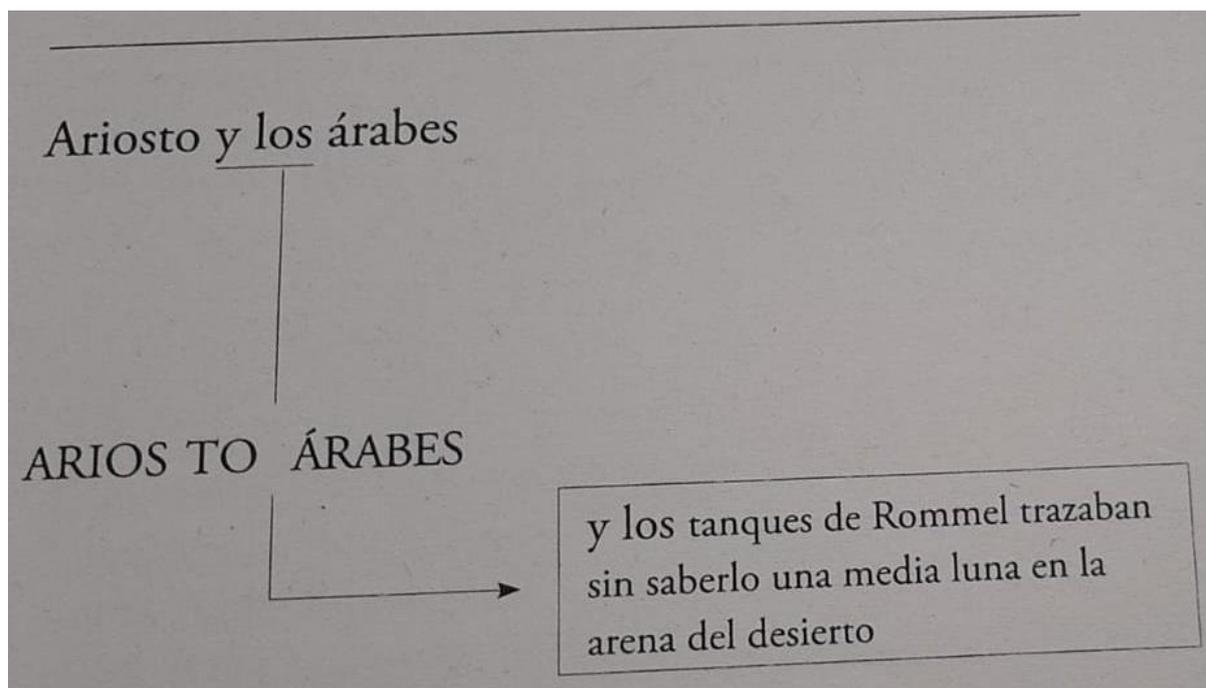
El siguiente es *Adrogué*, donde leemos: “Yo me adrogué/Tú te adrogaste/Él se adrogó/Nosotros nos adrogamos/Vosotros os adrogasteis/Ellos se adrogaron/(*Voz encontrada en el barrio de Palermo, Buenos Aires, para referirse al pretérito perfecto del verbo drogar*)”, otro caso de *ready-made*, falso *ready-made* en este caso, mezclado con el tono general de broma de todos estos ejercicios.

Todos ellos tienen en común que básicamente son una broma –no siempre ingeniosa, por cierto- en la que se suele tomar el título original en un sentido excesivamente literal, y que se desentienden por completo del contenido del referente, por lo que no suponen una interpretación de *El Hacedor* y no enriquecen su lectura de ninguna forma.

También resulta interesante *Los Borges*, donde se nos pone, directamente, doce nombres de bandas de rock, y al final un enlace a YouTube¹³⁵, donde podemos escuchar, en palabras del propio autor, un: “experimento sonoro, producto de la fusión de canciones de cada uno de los grupos que aparecen en mi versión del poema”. Y ya, por último, *Ariosto y los árabes*, donde echa mano de una fotografía, dada la importancia de su materialidad¹³⁶, dado lo mucho que se perdería si lo tradujéramos a meras palabras –lo cual nos conduce, de nuevo, al problema de la traducción, de las pérdidas y las ganancias inherentes a estas, que a veces no salen a cuenta-:

¹³⁵ http://www.youtube.com/watch?v=jSmS BIS_hgs

¹³⁶ “En una lección de física, de economía o de arquitectura, no solo hay palabras, también hay diagramas y dibujos sin los cuales el texto se haría totalmente imposible de comprender o, en el mejor de los casos, perdería el efecto perseguido.” (Fernández Mallo 2009: 85)



En relación con todo lo expuesto, la conclusión que extrae el propio autor es la siguiente: “Es, *El hacedor (de Borges), Remake*, en definitiva, el resultado de una necesidad de investigación estética personal, sin otra pretensión que desarrollar una serie de ideas e impulsos que responden sólo a estímulos y necesidades creativas.” (Fernández Mallo 2011b: 36)

A mi modo de ver, *El hacedor (de Borges), Remake* interesa más en relación a *El hacedor* del propio Borges, que de manera independiente, esto es, interesa más como interpretación de Borges, que como obra autónomamente valiosa –el propio autor, recordemos, en *Borges y yo*, dice: “me reconozco más en sus libros que en el juego de mis pobres interpretaciones”; así como, sobre el hecho de escribir este *remake*, decía: “Escribir un libro que, siguiendo la estructura del de Borges, dialogara con él en diferido, un libro producto de todas esas anotaciones de ideas que el original me proponía.” (Fernández Mallo 2011b: 31) -. Ello está muy relacionado con la esencia misma del apropiacionismo, con su eficiencia a la hora de refrescar la tradición, en este caso, a una de las figuras más importante del canon occidental. Quizá las contribuciones más interesantes tengan que ver con todo aquello que permiten las nuevas tecnologías, como es el caso de los enlaces, que nos sacan del libro para enviarnos no a otros libros, sino a contenido multimedia; en líneas generales, la

relación, ya inexcusable, entre apropiacionismo e internet, esto es, la creación en nuestro tiempo.

4. CONCLUSIÓN

El apropiacionismo consiste en la reubicación contextual, en el desplazamiento. Esta acción de re-enmarcar supone, evidentemente, reconocer un marco, una tradición y, por ende, supone focalizarse, centrarse en ella. Asimismo, lo que se logra con estos desplazamientos es la constatación de que las obras, *per se*, autónomamente, no tienen un sentido o valor fijo y monolítico, sino que los sentidos y valores dependen del marco en que están inscritas, esto es, los marcos son contextos que posibilitan e impiden determinadas interpretaciones. La versión más extrema, más radical de esto nos conduciría al relativismo más absoluto, en el que todo valdría, sin jerarquías valorativas, por lo que hay que hacer hincapié en el hecho de que no es que las obras estén exentas de sentidos y valores, sino que los sentidos y valores siempre son deudores del contexto, ya que las obras no flotan en el vacío, sino que están siempre contextualizadas, incardinadas en una tradición, en un espacio y en un tiempo concreto que a su vez genera determinadas corrientes de pensamiento. Estos valores y sentidos son potencialmente infinitos, ya que potencialmente infinitos son los contextos.

Todo esto afecta a las nociones tradicionales que se tienen en el arte. Pero es importante entender qué entendemos aquí por tradicional: tendencias con resabios románticos. Estas nociones, como originalidad, talento, creatividad... se van a ver afectadas; así como las figuras tradicionalmente implicadas, como son el autor, el crítico o el espectador. La experiencia estética, cercana a la mística, la disolución del espectador en la obra, también se ve afectada. De fondo están las dicotomías tradicionales, como auténtico-inauténtico, verdadero-falso, bello-feo o bueno-malo, que se intentan reconciliar, viendo estos pares no como nociones enfrentadas, sino como binomios, como las dos caras de una moneda (se apuesta por el binomio antes que por la dicotomía, pues estas son mendaces, no dan cuenta del estado de mezcla, de la heterogeneidad que presenta toda obra).

El apropiacionismo está muy vinculado a la noción de crisis de la representación, ya que se incide mucho, con esta práctica, en la revisión de la forma. Pero tampoco se cae en el esteticismo, en la forma por la forma, ya que eso, en puridad, no tiene sentido, dado que forma-contenido es otra dicotomía a remozar. El soporte, en suma, es problemático, la forma de representar es problemática, de ahí el énfasis que se hace en esta; y es problemático porque la forma afecta al contenido y viceversa, se determinan recíprocamente.

Uno de los casos más extremos de apropiacionismo es el *ready-made*, el objeto encontrado, sobre todo cuando tenemos un utensilio cotidiano, como un orinal; todo ello da

cuenta de la potencia semantizadora del contexto: el mero hecho de desplazar el objeto, de colocarlo en otro contexto, la vitrina del museo, por ejemplo, lo convierte en otra cosa. Lo que late de fondo es la tendencia a superar los géneros –el fuera de campo, la necesidad de ampliar los lenguajes poniéndolos en conexión, los juegos intermediales, interdisciplinares-, que ya veíamos en las vanguardias, y que, en esencia, no deja de ser el viejo problema de las dicotomías: arte-cotidianidad, el objeto sublime contra el objeto intrascendente, la vida frente a la estética, que aquí aparecería como una vida más verdadera. En este contexto especial relevancia adquiere el collage, el estado de mezcla que apreciamos en todas las obras de la tradición (la dicotomía que suena de fondo es aquella que enfrenta la pureza con la contaminación, lo completo y perfecto frente a la agregación alocada y absurda). Todo ello contribuye a la desmitificación de la tradición, muy exacerbada durante el Romanticismo, momento en que se pretendió sustituir la religión por el arte; esta desmitificación no es una destrucción, sino un rejuvenecimiento, una revisión en la que se pretenden remozados, no repeticiones ni revoluciones –solo en los casos más adanitas, más ignorantes, tenemos esa obsesión con matar al padre, cosa imposible, pues siempre hay huellas-. La tradición, en suma, es un *continuum*, donde las *rupturas abruptas*, vistas de cerca, estudiadas genealógicamente, ni son tan *rupturas* ni son tan *abruptas*.

Lo más relevante del apropiacionismo, pues, es su potencia a la hora de evidenciar el contexto, para reflexionarlo y criticarlo, mediante los desplazamientos y descontextualizaciones que se llevan a cabo –como pueden ser los engordes, los adelgazamientos, o las sustituciones mínimas en literatura-.

Todo ello, no obstante, puede devenir en vulgarizaciones, cosa que ocurre con cualquier práctica que se extiende, que se hace habitual, esto es, que se incorpora a la tradición como un elemento creativo más. No obstante, en esencia subyace un evidente enriquecimiento de la tradición, tanto en la forma de crear, como por los productos que se pueden crear: ampliando la técnica, se pueden lograr resultados moderadamente novedosos.

Debe servirnos, en cualquier caso, para repensar y reflexionar sobre cómo nos relacionamos con la tradición, con el canon, para lo cual se hace necesario evidenciar el contexto, mostrar las costuras, cómo nos entendemos con los productos del pasado –revisar la tradición es analizar el pasado-. Tenemos, no obstante, el problema, inherente a estas cuestiones, de la nostalgia, así como ciertas tendencias a la *damnatio memoriae*, esa tensión tan irresoluble entre querer revivir el pasado y querer enterrarlo para siempre, dos corrientes,

evidentemente, nocivas. Otro de los problemas que pueden surgir cuando se utilizan estas prácticas de manera tan radical, es la facilidad para caer en aquello que se está criticando, cosa que vemos con la relación lector-autor, en la que, vaciando la figura titánica y tiránica del autor –autor como pequeño dios-, podemos llegar a resultados tales como sustituir el poder de este por el del lector, habiendo una sustitución que no trata el problema de fondo: cabalgar las tensiones que se dan entre los desequilibrios de estos dos papeles –Barthes, a mi modo de ver, cae en esto-.

Esto está muy relacionado con la llamada falacia intencionalista, pero tampoco debemos caer en el otro extremo, en el que el lector es el único dotador de sentido y valor –un lector a veces desgajado de la tradición en la que está incardinado, esto es, un lector ideal, inexistente; de nuevo, es el relativismo en su versión subjetivista-. El autor, además, a pesar de las veces que se le ha intentado matar, debido a las relaciones entre el arte y el mercado, está bastante protegido, dado que funciona como marca, dando un halo –aumentando el valor crematístico- a todas sus producciones.

Para entender qué significado tienen estas prácticas apropiacionistas, debemos dejar a un lado cuestiones adanitas como la creación *ex novo*, el genio incomprendido en su torre de marfil, incontaminado, puro, y tener siempre presentes las siguientes sentencias latinas: *ex nihilo nihil fit*, y *nihil novum sub sole*. Estas dos sentencias, si algo nos deben hacer constatar, dado lo antiguas que son, es que el adanismo siempre ha existido. De ahí que, en ocasiones, se piense que se están superando cuestiones como la noción de la sublimidad, y en verdad no se está más que sustituyendo por la noción de lo siniestro o cualquier otra. La tradición es un *continuum*, y lo supuestamente rompedor siempre tiene precedentes, en ocasiones muy superiores.

Cuidado, pues, con dicotomías como la de apropiacionismo crítico y conservador (observada en el libro de Martín Prada), pues ellas nos conducen a lo más rancio de la tradición, precisamente a aquello que se intenta superar: la dicotomía auténtico-inauténtico, puro-impuro, trascendente-intrascendente. Asimismo, hay que tener cuidado con dicotomías como burla-homenaje, pues ambas pueden implicar tanto un rejuvenecimiento de la tradición, como una crítica.

Donde mejor vemos esta imposibilidad de repetir, de replicar, es en el trabajo de Levine, donde pasamos de un arte político, comprometido, trascendente –el arte político es trascendente, tiene su propia agenda, como el arte religioso, lo que no supone que solo

tengamos que examinarlo con la lupa que nos exige- a la noción de copia, al plagio. Podemos considerarlo, pues, anti-retiniano, conceptual, dado que implica un retardo en el espectador, hay que pensarlo antes que disfrutarlo visualmente –goce intelectual antes que emocional, frente a la experiencia estética tradicional, mística, tenemos la deshumanización del arte-. Nos envía, en suma, al problema de la mimesis, la relación problemática entre la representación y el referente, así como se critica el carácter trascendental, comprometido, político del arte. Y todo ello *repitiendo, replicando*, refotografiando el trabajo de otro autor.

Nociones vinculadas al apropiacionismo, como la benjaminiana noción de aura, deben ser reformuladas, a mi modo de ver, vinculándola con la noción de retardo duchampiana, aquello que tiene el arte que hace pensar, que mueve al pensamiento, que exige un espectador activo, implicado, desvinculando esta noción duchampiana, a su vez, del arte anti-retiniano – puro contenido sin forma-. Y es que la copia puede tener más aura, producir más retardo, como vemos en el caso Evans-Levine.

El significado, en cualquier caso, depende del contexto, no es autónomo, no pertenece *per se* a las obras, ya que ninguna obra existe en el vacío –así como ningún sujeto lo hace-, y lo relevante son todas aquellas reflexiones y las posteriores revisiones y renovaciones que nos incitan a hacer. Hay mucho, pues, de subvertir, de romper expectativas –esto, llevado al extremo, es el epatar a la burguesía, que puede devenir en estupideces histriónicas sin gran valor-; en cualquier caso, puede suponer enriquecimientos como empobrecimientos.

La paradoja del apropiacionismo es que replicar es imposible, pues supone recontextualizar, y por ende, resemantizar; aunque llevemos a cabo un *regressus ad infinitum* de copias, nunca repetiremos, no caemos en la réplica perfecta, sino que hacemos algo nuevo –lo cual puede estar casi exento de valor-; entre otras cosas, porque es imposible desgajar por completo al autor: si se copia, siempre hay alguien que esté copiando. Como decía Beckett: “Qué importa quién haya dicho eso. Alguien ha dicho: Qué importa quién haya dicho eso”. Resemantizar, pues, puede concluir en enriquecimientos o en empobrecimientos, no es algo necesariamente beneficioso, así como toda traducción implica pérdidas y ganancias, pudiendo quedar la traducción muy por debajo o por encima de lo traducido –pensemos en el Poe de Baudelaire o de Cortázar, y en el propio Poe-. El uso creativo de la imitación, de la copia, el genio no creativo, demuestra que papeles como el de autor, así como nociones como creatividad o talento, no se destruyen, sino que se amplían, si bien la imitación y la copia no son cosa nueva.

En cuanto al apropiacionismo borgiano, este se basa en enmascarar lo ajeno en lo propio, disolverlo como propio, como si fuera una invención personal, pero siempre dando pistas, dejando huellas que remitan al original: su apropiacionismo consiste en filtrar lo ajeno. A diferencia de Pierre Menard –o Duchamp, o Warhol-, Borges no hace uso del *ready-made* puro, pues siempre filtra, sea esto perteneciente a lo culto o a lo underground, a la llamada alta o baja cultura –su apropiacionismo es la constatación de lo inoperante que es esa dicotomía-. Su cantera es, pues, la literatura en sentido amplísimo: de teología a ciencia, pasando por novela o filosofía de la matemática; tenemos, pues, un reconocimiento absoluto del contexto, de la tradición, un reconocer que lo suyo no sale de la nada. Pierre Menard es, a mi modo de ver, el antiborges, y creo que se puede entender como una crítica a ciertos tipos de apropiacionismo, pues la práctica se puede ejercer con gracia e ingenio o con total falta de ellas.

Su estilo suele implicar un laberinto de referencias, lo cual exige un lector activo, que se enfrente a estas referencias, en muchas ocasiones falsas, y esto lo saca del libro, poniendo en juego su bagaje cultural. La tradición, el pasado, siempre es material potencialmente lúdico, siendo los géneros y las taxonomías de cualquier tipo meras indicaciones que no han de seguirse. Su apropiacionismo, pues, supone una reformulación del autor, así como de las nociones tradicionales de talento, originalidad... No se puede ser no creativo cuando se extracta, y menos aun cuando se filtra. Importa también la traducción, el fuera de campo, por ejemplo con el cine: el enriquecimiento del lenguaje literario al echar mano de otros lenguajes, tratando de imitarlos desde este. Su genialidad consiste, en suma, en su capacidad de subsumir lo ajeno, de tal forma que parezca propio, superando con creces, en muchas ocasiones, todos los préstamos.

En cuanto al apropiacionismo de Fernández Mallo, es incomprensible sin la referencia a internet, el mayor almacén de la historia, un vertedero lleno de residuos siempre utilizables, que implica que los productos del pasado aparezcan sincrónicamente, a la vez. Su noción de artista está relacionada con el laboratorio, donde no interesa tanto crear como manipular materiales –la tradición como un supermercado en el cual cada uno confecciona su carro de la compra-. Si Borges tenía unas concepciones muy amplias de la literatura, Fernández Mallo entiende la red como una cantera infinita, con su lógica interna –e indescifrable-, y siempre en constante movimiento, con sus agregados y sus desplazamientos. Supone internet revisar la literatura, disciplina estancada, que no da cuenta de esta novedosa tecnología. Es en internet donde más se disuelven los límites entre las figuras tradicionales implicadas en el

arte: ahí, crítico, artista y espectador son todo a la vez, y de lo que se trata es de cómo extractar materiales y cómo resemantizarlos, esto es, los remozados que implica internet – cómo filtrar la información, dada la hipervelocidad y la consiguiente obsolescencia. Asimismo, interesan sus reflexiones en torno a la ruina romántica, y por ende a la nostalgia casi obligatoria que implica, dadas las características mentadas-.

El artista como laboratorio está muy vinculado al semionauta de Borriaud (2009), al nómada internáutico, y es que antes que moldear internet, es internet el que moldea al sujeto: genera su propio marco, con lo que ello supone en términos de poder y no poder hacer – digamos que el viaje afecta más al viajero que al camino recorrido-. Asimismo, en su lucha contra el fragmentarismo apreciamos todo lo dicho sobre las falsas dicotomías, lo que estas nos empobrecen la realidad, la misma aproximación a la tradición, y es que todo presenta un estado de mezcla –binomios antes que dicotomías-. A esto lo llama el pensamiento complejo, que supone, *grosso modo*, una revisión de la tradición bajo estos parámetros de mezcla –ver lo ajeno/propio como un binomio, así como repensar nociones como la identidad, pues esta es un conglomerado heterogéneo donde es difícil distinguir lo propio de lo ajeno, dada la retroalimentación entre ambas-. Otra de las consecuencias de internet es la total superación de géneros y la interdisciplinariedad, la cultura multimedial que está permitiendo.

Su apropiacionismo, al contrario que el borgiano, no oculta los préstamos, sino que los expone, los explicita, transparenta el proceso creativo, nos muestra el andamio. Interesa, asimismo, la noción de residuo y, por ende, el reciclaje, pues la escoria siempre puede ser utilizada, resemantizada –esta tiene huella, un hipervínculo que habla de su origen-; y unido a esto, la traducción, dado que implica pérdidas y ganancias, generando residuos.

Sus reflexiones en torno a la autoría le llevan a establecer comparaciones entre la ciencia y el arte, pues ambas disciplinas son mapas ficticios de la realidad, están igualmente afectadas por la problemática relación entre lo representado y la representación; asimismo, lo que late de fondo es la dicotomía entre lo propio y lo ajeno, la mezcla existente, mostrándose contrario a nociones cerradas de identidad así como a dicotomías como alta/baja cultura – recordemos: de lo que se trata es de ver la complementariedad, no el antagonismo: esto es el pensamiento complejo-.

La clave, como conclusión, es que lo apropiado puede ser inferior al resultado final, razón de peso para no condenar esta práctica que, *mutatis mutandis*, ha sido utilizada en todas

las disciplinas o expresiones humanas desde siempre, pues ya decía Aristóteles que el hombre aprende por imitación.

BIBLIOGRAFÍA:

ARISTÓTELES (2017), *Poética*. Madrid, Alianza Editorial.

AUGÉ Marc (1993), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la Sobremodernidad*. Gedisa, España.

BARTHES Roland (1987), “La muerte del autor” en, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

BAUDRILLARD Jean (1987), *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.

BENJAMIN Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca.

BLOOM Harold (1998), *La angustia de las influencias*. Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

BORGES Jorge Luis (1999), *Autobiografía*. Buenos Aires, El Ateneo.

————— (2005), *Obras Completas I*. Barcelona, RBA – Instituto Cervantes.

BOURRIAUD Nicolas (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

CASTRO RODRÍGUEZ José Sixto (2008), “El papel de la intención en la interpretación artística” en, *Revista de filosofía*, N° 33, 1, págs. 139-159.

CERVERA SALINAS Vicente (2019) “El Hacedor o la “sana teoría” de Borges: A Leopoldo Lugones” en, *Puntos suspensivos: sobre el manuscrito de "Hombre de la esquina rosada"*. Cuarenta Naipes, 1 (1). pp. 260-274.

DERRIDA Jacques (2007), “La farmacia de platón” en, *La diseminación*. España, Editorial Fundamentos.

FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2009), *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Barcelona, Anagrama.

————— (2010), *Nocilla Lab*. Madrid, Alfaguara.

————— (2011a), *El hacedor" (de Borges)*. *Remake*. Madrid, Alfaguara.

————— (2011b), “Motivos para escribir, "El hacedor" (de Borges), remake” en, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 729, págs. 29-36.

————— (2018), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

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

FREUD Sigmund (2020), *Lo siniestro*. Madrid, Archivos Vola.

GOLDSMITH Kenneth (2015), *Escritura no-creativa. La gestión del lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja negra.

GÓMEZ TRUEBA Teresa (2017), “La incorporación de fotografías en la novela española del siglo xxi: más allá del libro ilustrado” en, *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, Vol. 5, Nº. 1, (Ejemplar dedicado a: Intermedialidad en el ámbito hispánico actual), págs. 83-98.

————— (2018), “Collage, trash art o ready made: la práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo XXI”, en, Miahí Iacob y Adolfo Rodríguez Posada (eds.), *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*, Bucarest, Ars Docendi, pp. 113-126.

————— (2020), «Microficciones, residuos, spam: hacia una redefinición del género en un contexto en red», *Conceptos*, Burdeos, nº 1.

————— (2021), “*Mutaciones intermediales: Enrique Vila-Matas y Agustín Fernández Mallo recorren escenarios de cine*”, comunicación presentada en el *International Conference “Moving Texts: mediations and transculturations”*, organizado por la *Universidad de Aveiro*, celebrado en Aveiro (Portugal), del 12 al 14 de julio de 2017.

MARTÍN JIMÉNEZ Alfonso (2015), “La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de intertextualidad e hipertextualidad”, en, *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 9, pp. 58-100.

————— (2020/2021), Material docente de la asignatura “Teoría de la Literatura y Crítica Literaria”. Asignatura obligatoria del Máster en *Literatura Española y Estudios literarios en relación con las artes*. Curso académico 2020/21.

MARTÍN PRADA Juan (2001), *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos.

ORTEGA Y GASSET José (2019), *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza Editorial.

RIVA Sabrina (2011), "Borges Remake. Sobre el discurso metaficcional en Agustín Fernández Mallo" en, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Nº 5, (Ejemplar dedicado a: Transmedialidad y nuevas tecnologías), págs. 338-344.

SAAVEDRA GALINDO Alexandra (2018), "Retóricas de la intervención literaria: El Aleph Engordado de Pablo Katchadjian." *Rev. chil. lit.* [online]. n.97, pp.269-295.

SCHOPENHAUER Arthur (2015), *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid, Alianza Editorial.

SMITHSON Robert (2006), *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. España, Gedisa.

SPERANZA Graciela (2006), *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.

SUSTAITA Antonio (2011), "Cuando la ausencia ocupa el lugar de la presencia: el "Urinario" de Marcel Duchamp". *En-claves del pensamiento*, Vol. 5, Nº. 9, págs. 53-62.