

# FABULAE MUTANTUR

CRIATIVIDADE MULTIMODAL  
E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Organização

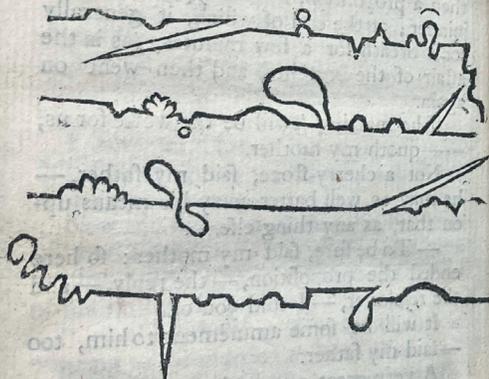
Ana Margarida Ramos, Paulo Alexandre Pereira  
Filipe Senos Ferreira, Emanuel Madalena

[ 92 ]

— Lord have mercy upon me, said my  
father to himself —

## CHAP. XL.

I Am now beginning to get fairly into  
my work; and by the help of a vege-  
table diet, with a few of the cold seeds, I  
make no doubt but I shall be able to go  
on with my uncle *Toby's* story, and my  
own, in a tolerable fraight line. Now,



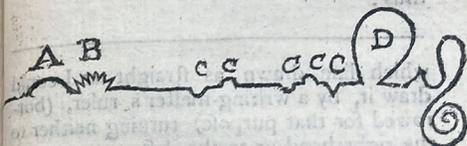
Inu. T. S.

Scul. T. S.

These

[ 93 ]

These were the four lines I moved in  
through my first, second, third, and fourth  
volumes — In the fifth volume I have been  
very good, — the precise line I have de-  
scribed in it being this :



By which it appears, that except at the  
curve, marked A. where I took a trip to  
*Navarre*, — and the indented curve B.  
which is the short airing when I was there  
with the lady *Bausfiere* and her page, —  
I have not taken the least frisk of a digres-  
sion, till *John de la Casse's* devils led me  
the round you see marked D. — for as for  
C C C C they are nothing but parentheses,  
and the common *ins* and *outs* incident to  
the lives of the greatest ministers of state;  
and when compared with what men have  
done, — or with my own transgressions  
at the letters A B D — they vanish into  
nothing.

In this last volume I have done better  
still — for from the end of *Le Fever's*  
episode, to the beginning of my uncle *To-*  
by's  
Vol. VI. I



# FABULAE MUTANTUR

# FABULAE MUTANTUR

CRIATIVIDADE MULTIMODAL  
E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

*Organização de*

**Ana Margarida Ramos**  
**Paulo Alexandre Pereira**  
**Filipe Senos Ferreira**  
**Emanuel Madalena**

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da  
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,  
no âmbito do projeto UIDB/04188/2020

{ *glaciar* }

# ÍNDICE

<b>Apresentação</b> Os Organizadores	9
<b>Uma narrativa em construção, de Amélia Gwin</b> Manuel Portela	13
<b>A leitura de ficção multimodal: uma abordagem metodológica</b> Wolfgang Hallet	45
<b>Theorizing infrastructure in multimodal fiction</b> Daniel Punday	72
<b><i>Remexendo na quinquilharia: docuficção, escombros e memória</i></b> Francisca Nogueiro	86
<b>Hojeando el álbum familiar: un mapa de la fototextualidad autobiográfica en la narrativa española actual</b> Ruben Venzon	108
<b>Jogar xadrez com a fotografia: uma análise multimodal de <i>Para Onde Vão os Guarda-Chuvas</i>, de Afonso Cruz</b> Filipe Senos Ferreira	135
<b><i>Na América, disse Jonathan</i>, de Gonçalo M. Tavares, ou a imagem como presença</b> Eduardo Nunes	162
<b>Visões da/na narrativa: formas, ritmos, velocidades (de Agustina a Gonçalo M. Tavares e Noiserv)</b> Eunice Ribeiro	180

<b>Multimodal novels in generic disguise: The case of <i>Diary of an Amateur Photographer and Multiple Choice</i></b>	195
Mariana Mussetta, Ana Eugenia Ceballos, María Lucía Bersia	
<b>Ficciones a pie de página: juegos paratextuales en la última narrativa en español</b>	212
Teresa Gómez Trueba	
<b>Para uma poética do rodapé: o discurso notular em três romances portugueses contemporâneos</b>	240
Paulo Alexandre Pereira	
<b>Artificio e interferência genológica n’<i>O Delfim</i> de José Cardoso Pires</b>	276
Gabriella Campos Mendes	
<b>Universos multimodais: modos de usar na literatura hipercontemporânea em língua portuguesa</b>	290
Isabel Garcez	
<b>A torre que liga: <i>Hotel</i> de Paulo Varela Gomes como romance inter e transmedial</b>	305
Maria Filomena Barradas	
<b>Quando à intimidade se misturam outras coisas: mecanismos multimodais em <i>Quarentena. Uma história de amor</i></b>	321
Maria Eugénia Pereira	
<b>Converging literary, multimodal, and artistic frameworks for picturebook analysis</b>	333
Stephanie F. Reid, Frank Serafini	
<b>A emergência do romance multimodal na literatura juvenil portuguesa: da tradução à edição nacional</b>	350
Ana Margarida Ramos, Sara Reis da Silva	
<b>Diferentes linguagens em (con)fluência na literatura juvenil brasileira: uma leitura de <i>Bibi</i>, de Gustavo Piqueira</b>	368
Diana Navas	

# Ficciones a pie de página: juegos paratextuales en la última narrativa en español<sup>1</sup>

Teresa Gómez Trueba

*Universidad de Valladolid*

“Pero dejad que suba (aquí en las notas, claro, huele a pies)”

Adrià Pujol Cruells y Rubén Martín Giráldez,

*El fill del corrector / Arre, arre, corrector* (2018, p. 178, n.º 109)

En 1987 Gérard Genette ofreció en *Umbrales* una minuciosa tipología de los paratextos que acostumbran a acompañar al texto con la finalidad de convertirlo en libro y presentarlo como tal ante el público. Pero a lo largo de su ensayo el lector puede advertir que su interés tendía a inclinarse con especial curiosidad hacia todas aquellas excepciones en las que el uso del paratexto (prefacios, dedicatorias, epígrafes, apéndices documentales, notas al pie, etc.) había tenido una finalidad lúdica o subversiva. Es cuantioso el número de ejemplos que ofrece (Cervantes, Laurence Sterne, Walter Scott, Nabokov, Borges, George Perec, son solo algunos de los más populares) en los que el recurso del paratexto deviene en una explotación ingeniosa de sus primigenias funciones. Evidentemente esa utilización no ortodoxa del paratexto (lo que Genette calificó con acierto de ‘coquetería paratextual’) guarda una estrecha relación con su privilegiada ubicación en una zona indecisa, a medio camino entre el adentro del texto y ese afuera que comprende todo discurso del mundo sobre este. Desde esa ubicación excepcional el paratexto puede perder su función pragmática

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado del Proyecto de Investigación I+D+i “Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI” (Ref.: PID-2019-104215GB-I00), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, en el marco de los programas estatales de Generación de Conocimiento.

de origen, para ‘textualizarse’ e integrarse en la propia obra y, de ahí, con mucha frecuencia ponerse al servicio de una finalidad metaléptica.

En lo que se refiere al uso de notas a pie de página como parte constitutiva de una obra de ficción, afirmó también Genette que esas “notas ficcionales, bajo el disfraz de una simulación más o menos satírica de paratexto, contribuyen a la ficción del texto, cuando no la constituyen de parte a parte, como en *Pálido fuego*” (2001, p. 293). Es decir, nos enfrentamos en realidad a falsos paratextos, pues a diferencia de lo que ocurre en una obra literaria anotada con posterioridad a su primera edición por un editor o estudioso distinto al propio autor, en los casos que nos ocuparán en este artículo texto y notas son indisociables y el primero no podría ser publicado sin las segundas, ya que estas forman parte de su mismo entramado narrativo.

Marcelo Pizarro cita como ejemplos del uso de las notas en obras de ficción títulos tan presentes en el canon de la novela universal como *Moby Dick* (1851) de Herman Melville, *Guerra y paz* (1865-69) de León Tolstói o *Veinte años después* (1845) de Alejandro Dumas. Imposible mencionar aquí la nómina de autores que a lo largo del siglo xx han utilizado las notas ficticias con fines metaficcionales o simplemente paródicos. Por citar algunos de los más conocidos, podríamos recordar *El talón de hierro* (1908) de Jack London, *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, *Pálido fuego* (1962) de Vladimir Nabokov, *El tercer policía* (1967) de Flann O’Brien, *La mujer del teniente francés* (1969) de John Fowles, “Notas hacia un colapso mental” (1976) de J.G. Ballard, *Sabático* (1982) de John Barth, *La entreplanta* (1988) de Nicholson Baker, *Generación X* (1991) de Douglas Coupland o *La broma infinita* (1996) de David Foster Wallace. Ya en el siglo xxi la moda de incluir notas en una novela como parte de la propia ficción, lejos de haber decrecido, parece haberse incrementado de manera notable. Las encontramos, por ejemplo, en *La casa de hojas* (2000) de Mark Z. Danielewski, *Estado de miedo* (2004) de Michael Crichton o *La noche del oráculo* (2003) de Paul Auster. Patricio Pron cita además las novelas de Terry Pratchett, Jonathan Stroud y Michael Gerer (2016, p. 13). Por supuesto, mención aparte merece el influyente papel

jugado por Jorge Luis Borges en relación con todo el tipo de artimañas, paródicas y metaficcionales, relacionadas con el uso de las notas a pie de página en el interior de la ficción (Elbanowski, 1996; Zapata, 2005; Ariza Trinidad, 2019).

En fin, asumiendo, tras todo lo expuesto, que el uso de notas a pie de página de carácter ficticio no es tan novedoso como a veces podríamos considerar (a resultas del alto efecto de extrañamiento que todavía a día de hoy sigue produciendo en el lector), dedicaré las páginas que siguen a comentar algunos ejemplos paradigmáticos hallados en la última narrativa en lengua española.

### **El cuestionamiento de la identidad enunciativa o las notas al servicio de una estructura en abismo**

Aparentemente las notas interrumpen el relato contenido en una novela con la inocente intención de completar la información ofrecida acerca del mundo que se narra<sup>2</sup>. Pero tras esa apariencia inofensiva el uso de notas ficticias suele contribuir más bien a problematizar la información vertida en dicha narración, así como a desdibujar la linde que separa el ámbito de la ficción al que pertenecerían esos hechos y el de la realidad del mundo exterior a la propia ficción. Pron se refiere incluso a obras en las que la función de las notas es hacerlo “saltar todo por los aires”, como en *Finnegans Wake* de Joyce (2016, p. 14). Un ejemplo más reciente de la absoluta ruptura del armazón narrativo a través de un complejo sistema de notas en varios niveles lo podemos encontrar en *La casa de hojas* (2000) de Danielewski, donde la misma espectacularidad visual de los numerosos juegos tipográficos desplegados a lo largo del libro incide también en esa misma ruptura.

Pero eso es también lo que en los años ochenta el español Julián Ríos se propuso hacer en *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983). La obra, una experimental versión setentera y pop del viejo mito del Don

<sup>2</sup> Pron cita como ejemplos de esta posibilidad *La república de los sabios* (1957) de Arno Schmidt y las novelas de Jack Vance (1916-2013) (2016, p. 13).

Juan español, presenta dos niveles de notas: las páginas pares están ocupadas por las notas del texto que aparece en la página impar, el supuesto texto principal. A su vez las notas de las páginas pares nos remiten a unas notas finales que aparecen numeradas bajo el título “Notas de la almohada”. En las páginas pares se remite al número de nota dentro de esta sección y a la página en la que esta aparece. A su vez, al final de cada una de las “Notas de la almohada” se indica entre paréntesis el número de página y la nota en la que a su vez aparece la correspondiente llamada a nota. Julián Ríos subvierte con su complejísima estructura las normas habituales de utilización de las notas textuales. Por un lado, para total desconcierto del lector, el primer nivel de notas precede en orden de aparición al texto principal anotado. Por otro lado, hay dos niveles de notas, ya que de las primeras brotan a su vez otras notas finales. Un sistema de anotación en varios niveles o de notas a notas y que además subvierte la tradicional relación jerárquica entre las mismas, como el que encontramos en esta novela, produce el efecto de una textualidad en abismo<sup>3</sup>.

Pero a la complejidad estructural se une también la confusa multiplicación de voces narradoras: si quien habla en el texto principal (páginas impares) es el personaje apodado como Milalias (o mil alias, es decir, alguien que encierra en sí mismo la potencialidad infinita de todos los entes de ficción), quien por el contrario toma la palabra en las notas de las páginas pares es el apodado como “Herr Narrator”, “una especie de ventrílocuelo que imita nuestras voces. El ecomentador que nos dobla y trata de poner en claroscuro todo lo que escribimos a la diablo (...) En sus delirios se toma por el autor de nuestro folletón” (Ríos, 1983, p. 12), explica con ironía Milalias, el protagonista. En las “Notas de la almohada” quien asume la voz narradora para ofrecernos su particular visión del seductor y de sus muchas conquistas es el personaje apodado como Babelle (frente a los miles de alias o identidades que encarnara él, las miles de lenguas son simbolizadas por el nombre de ella), la coprotagonista y

<sup>3</sup> A este respecto nos recuerda Genette cómo Renaud Camus llevó el juego, en *Travers* (1978), hasta el decimosexto grado de anotación (2001, p. 273).

amante de Milalias, su fiel compañera de correrías y aventuras en la noche londinense. No obstante, según se nos aclara al frente de esas notas, si estas han sido “pergeñadas por Babelle”, fueron después “traducidas [con interpolaciones del Herr Narrator] por Milalias” (Ríos, 1983, p. 451). Advierte Isabel Castells a este respecto que “los personajes se escriben y se leen a sí mismos. (...) no es que necesiten a su narrador, sino que le dictan sus palabras, lo contradicen e incluso lo someten a crítica o burla” (1999, p. 27). El libro, en ese replegarse sobre sí mismo, a través del doble sistema de notas y de la deliberada confusión entre las distintas voces enunciadoras correspondientes a los diferentes niveles textuales, estalla también en mil pedazos casi imposibles de recomponer para el lector. Por otro lado, en este caso, la ‘demolición’ de la novela de la que hablara Pron, al igual que en Joyce, no solo es estructural, sino que llega también a los propios cimientos sintácticos del lenguaje.

Si ante una novela como *Larva* el lector respetara al pie de la letra la disposición textual y paratextual, su experiencia lectora se asemejaría al agotador recorrido de una estructura en forma de espiral. Asimismo, si nos empeñamos en seguir el orden habitual y lineal de lectura, el relato resultará absolutamente indescifrable (los permanentes juegos de palabras sostenidos sobre un gran número de idiomas imposibilitan nuestra comprensión). Si, por el contrario, leemos en primer lugar y de forma consecutiva las “Notas de la almohada”, es decir las notas finales, quizás sí seamos capaces de acceder al relato que se esconde por debajo de tantas capas de artificio metalingüístico y paratextual: se trata de la historia de un don Juan, Milalias, de origen español y afincado en el Londres de los setenta, con aspiraciones a escritor, extraviado en la orgía sexual y lingüística de una carnavalesca noche de San Juan. En un momento determinado alguien le preguntará al protagonista:

¿Cómo va eso, Mr. Alia. Y su orbilibro eterno? Don Juan, escapando, y haciendo brazo en lo alto un gesto de despedida (con el índice y el dedo del corazón, cruzados?) o de desesperación: – Lo ando reescribiendo, voy acabando... ((Acabado? Sendeces. La tontería endemoniada de querer concluir...

El pobre da vueltas y más vueltas y no se entera de que su orbilibro no tiene ni principios ni fines. Ni pies ni cabeza. Ni principios. NI FIN. (Ríos, 1983, p. 301).

El título del libro es en realidad un acróstico que procede de la afirmación citada: “Lo ando reescribiendo, voy acabando” (L.A.R.V.A), y sin duda estamos ante una de las más rotundas manifestaciones de esa estética del inacabamiento y la permanente interrupción, de la que tanto hablara Ricardo Piglia (2000), que ha dado la literatura española en las últimas décadas<sup>4</sup>. Hemos de reconocer que tras la complejidad estructural y paratextual puesta en práctica por Ríos en los años ochenta, cualquier otra tentativa experimental de la literatura española del presente siglo nos ha de resultar de mucha mayor docilidad. Ello no quita para que hayan sido varios los autores que, durante las dos últimas décadas, se hayan propuesto aprovechar el tradicional espacio de las notas a pie de página para subvertir los cimientos de la estructura narrativa más tradicional.

Así, aunque de factura bien diferente a la de Julián Ríos, una obra que no podemos obviar en este repaso del uso de las notas ficcionales en la última narrativa en lengua española es la mucho más accesible *La caverna de las ideas* (2000) de José Carlos Somoza. Esta obra contiene la supuesta traducción de una antigua novela griega sobre unos crímenes ocurridos en la antigua Atenas. Pero no estamos ante una tradicional novela histórica al uso, pues inesperadamente comprobamos cómo el texto principal aparece anotado por el propio traductor, naturalmente otro personaje ficticio. Las notas van progresivamente creciendo y ampliando su tamaño, hasta el punto de ir desarrollando una trama protagonizada por el mismo

<sup>4</sup> De hecho, la novela tampoco termina con las “Notas de la almohada”. Tras estas aparecen otros paratextos que no dejan de desconcertar al lector. Encontramos así un “Álbum de Babelle” que contiene un plano de la ciudad de Londres y una serie de fotografías de algunos lugares reales mencionados en la novela. Por último, un índice de nombres propios, seguidos del número de la página y el de la línea en el que supuestamente aparecen. Pero cuando hacemos la correspondiente comprobación no encontramos el esperado nombre, a lo sumo un juego fónico a partir del mismo.

traductor, paralela a la de la novela arriba traducida<sup>5</sup>. Ambas historias llegarán incluso a confluír cuando sorprendentemente (en un giro del guion de clara estirpe unamuniana) los personajes de la historia central busquen al traductor, único que sería capaz de dar sentido a su relato y, en última instancia, a su propia vida. Carmen Morán Rodríguez analizó desde una lectura platónica la novela de José Carlos Somoza, y llegó a la conclusión de que en ella “la historia del cuerpo central del texto y la historia de las notas a pie de página se reflejan especularmente”, para plantear “una interesante reflexión sobre el lenguaje como caverna y las palabras como sombras de las cosas” (2018, p. 96).

En la narrativa española del siglo XXI otro ejemplo sorprendente en relación al uso no veraz de las notas al pie lo encontraremos en el relato “Proust Fiction” (2005) de Robert Juan-Cantavella. Se nos traslada aquí a un futuro año 2010 para relatar la historia del ficticio poeta Giacomo Marinetti, nieto del famoso inventor del Futurismo. En el cuerpo principal del texto un narrador en tercera persona nos cuenta la vida de este singular e insensato poeta que se propuso llevar a cabo una obra, titulada “La magdalena”, basada íntegramente en la apropiación de obras ajenas. Fue denunciado por plagio y encarcelado por ello. Pero, una vez cumplida su pena, lejos de desistir de su proyecto, quiso llevar a cabo una segunda versión aún más audaz y contundente que la primera, por lo que vuelve a ser apresado y puesto ante un tribunal de justicia. Durante el juicio demuestra que en realidad su obra consiste en plagiar la obra de otros que a su vez construyeron su propia obra plagiando a otros autores. En el enrevesado entramado de plagios de plagios de plagios quedarán involucrados autores tan dispares en su estética y en el tiempo como Quentin

<sup>5</sup> Genette se lamentaba (2001, p. 287) de la falta de ejemplos en los que las notas hubieran sido utilizadas para bifurcar la ficción del texto en otras alternativas posibles del relato. Años después, Pron cita precisamente como ejemplo de esa posibilidad *La caverna de las ideas* (2000) de José Carlos Somoza, junto a títulos como *En figura de jabalí* (2000) de Lawrence Norfolk, *Pieces of Payne* (2003) de Albert Goldbarth o *La noche del oráculo* (2003) de Paul Auster (2016, p. 14). A esta lista podríamos añadirle la novela de J. M. Coetzee *Diario de un mal año* (2007), así como el resto de ficciones en lengua española que son comentadas en este apartado.

Tarantino, José Ángel Valente, Vladimir Nabokov, Marcel Proust o, es de suponer, el mismo Juan-Cantavella.

Pero el texto principal es permanentemente interrumpido por unas extensas notas a pie de página que incluso llegan a desplazarlo en ocasiones, haciéndolo casi desaparecer en el espesor agobiante de las notas aparentemente eruditas<sup>6</sup>. En ellas se acusa al contenido del texto superior de “impúdico panegírico del poeta Marinetti” (Juan-Cantavella, 2005, p. 132), de “hagiografía vil” o “sospechoso texto” (p. 136) y al biografiado de “petulante falsario” (p. 142) o “astuto impostor” (p. 173). Asimismo, sus actos poéticos son calificados de “tropelías” (p. 143), de “homaje irritantemente continuo y del todo inverosímil a la forma del plagio” (p. 171). Es al final del relato y en el texto principal donde se descubre la identidad del autor de las notas que han ido interrumpiendo la ensalzadora biografía de Giacomo Marinetti, y este no es otro que el mismísimo Nabokov, decidido a confundir y desviar la atención para salvar su propio cuello. Una vez descubierta la treta del aclamado autor de *Pálido fuego* (1962) en el juicio, ya en la octava y última nota se verá obligado a confesar que también él es un plagiador, pues copió para construir su propia obra la popular película de Quentin Tarantino *Pulp Fiction* (1994). Esta suerte de plagios retrospectivos que vienen a deconstruir la propia linealidad del tiempo se suma así a la propia subversión de la supuesta relación de subordinación entre el paratexto y el texto principal al que comenta.

Los últimos ejemplos reseñados dan cuenta de cómo el uso de las notas ficticias o, lo que viene a ser lo mismo en estos casos, el desdoblamiento de la voz narradora en dos enunciadores distintos (quien escribe el texto y quien lo anota) se ha puesto al servicio de asuntos que se ubican en el centro del debate estético contemporáneo, tales como la traducción o el plagio como creación artística. Procede recordar ahora un interesante

<sup>6</sup> Dejo para otra ocasión el estudio de aquellos casos extremos en los que el desmesurado crecimiento de las notas llega a desplazar al texto principal hasta el punto a hacerlo desaparecer por completo. Dos ejemplos paradigmáticos de novelas formadas por notas a pie de página a un texto invisible serían *Bartleby y compañía* (2000) de Enrique Vila-Matas y *Leyden Ltd.* (2019) de Luis Sagasti.

precedente en relación con esta cuestión: el conocido cuento del argentino Rodolfo Walsh “Nota al pie” (1964), donde se narra la historia de un humilde traductor que decidió quitarse la vida. Ya en la primera página irrumpe una nota al pie que recoge el texto de la carta que ha dejado el suicida. Esta va progresivamente ampliando su tamaño en las páginas siguientes hasta el final, al tiempo que se va reduciendo el del cuerpo principal del texto hasta quedar prácticamente desplazado. En el texto superior un narrador en tercera persona nos cuenta las impresiones del jefe del traductor suicida en la Casa editorial para la que trabajaba. Si un lector poco avezado prescindiera de leer esa información escrita en los márgenes y supuestamente subsidiaria sería incapaz de captar el significado del relato. Obviamente lo que se propuso hacer Walsh de manera muy sagaz fue reducir la vida del insignificante, frustrado y mal pagado traductor (en definitiva, un escritor al servicio de otro, un mero corrector, copista o plagador) a la categoría de una nota a pie de página en la vida de los otros.

Frente al humilde traductor de Walsh, veremos ahora el ejemplo del que se crece en su labor traductora/creadora y echa mano de la anotación del texto para usurpar su papel protagonista al propio autor. Me refiero a la edición bilingüe de Adrià Pujol Cruells y Rubén Martín Giráldez titulada *El fill del corrector / Arre, arre, corrector* (2018). En las páginas pares aparece un texto autobiográfico (o autoficcional, si se prefiere) en catalán de Adrià Pujol Cruells, el hijo del corrector oficial del popular escritor catalán Josep Pla, y en las impares la traducción al castellano de este texto de Rubén Martín Giráldez. El texto original y su traducción van anotados con 114 notas a pie de página, firmadas por el Traductor y el Autor y, en menor medida, por los Editores u otros enigmáticos enunciadores (como N. del P., en la p. 59, tras quien suponemos se esconde el padre del autor; o una “N. de la Conciencia” que aparece en el epílogo que cierra el libro firmado por Antoni Martí Monterde). Generalmente el texto firmado por cada uno de estos personajes comparte una misma nota a pie de página, de tal forma que dentro de estas se va desarrollando un humorístico diálogo ente autor y traductor acerca de los problemas que entraña toda labor de traducción. Las notas firmadas por los editores se encargan de mediar

y poner paz entre ambos. Por supuesto es aquí, en el aparato textual, y no en el supuesto texto principal, donde se esconde el mayor interés de esta singular ‘novela’ colectiva.

Siguiendo el modelo de *Larva* de Julián Ríos (obra y autor citados en varias ocasiones) la obra se nos presenta como un diálogo entre lenguas que explora los intersticios, los huecos vacíos u ocultos que quedan al enfrentar una de ellas en el espejo de la otra. Esas grietas que se abren en la ardua y a veces ingrata tarea de la traducción (tal y como atestiguaba el protagonista del relato de Robert Walsh) serán el principal asunto sobre el que trate esta compleja obra, en la que los permanentes juegos de palabras nos recordarán aquellos que convertían la obra de Ríos en un artefacto prácticamente ininteligible. En el texto principal el traductor se permite incorporar añadidos, algunos de gran extensión, que no figuran en el texto original de Pujol Cruells, así como renunciar a la traducción de aquellos fragmentos con los que no se siente en absoluto identificado. Consecuentemente, en ocasiones la página par aparecerá en blanco (pp. 52, 144, 146, 148, 154, 168), por lo que nos encontramos ahí con una copia (o traducción) sin original. En otras, la página en blanco será la impar (pp. 159, 161, 163), de donde deducimos que el original carece de su correspondiente copia (o es camuflada en el espacio de las notas, p. 134). Cuando el traductor se niega a hacer su trabajo, sobre la página en blanco solo reposará un solitario número volado que remite a su correspondiente nota al pie (pp. 159, 163). Esos actos del traductor ‘vandálico’ serán continuos motivos de reproche por parte del airado autor en el espacio de las notas. Pero el traductor, lejos de arredrarse, argumentará por extenso sus caprichosas decisiones, hasta el punto de llegar a autoerigirse en el verdadero autor del texto. El acto de la traducción se convierte así en una usurpación autorial y, en paralelo, el espacio de las notas irá usurpando su legítimo espacio al texto principal, que quedará irremediablemente arrinconado y en un lugar secundario.

A pesar de los ejemplos vistos hasta ahora hemos de reconocer que las notas en una obra de ficción no cumplen siempre con una función paródica. A veces son usadas simplemente al servicio de la vieja estrategia

narrativa conocida como el “manuscrito encontrado”<sup>7</sup>. Si echamos un vistazo al panorama de la última novela española, comprobaremos que el uso de las notas en relación con aquella vieja artimaña que popularizara Cervantes en absoluto ha decaído en su uso. Así, por ejemplo, Vicente Luis Mora salpica su reciente novela *Centroeuropa* (2020) con unas cuantas notas al pie firmadas por la traductora del manuscrito reproducido en la novela, lo que no solo provoca ese tipo de estructura narrativa especular de las muñecas rusas, sino que cuestiona la fiabilidad de la voz narradora de aquel.

En varias de sus obras ha recurrido también Ricardo Piglia al uso de las notas al pie. Ya en “Homenaje a Roberto Arlt”, relato recogido en *Nombre falso* (1975), introdujo una serie de notas que contribuían a cuestionar los límites entre la realidad y ficción, al tiempo que ayudaban “a multiplicar los enunciadores que pugnan por independizar su voz dentro de una férrea estructura de cajas chinas” (Zwanck, 2019). Muchos años después Piglia volvió a recurrir a un procedimiento similar en su novela *Blanco nocturno* (2010). Las notas, aparentemente carentes de función paródica, en principio tan solo aclaran o detallan información referida en el texto superior. Algunas de ellas contienen llamadas a fuentes bibliográficas. En ocasiones reproducen fragmentos de documentos mencionados en él, como cartas, artículos de prensa, informes, etc. En otras, citan declaraciones de los personajes. Pero lo cierto es por debajo de la apariencia poco transgresora de las notas que van interrumpiendo nuestra lectura de la historia, en *Blanco nocturno* estas se ponen al servicio de una mayor complejidad metarreferencial. De hecho, el mayor interés de esta novela, que cuenta un caso de asesinato e intrigas conspiratorias en una pequeña localidad rural de la Pampa argentina, con su correspondiente investigación policial a cargo del comisario Croce (un habitual en el universo literario de Piglia), recae en la ambigüedad que envuelve al sujeto de la

<sup>7</sup> Pron cita a modo de ejemplo de dicha estrategia obras como *Mots d'heures: Gousses, rames* (1967) de Luis'Antin van Rooten, *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, *Liebesbrief für Mary* (1995) de Urs Widmer o *La versión de Barney* (2000) de Mordecai Richler (2016, p. 14).

enunciación del mismo relato. Si en el capítulo x de *Finnegans Wake* las notas aparecidas en los márgenes o a pie de página estaban reservadas a diferentes enunciadore, la inquietud ante la lectura de una novela como *Blanco nocturno* nos asalta cuando nos preguntamos: ¿quién escribe esas notas? Pareciera incluso que su verdadera función no es tanto la de suministrar información adicional al caso, sino hacernos interrogarnos acerca de quién es su verdadero enunciador: el editor, un anónimo traductor, el autor implícito... Solo en alguna de ellas aparece tras el texto entre paréntesis la indicación: “(nota de Renzi)” (Piglia, 2010, p. 115), siendo Emilio Renzi una suerte de *alter ego* del autor, que también en *Blanco nocturno* aparece como personaje. Pero si alguien cita una nota de Renzi eso quiere decir que no es Renzi el verdadero narrador de esas notas. De hecho, en algunas de ellas se menciona a este personaje como el verdadero cronista de la historia. En definitiva, sobre la voz de Renzi como supuesto cronista irrumpe a través de las notas otra voz que contiene a esta, creando una compleja estructura en abismo que incluye al relato y los diferentes narradores del mismo. Sea quien sea el que habla a través de esas notas, su sola presencia nos hace suponer la discreción de quien no quiere interrumpir la cohesión de la trama, pero lo cierto es que en

en cuarenta y dos oportunidades, *Blanco nocturno* invita al corte y a la apertura de un nuevo mensaje. El enfrentamiento entre centro y periferia, continuidad y ruptura, totalidad y fragmento se diluye en el presente de la lectura. La linealidad se transforma en arborescencia. (Zwanck, 2019, p. 88).

### **La parodia del discurso académico**

En la popular obra de Vladimir Nabokov *Pálido fuego* (1962) nos topábamos desconcertados con una larguísima lista de notas supuestamente escritas por un personaje en principio secundario que termina convirtiéndose en personaje principal. La novela contiene las notas al poema de John Shade escritas por su embarazoso colega y vecino Charles Kimbote:

Ese comentario, como se sabe, constituye lo esencial de lo que a pesar de sus denegaciones acaba resultando una suerte de novela (...) Se trata de hecho, por supuesto, de una novela en forma de monstruoso simulacro, o cruel caricatura, de *apparatus* crítico. A falta de haber conseguido imponer a John Shade su propia historia, real o mítica, como tema del poema, Kimbote, que toma posesión del manuscrito luego de la muerte del escritor, se propone, entre sincero y falsario, imponerle un comentario que enlace la mayor cantidad de detalles posibles a él, a su patria, a su destino, hasta hacer de *Pálido fuego* una especie de relato indirecto, alusivo o críptico a sus aventuras. Perfecto ejemplo de captación de texto, este *apparatus* es también una puesta en escena ejemplar de lo que hay siempre de abusivo y paranoico en todo comentario interpretativo, que se apoya en la infinita docilidad de todo texto o toda hermenéutica, tan carente de escrúpulos como pueda ser; no estoy seguro de que, desde entonces, algunas realidades no hayan superado esa ficción. (Genette, 2001, pp. 292-293).

Todas las notas ficticias de las que me vengo ocupando en este trabajo ponen de manifiesto la difuminación que a día de hoy se produce entre el texto y todos aquellos otros discursos que le rodean hasta engullirle. Pero especialmente fructífera ha resultado esa recurrente artimaña que, desde que la popularizara Nabokov con su genial novela, ha tratado de parodiar desde las notas al pie de una obra de ficción los excesos cometidos por el discurso académico.

En su *Historia trágica de la erudición* Anthony Grafton informa detalladamente de los orígenes y evolución del uso de las notas a pie de página en la historiografía. Tradicionalmente se ha tendido a considerar que, si la función del texto era ‘convencer’ de la veracidad de un relato histórico determinado, la de las notas que lo acompañan era más bien la de ‘demostrarlo’, a través de la exhibición de las fuentes documentales desplegadas en su interior (1998, p. 19). El relato histórico se volvió sobre sí mismo desde el mismo momento en el que se le incorporaron notas a pie de página. En cierto modo, estas lo convirtieron en un metarrelato, en la medida en que al propio relato se le añadió el de la investigación que lo había

hecho posible. A día de hoy las notas a pie de página se siguen percibiendo como unas más de las convenciones propias del discurso académico y, como bien señala Pizarro con ironía, resultan una eficaz garantía a la hora de querer demostrar que hemos hecho bien nuestro trabajo, que el autor “leyó lo que debía leer y que sus afirmaciones están apoyadas sobre las espaldas de los gigantes newtonianos” (2007, s.p.). Su simple presencia en la parte inferior de una página tiende a persuadirnos, sin necesidad de molestarnos en leerlas, de que estamos ante un trabajo serio y riguroso. Ello ha llevado en no pocas ocasiones a hacer un uso desmedido de las mismas en un vacuo alarde de erudición. Grafton resume muy bien el proceso que nos llevó a esta situación:

Las notas adquirieron su esplendor en el siglo XVIII, cuando servían tanto de comentario irónico al texto como de prueba de su veracidad. En el siglo XIX, perdieron ese papel protagonista de coro trágico y asumieron la función ingrata de obreros en una vasta fábrica sucia. Lo que comenzó como arte se volvió fatalmente rutina. (1998, p. 129).

Quizás sea precisamente ese uso rutinario de las notas y aquella función meramente persuasiva a la que me acabo de referir las que hayan ocasionado que en los últimos años se haya ido incrementando de manera muy visible cierta suspicacia o prejuicio (la cantidad de parodias literarias de las que han sido víctimas son prueba de ello), lo que ha conllevado que los propios investigadores tiendan a hacer un uso cada vez más moderado de ellas<sup>8</sup>.

Llegados a este punto hemos de recordar que el uso y abuso de las notas a pie de página ha sido un continuado objeto de burla. Si en un principio el espacio de las notas fue asiduamente utilizado para satirizar otras obras, autores u opiniones, ellas mismas pasaron rápidamente a convertirse en el propio objeto de la parodia. Nos recuerda Patricio Pron (2016,

<sup>8</sup> “La aversión a las notas es uno de los estereotipos más constantes de cierto *poujadismo* (o a veces dandismo) antiintelectual. Era necesario decir esto en una nota” (Genette, 2001, p. 272, n. 1).

p. 10) que fueron autores como Jonathan Swift, Laurence Sterne, Alexander Pope, Jakob Friedrich Lamprecht o Jean Paul Richter los primeros en utilizar la nota a pie de página con fines satíricos. Dotando a sus obras de ficción de notas a pie de página de naturaleza académica ridiculizaban el exceso de tantas ediciones anotadas pretenciosamente eruditas. Un caso extremo fue *The Dunciad* (1728; reeditada con ampliaciones en 1735 y 1745) de Pope, en la que cada afirmación tiene una llamada a la obra de alguno de sus adversarios o se brinda información absolutamente prescindible con intenciones paródicas. Asimismo, Pope incitó a sus colegas a aportar sus propias parodias al comentario, dando como resultado una obra permanentemente interrumpida y plagada de contradicciones, no muy distinta a “cualquier antología real de los comentarios sobre Petronio o Virgilio” (Grafton, 1998, p. 74). No cabe duda de que el resultado de ese estéril debate entre comentarista en mucho recuerda a la ristra de comentarios que siguen a la publicación de cualquier texto actualmente en internet.

En el contexto de la literatura en lengua española una obra de cita obligada en relación con la función paródica de las notas es *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig. Se narra en ella la historia de dos presos, un activista político y un homosexual acusado de abusar de menores, que comparten celda durante la dictadura militar argentina. A través de un manejo extraordinario de la elipsis, Puig logra crear un relato especialmente conmovedor de la inesperada relación íntima que progresivamente va creciendo entre ellos. El retrato psicológico que presenta la novela de dos seres humanos tan diferentes resulta realmente convincente, alumbrando, paradójicamente a través de los silencios del texto, los más ocultos rincones de la psique humana. Pero el relato de esa relación nacida entre los dos presos aparece permanentemente interrumpido por numerosas y extensas notas a pie de página de carácter erudito, en las que se exponen las teorías científicas que por aquellos años intentaban dar una explicación al origen físico de la homosexualidad. El extenso contenido de las notas no solo resulta tedioso, sino que pone de manifiesto su inoperancia (en contraste con la capacidad de convicción del relato de ficción al

que acompañan) para explicar la particularidad de una relación de afecto, empatía y complicidad entre dos seres humanos determinados en una circunstancia precisa. A través de esas notas eruditas de estricto contenido científico, Puig logra poner en solfa al propio discurso científico como supuesta vía de conocimiento infalible. Atendiendo ahora al panorama de la novela española de las dos últimas décadas, veremos cómo no han escaseado las parodias de la erudición académica, aunque las encontraremos en novelas muy distintas al conmovedor relato de Manuel Puig.

Aunque no aparecen notas en las últimas novelas de Manuel Vilas, aquellas con las que ha alcanzado una mayor popularidad, desde el comienzo de su producción acostumbró este autor a salpicar sus obras con inesperadas notas a pie de página que albergan innecesarias y desconcertantes explicaciones respecto al texto principal. Si la voz que habla a lo largo de novelas como *España* (2008), *Aire nuestro* (2009) o *Los inmortales* (2012) corresponde a la de un narrador siempre sarcástico y muy poco fiable, menor credibilidad tendrá todavía cuando toma la palabra en las numerosas notas a pie de página que interrumpen el hilo de cada uno de esos relatos. Ya en *España* varias de las notas suministraban información aparentemente erudita por “por si la obra se traduce a otras lenguas”, nos advertía irónico el narrador, dando información puntual de diferentes hechos o personajes de la cultura popular española que presumiblemente resultarían desconocidos para un lector extranjero. La evidente irrelevancia de las informaciones ofrecidas en las notas pone de manifiesto su función sarcástica. En otras ocasiones las notas son el espacio idóneo para ofrecer datos fabulados respecto a los personajes históricos mencionados en el texto principal, mayoritariamente autores ‘ilustres’ de la historia de la literatura española. Así, por ejemplo, ante la mención del poeta Juan Ramón Jiménez se abre una nota que dice:

Jiménez era de origen mexicano. Su padre se llamaba Pío Jiménez (1852-1920) y era de origen español. Pío Jiménez nació en Zaragoza, en el Coso Bajo. Emigró a México en 1898, donde se dedicó al contrabando de pistolas alemanas defectuosas con un socio mexicano que se llamaba José Luis

Azorín. En 1910 Pío Jiménez emigró a Estados Unidos. Juan Ramón tenía entonces 7 años, pues había nacido en el Paso, en 1903. Se rumoreó que el verdadero padre de Juan Ramón fue Azorín, pero Pío siempre adoró a su hijo Juan Ramón. Incluso intentó llevarlo a una universidad americana, pero no lo quisieron en la Universidad americana por su aspecto (2008, p. 159).

En *Los inmortales*, novela precisamente dedicada a aquellos cuya fama sobrevive al paso de los siglos, entre otras muchas notas encontraremos la siguiente dedicada a explicar para la posteridad quién era Manuel Vilas, el propio autor de la novela que estamos leyendo:

Manuel Vilas fue un escritor muy representativo de las hoy completamente olvidadas corrientes literarias de principios del siglo XXI. Destacan sus novelas *Los arcángeles tecnológicos* (2003), *Soldados de Nueva York* (2006), *Aire nuestro* (2009), *España* (2018). Su obra maestra fue el *best-seller* titulado *Los inmortales* (2012) (...) (Vilas, 2012, p. 195).

No es necesario advertir que, si en la primera nota reproducida nada de lo afirmado es cierto, en la segunda solo una pequeña parte de ello lo es. Son muchas las notas que Vilas incorpora a sus libros para desmontar la versión oficial de la historia y la cultura españolas, así como la de aquellos personajes que ostentan un lugar de privilegio dentro del canon<sup>9</sup>. Tras tanto disparate se hace visible el reconocimiento de la historia como relato, pero para el caso que nos ocupa también la parodia del uso tradicional de las notas en la historiografía como prueba irrefutable de aquello que se afirma en el texto principal. Tras el uso irreverente y desmedido que Vilas hace de las notas en sus ficciones se vislumbra el convencimiento de que estas, pese a la buena fe de tantos historiadores, no son capaces de cumplir con todas aquellas tareas que el método científico y el discurso académico tradicionalmente las encomendaron. En ningún

<sup>9</sup> En cuanto a su deconstrucción de la historia oficial de la literatura española, las primeras obras de Vilas podrían ser comparadas con la novela *Fabulosas narraciones por historias* (1996) de Antonio Orejudo.

caso resultarán infalibles para demostrar que cada una de las afirmaciones del texto puede ser incontestablemente demostrada; tampoco pueden prevenir todos los posibles errores o responder absolutamente a cada una de las supuestas objeciones que pudieran hacerse a lo afirmado en el texto (Grafton, 1998, p. 132). Es más, al dedicarse a documentar la narración del texto principal, precisamente ponen en evidencia que se trata de un relato históricamente contingente y que, de haberse utilizado otras fuentes o documentos, seguramente el relato hubiera sido otro muy distinto. En definitiva, el abusivo e irrespetuoso uso de las notas a pie de página, por parte de autores como Manuel Vilas, no hace más que acentuar ese relativismo ontológico tan característico de tantos productos culturales de la posmodernidad. Ello resulta curioso cuando comprobamos que en su origen su función documentalista era precisamente la contraria.

Quisiera terminar este apresurado repaso del uso de las notas en la novela española contemporánea con el análisis de la reciente novela *Noche y océano* (2020) de Raquel Taranilla. A través del parloteo desmesurado, excesivo, sin pausas, ni descansos<sup>10</sup> y profundamente mordaz por parte de una narradora en primera persona conocemos la vida de Beatriz Silva, una mujer de 32 años que es profesora en la Universidad en condiciones laborales muy precarias, y que vive sola y de alquiler en un viejo y destartado caserón en el que aspira a aislarse del mundo como si fuera un búnker. Casualmente llega a su casa un tal Quirós, obsesionado por el cine de Murnau y concretamente con el rodaje de su película *Tabú*, sobre la que está llevando a cabo una investigación. Sin pretenderlo, ella también acabará involucrada y obsesionada con el proyecto de Quirós, con el que entabla una relación de amistad que parece confundir con amor. La marcha al final de él la sume aún más en la depresión y el aislamiento. A lo largo de la obra, el relato de su relación con Quirós se alterna con pormenores de su tediosa vida académica. Pero en la novela de Taranilla el deslavazado argumento es una mera excusa para divagar acerca de los

<sup>10</sup> Cristina Gutiérrez Valencia (2021) ha visto en la peculiar estructura de la novela una suerte de especial fragmentarismo sin elipsis ni fragmentos.

más variados asuntos y llevar a cabo una demoledora parodia de la cultura y el saber en nuestra época. Y, muy especialmente, del saber académico, fundamentalmente a través de las 156 notas a pie de página que salpican el texto de la novela.

Según la clasificación de Genette, las notas que aparecen a lo largo de *Noche y océano* serían del tipo “actoral ficticio” (2001, p. 275); es decir, se trata de notas escritas por el mismo personaje protagonista y narrador de la ficción. Aseguraba Genette que este tipo de notas en el interior de una novela no son demasiado frecuentes y cuando aparecen están “revestidas de un tipo de autoridad muy perturbadora: no la del autor, sino la de su objeto, que es con frecuencia también un autor” (2001, p. 290). Las primeras notas van dirigidas por parte de Beatriz a otros personajes de la novela: a su casera, con la que mantiene una tensa y compleja relación, a los padres de Quirós, a un conocido de este, a su amiga Ana María, a los defensores de la “real politik”, donde se defiende de ciertas acusaciones recibidas tras la publicación de uno de sus artículos académicos, al “Sr. Emoción”, un apasionado lector de Lipovetsky que encuentra en una biblioteca o, incluso, a sí misma, en la que cuestiona irónica su propio discurso. En ellas encontraremos disculpas, reproches, sarcasmos, petición de favores, justificaciones de su propia conducta... Este tipo de notas dirigidas a los propios personajes de la ficción, y no al conjunto de los lectores del libro, al simular ser misivas enviadas por la protagonista al resto de los personajes en el caso de que en un supuesto futuro ellos vayan a leer el libro que ella está escribiendo resultarán una literaria versión de aquella tradicional ruptura de la cuarta pared. Del mismo modo, tanto en el cuerpo superior del texto como en las notas, la narradora no dejará de apelar de continuo a nosotros, sus lectores, con un impostado exceso de cortesía, en claro remedo paródico de los usos literarios decimonónicos o de la metaléptica ‘mirada a cámara’ por parte de los personajes de tantas películas.

Pero la función más relevante que cumplen las notas en *Noche y océano* es la de hacer una despiadada parodia del discurso y métodos de investigación académicos. La artificiosidad del discurso universitario, pautado

por convenciones de todo tipo, está en el blanco de la diana de su novela. En la nota 38 se hace una irónica crítica acerca de la tiranía de las convenciones ortotipográficas en el mundo académico, lo que no es óbice para que la narradora eche mano continuamente de ellas, utilizando las fórmulas propias de un texto de investigación. Antes de llegar ahí, en un momento dado la protagonista dice estar buscando un nuevo tema sobre el que escribir un artículo. Pero se lamenta entonces del método utilizado para tal fin:

Actuando como una chatarrera de la información, vagabundeando entre quincalla, yo andaba tras algo anodino para darle un uso vistoso. Es un recurso que suele funcionar muy bien: empiezas (por poner un ejemplo concreto) hablando de una tarjeta postal cualquiera enviada desde un lugar de veraneo y la haces girar y girar, te detienes brevemente en la definición de “lo típico” (ya saben ustedes: los objetos típicos, las prácticas típicas, las geografías típicas, los cuerpos típicos) y como por arte de birlibirloque acabas denunciando la Tiranía de la Postal Turística, concepto que con un poco de descaro, puedes llegar a sustituir por las siglas TPT, que, si hay suerte, reaparecerán publicadas por un investigador generalmente más joven que tú e, incluso, por varios de ellos, que (si actúan según lo convenido) incluirán tu nombre en el apartado bibliográfico (Taranilla, 2020, pp. 35-36).

Tras esta reflexión llegará la nota 4, y en este caso el destinatario de la misma somos todos nosotros (personas que escriben trabajos como este; personas como ustedes que los leen). Cito íntegro el contenido de esta cuarta nota a pie de página:

A priori, no hay que descartar la posibilidad (remota y, sin embargo, cierta) de que este texto merezca algún día atención académica. De hecho, ningún texto de los muchísimos que se escriben está libre de ese peso. Por tanto, no es inoportuna la siguiente observación:

NOTA A UN/A ESTUDIANTE DE DOCTORADO DEL PORVENIR (...)  
(Taranilla, 2020, p. 37).

Ahí la narradora le da a ese hipotético estudiante de doctorado interesado en el futuro en analizar su obra las pautas necesarias para hacer una correcta interpretación de esta. Asimismo, otras notas, como la 5 (p. 47), se usan para para ampliar y explicar una observación del texto principal y para hacer una recomendación bibliográfica. Referencia que, si podemos fiarnos de Google, no existe. Igualmente, la nota 124 está dedicada a un hipotético estudiante de cine del futuro que desee dedicarle una tesina o tesis o un artículo a la obra de J. B. Quirós.

En la p. 57 la narradora despótica sobre el frenético ritmo de publicación al que empuja el sistema académico a todos los aspirantes a estabilizarse en la Universidad. Confiesa entonces que con sus 32 años había ya escrito y publicado más de tres docenas de artículos, por lo que calcula que a ese ritmo cuando se jubile habría publicado más de 180 artículos. Se trata de dos centenares de artículos que casi nadie habría leído: “Se supone que mantener ese ritmo es parte de mi compromiso laboral, pero, más allá, ¿tiene algún destino esa verborrea? No lo tiene. Se mire como se mire, no tiene ningún destino salvo el de convertirse en rastros” (Taranilla, 2020, p. 57). A partir de este momento casi todas las notas que interrumpen la narración estarán dedicadas a consignar los logros, la producción, los méritos, el *curriculum vitae*, al fin y al cabo (eso que tanto obsesiona y preocupa a los profesores universitarios), conseguidos por los personajes citados en el texto a la edad de 32 años (los mismos que tiene ella cuando escribe su texto). Como bien señala Rodrigo Guijarro Lasheras al respecto “a la frustración vital se llega seleccionando y analizando un corpus representativo, es decir, aplicando el método propio de la academia, que es el único con el que sabe operar la narradora” (2022, p. 429). A medida que avanzamos en la lectura de la novela, va incrementándose el ritmo con el que las notas a pie de página van irrumpiendo, destinadas ahora en su mayor parte a este extraño cometido enciclopédico. Los personajes anotados son fruto de unos criterios de selección absolutamente arbitrarios. Junto a una larga lista de escritores y artistas, figurarán políticos, como George Bush, padre, e incluso personajes de ficción, como el replicante Roy Batty, o Trelkovsky, el protagonista de la

película *El quimérico inquilino* de Polanski. De algunos personajes solo se dice en la correspondiente nota que se carece de datos para saber cuándo o en qué estado se encontraban al cumplir los 32 años. Por el contrario, en otros casos, se aventuran datos o interpretaciones personales sobre aquellos sin contar con una fuente documental que los atestigüe. Y lo cierto es que en esta larga lista de notas se alternan datos enciclopédicos fácilmente contrastables con otras muchas libres suposiciones por parte de Beatriz. En ocasiones, reproduce citas que dice haber leído simplemente “en algún lado” (2020, p. 218), en clara alusión paródica a las exigentes convenciones de los métodos de investigación propios de la academia. Asimismo, si personajes prácticamente desconocidos son merecedores de largas notas al pie, otros como Hitler o Paul Valéry son despachados en dos o tres líneas. En esta suerte de satíricas notas de carácter enciclopédico, lejos de ocultarse las fuentes de donde se recaba la información, se exhiben con desparpajo absolutamente libre de prejuicios. Así, por ejemplo, la nota 43, dedicada a Godard, es más extensa de lo normal y el 32 cumpleaños del director parece una mera excusa para extenderse en un comentario sobre una de sus películas, *El desprecio*. En esta nota se avisa de que la fuente utilizada para resumir el argumento de dicha película es Wikipedia y, efectivamente, se copia literalmente lo que allí aparece. E igualmente en otras muchas notas se alude a Wikipedia como la fuente principal de la que se ha extraído la información suministrada. Algunos nombres, por ejemplo, el del supuesto abogado Ernst Wronker Flatow, de existencia posible, carecen de entrada en Wikipedia, por lo que la ambigüedad respecto a su existencia real queda puesta en evidencia. Especialmente irónicas son las notas dedicadas a algunos clásicos del canon literario español del siglo xx, como Miguel Delibes o Juan Ramón Jiménez. Se refiere al primero como “uno de esos Personajes Bien Reputados (colectivo que reúne a ciertos escritores, ciertos pintores, ciertos filósofos, ciertos músicos, algunos científicos y unos pocos políticos) adecuados para dar nombre a auditorios, bibliotecas, escuelas y calles)” (Taranilla, 2020, pp. 129-130). Se podría añadir que se trata de ese tipo de personajes que también son reconocidos merecedores de una nota a pie de página o, incluso, de una entrada en

Wikipedia. La conclusión que se dirime de tanta impostada erudición es que ya cualquiera puede tener su entrada en Wikipedia, pues no tendría más que hacérsela él mismo. De esta manera, el aleatorio muestrario de notas ofrecido por Taranilla da cuenta de esa democratización del saber que amenaza colapsar. No nos sorprende, por tanto, que la penúltima nota del libro, la 155, haya reemplazado cualquier tipo de fuente erudita por la web TripAdvisor, de la que se reproducen un par de comentarios.

Después de unos de esos momentos en los que Beatriz reconoce angustiada que su carrera universitaria no la conduce a ningún sitio, leemos en la parte superior del texto:

De ahora en adelante, dejaré de cotejar mis logros y, sobre todo, mis miserias con las del resto. ¿qué me importa lo que hacían los unos y los otros a los treinta y dos? (...) romperé con el diccionario, esa herencia tan pesada y asfixiante como jodidamente mendaz (Taranilla, 2020, p. 223).

Y, así, efectivamente en la siguiente nota, dedicada a David Bell, se dice: “Si desean saber, impulsados por la costumbre que han adquirido ustedes en las páginas previas, qué era del listísimo David Bell al cumplir los treinta dos, tendrán que buscar esa información por ustedes mismos” (2020, pp. 223-224). A partir de ese momento, las notas, aunque disminuyen en su frecuencia, no desaparecen. En la p. 235 se reanuda la manía anotadora e irrumpe la 116, dando cuenta precisamente de esa verborrea charlatana y desmedida que a la protagonista tanto le cuesta controlar. De hecho, la nota siguiente, dedicada a Lukács, autor que había sido objeto de su tesis doctoral, será especialmente extensa y erudita. Tras una serie de notas dedicadas a consignar exclusivamente precisas referencias bibliográficas, a partir de la 134 se reanuda de nuevo el contenido enciclopédico y, sin explicación aparente, las notas se dedican ahora a informar de forma puntual del lugar en el que descansan los restos mortales de los personajes citados en el texto. Una vez que Beatriz, a pesar de haberlo querido evitar, ha vuelto a caer en esa pulsión del diccionario, el ritmo con el que irrumpen las notas vuelve a ir incrementándose de forma apabullante. En

algunos casos estas notas, que comienzan siendo escuetas, también como las dedicadas a la onomástica de los personajes, se alargan de forma desmesurada con reproducción de citas y notas dentro de las notas. El pretexto sirve una vez más para dar pábulo a la imaginación de la protagonista y desplegar toda su sabiduría enciclopédica en torno a sepulcros, lápidas o epitafios, ofreciendo una cantidad abrumadora de datos de difícil comprobación y dudosa veracidad. Y es que precisamente lo más perturbador en la novela de Taranilla es la absoluta falta de relación entre el contenido de las notas y el texto principal. Las notas resultan inoportunas porque su relación semántica con el texto superior es a todas luces arbitraria y la información que ofrecen tan caprichosa como irrelevante<sup>11</sup>.

La narradora de *Noche y océano* alude en su novela a la posibilidad de que la novela que está escribiendo sea fruto en el futuro de un estudio académico. Por ello, las notas a pie de página también podrían ser interpretadas como la versión paródica de esas supuestas notas de una supuesta segunda edición anotada, de mano de un hipotético investigador especializado en la autora. En ese sentido el libro de Taranilla cabría ser relacionado también con *El ermitaño de la calle 68* (1988) de Jerzy Kosinski, quien “se propuso desalentar investigaciones biográficas acerca de su trabajo anotando prácticamente todas las palabras del libro, en una parodia de *close reading*” (Pron, 2016, p. 12). Ese método tan arraigado en los departamentos universitarios de literatura, consistente en leer muy de cerca un texto, exprimirlo y agotarlo en una disección de microscopio, parece estar muy presente en el blanco de la burla de Taranilla.

<sup>11</sup> Lo que lleva a cabo Taranilla pareciera ser una versión paródica de obras como los *Original poems* de Edward Edwin Foot (1897), llenos de notas a pie de página que el mismo autor incorporaba de manera compulsiva a sus propios textos, con un ánimo, absolutamente exento de ironía en su caso, de explicar y matizar inútilmente cada una de las imágenes o alusiones de sus versos. El libro fue incluido por Nick Page en su *In search of the world's worst writers: A celebration of triumphantly bad literature* (Harper Collins, 2000) (cit. por Pron, 2016, pp. 4-5). Pero, por supuesto, los excesos de la anotación erudita ya habían dado sus correspondientes versiones paródicas. Genette cita, en nota por cierto, el *Mulligan Stew* (1979) de Gilbert Sorrentino, donde un capítulo exhibe una notable falta de relación entre texto y notas (2001, p. 293).

La novela termina con la reflexión de Beatriz sobre cómo habría de terminar su escrito. En el último párrafo del texto principal expresa su aceptación de la imposibilidad de darle fin, teniendo en cuenta que irremediablemente “otras palabras se acoplan a estas, como en acto seguido” (2020, p. 417). Pero lo cierto es que la página termina con una última nota al pie (la 156) dedicada a un autor que acaba de ser citado en el texto, Thomas Bernhard, que fue entrevistado y filmado por Ferru Radax, y dice: “¿Alguien entre ustedes sabe dónde está enterrado Thomas Bernhard? ¿Y si ha muerto ya Ferry Radax? Háganme el favor, y encárguense de dar respuesta a esas preguntas” (2020, p. 17). Afirma Patricio Pron que, si las funciones ortodoxas de las notas a pie de página se relacionan con la pretensión de cierre de la obra, los usos que cierta ficción le ha dado a la nota a pie de página apuntan, por el contrario, “a su apertura y a la desestabilización de las nociones de unidad textual y propiedad de los textos” (2016, p. 15). Con esa última nota a pie de página, la obra de Taraniella quedará así perpetuamente abierta, siempre susceptible de ser enmarcada por otros discursos que la comenten, la analicen, la expriman y fagociten (tal y como he hecho yo en estas páginas), hasta hacerla desaparecer en ese ‘rastrojo’ de la erudición académica. Toda la novela de Taraniella, con su impertinente aparato paratextual, está encaminada a poner en evidencia la limitación, cuando no la futilidad, del conocimiento. Y, muy especialmente, del conocimiento vinculado al ámbito universitario. En un artículo sobre *Noche y océano*, Rodrigo Guijarro Lasheras reconoce:

Este, por tanto, es un artículo que muestra los recursos de un libro que emplea las convenciones de los artículos para mostrar la inanidad de escribirlos. Publicarlo tiene algo que se asemeja a comprar una camiseta del Che made in China en Amazon; una asimilación sistémica y tentacular de lo que rompe o cuestiona lo establecido, una incorporación de lo que nace para no ser incorporado. Porque con ello está probando otra tesis implícita en el libro: en la academia, igual que en el capitalismo, la idea antisistema también tiene cabida y pasa rápidamente a ser un nuevo producto que navega en el océano del stock disponible (2022, p. 435).

Tras estas palabras no puedo más que reconocer que mi trabajo no hace otra cosa que sumar un nuevo producto al stock que en apenas tres años la formidable novela de Taranilla ha ido empezando a generar. No me cabe duda (y ella tampoco parecía dudarlo cuando la escribí) de que pronto llegaremos a los excedentes de producción.

### **Conclusión: El cuestionamiento de la jerarquía entre texto y paratexto**

La tradicional ubicación de las notas a pie de página, a final del texto, o en sus márgenes, así como el menor tamaño generalmente utilizado en el tipo de letra escogido para ellas, las otorga ya desde el punto de vista visual una categoría o posicionamiento de menor relevancia en relación con el texto principal. El texto anotado establece así una implícita jerarquía entre lo que nunca debe dejar de leerse y aquella otra información, relegada a las notas, cuya lectura pudiera resultar opcional. No obstante, los escritores han subvertido con frecuencia las premisas académicas en relación al uso de las notas, llevando a cabo un cuestionamiento de dicha disposición jerárquica de la información. En obras literarias como las analizadas en este trabajo, ambos espacios (el del texto principal y el reservado a las notas) van intercambiando sus funciones y su protagonismo dentro de la página al hilo de nuestra lectura. El texto principal y el secundario funcionan, a través del artificio tipográfico de las notas a pie que divide la página en dos partes por medio de una línea horizontal, como las dos caras de un mismo espejo. De alguna manera el uso de esta suerte de falsas notas a pie de página viene a cuestionar la necesidad de seguir manteniendo una distinción jerárquica entre el texto y su comentario, entre el texto y lo que está fuera de él.

Todas las obras mencionadas o analizadas en este trabajo se siguen percibiendo como experimentos literarios, pues el uso de notas a pie en una obra de ficción continúa produciendo a día de hoy un efecto de extrañamiento en el lector. No obstante, hemos visto cómo el uso de las notas como falso paratexto o parte de la ficción, lejos de ser una novedad de nuestros días, se remonta casi a los mismos orígenes del género novelesco,

de tal manera que muchas novedades editoriales que echan mano de ellas mantienen una clara relación intertextual con una vieja tradición de novela experimental.

Por otro lado, tras el sucinto repaso realizado podemos concluir que las notas al pie en el interior de una novela y utilizadas como parte del tejido narrativo pueden cumplir con muy diferentes funciones: bifurcar la ficción por senderos alternativos, ponerse al servicio de la vieja artimaña del manuscrito encontrado, problematizar la identidad enunciativa o autorial, cuestionar y subvertir la relación jerárquica entre el texto y sus supuestos umbrales, sus copias, traducciones o comentarios, parodiando las maneras y métodos de la erudición académica. Por supuesto, ninguna de estas funciones resulta excluyente y muchas de las novelas analizadas serían susceptibles de ser leídas en relación con cualquiera de los otros procedimientos o finalidades. Pero de lo que no cabe duda es de que, en todos los casos estudiados en este artículo, texto principal y notas al pie mantendrán una relación especular entre sí, desde el momento en el que las segundas adquieren una dimensión autorreferencial y se convierten en pura comedia de la actividad paratextual, en un irónico simulacro de sus propios procedimientos y funciones.

### Referencias bibliográficas

- AMÍCOLA, J. (2000). Manuel Puig y la narración infinita. En E. Drucaroff & N. Jitrik (Coords.), *La narración gana la partida* (pp. 295-319). Emecé Editores.
- ARIZA TRINIDAD, E. (2019). En los márgenes de la ficción: funciones de las notas a pie de página en los relatos de Borges, *Dicenda*, 38, 63-77.
- CASTELLS, I. (1999). *Escrivivir* la novela: Cervantes y Julián Ríos. *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, 12(1), 21-44.
- ELBANOWSKI, A. (1996). Del margen al texto: las notas en la obra de Jorge Luis Borges, *Thesaurus*, LI, 3, 487-516.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI Editores.
- GRAFTON, A. (1998). *Los orígenes trágicos de la erudición \*Breve tratado sobre la nota al pie de página*. Fondo de Cultura Económica.
- GUIJARRO LASHERAS, R. (2022). La vida es un artículo académico, o el precariado intelectual en la novela de campus española. *Studi Ispanici: (Sociología del trabajo: condiciones y relaciones laborales en la literatura hispánica)*, XLVII, 423-443.

- GUTIÉRREZ VALENCIA, C. (2021). Fragmentarismo sin elipsis: *Noche y Océano*, de Raquel Taranilla, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19, 135-152.
- JUAN-CANTAVELLA, R. (2005). *Proust Fiction*. Poliedro.
- MORA, V. L. (2020). *Centroeuropa*. Galaxia Gutenberg.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2018). Relecturas de Platón en la nueva narrativa española. En A. R. Posada & M. Iacob (Coords.), *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción* (pp. 88-101). Ars Docendi.
- PIGLIA, R. (2000). *Formas breves*. Anagrama.
- PIGLIA, R. (2010). *Blanco Nocturno*. Anagrama.
- PISARRO, M. (2007). Auge y decadencia de las notas a pie de página. *Revista Ñ*, 173, 10-11.
- PRON, P. (2016). La nota a pie de página. *Letras libres*, 17 de mayo.
- PUIG, M. (2021). *El beso de la mujer araña*. Planeta.
- PUJOL CRUELLES, A. & Martín Giráldez, R. (2018). *El fill del corrector / Arre, arre, corrector*. Hurtado Ortega.
- RÍOS, J. (1983). *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Edicions del Mall.
- SOMOZA, J. C. (2004). *La caverna de las ideas*. Suma de letras.
- TARANAILLA, R. (2021). *Noche y océano*. Seix Barral.
- VILAS, M. (2008). *España*. DVD.
- VILAS, M. (2012). *Los inmortales*. Alfaguara.
- WALSH, R. (2010). *Cuentos completos*. Veintisiete letras.
- ZAPATA, J. & Myriam, A. (2005). Las notas a pie de página y los recursos de ficcionalización en *Ficciones* de Jorge Luis Borges. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá (Colombia), 9(18), enero-junio, 88-100.
- ZWANCK, M. I. (2019). Un particular recurso paratextual: la nota a pie de página en *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 12, 75-91.

FABULAE MUTANTUR:  
CRIATIVIDADE MULTIMODAL  
E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

---

ORGANIZAÇÃO: Ana Margarida Ramos,  
Paulo Alexandre Pereira, Filipe Senos Ferreira e Emanuel Madalena

REVISÃO: Mário Azevedo  
CAPA: Laura Quina sobre reprodução de duas páginas do romance  
*A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne

COMPOSIÇÃO: Magda M. Coelho  
IMPRESSÃO E ACABAMENTO: DPS

EDIÇÃO @ Glaciar, 2024  
TEXTO @ Autores, 2024

1.ª edição, Maio de 2024  
ISBN: 978-989-9090-57-6  
DEPÓSITO LEGAL: 532136/24

**GLACIAR**  
Rua Dr. Gama Barros | 14B  
1700-143 | Lisboa  
[www.glaciar.com.pt](http://www.glaciar.com.pt) | [glaciar@glaciar.com.pt](mailto:glaciar@glaciar.com.pt)

---

Congenitamente híbrida e esquiva a fronteiras interartísticas, a narrativa literária contemporânea torna ostensiva, na sua morfologia mutante, a erosão dos limites entre códigos, suportes e meios de expressão. Apropriando-se regularmente das convenções expressivas de outras artes e *media*, o romance, em particular, converteu-se, sobretudo nas últimas duas décadas, num género exuberantemente plurissemiótico, tornando imperativo o remapeamento dos seus rumos ficcionais.

Os estudos incluídos no presente volume ocupam-se das diversas declinações da multimodalidade na narrativa literária impressa, incluindo a infanto-juvenil, onde ela se tem revelado especialmente assídua e produtiva. Na diversidade de métodos e de textos que convocam, não deixam dúvidas sobre a fecunda omnipresença das práticas multimodais na ficção literária contemporânea, demonstrando que, se o novo paradigma tecnodigital mudou fatalmente o modo de contar histórias, nem por isso tornou menos urgente continuar a contá-las.

ISBN 978-989-9090-57-6



{ *glaciar* }

fct

Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



cllc  
universidade de aveiro  
centro de línguas, literaturas e culturas