

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Número 17-18 (2011), pp. 259-278

Abstract:

Vicente Luis Mora (Instituto Cervantes):

El MetaRemake: relecturas transatlánticas y transmedia de Borges.

El presente trabajo intenta explorar las similitudes y diferencias entre algunos textos que se proponen como reescritura de obras de Jorge Luis Borges: *Help a él* (1982), de Rodolfo Fogwill, *El Aleph engordado* (2009), de Pablo Katchadjian, y *El hacedor (de Borges) Remake* (2011), de Agustín Fernández Mallo. Desde una óptica de análisis transatlántica, se muestran las diferencias conceptuales y epistemológicas ofrecidas por las obras, haciendo énfasis en el distinto tratamiento discursivo y técnico: mientras los libros de Fogwill y Katchadjian podrían entenderse como reescrituras o *remakes* de la obra borgiana, el de Fernández Mallo cobraría más bien la forma de un *metaremake* por su constitución como metanovela.

Palabras clave: metaremake, reescritura, apropiacionismo, Jorge Luis Borges, Agustín Fernández Mallo.

MetaRemake: Transatlantic and Transmedial Re-readings of Borges.

The present work tries to explore differences and similarities between three texts presented as rewritings of Jorge Luis Borges' works: *Help a él* (1982), by Rodolfo Fogwill, *El Aleph engordado* (2009), by Pablo Katchadjian, and *El hacedor (de Borges) Remake* (2011), by Agustín Fernández Mallo. Based on a transatlantic perspective, our purpose is to show the conceptual and epistemological differences offered by these books, making emphasizing their different discursive and technical literary treatment: if Fogwill and Katchadjian's works could be understood as rewritings or remakes of the borgesian work, Fernández Mallo's *Remake* takes the shape, rather, of a *metaremake*, in virtue of its constitution as a metanovel.

Keywords: metaremake, rewriting, appropriationism.

Vicente Luis Mora (Córdoba, España, 1970), es Doctor en Literatura Española Contemporánea. Ejerce la crítica en su blog *Diario de Lecturas*, I Premio Revista de Letras al Mejor Blog Nacional de Crítica Literaria, y en revistas como *Ínsula*, *Quimera*, *Clarín* o *Mercurio*. Ha recibido los premios Andalucía Joven de Narrativa, Arcipreste de Hita de Poesía, y el I Premio Málaga de Ensayo. Ha publicado los ensayos *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (Bartleby, 2006), *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (Fundación José Manuel Lara, 2006), *La luz nueva. Singularidades de la narrativa española actual* (Berenice, 2007) y *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura* (Páginas de Espuma, 2008), así como la novela *Alba Cromm* (Seix Barral, 2010), el libro de relatos *Subterráneos* (DVD, 2006), y la novela en marcha *Circular 07. Las afueras* (Berenice, 2007). También ha publicado *Quimera 322* (2010), proyecto híbrido sobre la falsificación literaria desde la teoría y la práctica, a través de 22 seudónimos, que apareció como nº 322 de la revista *Quimera*. Como poeta, cuenta con los poemarios *Texto refundido de la ley del sueño* (Córdoba, 1999), *Mester de cibervía* (Pre-Textos, 2000), *Nova* (Pre-Textos, 2003), *Autobiografía. Novela de terror* (Universidad de Sevilla, 2003), *Construcción* (Pre-Textos, 2005) y *Tiempo* (Pre-Textos, 2009).

El MetaRemake: relecturas transatlánticas y transmedia de Borges.

Vicente Luis Mora

Instituto Cervantes

APROPIACIÓN Y REESCRITURA

[...] el otro comparte esas preferencias, pero de un modo tan visionario que, aun después de muerto, lo convierten en el más ilustre personaje de esa estética llamada *apropiaciónismo*.

A. Fernández Mallo¹

No, I don't see myself as challenging Joyce. But certain books are so prodigally inventive that there is plenty of material left over at the end, material that almost invites you to take it over and use it to build something of your own.

J. M. Coetzee²

En el prólogo a *Historia universal de la infamia* (1935), Jorge Luis Borges decía que las historias incluidas en el libro "son el irresponsable juego de un tímido que [...] se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas histo-

© *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011): 259-278.

¹ Fernández Mallo, Agustín: *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfabeta, 2011, p. 127.

² Coetzee, J. M.: *Elizabeth Costello*. London: Vintage, 2004, p. 13.

rias"³. Que un practicante confeso del juego de reapropiación acabe siendo, a su vez, objeto de muchas y variadas tergiversaciones textuales, que luego examinaremos, no debe extrañarnos. Como ha expuesto Jorge Carrión, "la intertextualidad es una obsesión de nuestro tiempo"⁴, y las diferentes formas de reescritura (lúdica, paródica o corrosiva) están en el corazón de nuestra cultura desde los principios de la Modernidad. Figuras como el "agón" o el "misreading", explicadas por Harold Bloom, la tensión hacia los clásicos apuntada por George Steiner en *Presencias reales* o la deconstrucción derrideana son, observadas desde cierta abstracción, distintas formas de entender las complejas relaciones de ida y vuelta entre una obra artística y otra posterior en un ejercicio de relectura y/o reescritura. En la actualidad podríamos hacer un mapa de las muy diversas formas de reescritura existentes, para centrarnos luego en la que más nos interesa en este momento, el apropiacionismo:

TIPOS DE REESCRITURA

1. Mímesis absoluta / copia literal: códigos, *copy + paste*.
2. Traducción: versión a un código lingüístico diferente.
3. Intertextualidad / cita.
4. Reescritura reductiva / síntesis / resumen.
5. Reescritura expansiva: *edit* musical.
6. Reelaboración libre de un tema / argumento / motivo: *Odisea – Ulysses*.
7. Adaptación transmedia: una novela hecha película, o serie, o novela gráfica.
8. Reescritura de varias obras a la vez, mezclando unas con otras: collage / sampleado / *mash up* / *remix* / bibliomaquia.
9. Resituación, reubicación para cambiar el sentido cambiando el contexto: *ready made*.
10. Apropiación: apropiacionismo / plagiarismo / *remake* / remasterización:
 - a. No crítico con la obra *a quo*: el *Remake* de Fernández Mallo.
 - b. Crítico con la obra: *Misreading* / *Malapropism* / Deconstrucción.

³ Borges, Jorge Luis: «Prólogo a la edición de 1954», *Obras completas*. Barcelona: RBA, 2005, vol. I, p. 219.

⁴ Carrión, Jorge: *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae, 2011, p. 46.

Dentro de las estrategias de intertextualidad y relectura, el apropiacionismo tiene un lugar propio, debido a su plus de *violencia* respecto al texto releído. Como gesto artístico radical, estaba ya presente en el arte conceptual europeo y norteamericano de los años sesenta y setenta del pasado siglo⁵. Como mecanismo cultural de *reformulación* de un texto existente sin el consentimiento de su creador, es una práctica muy anterior. Por ejemplo, Claudia Kerik recordaba con razón que el apropiacionismo ya estaba presente en los *Ensayos* de Michel de Montaigne:

Montaigne nos dejó el ejemplo de su propio intento de someter su escritura a su yo, y tuvo claro, desde un comienzo, que para hacerlo se auxiliaría del pensamiento de los otros a fin de dar relieve o respaldar su propia creación: "y véase, en lo que de otros tomo, si he sabido escoger bien aquello que realza o socorre la invención, la cual nace siempre de mí". [...] Por otra parte, no titubeó para asumir la libertad de citar como la habilidad para apropiarse de los textos ajenos y convertirlos en algo distinto: "Con tantas cosas que tomar prestadas, me siento feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para un nuevo fin".⁶

Y también fue utilizado por el filósofo Pascal, quien consideraba que si en la obra posterior había una nueva ordenación de los materiales el resultado no era el mismo que en la original:

Que no se diga que yo no he dicho nada nuevo: la disposición de las materias es nueva [...] Y acaso los mismos pensamientos no forman otro cuerpo del discurso por una disposición diferente, al igual que las mismas palabras forman otros pensamientos por su diferente disposición⁷.

En la actualidad, suele asociarse conceptualmente el apropiacionismo a la muerte del autor (Foucault), a la estética de la obra como tejido o mosaico de citas o referentes (Kristeva, Barthes), a la *citacionalidad* como técnica literaria de vanguardia,

⁵ Suele citarse como ejemplo por antonomasia la exposición *Pictures* comisariada en Nueva York en 1977 por Douglas Crimp. Véase Hernández Marmolejo, Carlos A.: *La apropiación en las artes plásticas actuales*. México D. F.: UNAM, 2009.

⁶ Kerik, Claudia: «De Montaigne a Walter Benjamin», *Letras libres* (febrero 2010), <http://www.letraslibres.com/index.php?art=14412> (cons. 19-VI-2011).

⁷ Pascal: *Pensées*. Versión de Léon Brunschvicg. Paris: Flammarion, 1976, pp. 54-55.

y en general a todos aquellos movimientos intelectuales o artísticos que propugnan la creación artística como un gesto *dirigido* por una persona concreta, pero realizado con materiales "colectivos". Una dirección, en consecuencia, que pone en cuestión los modos tradicionales de entender al autor, la obra, la originalidad, el plagio⁸ o el proceso creativo. Conexo al concepto de apropiación creativa, está también el de "postproducción", propuesto por Nicolas Bourriaud:

Since the early nineties, an ever increasing number of artworks have been created on the basis of preexisting works; more and more artists interpret, reproduce, re-exhibit, or use works made by others or available cultural products. This art of postproduction seems to respond to the proliferating chaos of global culture in the information age, which is characterized by an increase in the supply of works and the art world's annexation of forms ignored or disdained until now. (...) These artists who insert their own work into that of others contribute to the eradication of the traditional distinction between production and consumption, creation and copy, readymade and original work. The material they manipulate is no longer *primary*. It is no longer a matter of elaborating a form on the basis of a raw material but working with objects that were already in circulation on the cultural market, which is to say, objects already *informed* by other objects⁹.

En efecto, como luego veremos cuando lleguemos al *collage*, en nuestros días no es difícil rastrear poéticas literarias muy conscientes de la cualidad del texto como *objeto*¹⁰, y que por

⁸ Túa Blesa, en *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998), explica un apropiacionismo de Haro Ibars en su libro *Empalador*, donde en la página 60 introduce la página 51 de un libro desconocido, y dice: "la intertextualidad llevada a una de sus últimas consecuencias, a sus límites, hasta un lugar en el que escribir sería no escribir en absoluto, sino apropiarse de la palabra de otro, pero ¿cuál no lo será? La forma más cómoda del plagio ('Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique', escribió Lautréamont en sus *Poésies*): arrancar o fotocopiar una página de otro libro e incorporarla al propio, con lo que el plagio será absoluto, ¡perfecto! No escribir, pues, sino, en su lugar, el gesto de la apropiación, el situar el texto sobre (o bajo) la firma. Y además, como en este caso, dotar de un título, para lo cual la misma página de donde se toma ofrece una inscripción" (*Logofagias. Los trazos del silencio*, Anexos a *Tropelías*, 5 (1998), p. 47).

⁹ Bourriaud, Nicolas: *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2007, p. 13. "Society is a text whose law is production, a law that so-called passive users divert from within, through the practices of postproduction" (*ibid.*, p. 24).

¹⁰ En el área del arte plástico, la cuestión llegó mucho antes, gracias a Duchamp, como ha señalado Chantal Maillard: "Marcel Duchamp aplicó mejor que nadie el concepto de descontextualización demostrando [...] con sus *objets-trouvés* que cualquier cosa puede ser admitida como objeto de arte. [...] Cuando

tanto lo contemplan como algo intercambiable, desplazable, asumible, aprehensible y (re)utilizable. En el proceso de expansión de estas tendencias, las razones no sólo son estéticas o de poética autorial; también se han producido circunstancias objetivas que han facilitado el proceso. Una de ellas, muy presente en alguno de los textos que luego analizaremos, es la digitalización de la información y su compresión en *bytes* y *píxels*, que facilitan el traslado, comunicación, división y pegado de los datos. Así explicita Carlos Scolari la relación de causa a efecto de ambos fenómenos:

La conversión de los textos en un formato digital facilita no sólo la reproducción y distribución sin pérdida de calidad, sino también la fragmentación, manipulación, combinación y recomposición de sus elementos. En otras palabras, la cultura del *remix*, el *sampling* y la lógica del corta y pega serían imposibles sin la digitalización.¹¹

Podríamos, en consecuencia, decir que el apropiacionismo, que en los años 70 del siglo pasado era una práctica artística ideologizada y restringida a un estrecho círculo de iniciados, ha devenido en los once primeros años del siglo XXI una tendencia común, habitual, desideologizada (salvo en casos concretos, conscientes de su ascendencia histórica) y facilitada por el funcionamiento informático de los medios masivos de transmisión de la información digital, sobre todo gracias a Internet.

BORGES Y LA REESCRITURA

Aunque luego nos centraremos en *El hacedor (de Borges), Remake*, de Agustín Fernández Mallo, como ejemplo transatlántico de relectura y apropiación artística, debemos decir que el suyo no es, desde luego, el primer ejemplo de reescritura creativa de textos borgianos. Vamos a comentar brevemente al menos otros dos casos, obras de sendos autores argentinos: el ejemplo de Fogwill en *Help a él* (1982) y el de Pablo Katchadjian en *El Aleph engordado* (2009).

Desde el título, un anagrama de *El Aleph*, la novela breve de Fogwill *Help a él* se construye como una reelaboración, bastante

un artista *presenta* un objeto lo desvirtúa, pervierte su uso normal, y el uso ya es un modo de ser-objeto"; Maillard, Chantal: *Contra el Arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-Textos, 2009, p. 58.

¹¹ Scolari, Carlos: *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa, 2008, p. 82.

lejana y difusa, del texto de Borges. El autor de *Historia universal de la infamia* no aparece en ningún momento del libro, las historias que se cuentan no son parejas, y cualquier lector podría pasar inadvertida la relación entre la obra de Fogwill y la de Borges, a menos que ésta le sea señalada.

Pero lo cierto es que la conexión es clara, una vez establecido el parangón. En ambos relatos hay un personaje femenino en *fantasma* de nombre similar y casi anagramático (Beatriz Viterbo, en el borgiano; Vera Ortiz Beti, en el fogwilliano); un personaje que, a pesar de haber fallecido, soporta la carga afectiva de la trama. En los dos textos hallamos que una carta y una posible infidelidad tienen un papel relevante y, sobre todo, en ambos hay un Aleph, un objeto que permite la contemplación de todo el universo como un continuo, aunque en *Help a él* no aparece la palabra como tal. En el relato borgiano, el Aleph es un punto situado bajo el escalón número 19 de la escalera que baja al sótano de una casa bonaerense; en el de Fogwill el Aleph es una bebida lisérgica que contiene un potente ensanchador de la percepción¹². Los dos personajes masculinos pueden ver, gracias a sus respectivos objetos simbólicos¹³, todas las cosas que son y las que han sido, incluidas las que afectan a esa mujer ausente. Por lo demás, las tramas de ambos relatos son por completo diferentes: escapista y fantástica la de Borges, atada a la cruda realidad de la guerra de las Malvinas, en el caso de Fogwill.

Una vez que el lector conoce la imbricación entre ambas obras (requisito imprescindible, como ha apuntado Beatriz Sarlo, para ver el papel paródico de cualquier cita¹⁴), es fácil detectar similitudes. Vamos a ver parte de los dos primeros párrafos de los dos textos, puesto que el procedimiento de reescritura de Fogwill es muy parecido al que ejecutará –quizá sin conocer el antecedente; desde luego, no está citado en su obra– con posterioridad Fernández Mallo. Transcribimos sólo aquellas partes en que los textos revelan su comunicación:

¹² Véanse los efectos *panescópicos* de la droga descritos en Fogwill: *Hélp a él*. Cáceres: Periférica, 2007, pp. 45ss.

¹³ Sobre la carga simbólica del Aleph, dentro y fuera de la obra de Borges, véase Vicente Luis Mora, «El aleph en el espejo y el espejo como aleph: hacia una lectura transatlántica de Borges», en: Ortega, Julio (ed.): *Nuevos Hispanismos*. Madrid / Frankfurt a. M., Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 267-288.

¹⁴ "Citation and parody, on the other hand, constitute surplus meaning. To unlock this surplus, you have first to be familiar with the cited discourse, and then to recognize it again in its new context"; Sarlo, Beatriz: *Scenes from post-modern life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. 80.

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podría consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. [...] Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Ricardo Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico [...]

J. L. Borges¹⁵

La pesada mañana de febrero en que Vera Ortiz Beti tuvo esa muerte espectacular que ella misma hubiese elegido, al salir de la torre de Madero, mirando hacia la Plaza San Martín vi unos peones de mameluco blanco que trabajaban sobre las carteleras que afean la estación Retiro. A la distancia parecían animalitos adiestrados sólo para arrancar los viejos carteles de L & M y reemplazarlos por no sé cuál otra marca extranjera de cigarrillos. La idea de cambio me evocó las observaciones que solía hacer el otro y, como él, yo pensé que esa periódica sustitución inauguraba una serie infinita de cambios que volverían a esta ciudad, a este país y al universo entero una cosa distinta que ya nada tendría que ver con ella. ¿Nada? No: nada no. Yo seguiría siendo el mismo –creí–. Y yo siempre tendría que ver con ella. (...) Miré varias veces hacia él y siempre se me aparecía Vera. Vera en la terracita, cebando mate. Vera allí con uno de esos trajes de baño de dos piezas que usaban antes, bronceándose. Vera abajo, arrancando la motito de Adolfo Leiseca [...] Vera en Olivos, limpiando el fondo del barco de Ripoll antes de un campeonato. Vera en la comunidad de Escobar.

Fogwill¹⁶

El texto de Fogwill puede ser especialmente significativo respecto a su condición de *alternativa* al borgiano si la mención que contiene a "las observaciones que solía hacer el otro" se entiende hecha a Borges (quien a menudo jugó con el concepto de "el otro" para referirse a sí mismo y que incluso escribió un

¹⁵ Borges (2005), *op. cit.*, p. 617.

¹⁶ Fogwill (2007), *op. cit.*, pp. 9-15.

texto así titulado sobre esa duplicidad), y si esa "periódica sustitución inauguraba una serie infinita de cambios" se refiere también *al propio texto* de Fogwill respecto al de Borges. En cualquier caso, como vemos, la relación entre ambas obras es clara, y también el proceso de reescritura, de apropiación parcial, que Fogwill intenta a partir o sobre el célebre relato de Borges.

Hace poco señalaba Jorge Carrión, comentando el juego artístico de *remakes* en los que se incardina el libro de AFM, otro ejemplo:

Pablo Katchadjian iniciaba una trilogía de *remakes* que hasta el momento ha dado lugar a *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (Imprenta Argentina de Poesía, 2007) y a *El Aleph engordado* (IAP, 2009). Mientras que la estrategia de Fernández Mallo es la reescritura artesanal y la actualización histórica y tecnológica, la de Katchadjian es la reconceptualización. En su primer experimento hubo intervención, pero no escritura: la computadora se encargó de reordenar el texto de José Hernández. En el segundo, en cambio, la imitación del estilo borgeano que permitía la ampliación del texto original venía acompañada de palabras, frases a lo sumo, que abrían una grieta irónica donde se metía el relleno, el engordamiento, autoconsciente y divertido e inquietante por momentos.¹⁷

El propio Katchadjian describía, en la "Posdata" al texto, su intervención *hormonal* de inflado: "El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado por el mío, de modo que si alguien quisiera podría volver al texto de Borges desde éste"¹⁸. El resultado, por tanto, es a la vez respetuoso en lo textual y agresor en lo conceptual: el texto de Borges está *presente*, pero es radicalmente alterado por la intervención de Katchadjian, en un claro proceso distorsionador del sentido. Presencia y retorsión. Sobrevivencia y alteración de la memoria. O, elaborado en otros términos, *El Aleph engordado* puede leerse también como una operación "violenta" sobre el legado del escritor argentino clásico realizada por un escritor argentino emergente, en un gesto generacional que admitiría muchas ca-

¹⁷ Carrión, Jorge: «La cuenta atrás (X)», 15-II-2011, <http://jorgecarrion.com/2011/02/15/la-cuenta-atras-x/> (cons. 20--2011).

¹⁸ Citado en Terranova, Juan: «Una serie infinita de cambios», <http://hipercritico.com/content/view/1979/42/> (cons. 12-V-2011).

pas de análisis para estudiosos de la socioliteratura y de la crítica psicoanalítica.

EL REMAKE DE FERNÁNDEZ MALLO COMO EJEMPLO DE RELECTURA TRANSATLÁNTICA

Como ha señalado el estudioso del arte contemporáneo Juan Antonio Ramírez, "no podemos [...] descifrar candorosamente los *ready-mades*, pues el espesor interpretativo forma parte de ellos"¹⁹. Todo procedimiento de *reelaboración* de un objeto (sea artístico o no), realizada en nuestros días, trae causa de una complejísima y ramificada arborescencia histórica, donde el tejido de homenajes y referencias es cada vez más impenetrable. Desde el *objet trouvé* de Duchamp, reinterpretado por el grupo Fluxus, a las manifestaciones finiseculares de *décollage*, las operaciones de traslado artístico son una constante en el arte moderno primero y posmoderno después. Fernández Mallo ha mostrado en casi todos sus libros un profundo interés por el arte contemporáneo, sobre todo por el arte conceptual, y varias de sus operaciones literarias están basadas o inspiradas en gestos u obras artísticas.

El *remake* que Fernández Mallo elabora sobre la obra *El hacedor* (1960) de Borges puede tener origen conceptual en la obra de Duchamp, pero también tendería lazos con el *décollage* como práctica artística, tal como lo ve Wolf Vostell, pues el *décollage*

[...] afecta a la extracción de cualquier fenómeno (visual, fotográfico, objetos, acciones, acontecimientos o comportamientos) de su contexto familiar, cotidiano, confrontándolo con otros ámbitos distintos de la realidad, e incluso, contradictorios. A través de los más diversos recursos de la naturaleza procesal y temporal se articulan combinaciones inesperadas capaces de despertar una cadena asociativa, unos mecanismos sorpresa de lectura. El objetivo de este procedimiento será instaurar procesos mentales mediante una movilización de la percepción y de la fantasía a cargo de los diferentes modos de composición y representación²⁰.

¹⁹ Ramírez, Juan Antonio: *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal, 2009, p. 112.

²⁰ Citado en http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/wolf_vostell_la_vida_como_ruido.php (cons. 7-V-2011).

Es decir, la descontextualización, que también estaba presente en el *ready made* duchampiano, es un poderoso elemento artístico de creación a partir de elementos o materiales ya existentes. En el ámbito de la escritura literaria, el modo clásico de desplazamiento de materiales viene constituido por la cita; y para Antoine Compagnon, "the dialectic of citation is all-powerful: one of the vigorous mechanisms of displacement"²¹. El libro de Fernández Mallo tiende a *desplazar* y descontextualizar el original borgiano hasta subsumirlo, como objeto *pop*, en nuestra contemporaneidad referencial. Lo toma como cita y lo proyecta como objeto artístico. Su propósito (no agresivo como el de Katchadjian, pero sí lúdico y hasta paródico) es situar el hipotexto de Borges como un campo de juegos a partir del cual tejer referencias, no solamente literarias. Desde ese punto de vista, y en tanto en cuanto el libro es *transmedia*, su lugar de ubicación estética está más allá de lo literario, a medio camino con ciertos procedimientos artísticos de tipo conceptual.

Wystam Curnows ha tipografiado prácticas de escritura conceptual²², afinando la diferencia entre los conceptos de *post-text* y *pre-text*. Aplicando este principio, el trabajo de Fernández Mallo se constituye como el post-texto del texto borgiano, eje del que constituye a la vez una resemantización, un reciclado cultural, y una elaborada operación de distanciamiento. A la vez que se efectúa el homenaje, el ejercicio de *misreading* o mala lectura permite la asimilación de un espacio estético creado por oposición. Vamos a ver cómo el ejercicio de Fernández Mallo es más similar al de Fogwill que al de Katchadjian, aunque el escritor español sí interviene el texto de Borges, para *actualizarlo*.

Comencemos examinando la pieza "Dreamtigers" como ejemplo de la reescritura de Mallo. En las páginas 15 y 16, el relato incorpora un párrafo, que es casi literal de Borges. La escritura en cursiva parecería indicar al lector, según convención habitual, que se respeta el texto original, pero no es así. Mallo ha vertido algunos cambios que modifican la idea original o "actualizan" el estilo del bonaerense. Así, se sustituye el "ejercí con fervor" por "adoré", y "demorarse sin fin" por "observar". El término "napa", hoy un cultismo (al menos en España), es rechazado por Mallo y cambiado por el científico "antimateria", lo que implica un canje de paradigma semántico y casi una redefinición total del sentido del párrafo. Es decir, Mallo *desbor-*

²¹ Cit. en Perloff (2010), *op. cit.*, p. 4.

²² Véase, p. ej., Curnows, Wystam: «Conceptual Writings and its Others», http://poetrycenter.arizona.edu/conceptualpoetry/cp_media/papers/cp_papers_curnow.shtml (cons. 7-V-2011).

gianiza el texto, quitándole aquellos giros que más nos recuerdan al estilo de Borges, para que encaje sin demasiada ruptura o distorsión con su propio texto.

Otro ejemplo diferente sería el relato «Las uñas», donde la apropiación no es del texto borgiano, sino de otros elementos, ninguno de ellos literario. Así, el relato comienza como una reescritura de *Inland Empire* (2006), la película de David Lynch, aunque en ningún momento son citados la película ni el director, y sólo un cinéfilo o un amante de la obra de Lynch, como es mi caso, puede detectar que la situación descrita por Mallo se corresponde con una de las primeras escenas de la película. Un poco más adelante (p. 19, nota al pie) se citan varias piezas de arte; basta buscar en Google los nombres mencionados para que encontremos sin dificultad el "origen" de la información apropiada: se trata de un artículo en *Village Voice* sobre la artista Rachel Harrison²³. Hay numerosos ejemplos en el libro de esta intertextualidad que a veces se explicita y a veces, como en «Las uñas», no. Por supuesto, ese mecanismo *citacional* es algo que también sucede en el texto original borgiano, como es sabido.

En otros casos, el texto *a quo* se toma alegóricamente, o se utiliza lo que Borges llamaría "su lección"; así, en «Los espejos velados», Fernández Mallo toma del original el tema de la duplicación de momentos concretos ocurrida pasado cierto tiempo, una idea que también estaba en el original, expuesta de otra forma. El tiempo se construiría en ambos relatos como un espejo velado, fantasmagórico. Eso sí, frente a la localización argentina del original, Fernández Mallo sitúa el cuento en México. Hay supuestos en los que es difícil saber hasta dónde llega la cadena de referencias. En «Argumentum Ornithologicum», Fernández Mallo escribe que la letra hebrea Aleph "simboliza a un pájaro en la máxima extensión del batir de sus alas; pero esto lo digo yo" (p. 26). Fernández Mallo parece aludir a que es un aforismo que se le ha ocurrido al ver la letra, sin relación con etimología alguna, pero la cuestión es que la letra en cuestión no es solamente hebrea, está en varias escrituras de origen antiguo, entre ellas la egipcia. Y en egipcio antiguo, la letra alef se representa... con el jeroglífico de un pájaro.

²³ R.C. Baker, «Rachel Harrison at Bard-Plus, Francis Bacon's Strange Scraps», <http://www.villagevoice.com/2009-07-08/art/rachel-harrison-at-bard-plus-francis-bacon-s-strange-scraps/> (cons. 12-V-2011).

Vicente Luis Mora

REESCRITURA Y COLLAGE

Doy por supuesto que, tras haber tomado la decisión de efectuar ese agradable latrocinio, suprimirás las frases más comprometedoras, precisamente las que estoy escribiendo, y, más aún, modificarás ciertos fragmentos a tu gusto (idea que ya no me resulta tan placentera) de la misma manera que el ladrón de automóviles vuelve a pintar el coche que roba.

Vladimir Nabokov, *Desesperación*

El libro de Fernández Mallo tiene aún otro componente: su parte de metanovela consciente no sólo de sí misma, sino de su condición de *remake*, de reescritura por otros medios de *El hacedor*. En ese sentido, deberíamos profundizar en esa autoconsciencia, fácilmente advertible tanto en el texto mismo como en explicaciones del proceso de (re)escritura rastreables en su blog o en artículos al efecto. Por ejemplo, el propio autor ha explicado en una revista su método de composición en *El hacedor (de Borges), Remake*:

[...] casi siempre, con pocas excepciones, lo que he hecho es: para los cuentos, utilizar la idea final que me comunica cada uno, y hacer un cuento nuevo, que fije y metaforice esa idea principal. Para los poemas, he hecho algo distinto, también con alguna excepción: me he guiado por lo que me comunica el título de cada poema, sólo el título. Y lo mismo para la última sección de falsas citas. El Prólogo y el Epílogo son variaciones de los originales²⁴.

Como suele suceder en los juegos apropiativos, se persigue aquí la disolución de los conceptos de originalidad y copia, o al menos se busca ponerlos en tensión dialógica²⁵, dejando al lector el esfuerzo interpretativo. Estaríamos dentro de lo que ha llamado Marjorie Perloff la *citacionalidad* como práctica escrituraria. Según Perloff,

²⁴ Fernández Mallo, Agustín: «Motivos para escribir *El hacedor (de Borges), Remake*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 729 (marzo 2011), pp. 29-35.

²⁵ Tensión que no desaparece ni siquiera cuando el autor de ambos textos es el mismo; véase como ejemplo el artículo de Gallego Cuiñas, Ana: «La lectura utópica de Ricardo Piglia: 'Tierna es la noche'», en: Milagros Ezquerro y Eduardo Ramos Izquierdo (eds.): *Reescrituras y transgenericidades*. París: Rilma 2/ ADEHL, 2010, pp. 151ss.

[...] la *citacionalidad*, con su dialéctica de extracción e injerto, conjunción y disjunción, su interpenetración de destrucción y origen, es central para las poéticas del siglo 21. En efecto, la *réécriture*, como la llama Antoine Compagnon, es la forma lógica de 'escritura' en una era de texto literalmente móvil o transferible –que puede ser fácilmente trasladado de un sitio digital a otro, o de lo impreso a la pantalla, que puede ser apropiado, transformado u ocultado por todo tipo de medios y con todo tipo de fines²⁶.

Pero hay algo más en el párrafo antes citado de Fernández Mallo, donde se advierten alusiones al *espíritu* de los títulos del pre-texto o hipotexto borgiano, que actuaban por sí mismo como motores o estímulos de construcción, con independencia del *texto* del relato. Estamos, por tanto, ante otra forma más de desplazamiento del sentido: el *alma* de la pieza original no estaría en el relato o poema de Borges, sino en la lección o asunto contenido en los títulos de las piezas, emancipados por Fernández Mallo de su casa primigenia y puestos a funcionar como atractores en pos de su sentido propio.

El resultado es un texto que podemos concebir como un collage, pero un collage de nuevo cuño, por la potencia visual de algunas piezas, especialmente del texto «Mutaciones». En la historia del collage, que recordaremos con Belting, podríamos distinguir dos fases claras. La primera sería la del *collage pop*, configurado como la suma de collage como técnica artística más la aparición del pop. En realidad, como apunta este autor, en su primera fase el collage es una lectura *instrumental* del pop, de lo que sería muestra la obra de Eduardo Paolozzi, *I was a Rich Man's Playing* (1947):

²⁶ "[C]itationality, with its dialectic of removal and graft, disjunction and conjunction, its interpenetration of origin and destruction, is central to twenty-first-century poetics. Indeed, *réécriture*, as Antoine Compagnon calls it, is the logical form of 'writing' in an age of literally mobile or transferable text –text that can be readily moved from one digital site to another or from print to screen, that can be appropriated, transformed, or hidden by all sorts of means and for all sorts of purposes. This is not Pound's 'Make it New' but Jasper John's 'Take an object. Do something to it. Do something else to it'"; Perloff (2010), *op. cit.*, p. 17.

Vicente Luis Mora



La segunda escena en este recorrido es el *collage pop-art*, constituido como un collage crítico y autoconsciente. Belting pone el ejemplo del collage de Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, de 1956. Esta obra representa al arte pop *entrando en la casa*, invadiendo la cotidianidad, abordando el espacio íntimo, como dice Belting: "no solo escenifica un falso escenario, sino también una pseudoescena que es también pura ilusión, y permite la conclusión de que el mundo del consumismo ha penetrado mientras tanto el espacio vital"²⁷. Hay, por tanto, una lectura *final*. Hay una *conciencia* del paso de la historia del arte y de la reflexión sobre la misma, a los que se añade un corrosivo sentido del humor:



El libro de Fernández Mallo apuntaría a un nuevo tipo de collage, el *collage afterpop*:

²⁷ Belting, Hans: *An history after Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 77.



En este caso, el collage se caracteriza por varios elementos, superpuestos como capas al collage pop-art sintetizado por Belting. En primer lugar, también es autoconsciente de su lugar en el arte (literario), por cuanto eleva una propuesta *postpoética*²⁸ de trabajo, ligada estrechamente a prácticas artísticas conceptuales. En segundo lugar, el collage de «Mutaciones» es, en sí mismo, una relectura *expandida* de un texto "canónico" del arte conceptual, el de Robert Smithson sobre el que después volveremos. En tercer lugar, incorpora una recepción tecnológica (el uso de Google Maps y Google Street View como instrumentos de *percepción*), que es comentada en distintos momentos del texto, y que no ilustra el texto sino que convierte a las imágenes insertas en parte del mismo. Las capturas de imagen son también *escritura*, no ilustración o apósito complementario al mismo: forman parte del relato de hechos, cuyo eje vertebran como texto documental. En cuarto lugar, hay un juego de collage entre las imágenes y los textos; la composición o diseño paginal ofrece al lector un mosaico de pequeños fragmentos o elementos, en el que las partes escritas y las visuales no son distintas, sino idénticas partes discursivas de un todo: el propio collage afterpop. En quinto lugar, hay una evaluación de la técnica, una reflexión sobre su poder expresivo, en relación con las demás artes discursivas, algo que encaja precisamente con la descripción de la modernidad *afterpop* descrita por Eloy Fernández Porta en el ensayo homónimo: "ser *moderno* implica asumir y a

²⁸ Explicada en Fernández Mallo, Agustín: *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009.

la vez poner en cuestión la innovación técnica"²⁹. Sucede algo similar en «Blind Pew», una de las piezas finales del *Remake*, donde Fernández Mallo toma el poema original de Borges y lo hace traducir a varios idiomas utilizando el traductor de Google (cf. p. 140), para hacerlo regresar luego al "español". El resultado es una deconstrucción lingüística *maquinal* del original borgiano, que aparece transmutado en otra cosa por una escritura automática similar a la surrealista, sustituyendo el inconsciente por el algoritmo traductor de Google. Otros autores como Robert Juan-Cantavella han utilizado también este mecanismo como poderoso difractor o desplazador de sentidos textuales, generando una suerte de irracionalidad textual que suele asociarse a la poesía surreal (Fernández Mallo dice: "no hace falta insistir en la extraordinaria notabilidad poética del mismo", p. 141).

NOVEDAD Y CLASICISMO

A veces el discurso del libro de Fernández Mallo, pese a su voluntad renovadora, se vuelve un tanto monótono y parece apoyarse demasiado en la lógica de las casualidades. Un tipo de literatura que hemos visto mucho en Paul Auster y en Enrique Vila-Matas, por el cual una casa que encuentra un personaje es la misma en la que vivió un admirado escritor, o una esquina resulta tener una doble en una ciudad lejana, o dos mujeres hermosas tienen el mismo nombre, o una nube sobre la isla de Lisca Bianca tiene la forma de la isla (*Remake*, p. 99), o un charco estadounidense tiene la forma de los Estados Unidos (*op. cit.*, p. 120). Esta estética algo limitada de amplificación de la casualidad, de casualidades y especularidades azarosas³⁰ y de búsqueda del efecto de lo "maravilloso" en el lector de un modo algo gratuito, atasca en ocasiones la narración del *Remake* y nos lleva a preguntarnos hasta qué punto algunas aportaciones de Fernández Mallo no son en realidad más que *amplificaciones maravilloso-técnicas* de efectos antiguos. Por ejemplo, el relato

²⁹ Fernández Porta, Eloy: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, 2007, p. 42.

³⁰ Ya criticada con ironía por Nabokov en *Desesperación*: "una farola callejera cuyo número (siempre me he fijado en los números de las farolas) era el mismo que el de la farola situada justo delante mismo de la casa de Moscú en la que yo me alojé. [...] Tampoco estoy seguro de la excepcionalidad de los susodichos fenómenos. Todas las personas de mirada aguda conocen bien esos pasajes de su vida pasada que una voz anónima les vuelve a contar: combinaciones falsamente inocentes de detalles, que suenan vomitivamente a plagio"; Nabokov, Vladimir: *Desesperación*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 78.

«Mutaciones» puede verse como una elaborada y "virtuosa" variación del texto de Robert Smithson, sustituyendo el paseo originario de éste recorriendo los "monumentos" de Passaic (Nueva York) por un paseo virtual, gracias al Google Maps. Pero el lector tiene la sensación de que el texto de Smithson era más inteligente, más atrevido y *más original*, aunque la tecnología usada por el artista en 1967 fuese apenas un cuaderno, un bolígrafo y una cámara. Todo el aparato técnico y visual del *Remake* resulta ensombrecido por la validez analógica del texto original, del texto espejado. No pocos lectores dirán que los fragmentos originales de Smithson incluidos en «Mutaciones» son, incluso literariamente, lo mejor del relato. Por supuesto, no superar el original es uno de los riesgos elementales de todo *Remake* y éste carecería de valor si no corriese ese riesgo. En otros casos, sobre todo en los poemas finales, la reescritura del original borgiano desciende al mero chiste, alguno de ellos sin demasiada fortuna («Adrogué»), o a la aparición casual y poco problemática de la mención tecnológica que nada añade, como en «Del rigor de la ciencia», clásico borgiano alterado por Fernández Mallo con la inclusión de unos corchetes con la expresión "pre Google Earth" (p. 159). Precisamente por la carga canónica de este brevísimo relato, uno de los más citados de Borges, la reescritura debiera haber empeñado más arrojó estético.

CONCLUSIÓN

Las lecturas de Borges aquí citadas recorren claras divergencias en su largo camino transatlántico. Mientras que Fogwill "silencia" u opaca la referencia borgiana, que puede pasar inadvertida para un lector común, Katchadjian y Fernández Mallo la explicitan desde el título. Katchadjian hace referencia en él a la operación de "engorde" retórico a la que somete el texto de Borges, mientras que Fernández Mallo hace pública y notoria su condición de *remake* del texto *a quo* en la misma portada³¹. Por esa declaración expresa, por la continua autoconsciencia con que el autor desarrolla en el texto su relación con la obra de Borges, y por la consideración metanovelística del texto, nutri-

³¹ El libro de Fernández Mallo fue retirado de las librerías en otoño de 2011, tras la amenaza de demanda judicial por parte de María Kodama, la heredera de Borges. Esa retirada me parece uno de los actos culturales más tristes y lamentables a los que hemos asistido en los últimos años, y demuestra el grave anacronismo de la legislación vigente de propiedad intelectual.

do de referencias estructurales y semánticas a sí mismo, es por lo que procedemos a denominarlo *metaremake*.

También es importante hacer notar que entre la reelaboración discursiva de Fogwill, realizada desde una perspectiva retórica, totalmente literaria, y la relectura afterpop y tecnológica de Fernández Mallo, hay matices diferenciadores de notable calado. No sólo son libros de siglos distintos, también de cosmovisiones distintas. Mientras que Fogwill, e incluso Katchadjian, abordan la apropiación del texto borgiano desde su pura condición de texto, Fernández Mallo la objetualiza, e introduce en su operación reapropiadora una visión *pangeica*³², tecnologizada, que aún sin solución de continuidad texto e imagen. Hablando de la versión digital y transmedia de su libro, especialmente prevista para lectores electrónicos iPad, escribe Fernández Mallo:

En mi opinión, estamos en la prehistoria de un libro de tales características [...]; el camino para investigar las posibilidades está por recorrer. Supongo que el escritor que opte por esta vía, que en nada perjudica ni es incompatible con el papel, será ya algo diferente, una especie de compositor o director de un artefacto final que ya no es exactamente un libro, ese 'compositor' manejará la palabra, la imagen en movimiento, las asociaciones metafóricas entre materiales de la Red, el sonido, etc., excediendo en completitud, en mi opinión, al cine, del que siempre se dice que es el 'arte total' [...] La tecnología ha llegado a un grado de sencillez equivalente a la del bolígrafo, uno mismo puede componer todo eso sin salir de casa³³.

El resultado es, si queremos, un proceso sinfónico, donde una gran panoplia de instrumentos expresivos se dirige a la reelaboración de *El hacedor* en un texto expandido, escrito desde otra cosmovisión e interesante en algunos momentos, aunque descuidado en otros. No es cuestión de esclarecer qué texto es *mejor*, creo inútil o improcedente una pregunta en tales términos, sino de apreciar las diferencias epistemológicas, estructurales y creativas entre todos ellos. En ese sentido, si Fogwill pudo agotar las variaciones del texto borgiano y Katchadjian las posibilidades vanguardistas del ejercicio literario de apropiación, *El hacedor (de Borges)*, *Remake* de Fernández Mallo tiene la

³² Véase Mora, Vicente Luis: *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, y *La luz nueva. Singularidades de la narrativa actual*. Córdoba: Berenice, 2007.

³³ Fernández Mallo (marzo 2011), *op. cit.*, p. 33.

virtud de abrir puertas, de dejar francos umbrales de relectura donde las posibilidades tecnológicas de relectura y reescritura de un texto anterior son, virtualmente, inagotables.

BIBLIOGRAFÍA

- Belting, Hans: *An history after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Blesa, Túa: *Logofagias. Los trazos del silencio*, Anexos a *Tropelías*, 5 (1998).
- Borges, Jorge Luis: *Obras completas*. Barcelona: RBA, 2005, vol. I.
- Bourriaud, Nicolas: *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2007.
- Carrión, Jorge: *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae, 2011.
- «La cuenta atrás (X)», 15-II-2011, <http://jorgecarrion.com/2011/02/15/la-cuenta-atras-x/> (cons. 20-V-2011).
- Coetzee, J. M.: *Elizabeth Costello*. London: Vintage, 2004.
- Curnows, Wystam: «Conceptual Writings and its Others», http://poetrycenter.arizona.edu/conceptualpoetry/cp_media/papers/cp_papers_curnow.shtml (cons. 7-V-2011).
- Fernández Mallo, Agustín: *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- «Motivos para escribir *El hacedor (de Borges), Remake*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 729 (marzo 2011), pp. 29-35.
- Fernández Porta, Eloy: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, 2007.
- Fogwill, Rodolfo Enrique: *Hélp a él*. Cáceres: Periférica, 2007.
- Gallego Cuiñas, Ana: «La lectura utópica de Ricardo Piglia: 'Tierna es la noche'», en: Ezquerro, Milagros/ Ramos Izquierdo, Eduardo (eds.): *Reescrituras y transgenericidades*. Paris: Rilma 2 / ADEHL, 2010.
- Hernández Marmolejo, Carlos A.: *La apropiación en las artes plásticas actuales*. México D. F.: UNAM, 2009.
- Kerik, Claudia: «De Montaigne a Walter Benjamin», *Letras libres* (febrero 2010), <http://www.letraslibres.com/index.php?art=14412> (cons. 19-VI-2011).
- Pascal: *Pensées*. Versión de Léon Brunschvicg. Paris: Flammarion, 1976.
- Maillard, Chantal: *Contra el Arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-Textos, 2009.

Vicente Luis Mora

- Mora, Vicente Luis: «El aleph en el espejo y el espejo como aleph: hacia una lectura transatlántica de Borges», en: Ortega, Julio (ed.): *Nuevos Hispanismos*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2010, pp. 267-288.
- Nabokov, Vladimir: *Desesperación*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Ramírez, Juan Antonio: *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal, 2009.
- Sarlo, Beatriz: *Scenes from postmodern life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Scolari, Carlos: *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Terranova, Juan: «Una serie infinita de cambios», <http://hipercritico.com/content/view/1979/42/> (cons. 12-V-2011).