

Página y Pantalla

Interferencias metaficcionales



Teresa GÓMEZ TRUEBA
María MARTÍNEZ DEYROS
(eds.)

EDICIONES TREA

La edición de este libro se ha realizado en colaboración con el Grupo de Investigación Reconocido de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Valladolid (GIRLEC); y en el marco de los Proyectos de Investigación I+D: La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas (DGCYT FFI2015-70094-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación científica y técnica de excelencia (subprograma estatal de Generación de Conocimiento), dirigido por M^a Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez (Universidad de Valladolid), y MiRed. Microrrelato. Desafíos digitales de las microformas narrativas literarias de la modernidad. Consolidación de un género entre la imprenta y la red (FFI2015-70768-R, MIECO/FEDER), dirigido por Ana Calvo Revilla (Fundación Universitaria San Pablo CEU) (2016-2018).

Todos los trabajos incluidos en el presente volumen han sido sometidos a una revisión por pares a doble ciego.

© de los textos: los autores de cada capítulo, 2019

© de la ilustración de cubierta: Belén Gache

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.

Pol. Industrial de Somonte · M.^a González la Pondala, 98, nave D

33393 Somonte · Cenero · Gijón · Asturias · España

Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712

trea@trea.es

www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici

Producción: Patricia Laxague Jordán

Corrección: Almudena Zapatero

Maquetación: Alberto R. Torices

Impresión: Gráficas Ápel

Encuadernación: Encuastur

Depósito legal: AS 00170-2019

ISBN: 978-84-17767-09-9

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Introducción. Teresa Gómez Trueba y María Martínez Deyros.....	11
I. CONFLUENCIAS (CONTAGIOS ESTÉTICOS ENTRE PÁGINAS Y PANTALLAS)	
Pantalla y página, imagen y texto. Convergencias en la forma interfaz Sergio Martínez Luna	17
White screen: figura intermedial entre página, pantalla, lienzo y bit Wolfgang Bongers.....	29
La metalepsis en el videojuego y la realidad virtual (Narratólogos versus ludólogos <i>reloaded</i>) Antonio J. Gil González	49
Pantalla y metalepsis: transgresiones vampirescas entre cine y literatura Marco Kunz	67
Estéticas de la repetición: <i>remake</i>, reescritura y GIF Teresa Gómez Trueba	85
II. INTERFERENCIAS (FENÓMENOS DE INTERMEDIALIDAD ENTRE PÁGINAS Y PANTALLAS)	
El tópico del libro en la literatura electrónica: intersecciones, citas y expansiones (Un estudio de caso en mi propia poética 1995-2017) Belén Gache	103
CiberAleph o el Aleph más allá de la página Alexandra Saavedra Galindo	119

Microficciones en la red: exploración autorreferencial y metaficción a través de los saltos mediáticos	
Daniel Escandell	135
Microrrelato hipermedial: simbiosis e hibridación semiótica y proyección significativa	
Ana Calvo Revilla	149
Escribir la fotografía: «novedad» y remediación de la <i>performance</i> fotográfica en la ficción de Agustín Fernández Mallo	
Mihai Iacob	169
III. IMITACIONES (FENÓMENOS DE REMEDIACIÓN DE LAS PANTALLAS EN LAS PÁGINAS)	
La técnica cinematográfica en la obra narrativa de Carranque de Ríos	
María Martínez Deyros	185
Lecturas influenciadas: el caso mutante	
Alice Pantel	195
Pantallas de papel: remediación y transmemoria en <i>Crónica de viaje</i> de Jorge Carrión	
Jonatán Martín Gómez	205
Episodio piloto para una ficción cuántica. Metaficción, teoría y pantalla en <i>Las huellas</i>, de Jorge Carrión	
Guillermo Sánchez Ungidos	225
IV. REFLEXIONES (LAS PÁGINAS HABLAN SOBRE LAS PANTALLAS)	
La intermediación de la pantalla televisiva en la obra de Berta Marsé, <i>Fantasías animadas</i> (2010)	
Ana Gustrán Loscos	245
<i>Si volviesen sus majestades</i>, la autodestrucción de la novela	
Cristina Mondragón	257
Sabotaje del escritor, conspiración metafictiva en <i>Mano a mano</i> de Virgilio Mora: sus primeras secuencias	
Jorge Chen Sham	269
El ensayista y sus burladeros. Figuraciones transmediáticas del autor en <i>La sonrisa de la desilusión</i>, de Guillermo Espinosa Estrada	
Teresa González Arce	285

Las mujeres mecánicas contraatacan: <i>Cine continuado</i>, de Alicia Borinsky Sara Molpeceres Arnáiz	293
De la pantalla a la página: las nuevas tecnologías como tema recurrente en los microrrelatos contemporáneos Dorine Bertrand	309
V. ADAPTACIONES (FENÓMENOS TRANSMEDIA DE LA PÁGINA A LA PANTALLA)	
<i>El Ministerio del Tiempo</i>: minería textual de un éxito transmedia José Manuel Fradejas Rueda	319
Aproximaciones actuales al rey Arturo: del mito literario al cinematográfico Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero	335
<i>J. K. Rowling's Wizarding World</i>: Harry Potter y la narración transmedia Antonio Pozo	345
Epílogo. Placebos metaficcionales, reescrituras, secuelas o adaptaciones. Para un contexto de la ficción contemporánea. Javier Aparicio Maydeu	355

Estéticas de la repetición: *remake*, reescritura y GIF

TERESA GÓMEZ TRUEBA

Universidad de Valladolid

El mercado cultural viene explotando desde hace siglos la identificación entre el valor artístico y el mito de la originalidad. Desde esa vieja óptica, la verdadera obra artística sería solo aquella que fuera «irrepetible». Frente a este axioma (hoy todavía vigente), hace ya varias décadas algunos críticos y teóricos, a la luz de fenómenos emergentes en el ámbito de las artes audiovisuales, como las series de ficción o los *remakes*, comenzaron a hablar de toda una «estética de la repetición» (Calabrese, 1984).

En un sugerente ensayo titulado *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005), Jordi Balló y Xavier Pérez señalaron que la atracción por la serialidad (por las ficciones en serie o por las series de ficción) es una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea. Si durante muchos años el mercado cultural ha vivido del mito del valor único de la novedad, en las últimas décadas han irrumpido de manera muy notable las «ficciones de la repetición», aquellas en las que el encañamiento con el pasado es sustancial en su materia narrativa, aquellas que buscan la originalidad en la capacidad potencial de un «episodio piloto» para desplegarse hacia nuevos universos (Balló y Pérez, 2005: 11). En definitiva, en «la época de la reproductibilidad técnica», la ficción ya no aspira solamente a la creación de objetos únicos, sino también a la creación «de relatos que operan en un universo de sedimentos, en un territorio experimental donde se prueban —y a menudo se legitiman— todas las estrategias de la repetición» (Balló y Pérez, 2005: 9).

Junto a la serialidad, la popular práctica cinematográfica del *remake* ha adquirido cierto protagonismo desde un punto de vista teórico en los estudios sobre cine (Horton & McDougal, 1998; Verevis, 2006). A partir de la consideración de la historia del cine como el relato de la institucionalización de ciertos modos de representación, hay quien nos propone concebir al séptimo arte como «el arte del *remake*, e incluso a la historia entera del cine como la historia del *remake*» (Arantzazu Ruiz, 2012). Es cierto que el fenómeno del *remake* ha ido tradicionalmente acompañado de un halo

de conservadurismo e inmovilismo, relacionado instintivamente con el sacrificio de la originalidad por intereses generalmente mercantiles. No obstante, cada vez con más frecuencia se señala que estas *ficciones de la repetición* constituyen fenómenos más complejos y contradictorios de lo que podría parecer a simple vista. Es más, que estas prácticas ponen como ninguna otra en evidencia el sofisticado entramado donde hoy en día se ubica la idea de ficción (Arantzazu Ruiz, 2012).

Desde los míticos ensayos de Benjamin, quizá sea el cine, la tv, los medios audiovisuales las manifestaciones artísticas que más asociamos con la reproductibilidad, la estandarización o el *remake*. Y es precisamente este concepto de la reproductibilidad, en cierto modo innato a la propia representación tecnológica, el que parece estar impregnando también muchas ficciones (no solo audiovisuales) de nuestra época. En consecuencia, parece interesante y coherente relacionar esas prácticas fílmicas de la repetición con otros procedimientos creativos contemporáneos que más bien solemos identificar con las artes plásticas, como el *apropiacionismo*, o literarias, tales como la citación, el pastiche, o la reescritura. Por supuesto, todos los fenómenos mencionados se engloban en una generalizada desafección y desconfianza hacia la originalidad, habida cuenta de que la tecnología no ha hecho otra cosa durante el último siglo que posibilitar y afianzar la repetición y la copia (Aparicio Maydeu, 2015: 52).

Lo cierto es que el concepto de repetición también vertebra numerosas propuestas experimentales en el terreno literario y, a lo largo del siglo xx, no han escaseado los experimentos que exploran sus posibilidades estéticas.¹ Dedicaré este artículo a determinados usos de la repetición que pueden detectarse en construcciones literarias no necesariamente vinculadas a la narrativa serial o al *remake* en sentido estricto. Se analizarán algunos ejemplos extraídos de la narrativa española actual en los que, desde una irónica actitud que podríamos calificar de postborgeana, se recurre a diferentes estrategias de repetición, que parecen inspirarse en procedimientos inherentes a los medios audiovisuales. En todos los casos propuestos la repetición pretende ser, contando con la complicidad de su receptor, irónica y transgresora.

¹ Incluso en el contexto de la literatura española del franquismo, supuestamente tan alejada de corrientes tan pioneras y experimentales como la representada por el grupo OULIPO, encontramos ejemplos fascinantes en relación con la estética de la repetición. Véanse, como muestra, algunos libros del poeta Juan Eduardo Cirlot, como *Homenaje a Bécquer* (1968) o *Bronwyn permutaciones* (1970), o de José Luis Castillejo, como *The book of i's* (1969).

PIERRE MENARD Y EL ARTE DE LA REESCRITURA

Como es bien sabido, Jorge Luis Borges plantearía la fascinación por la reescritura extrema en el cuento *Pierre Menard, autor de El Quijote*.² En él nos relata la historia de un autor, traductor y filólogo que emprende la tarea titánica de reescribir el *Quijote*, reproduciéndolo de manera exacta y literal pero, paradójicamente, sin renunciar con su acto a dejar huella. Como tantos otros cuentos de Borges, también este se hizo viral, inspirando un sinfín de creaciones de vanguardia que hacen del uso irónico de la repetición, la copia y el plagio una estrategia de experimentación y reflexión metaficcional. Así, por ejemplo, en la historia del cine, es muy conocido el *remake* absoluto que Gus van Sant hizo en 1998 de *Psicosis*, donde repetía, uno por uno, todos los planos de la película clásica.

Con frecuencia el motivo borgeano va acompañado de un argumento no menos recurrente, el de la crisis creativa del autor (con las consabidas reiteraciones de sus obsesiones, anhelos, frustraciones...), que viene a funcionar como motor que hace avanzar la historia. Buen ejemplo de esta artimaña sería la última novela publicada por Enrique Vila-Matas, *Mac y su contratiempo* (2017), que se nos presenta como todo un homenaje y reconocimiento a la repetición y a la reescritura, a partir del convencimiento de que estas se ocultan en el centro de toda creación artística y literaria. No en vano, dentro de la propia novela se cita el ensayo de Balló y Pérez arriba aludido (Vila-Matas, 2017: 34), hablándose incluso de «un género que podría llamarse “ficción de la repetición”» (Vila-Matas, 2017: 66), o una obra clásica que desde la filosofía trató este asunto, como es *Diferencia y repetición*, de Gilles Deleuze (Vila-Matas, 2017: 237).

Mac, que acaba de perder su trabajo y dedica su tiempo en dar ociosos paseos por su barrio, se obsesiona con su vecino, un famoso y reconocido escritor, y decide emplearse a fondo en la extravagante tarea de reescribir su primera novela, *Walter y su contratiempo*, obra de juventud que aquel había preferido dejar en el olvido. El extraño plan de Mac consiste en reescribirla, modificarla y mejorarla. A su vez, la novela que reescribe está compuesta de cuentos que eran imitaciones, a veces paródicas y otras no, de las voces de los grandes maestros del cuento. Lo que se propone hacer el narrador es, según sus propias palabras, un «*remake* de la novela» (Vila-Matas, 2017: 98), la que a su vez era *remake* de muchas otras. El resultado de la reescritura de *Walter y su contratiempo* (que a su vez versiona una novela de juventud del propio Vila-Matas: *Una casa para siempre*, 1988) es la novela que nosotros leemos, *Mac y su contratiempo*. Y, como no podía ser de otra manera, a lo largo de las páginas de este particular *mise en abyme* o bucle especular, en el que Mac repite y copia al propio

² Sobre la estética de la repetición en Borges, véase Marfè (2017).

Vila-Matas, vamos a encontrar numerosas reflexiones puestas en boca de su narrador sobre la «repetición» como principio artístico. Nos habla así, por ejemplo, de:

[...] el oscuro parásito de la repetición que se oculta en el centro de toda creación literaria. Un parásito que tiene la forma de esa gota gris solitaria que irremediamente se halla en medio de toda lluvia o tempestad y a la vez en el centro mismo del universo, donde, como es sabido, se acometen, una y otra vez, de forma imperturbable, las mismas rutinas, siempre las mismas, pues todo se repite allí del modo más incesante y mortal (Vila-Matas, 2017: 20).

Para preguntarse, un poco más adelante: «¿Llegamos en la vida a hacer algo que no sea la repetición de algo ya previamente ensayado y realizado por quienes nos precedieron?» (Vila-Matas, 2017: 22).

Mac ilustra también sus reflexiones con la cita de obsesivos episodios de repetición, como la famosa secuencia de la película *El resplandor* (1980), que califica de «momento de terror metafísico» (Vila-Matas, 2017: 74), en la que la mujer del escritor que interpreta Jack Nicholson descubre aterrorizada que la novela en la que supuestamente este trabaja desde hace tiempo contiene una única frase repetida una y otra vez. Secuencia que, por cierto, Vila-Matas había ya mencionado en algunas de sus obras anteriores,³ repitiéndose así por tanto la cita de la escena que tan bien ilustra el arte de la repetición (Imagen 1).

Pero esas estructuras en bucle tan gratas a Vila-Matas no terminan ahí, pues es interesante advertir que este autor, al que dada su edad y su larga trayectoria, supongamos ya en un momento final de su propia carrera literaria, ha dedicado irónicamente su última novela al tema de la repetición en el arte, precisamente en un momento en que muchas voces críticas denuncian en su obra y su trayectoria una irremediable y cansina repetición de argumentos, recursos y motivos.

También en el año 2017 se ha publicado en España otra interesante novela que parece tener a la rescritura y a la repetición como motivo estético central. En *Los cinco y yo* (2017), de Antonio Orejudo, un narrador llamado Toni, también escritor frustrado, comienza relatando su intervención en la presentación de la novela *After Five*, obra escrita por su amigo de juventud Rafael Reig (nombre que coincide con el de un autor real). En la novela presentada, todo un éxito de ventas, se narra qué había sido de los personajes de las famosas novelas de Enid Blyton, *Los cinco*, cuarenta años después. A partir de ahí, el narrador enlaza el recuerdo de su propia vida con las historias de *Los Cinco* que leía ávidamente de niño y con las de esos mismos personajes ya en la madurez narradas por Reig.

³ Por ejemplo, en el texto *Un tapiz que se dispara en muchas direcciones* (Vila-Matas, 2004: 194). La misma escena es también mencionada por Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes* (2004: 523).

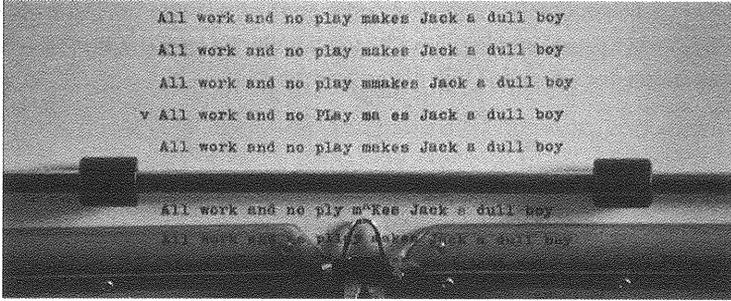


Imagen 1.

La novela de Antonio Orejudo, además de un emocionante cuadro de la Transición española y de un nostálgico homenaje a aquella anodina generación nacida en el *baby boom* de los sesenta que no protagonizó nada y que llegó tarde a todo, nos presenta un complejo engranaje metaficcional y autoficcional que, a partir de un sofisticado sistema de espejos y cajas chinas, vuelve a poner a la «repetición» en el centro de la reflexión estética.

A lo largo de la novela, el narrador parafrasea continuamente la novela de Reig que está presentando en un acto público, la cita, anota, glosa, comenta y reescribe. Así, si la ficticia novela de Reig, *After Five*, se presenta en la ficción de Orejudo como una especie de *fanfiction* de las famosas novelas de *Los cinco*, la novela de Orejudo, *Los Cinco y yo*, contiene algo así como una *fanfiction* del exitoso *bestseller* de Reig. En esta, para mayor complejidad, se incluye también al narrador Toni como uno más de los personajes de los cinco, de tal forma que, al comentar la novela de Reig, comenta asimismo su propio papel en los hechos narrados. El bucle de reescrituras en el que quedamos sumergidos al leer esta obra crea una pantalla confusa en la que autores (Enid Blyton, Reig, Orejudo), libros (*Los cinco*, *After five*, *Los Cinco y yo*) y personajes (los cinco, Enid Blyton, Reig, Orejudo), reales y ficticios, quedan irremediabilmente confundidos. Y las copias, como quería Borges, resultan difícilmente indistinguibles de sus modelos.

Obras como *Mac y su contratiempo* o *Los cinco y yo*, con sus frustrados narradores incapaces de crear algo más allá de una mera reescritura, nos hacen tomar conciencia también del inmovilismo de la historia literaria. En este sentido, la reflexión que encontramos en la primera novela mencionada resulta muy significativa:

Se habla de nuevas generaciones, cada diez o quince años, pero cuando uno analiza esas generaciones que a primera vista parecen distintas solo ve que repite que es urgente y necesario suprimir a la precedente y, por si acaso, también a la que precedió a la precedente y que en su momento trató de borrar a la que le precedía. Es extraño, ninguna generación quiere colocarse

a los márgenes del Gran Camino, sino en el centro que ocupa la anterior. Deben de pensar que afuera no hay nada y pensar esto los lleva a la larga a imitar y a repetir la aventura de aquellos a los que empezaron despreciando (Vila-Matas, 2017: 77-78).

FALSOS REMAKES

En los casos anteriores hemos visto novelas que se construían a partir de la rescritura de una obra inexistente (no existen, al menos con estos títulos, ni *Walter y su contra-tiempo*, ni *After five*), describiéndose paradójicamente en ellas una copia sin original. Veremos ahora ejemplos de falsas reescrituras de obras reales. Por otro lado, si en los casos anteriores la repetición era consciente para los personajes, pero lo que se repetía era un supuesto original desconocido para nosotros los lectores (que solamente lo íbamos conociendo «falsamente» a través del proceso de su reescritura), veremos ahora otros ejemplos en los que la repetición es inconsciente para los personajes (ellos desconocen ser dobles de nada), pero detectable para el lector cómplice, a partir de la información que nos ofrecen los mismos paratextos de las obras.

Sumergirse en una obra anterior, emularla, imitarla, plagiarla es un procedimiento de inagotable fortuna en el campo de la cultura de masas. Pero hay también un uso irónico y autoconsciente del mismo. Analizaremos ahora un par de novelas españolas recientes en las que la revisitación o paráfrasis de una obra anterior se convierte en un claro plagio autoconsciente que aspira a crear una osada propuesta de vanguardia.

En *El hacedor (de Borges). Remake* (2011), Agustín Fernández Mallo se propuso rendir homenaje a Borges a través de un «falso *remake*». A pesar de su irónico título (y a pesar, sobre todo, de esa errónea recepción e interpretación de la obra que llevó a la viuda del homenajeado a reclamar ante los tribunales que el libro fuera inmediatamente retirado del mercado), lo cierto es que en la novela de Fernández Mallo hay muy poco del texto original de 1960. Tan solo el prólogo y el epílogo son reproducciones del prólogo y epílogo del texto original de Borges y, aun en estos casos, con variaciones. Así, si el prólogo de Borges está dedicado a Leopoldo Lugones, el de Fernández Mallo lo está a Borges. Si Borges imaginaba entregarle su libro a Lugones, Fernández Mallo lo hace a Borges. En el resto de la obra, se sigue la estructura de *El hacedor* original y el mismo título de sus textos encabeza asimismo los textos de Fernández Mallo, pero estos son completamente distintos a los de Borges. En definitiva, a pesar de la polémica suscitada por la escandalosa prohibición de esta obra, la mayor parte del libro de Fernández Mallo es material absolutamente original.

Quizás movido por esa misma polémica, en 2012 Fernández Mallo publicó un texto titulado «Motivos para escribir *El hacedor (de Borges). Remake*», algo así como el *making of* del *remake* (la obra de la obra de la obra...), en donde no solo explicaba

las motivaciones estéticas que le llevaron a escribir su particular *remake* y homenaje a Borges, sino que aclaraba también las conexiones concretas que cada uno de los textos de Borges tienen con los suyos de igual título. Y lo cierto es que, más allá de la omnipresente influencia de Borges en gran parte de la literatura contemporánea, esas conexiones no eran tan explícitas y evidentes como pretendía el título del libro y de cada uno de los textos incluidos.

Creo que la inaceptable denuncia de plagio por parte de María Kodama y la inmediata retirada del libro por parte de Alfaguara, lejos de conseguir silenciar la propuesta de Fernández Mallo, consiguió, por el contrario, hacerla mucho más evidente y significativa. El libro de Fernández Mallo no es un plagio (ni siquiera un *remake*, en sentido estricto), pero sí una interesante propuesta metaficcional acerca de ese espacio líquido, ambiguo y fronterizo en el que hoy en día ese ubican viejos conceptos, tales como autor, creación, originalidad o ficción.⁴

La idea del *remake*, de la diferencia en la repetición, subyace también en una novela tan interesante y ambiciosa como *Brilla, mar del Edén* (2014), de Andrés Ibáñez. Esta se presenta como *remake* literario de la famosa serie de TV *Lost* (2004-2010), en este caso no desde el título, pero sí desde la misma ilustración de la portada, con la explícita aparición en ella de alguno de sus más populares personajes. Asimismo, el argumento de la obra repite o plagia también las famosas primeras escenas de la teleserie, de tal forma que su arranque resultará más que familiar a los millones de espectadores que siguieron la serie en televisión: un avión de pasajeros que va de Los Ángeles a Singapur se estrella en mitad del Pacífico y los supervivientes se ven atrapados en una isla paradisíaca, aparentemente deshabitada, donde quedan incommunicados y a merced de toda clase de peligros y misterios. No obstante, la historia está contada por un personaje que no podemos identificar con ninguno de los famosos protagonistas de la serie y, por otro lado, si las primeras 300 páginas se ciñen explícitamente a esta, a partir de ahí, la historia va alejándose progresivamente de los referentes conocidos en la ficción televisiva, para lanzarse, en palabras de Vicente Luis Mora, «a una maravilla arquitectónica de imaginación y fantasía desbordantes» (Mora, 2014b). En definitiva, *Brilla, mar del Edén*, parte, sin ocultarlo en ningún momento, de la famosa teleserie, para terminar convirtiéndose en algo mucho más

⁴ Sobre el asunto de la legitimidad de la copia extrema, de los difusos límites que separan el plagio como delito de la «apropiación» artística, resultan muy interesantes e iluminadoras las reflexiones de Aparicio Maydeu: «Es claro, en cualquier caso, que el plagiarismo se consolida: no es que se esté imponiendo en la conciencia del autor, sino que está buscándose acomodo en el polisémico concepto de autoría. Crece el número de autores que asume y reivindica su condición de plagiario» (Aparicio Maydeu, 2015: 59). Más adelante se preguntará: «¿Cabe, entonces, distinguir entre la copia, el plagio, la recreación o el *apropiaciónismo*? A esa hipotética y seguramente profiláctica distinción, en cualquier caso, le atañe el distinto grado de conciencia, complicidad y connivencia del artista respecto de la obra ajena» (Aparicio Maydeu, 2015: 177).

ambicioso que el mero *remake* literario. Podríamos decir que la novela de Ibáñez se disfrazaba de *remake* de *Lost*, pero sin serlo realmente, o siendo mucho más que eso.

Ahora bien, si tenemos en cuenta la connotación artísticamente peyorativa que acarrea este tipo de productos, lo interesante en el caso que nos ocupa es entender por qué se opta entonces por la apariencia del *remake*. Si *Brilla, mar del Edén* se nos presenta, sin serlo realmente, como una barata *fanfiction* de *Lost*, quizás por detrás de esta irónica estrategia aliente el convencimiento de su autor de esa conocida consideración borgeana que nos enseña que, si bien es cierto que el texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, «el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)» (Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*). La mayor riqueza del texto de Menard tiene que ver con saberse una copia, con ese tomar conciencia de que el original no existe. Tal y como señaló Macedonio Fernández (otro gran artista de la repetición) y gustaba citar y recordar Borges, nunca será el copista, sino el primer creador de una historia, el verdadero farsante, porque este pretendería una autoridad que es imaginaria, porque pretendería ocultar a su vez el modelo de su copia (Marfè, 2017: 234).

FRAGMENTOS ENCALLADOS, FALLOS DEL PROGRAMA, INTERFERENCIAS

Otra forma visible de repetición tiene que ver con la irrupción en el texto de misteriosas frases que se encallan y repiten una y otra vez, impidiendo así el avance y progreso de la historia. El procedimiento nos recordará a una pantalla que, debido a un fallo en el sistema, ha congelado su imagen eternamente. Ya antes de que Stanley Kubrick recurriera en *El resplandor* a la imagen del escritor loco incapaz de avanzar en la escritura de su novela porque esta se había quedado trabada en una única frase que se repetía de forma incesante, Julio Cortázar describía en el capítulo 66 de *Rayuela* (1963) un libro de Morelli que también repetía una y otra vez una única y misteriosa frase:

[Morelli] proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: «En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay». La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos, ni comas, ni márgenes. De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (Cortázar, 1985: 345).

En la novela española actual podemos encontrar inesperadas y desconcertantes repeticiones de algunos fragmentos, párrafos o frases. Así, por ejemplo, el lector aten-

to pudo descubrir ya en una novela tan popular y pionera de tantas estrategias como *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, esta otra forma de repetición. En las páginas 104 y 208 aparece reproducido idéntico fragmento:

El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino **una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras solo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir, todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir, o concierne o somos** o es este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo (Cercas, 2001: 104).

Cien páginas más adelante, leemos:

Viéndolo y preguntándose tal vez si aquel pasodoble y este eran en realidad el mismo, preguntándose sin esperar respuesta, porque sabía de antemano que la única respuesta es que no había respuesta, la única respuesta era **una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras solo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir, todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir, o concierne o somos** o son esa monja y ese periodista que era yo bailando junto a la tumba de Miralles como si en ese baile absurdo les fuera la vida o como quien pide ayuda para él y para su familia en un tiempo de oscuridad (Cercas, 2001: 207-208).

En este caso, y a diferencia de lo que ocurre en esos visuales experimentos de Cirlot que citábamos más arriba, la repetición es prácticamente imperceptible, pero ahí está, como si fuera un descuido del corrector de pruebas que no advirtió la reiteración en su revisión del texto, como si de un fallo en el sistema de programación se tratase.

Pero todo parece indicar que la repetición no es un *Glitch*, sino un irónico GIF del autor. La primera aparición del fragmento repetido la encontramos en la parte central de la novela, la titulada «Soldados de Salamina», que reproduce el relato real escrito por el protagonista de la misma y es, por tanto, un relato intercalado. La segunda aparición la encontramos en la tercera parte de la novela, la titulada «Cita en Stockton», que forma parte del relato marco. En este caso, cuando el Javier Cercas

personaje cree haber dado con el miliciano que perdonó la vida a Sánchez Mazas e intenta descubrir y relatar qué es exactamente lo que pensó, se ve obligado a repetir textualmente las mismas palabras sobre la incapacidad del lenguaje humano para descifrar los grandes misterios de la vida, que ya habían sido utilizadas por el narrador del relato intercalado. En definitiva, el relato ficticio *Soldados de Salamina* escrito por el Javier Cercas real, recurre a las mismas palabras que el «relato real» del Javier Cercas ficticio. Dichas palabras nos remiten a un tipo de discurso de carácter poético y subjetivo, que iguala en última instancia a la Historia (el relato real intercalado) y a la Ficción (el relato marco) (al original y a la copia).

Hay muchas novelas actuales donde el juego metaficcional adquiere gran complejidad, produciéndose alguna interferencia entre los distintos niveles narrativos, cuando, por ejemplo, algún personaje del relato intradieгético o secundario entra en contacto repentinamente con personajes del nivel extradieгético o principal, produciéndose entonces lo que Genette denominó *metalepsis*. Pero quizás en este caso, podríamos hablar también de otro tipo de interferencia entre los dos niveles, que tiene que ver con la reiteración de ese fragmento, con exactamente las mismas palabras, en ambos niveles narrativos. Interferencia que resulta más transgresiva si notamos que en ambos niveles no está hablando el mismo narrador (aunque a primera vista así lo parezca).

En su penúltima novela, *Marienbad eléctrico* (2016), confiesa Vila-Matas haber hecho un viaje secreto a Marienbad, el escenario de la mítica película dirigida por Alain Resnais con guion de Allan Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad* (1961).⁵ Una vez allí se dedicó simplemente a observar:

Por las tardes me dedicaba a espiar a los distintos clientes que, tras los cristales de los comedores de los viejos balnearios, vivían sus vidas crepusculares, iluminadas por una luz pálida que parecía importada de una novela de W.G. Sebald. Todavía no me he recuperado del susto que me dio mi propia imaginación la tarde en que, al entretenerme más de lo previsto en el seguimiento de aquellas mortecinas existencias, me pareció que alguien de repente, con mucho nervio y un gesto único y centelleante, electrificaba Marienbad entera y la dejaba flotando en una luz muy vívida, una luz desconocida, tal vez solo olvidada (Vila-Matas, 2016: 53).

Más adelante reconocerá que su viaje a Marienbad formaba parte de un experimento privado (inspirado por las obras de Dominique Gonzalez-Foerster, a la que sin embargo se lo ocultó), que le permitió vivir una experiencia fascinante: la contemplación, aunque solo fuera por unos instantes, de una aparición espectral cuyo

⁵ Este film de Alain Resnais, al igual que el titulado *Je t'aime, Je t'aime* (1968), tratará de representar la arquitectura de la memoria. Por medio de una insistente y desconcertante repetición de escenas se esfuerzan en hallar una forma visual que exprese el laberinto cerebral.

significado se le escapa. Y es en este momento cuando inesperadamente nos topamos con un fragmento que va a repetir, con variantes, aquel otro ya leído en la página 53:

Aunque nadie me lo había pedido, yo había elegido Marienbad para ese experimento y todas las tardes paseaba junto a las cristalerías de los comedores de los grandes balnearios y, desde el exterior, espiaba a los numerosos clientes que vivían allí sus vidas crepusculares. Recuerdo como cada tarde constataba con asombro que todo allí era inmortal y mortecino. Hasta que una noche, mi propia imaginación me asustó cuando me hizo creer que alguien, con un gesto único y centelleante, había electrificado Marienbad entera con una luz vívida, desconocida, tal vez solo olvidada (Vila-Matas, 2016: 89).

El *retorno* a un mítico escenario cinematográfico parece conectar así con otro asunto de raigambre borgeana, como ya hemos visto, muy grato a nuestro autor: la concepción de la escritura como reescritura, de la creación como *remake*. Recuérdese que la película que Vila-Matas está homenajeando en su novela, *El año pasado en Marienbad*, se inspiraba a su vez en la famosa novela de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), en la que se especulaba sobre la existencia de una máquina fantástica capaz de perpetuar ilimitadamente, a base de repetir determinadas situaciones, la vida de las personas. El protagonista se topaba una y otra vez en el mismo lugar con su enamorada Faustine, que interpretaba su pequeño papel en un bucle de imágenes de eternidad espectral.⁶ En la novela de Vila-Matas, la desconcertante repetición de unas mismas palabras, apenas sutilmente modificadas, para narrar la experiencia de una aparición espectral en Marienbad (2016: 53 y 89), parece remedar desde el lenguaje la posibilidad que acarrea el cine y la tecnología —posibilidad que tanto admiró a Bioy Casares y a los cineastas franceses— de reproductibilidad ilimitada de imágenes y de realidad. Si la contemplación de dos soles y dos lunas simultáneos en un mismo día aterrizzaba al protagonista de *La invención de Morel*, a nosotros, los lectores de Vila-Matas, nos desconcertará el hallazgo de un párrafo repetido. Ambos hallazgos podrían acarrearlos algo así como un pánico ontológico. En el primer caso, la explicación científica se buscará en un fallo técnico del aparato diseñado por Morel para crear hologramas. En el segundo, podríamos achacar de nuevo el «error» a un fallo humano, en este caso de tipo estilístico, que ha dejado

⁶ El motivo de la repetición no solo está presente en *La invención de Morel*, sino en otros relatos de Bioy Casares, tales como *El perjurio de la nieve* (1944) o *Plan de evasión* (1945). En opinión de Wolfram Nitsch, estos tres textos forman una verdadera trilogía de la reproducción técnica, «dado que cada uno trata de una invención moderna destinada a crear una repetición sin fin» (2008: 258). Por otro lado, el motivo argumental que inspira estas ficciones no podría gozar de mayor vigencia en la actualidad. El enorme éxito que muy recientemente ha tenido una superproducción de la televisión norteamericana como *Westworld* da buena cuenta de ello.

pasar en el texto la repetición de un fragmento. Pero creo que más bien la argucia responde a la voluntad de convertir la repetición en estrategia consciente de autorreferencialidad.

El extraño experimento que reconoce haber puesto en práctica Vila-Matas (su viaje secreto a Marienbad, el escenario de una película mítica para su generación, que a su vez se inspiraba en otra novela mítica, *La invención de Morel*, de Bioy Casares) adquiere así en el contexto de la novela, y con la repetición de esas palabras, una dimensión metalingüística y se carga de resonancias metaficcionales. Volver a un lugar ya conocido es volver a escribir ¿el mismo texto? Lo cierto es que el texto, aunque así lo parezca a simple vista, no es el mismo, ha cambiado. Son esos pequeños cambios de los que hablaba Cortázar, que permiten descubrir el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa. En definitiva, tampoco para Borges eran el mismo, aunque a simple vista así lo pareciera, el *Quijote* de Cervantes y el de Pierre Menard.

Un último ejemplo lo sacaremos de la novela *Nocilla Experience* (2008), de Agustín Fernández Mallo. Al igual que la primera entrega de la trilogía *Nocilla*, esta se compone de breves fragmentos numerados, de argumentos y temáticas dispares, dispuestos en orden aparentemente aleatorio. No en vano, el juego del parchís o la novela *Rayuela* de Cortázar funcionan como *leitmotivos* recurrentes en las diferentes tramas. Pero si toda la novela asemeja llevarnos por un recorrido en forma de red, nos sorprende descubrir, justo a mitad del recorrido, ese «yo ya he estado aquí», y así encontramos en el texto 66 una repetición del capítulo 2, con variantes.

2.

Entonces encontraron un cuerpo flotando en el lago, boca arriba, con el ojo derecho, el único que le quedaba, abierto y sin signos de aparente agresión humana. El volumen corporal, debido al agua ingerida, a los agentes químicos en suspensión que abarrotaban el lago y a la diferente fauna y flora que había tomado forma en los intestinos y otros conductos internos del fallecido, se había multiplicado casi por 2. Cuerpo-esponja. Saco de infusión. Cuando estamos vivos absorbemos pasado y aire; cuando morimos, química y organismos, procreación, tiempo futuro, aunque ese futuro ya de nada valga. Y no hay más. Desde la azotea se ven las partes traseras de los coches que bajan la avenida de única dirección que enfila al astillero en el borde del mar. Ninguno puede ni podrá remontarla (Fernández Mallo, 2008: 10).

66.

Entonces encontraron un cuerpo flotando en el lago, boca arriba, con el ojo derecho, el único que le quedaba, abierto y sin signos de aparente agresión humana. El volumen corporal, debido al agua ingerida, a los agentes químicos en suspensión que abarrotaban el lago y a la diferente fauna y flora que había tomado forma en los intestinos y otros conductos internos del fallecido, se había multiplicado casi por 2; en concreto, 1.87. La monstruosa obesidad de Marlon Brando en una selva vietnamita mientras una colección de

mariposas tararea ante sus ojos «This is the end», el Taxi Driver que fracasa porque envía sus naves a luchar no contra los hombres sino precisamente contra los elementos, el *replicante* que al final resultó ser uno de los buenos, la cara de Ingrid Berman cuando ve que el volcán Stromboli no vomita precisamente caramelo, aquel niño que dijo «en ocasiones veo muertos». Ya encontraron las armas de destrucción masiva, y solo era una. Estaba alojada en el estómago del dictador (Fernández Mallo, 2008: 101).

Recordar que también era en el capítulo 66 de *Rayuela* en el que Cortázar nos sugería la existencia de un libro que repetía una y otra vez las mismas palabras nos evita dar mayores explicaciones respecto a la argucia de Fernández Mallo.

Pasar dos veces por la misma historia, por el mismo lugar, por la misma palabra, crea un mecanismo narrativo «laberíntico, misterioso, fascinante por su condición aparentemente inacabable» (Balló y Pérez, 2005: 222). Nuestra experiencia lectora se asemeja en obras como las citadas a la experiencia de un *déjà vu*. Pero es un *déjà vu* distinto al que nos produce todo acto de intertextualidad, pues nos remite a la misma obra que estamos leyendo, recordándonos, por ende, nuestra imposibilidad de salir de ella.

REPETICIÓN Y CLAUSTROFOBIA NARRATIVA: LA VIDA ES UN GIF, GIF, GIF, GIF...

En nuestro deambular por internet topamos a cada paso con esas sencillas animaciones conocidas con el término de GIF, pequeños microvídeos de muy pocos fotogramas, que repiten de manera incesante una rutina en bucle, hasta que el usuario decide pasar a otra cosa, marcharse a otra página o enlace. A pesar de su extremada sencillez, algunos de ellos denotan una gran fuerza plástica, resultando incluso inquietantes, al metaforizar de manera extraordinaria una tendencia mimética de nuestra era y de nuestro mundo contemporáneo en red.⁷

Al igual que los populares GIF, los últimos ejemplos analizados parecen representar la perseverancia en un instante, del que no se puede salir. Dos lecturas podrían desprenderse de esa representación, una más positiva que la otra.

Por un lado, estas estrategias de la repetición podrían ser interpretadas como propuestas que transmiten sentido de eternidad, pues ese instante puede ser también revisitado continuamente y las infinitas visitas se abren, a su vez, a infinitas variables de su percepción (Balló y Pérez, 2005: 232). En este sentido, la repetición se proyecta hacia el futuro. El narrador de *Mac y su contratiempo* recuerda que ese lado atractivo de la repetición lo vio Kierkegaard cuando dijo que esta y el recuerdo eran el mismo

⁷ En opinión de Domínguez Jiménez, «el GIF anuncia de la manera más simple esta capacidad mimética que nos pertenece desde ya a todos nosotros, que es *hacer de la repetición de algo el comienzo de otra cosa*» (Domínguez Jiménez: 72).

movimiento, pero en sentidos opuestos, «ya que aquello que se recuerda se repite retrocediendo, mientras que la repetición propiamente dicha se recuerda avanzando. Por eso la repetición, si es que esta es posible, hace feliz al hombre, mientras que el recuerdo le hace desgraciado» (Vila-Matas, 2017: 23).

Pero, desde otro punto de vista, la repetición puede adquirir también ribetes apocalípticos. La repetición de escenas o palabras idénticas, la sucesión de leves variaciones acumulativas, nos trasladan a un lugar conocido y cotidiano. Pero, para Balló y Pérez, «“El no pasa nada” va tejiendo y densificando un mundo cerrado y aparentemente autosatisfecho. Hasta que ya no se puede seguir negando la evidencia, y aparece la conciencia de la destrucción» (Balló y Pérez, 2005: 230). La recurrencia a una escena-imán (a un Libro) a la que siempre hay que regresar produce una sensación de claustrofobia narrativa. Es la eterna representación de la que no se puede salir. La vida como relato o como holograma. El paroxismo de la *mise en abyme*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANTZAZU RUIZ, P., «Los años “remake”. Una introducción al fenómeno del “remake” contemporáneo», *Contrapicado. Escritos sobre cine*, núm. 49, 2012, (29 de abril) <<http://contrapicado.net/author/paula-arantzazu/>>.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X., *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, [1998]1.ª 2004.
- CERCAS, J., *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- CALABRESE, O., «Los replicantes», *Anàlisi*, núm. 9, 1984, pp. 71-90.
- COTÁZAR, J., *Rayuela*, Barcelona, Planeta, [1963] 1.ª 1985.
- DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, R., «Por una poética del bucle en la era de la comunicación universal», <http://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/04_roman%20dominguez.pdf>.
- FERNÁNDEZ MALLO, A., *Nocilla Experience*, Madrid, Alfaguara, 2008.
- *El hacedor (de Borges). Remake*, Madrid, Alfaguara, 2011.
- «Motivos para escribir *El hacedor de Borges. Remake*», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/motivos-para-escribir-el-hacedorde-borges-remake/>>.
- HORTON, A. y MCDUGAL, S. Y (eds.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- IBÁÑEZ, A., *Brilla, mar del Edén*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.
- MARFÉ, L., «Estética de la repetición en la ficción de Jorge Luis Borges», *Hybris. Revista de Filosofía*, vol. 8, núm. especial: *El mestizaje imposible* (septiembre, 2017), pp. 227-239.
- NITSCH, W., «La invención y la repetición. Ficciones de los medios en la narrativa de Bioy Casares», *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura*

hispanoamericana moderna, (eds.) W. Nitsch, M. Chihaiya y A. Torres, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008, pp. 257-269.

OREJUDO, A., *Los cinco y yo*, Barcelona, Tusquets, 2017.

VEREVIS, C., *Film Remakes*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.

VILA-MATAS, E., «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones», *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, [2000]1.ª 2004.

— *Marienbad eléctrico*, Barcelona, Seix Barral, 2016.

— *Mac y su contratiempo*, Barcelona, Seix Barral, 2017.