

# LA ESTRATEGIA DE LA ARAÑA. CULTURA DE LA CONECTIVIDAD Y APROPIACIONISMO EN *EL HACEDOR* (*DE BORGES*), *REMAKE*, DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO



Riva, Sabrina

**Sabrina Riva** rivasabrina@yahoo.com.ar  
Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

## Gramma

Universidad del Salvador, Argentina

ISSN: 1850-0153

ISSN-e: 1850-0161

Periodicidad: Bianaual

núm. Esp.10, 2020

revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 14 Abril 2020

Aprobación: 15 Mayo 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2602365029/index.html>

**Resumen:** En esta oportunidad, nos detendremos en *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, de Agustín Fernández Mallo, para intentar explicar la «remediación» (Gil) estructural pero también perceptiva que ofrece dicho texto del clásico borgeano. Nos interesa, en particular, advertir cómo se resuelve o realiza la presencia y el impacto de las nuevas tecnologías en cierta línea de la narrativa española reciente, en gran medida una literatura «transatlántica» y «expandida», y el alcance de las «prácticas apropiacionistas» de «copy paste» y las «prácticas de sampleo», merced a las cuales se capturan, combinan, traducen, vacían o no de sentido histórico una serie de materiales, en un marco en el que lo que prevalece es el reciclado cultural y en el que, más allá de toda polémica, los límites entre producción y consumo se han desdibujado.

**Palabras clave:** Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, Apropiacionismo, Literatura expandida, Cultura de la conectividad.

**Abstract:** *In this paper, we will focus on El hacedor (de Borges), Remake by Agustín Fernández Mallo. We will try to explain the structural but also perceptual «remediation» (Gil) of the classic Borgean text. We want particularly to note the impact of new technologies on a certain line of recent Spanish narrative, largely a «transatlantic» and «expanded» literature. Also we analyze what is the scope of the «appropriationist practices» of «copy paste» and the «sampling practices», within the framework of cultural recycling predominance and, beyond all controversy, of the vagueness of the limits between production and consumption.*

**Keywords:** *Agustín Fernández Mallo, El hacedor (de Borges), Remake, Appropriationism, Expanded literature, Culture of connectivity.*

En la *disposición de ánimo seriamente frívola* se hace patente el doble movimiento que caracteriza a la actitud *after-pop*: por una parte, una crítica a la cultura literaria oficial realizada con medios *bajos*; por otra parte, la reconsideración del espacio pop como un tema cómico –y no dramático, según suponían viejos humanistas como Grass–.

Eloy Fernández Porta. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática.*

Del Proyecto Nocilla (2006-2009) a Trilogía de la guerra (2018), la propuesta narrativa de Agustín Fernández Mallo presenta diversas modulaciones, vinculadas todas ellas con el paradigma de la experimentación formal. Desentendiéndose de las jerarquías entre cultura culta, cultura popular y cultura de masas y apostando por el asedio a referentes tan dispares como la cultura audiovisual, las nuevas tecnologías y la tradición literaria, sobre todo, angloamericana, el escritor gallego avizora el potencial artístico de los materiales más diversos y destaca la figura, en tanto precursor, de Jorge Luis Borges<sup>[1]</sup>.

En este sentido, *El hacedor* (de Borges), *Remake* homenaja de modo explícito al narrador argentino desde la elección misma de su título, en el que, en clave metafictiva, se nos anticipa la reescritura de la publicación borgeana, cuyos rasgos fundamentales son la permanencia del diseño general de la obra y la variación de los textos que la componen. Se mantienen los nombres y su orden de aparición, pero no su contenido, que en algunas oportunidades es suplantado por una explicación acerca de los motivos que llevaron al autor a no reescribir determinado poema o relato. En «Borges y yo», además, Fernández Mallo define a Borges como «el más ilustre personaje de esa corriente estética llamada apropiacionismo» (2011, p. 127)<sup>[2]</sup> y justifica así su propia práctica de escritura, puesto que su proceder es similar: ambos se «apropian» de estrategias compositivas de otras textualidades y autores, ambos «falsean y magnifican».

El objetivo medular del presente trabajo será, entonces, analizar algunas de las instancias de reciclado que se ponen en juego en la obra y su relación con los diferentes dispositivos metaficticiales, en los que se representa de modo más ostensible la voz autoral, a fin de señalar las singularidades de sus «importaciones» culturales.

Como señala Fernández Mallo merced al uso del marbete «apropriacionismo» —y un lector atento de Borges por supuesto sabe—, su obra, que hoy podríamos pensar en los términos de un «muestreo literario», «está hecha de citas, préstamos, imitaciones, o sea, de rememoración». Es, en principio, igual que todo otro ejemplo de creación literaria, apócrifa, «artificioso ensamblaje de figuras y modos preexistentes, ingenioso montaje de textos preformados, es como toda literatura astuto plagio, [...] es simulacro» (Yurkievich, 1983, p. 700). Tales afirmaciones, no obstante, sirven para describir tanto el gesto borgeano como la escritura del propio narrador gallego. Si, en opinión de Borges, «una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída» (2002, p. 125)<sup>[3]</sup>, es decir, introducir un texto en una nueva situación comunicativa genera nuevos significados, empleando idénticos significantes; la *remake* que propone el español supone una concepción de la figura autoral y de la idea de originalidad semejante a la borgeana. Ambos confían en la lectura semióticamente productiva, alejándose del horizonte creativo de la «obra maestra», y son más permeables al «gesto artístico» actual, desarrollado en especial por las artes plásticas<sup>[4]</sup>. Así lo confirma el propio novelista, en un ensayo reciente, denominado *Teoría general de la basura*. Allí, en sintonía con la cita borgeana, Fernández Mallo manifiesta: «el tiempo pasado no es algo que viene a decirme cómo eran las cosas antes, sino que, como si de un “tiempo

inverso” se tratara, son huellas que vienen a decirnos cómo es nuestro presente, a construir una identidad contemporánea» (2018, p. 12).

Más aún, convocado por *Cuadernos hispanoamericanos* para exponer los motivos que lo llevaron a reescribir uno de los libros que Borges sintiera como más personales, el autor elabora un artículo autopoético, en el que da cuenta de su admiración por el rioplatense y explica cuál fue el origen de su proyecto:

Se fue gestando la idea de... escribir un libro que, siguiendo la estructura del de Borges, dialogara con él en diferido, un libro producto de todas esas anotaciones de ideas que el original me proponía pero conservando la estructura, títulos e ideas del original, como si el libro de Borges fuera la figura de carne y hueso y el mío su deformada imagen en un espejo, una especie de mapa o cartografía que no sólo copiara sino que también transformara (2011b, p. 29).

Por lo que este libro conjuga las variaciones de un hipotexto consagrado con el «recorte y pegue» de los medios electrónicos, que operan en pos de un propósito mayor, el de «cartografiar la ficción». Sin embargo, de acuerdo con lo que comenta en el citado artículo, el autor procedió de modo diferente según se tratase de cuentos o poemas. Con los primeros, salvo excepciones, lo que hizo fue concebir un relato que metaforizara la idea central del texto base, pero que eludiera por completo la escritura del argentino. Con los segundos, en cambio, la innovación fue más profunda, pues creo piezas nuevas conforme a lo que le inspiraba el título de la composición original. Mientras que la «Nota del autor» es un agregado de Fernández Mallo, el «Prólogo» y el «Epílogo» son variaciones de los paratextos borgeanos, cuyas reformulaciones pueden ser malinterpretadas como plagio<sup>[5]</sup>.

Guiado por un intenso afán lúdico y experimental, que tiene una fuerte ligazón no solo con los descubrimientos de las vanguardias históricas, sino con una concepción diacrónica de las posibilidades de renovación artísticas, el escritor español propone en *El hacedor* (de Borges), *Remake* un lenguaje narrativo atravesado por una multiplicidad de fenómenos «meta» que, próximos a la noción de rizoma deleuziana, conectan más bien con una forma de interpretar la creación artística en «modo red», en la que las jerarquías se alivianan (Fernández Mallo, 2018, p. 20)[6]. De esta manera, más allá de la modalidad metaficcional que se exhibe desde el inicio, mediante el título del escrito, pasando por el diseño metadiscursivo de los paratextos que abren y cierran la miscelánea, o las ocasionales manifestaciones autoficcionales, piénsese particularmente en «Borges y yo», nos encontramos con dispositivos metamediales de gran calado, que complejizan de modo ostensible el entramado narrativo y responden al horizonte epistemológico de la «literatura expandida» o, incluso, al de la «narrativa transmedia»<sup>[7]</sup>.

Con respecto al título, este nos anticipa, a partir de la palabra *remake*, el procedimiento clave en la composición del texto, desenmascarando el artificio básico en el que se asienta su escritura: la reescritura o variación de una obra anterior. Además, se nos ofrece de forma explícita tanto el nombre original de esta, el cual se vuelve a emplear, como el de su autor. Es por esto que, por un lado, el título arroja una primera pauta de lectura que engloba toda la colecticia bajo una estrategia metaficcional, por el otro, encarna el gesto irreverente de Fernández Mallo, el que, de cualquier modo, puede interpretarse como una estrategia publicitaria o una advertencia para el lector desprevenido<sup>[8]</sup>.

Los poemas, dada su mayor distancia del texto base, como ya lo señalamos con anterioridad, son el espacio oportuno para el despliegue de los juegos verbales, muchas veces de corte metaficcional y para la exhibición, al menos en apariencia, de una improvisación más acentuada y lúdica. Por un lado, una serie de composiciones reciclan o emulan géneros discursivos asociados con la cultura de masas. Por ejemplo, los versos de «Poema de los dones» recuperan la canción publicitaria de Lacasitos, cuyos destinatarios son los niños; los de «Los Borges» proponen una lista de bandas de rock, que se completa con un *link de youtube*; y el único verso que presenta «El otro tigre» reproduce un número de ISBN. Por el otro, textos como «Delia Elena San Marco», «Elvira de Alvear», «A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell» y «Adrogué» proporcionan pistas sobre su propia construcción. En «Delia Elena San Marco», la única línea del que está compuesto el texto reza «Éste me lo salto» (p. 37) y en «Elvira de Alvear» leemos «A ti no te conozco» (p. 133), para indicar que el original no va a ser modificado o desarrollado, aunque esas palabras sean justamente la huella de su total transformación. «A la efigie...» y «Adrogué», por su parte, explican entre paréntesis y en cursiva los sitios en los que fueron encontrados los fragmentos o las palabras que se transcriben: el primer texto es una «*frase encontrada en un prospecto de una crema hidratante de ojos*» (p. 137) y, el segundo, una «*voz encontrada en el barrio de Palermo, Buenos Aires*» (p. 154). Fernández Mallo, en consecuencia, realiza a través de los ejemplos citados «el viaje al lado blando de los residuos» que teoriza en su ensayo ya mencionado, revisa el «*spam*» cultural y regresa con aquellas expresiones desdeñadas usualmente por la literatura culta, pero que merced a la importación de un ámbito a otro, interpelan a nuestro presente y producen singularidad. Esto es, utiliza las técnicas del apropiacionismo, vinculando de este modo a la literatura con el arte conceptual, y en un gesto propio del *Do It Yourself* difundido durante los primeros años de la red 2.0, participa de la «épica del consumo» que —en términos de Eloy Fernández Porta (2008)— piensa a la sociedad como un *stock* disponible sobre el que cada cual interviene y toma aquello que cree artísticamente conveniente.

En cuanto al «Prólogo» y al «Epílogo», estos meditan sobre la literatura de Borges, y en simultáneo sobre la del propio Mallo, fagocitando el texto borgeano, dado que reproducen párrafos enteros del escritor argentino. Sin embargo, las «Notas del autor» le pertenecen íntegramente al creador del *Proyecto Nocilla*. Allí este comenta que, además de la versión impresa y su correspondiente versión digital, elaboró otra, «la versión digital enriquecida», y describe los contenidos audiovisuales que adicionó a cada cuento. Si bien establece que «todos estos añadidos no son necesarios para la lectura del libro en papel», asegura, siguiendo de cerca al Julio Cortázar de *Rayuela*, que «unidos a éste, conforman una segunda obra» (p. 171); o lo que es lo mismo, se trata de un libro paralelo, pero especular, en el que el grado de experimentación se agudiza y la configuración de un lenguaje mediado por las nuevas tecnologías crea un entramado hipertextual, que magnifica algunas ideas borgeanas como la del laberinto o la «Biblioteca de Babel». Las posibilidades de la representación literaria se expanden y la narración se despliega a través de distintos medios, sobre todo la red, puesto que esos nuevos contenidos son alojados en (o provienen de) diversas plataformas, como YouTube, blogs y páginas personales de artistas plásticos afines a su propuesta.

El «Prólogo» actualiza tanto las referencias históricas y el *name-dropping* (Fernández Porta, 2010) como el estilo de la escritura, al tiempo que rinde tributo al autor de *El hacedor*. Si este último indica que su texto fue escrito en 1960 en la biblioteca de la calle México —ámbito al que regresa luego de una ensoñación— y lo firma con sus iniciales, Fernández Mallo suplanta las letras del nombre anterior, coloca las propias, y advierte que su prefacio fue creado en 2004, en su departamento de la Isla de Mallorca; es decir, cambia las coordenadas témporo-espaciales, copia y varía la información proporcionada por Borges.

En la misma línea, renueva las citas literarias y los hechos históricos que signaron la producción de su texto. De este modo, los versos de la *Eneida* y el epíteto de Lugones a los que Borges aludía son reemplazados por versos de Juan Benet y la referencia al suicidio de Lugones —escritor con el que Borges se encontraba en el sueño— por la evocación de dos sucesos contemporáneos: la publicación de la encíclica papal *Dominum et Vivificantem* de Juan Pablo II y el momento en el que el autor del *remake* «tiraba a una hoguera [negra y blanca] (su) primer disco de Joy Division [blanco y negro]» (p. 10), en otras palabras, sucesos que le sirven a este para contextualizar la muerte del creador de *Ficciones*. Las mudanzas, entonces, trocan cultura clásica y literatura argentina por literatura peninsular y proponen una mediación cultural que contempla no solo la cultura culta, sino también la cultura de masas escrita, no necesariamente literaria, y la audiovisual.

En cuanto al estilo, el primer y el último párrafo del texto original están copiados en su totalidad e integrados en la escritura del autor más contemporáneo. Por lo que se parte de las preocupaciones y las estructuras sintácticas borgeanas. Sin embargo, Fernández Mallo introduce algunas modificaciones sutiles, por ejemplo, en la puntuación, dado que saca los paréntesis a «me digo» (p. 10) y coloca la frase entre comas, y a la palabra «símbolos» le agrega el adjetivo «premodernos».

*El hacedor* estaba dedicado por Borges a Leopoldo Lugones, el poeta nacional por antonomasia en los tiempos en los que él comienza su derrotero literario. En el *remake*, en cambio, se borra ese nombre y se coloca en su lugar el de Borges. Por lo mismo, este prólogo, en el que se relata un posible encuentro entre los narradores de una y otra orilla, junto con el título y la portada del libro, en la que sobre fondo negro se reproduce un corazón dorado, constituyen distintas muestras de la admiración de Fernández Mallo por el escritor argentino. Subrayemos además que, en consecuencia, tanto en este caso como en el texto en general, se emplean estrategias asociadas a la llamada «escritura no creativa» de Kenneth Goldsmith, de acuerdo con la cual en la actualidad un escritor, lejos del imaginario del genio torturado, actúa como una suerte de «programador que conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene de modo brillante una máquina de escritura» (2015, p. 22).

En consonancia con lo que venimos diciendo, «Borges y yo», texto que desarrolla el motivo del doble, se renueva de la mano de Fernández Mallo, ya que en su versión es él la otra cara de Borges, aquella que sustenta la voz narrativa. Estructurado en dos apartados, que son añadidos suyos, el narrado y el iconográfico (aunque también sea escrito), este es uno de los tantos textos en el que Borges se pronuncia acerca de la noción de originalidad: «Nada me cuesta confesar que he logrado ciertas páginas válidas —dice— pero esas páginas no me

pueden salvar, quizá porque lo bueno no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición» (1996, pp. 69-70). La propiedad intelectual, en efecto, resulta un reflejo ilusorio, lo que le permite a Fernández Mallo llamarlo, como ya lo mencionáramos, «el más ilustre personaje» del «*apropiacionismo*»<sup>[9]</sup>. Ejemplo acabado de lo que la teoría actual ha denominado autoficción, la creación borgeana, y por ende la de Mallo, exhiben de modo explícito las vicisitudes de una subjetividad escindida, la de un sujeto, en el que conviven más de una personalidad en el primer caso, en el que la escritura del otro le permite crear la propia, en el segundo, mezclando elementos de la realidad empírica con otros ficcionales<sup>[10]</sup>. Así AFM, que es quien despliega su monólogo, emulando la frase borgeana, afirma: «Borges, se deja vivir, para que yo pueda seguir tramando en él mi literatura y esa literatura me justifica» (p. 127).

Por último, en el *remake* se presentan una serie de textos –el más representativo en este sentido es «Mutaciones»–, en el que las recurrencias del lenguaje se amplifican, ante todo porque este participa de una red interdiscursiva, cuyos significados son creados por las lenguas naturales y también por distintas formas de expresiones multimedia. La hibridación genérica implica un «efecto metafictional» sobre algunos de los discursos vinculados, pero además, si pensamos en el libro en sus tres versiones (impresa, electrónica y digital enriquecida), es indudable que sosteniendo una misma poética narrativa, Fernández Mallo ha pasado de un dispositivo transmedia a otro multimedia, en el tramo que va del *Proyecto Nocilla a El Hacedor (de Borges)*, *Remake* (Gil González, 2005; Gil González, 2018).

En el caso puntual del texto mencionado, «Mutaciones», este presenta a modo de tríptico tres experiencias diferentes, que trazan recorridos similares y que siguen las huellas, en el primer y en el último segmento, de los caminos transitados/realizados por otros artistas. Se pone el foco en cómo el narrador desarrolla una determinada aventura y esto constituye el relato, más que en la simple exposición de esta. Justamente, una explicación sencilla de los hechos sería esa: un hombre emprende un viaje y la fijación audiovisual y narración escrita del mismo constituyen la obra de arte. No obstante, esa actividad que en la vida cotidiana puede resultar corriente, aquí convoca un grupo de mediaciones tan complejo, que dificulta la tarea de abstraer una modalidad comunicativa precisa. La experiencia creativa deviene *performance* y se emparenta con el conceptualismo propio de las artes plásticas.

La transformación del texto borgeano es manifiesta. El autor gallego toma una prosa breve, referida a los cambios que se operan en las funciones de los objetos, y la transforma en una narración extensa, dividida en tres partes. Nos detendremos solo en la que abre y en la que cierra el relato, debido a que son las más significativas.

La primera, denominada «Un recorrido por los monumentos de Passaic 2009», tiene por objetivo repetir el camino realizado por Robert Smithson en su obra homónima de 1967, pero esta vez empleando Google Maps y Google Street View, esto es, sin que el narrador salga en ningún momento de su habitación. Se dedica un primer tramo del texto a describir las circunstancias del recorrido y los recursos que se utilizarán: «Enciendo el iMac y, en tanto arranca, con mi teléfono Nokia N85 le hago una foto al mapa que me servirá de guía [...] el mapa viene reproducido en un libro que tengo a mi izquierda» (p. 59). De este

modo, proliferan, desde el principio, una serie de mediaciones que facilitan la tarea del «paseante»: mientras prende su ordenador, primera mediación, saca una foto, segunda mediación, a un mapa, tercera mediación, que se encuentra en un libro, cuarta mediación; pero no solo ello, esas instancias están contenidas en la *remake* de una performance mítica de las artes plásticas –recordemos que Smithson es uno de los pioneros del Land art y un antecedente de la Internacional Situacionista–, que a su vez se encuentra dentro de otra *remake*, esta vez sí, la borgeana. «Viaje psicogooglegráfico» (p. 76) que combina la «caminata virtual» con la lectura del libro de Smithson, la toma de fotografías y el uso de los buscadores web, y posibilita así una rememoración en clave metafictional del espacio elegido y una actualización del tipo de lectura que se imprime sobre ese territorio, «una manera de leer el mundo» en la que –según las reflexiones tempranas que Fernández Mallo perfila en *Pospoéticas*– «no es que estemos ante la pantalla de nuestro ordenador, sino que somos una terminal de una red conectada con cualquier punto en fracciones de segundo», «destinatarios de un chorro de información en el que se mezclan todos los tiempos y espacios». Es decir, miembros de una «constelación ubicua», en el marco de la cual los artistas tienden al «nomadismo estético» porque la idea de «cultura propia» ha sido socavada irremediablemente por el uso y la participación en la Red (2009, p. 184).

El tercer relato, titulado «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», pone en marcha una intrincada sucesión de fenómenos metamediales. Pretende rehacer el recorrido que llevó a cabo la producción de un documental de la RAI Televisión en 1983, llamado *Falso retorno*, que, asimismo, intentó reconstruir cómo fue la filmación de *La aventura* (1960) de Michelangelo Antonioni, o lo que es igual, procuró «desde la “ficción”, avanzar hacia atrás, hacia la “realidad” de la filmación» (p. 83).

En este pasaje, se retoman los parámetros básicos del primero —el andar como práctica estética— solo que el protagonista va detrás de las ruinas de una ficción. Al respecto, nos interesa destacar el final de ese relato. Cuando el narrador, que ha registrado gran parte de su experiencia y ha hecho el visionado del *film* italiano en su iPhone, se decide a apagarlo, observa que la obra de Antonioni sigue reproduciéndose y que Mónica Vitti, la protagonista, avanza hacia donde él se encuentra y no al revés como hasta ese momento. Esta secuencia es narrada a partir de la escritura y la fotografía, pues se exhiben en el libro dos fotogramas de la película. Ahora bien, por un lado, una de esas imágenes conecta al *remake* con la novelística previa del autor, más precisamente con la tercera entrega del *Proyecto Nocilla*, *Nocilla Lab*, visto que esta se usaba en la portada del libro y por tanto puede considerarse un material reciclado. Por el otro, en virtud de lo que expresa el narrador, esa aparición en la pantalla del teléfono altera la percepción espacial y temporal:

...y entonces, justo al llegar pasó de largo, así, como sin verme. Me quedé clavado. Me di cuenta de que no era Anna a quien buscaba Mónica, sino a mí. Sólo que ella había llegado con 45 años de antelación a ese lugar, yo ni había nacido, e inevitablemente ella pasaba de largo (p. 98).

Según Manuel Castells, «la tendencia que domina nuestras sociedades, como una expresión de nuestra ambición tecnológica y en concordancia con nuestra celebración de lo efímero, es borrar la muerte de la vida» (2015, p. 489). Por lo cual este episodio imagina que es posible sobrevivir a través de los simulacros

audiovisuales –y porqué no digitales– y que estos posibilitan una inmortalidad por fuera de los límites del tiempo y del espacio.

Signado por una serie de operatorias «meta», que van de la recuperación y transformación de la superestructura del texto borgeano a la incorporación de nuevos medios y lenguajes, *El hacedor (de Borges)*, *Remake* presenta un espacio textual caracterizado por las hibridaciones y las mediaciones, cuyo material compositivo ya no es exclusivamente la palabra escrita. El *remix* y la posproducción que ponen en marcha esta «máquina de escritura» habilitan la introducción de formas despreciadas o ignoradas por la tradición literaria, conectan múltiples lenguajes como el del cine, la música, el de la web y las nuevas tecnologías y el de los medios masivos en general, y desdibujan la distinción entre creación y copia.

Muchos de estos vínculos, al mismo tiempo, permiten que el texto literario amplíe sus fronteras, se extienda fuera de los márgenes de la página, completándolo o configurando, como es el caso de la «versión enriquecida» del *remake* trabajado, una narrativa en relación especular con el hipotexto del cual deriva. El escritor gallego no hace una mera adaptación de la miscelánea borgeana a otro medio, sino que la expande a través de otros sistemas de significación, razón por la cual su obra entrelaza las estrategias compositivas de la literatura al uso con aquellas otras de las narrativas transmedia.

Agustín Fernández Mallo –como muchos consumidores hoy en día lo hacen de manera natural en la red– se apropia de un contenido, en este caso de la cultura culta, lo actualiza y privilegia el «gesto artístico» por sobre las nociones de «obra maestra» y, al menos en parte, de originalidad. Entregado al conceptualismo propio de las artes plásticas contemporáneas, aunque no soslaye las lecciones de las vanguardias literarias del siglo pasado, diseña nuevas versiones de las piezas borgeanas y justifica su práctica de escritura, cercana a la del «prosumidor», señalando las coincidencias entre su quehacer literario y el del escritor argentino. Más allá de toda mera «afinidad electiva», «vuelve a leer» la obra de Jorge Luis Borges porque lo cree su precursor y, sobre todo, su contemporáneo.

## Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barrico, A. (2020, marzo 16). Humanidad aumentada (Jorge Carrión, entrevistador). Recuperado 16 de marzo, 2020, desde <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/alessandro-baricco-y-jorge-carrion/233356?fbclid=IwAR35BMGR4oTajGbZfZ7fyenfpOhADPtU9jhOJxy8iZlj6Raahe-CJ0jVdtc>.
- Becerra, E. (2012). Kodama versus Fernández Mallo: del capital simbólico al precio de las obras. En *Variaciones Borges* (33), 195-209.
- Borges, J. L. (1996). *El hacedor*. Madrid: Alianza.
- Borges, J. L. (2002). Nota sobre (hacia) Bernard Shaw. *Obras completas II* (pp. 125-127). Bs. As.: Emecé.
- Castells, M. (2005). *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. 1 La sociedad red*. Bs. As.: Siglo XXI.

- Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Mallo, A. (2011a). Motivos para escribir, *El hacedor (de Borges), Remake*. En *Cuadernos hispanoamericanos* (729), 29-36.
- Fernández Mallo, A. (2011b). *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara.
- Fernández Mallo, A. (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fernández Porta, E. (2008). *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Porta, E. (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Gil González, J. A. (2005). Variaciones sobre el relato y la ficción. En *Anthropos* (208), 9-28.
- Gil González, J. A. (2008). El Proyecto Nocilla y la nueva narrativa. En *Ínsula* (743), 26-28.
- Gil González, J. A. (2018). Intermedialidad.es: el ecosistema narrativo transmedial. En Gil González, J. A. y Pardo, P. J. (Eds.). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad* (pp. 205-276). Binges: Éditions Orbis Tertius.
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Bs. As.: Caja Negra.
- MacDowell, J. (2005). Reappropriating Psycho. *Offscreen* 9 (7). Recuperado 28 de febrero, 2020, desde [https://offscreen.com/view/value\\_psycho](https://offscreen.com/view/value_psycho).
- Pauls, A. (2007). *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
- Sarlo, B. (2007). Jorge Luis Borges. En *Escritos de literatura argentina* (pp. 147-212). Bs. As.: Siglo XXI.
- Scolari, C. (2016). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Sierra, G. (2005). Los ciborgianos y la nueva metanarrativa. En *Anthropos* (208), 111-114.
- Yurkevich, S. (1983). Borges: del anacronismo al simulacro. En *Iberoamericana XLIX* (125), 693-705.

## Notas

\*Doctora en Estudios Literarios con Mención Internacional y Máster en Estudios Literarios por la Universidad de Alicante y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: rivasabrina@yahoo.com.ar

[1] Las tres obras narrativas previas a *El hacedor (de Borges) remake* –nos referimos al *Proyecto Nocilla*– han sido consideradas por la crítica un paradigma de la experimentación formal y de la hibridación genérica en la literatura española contemporánea, cuyos referentes principales ya no provienen solo de la tradición literaria, sino que asedian aquellos vinculados con la cultura audiovisual, la música rock y las nuevas tecnologías, entre otros (Gil González, 2008). Tales aspectos se continúan y teorizan *a posteriori* en la novela *Trilogía de la guerra* y en el ensayo *Teoría general de la basura* respectivamente, publicados ambos por Fernández Mallo en 2018.

[2] De aquí en más la obra de Agustín Fernández Mallo se citará por la siguiente edición: Fernández Mallo Agustín (2011b). *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara.

[3] La cita borgeana completa es la siguiente: «Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo– como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil».

[4] En una entrevista reciente, que debió llevarse a cabo en las instalaciones del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, en el marco de la exposición *Gameplay*, pero que a causa de la pandemia por coronavirus se realizó vía digital y se retransmitió en directo, Alessandro Barrico reflexionó acerca de la noción de «obra maestra» y destacó que esta habría perdido su valor en la sociedad actual, mientras que la idea de «gesto artístico» estaría en alza (2020). Es decir, piensa esa transformación como una novedad del siglo XXI.

[5] De hecho, así lo entendió María Kodama, la viuda del escritor y guardiana de la «marca Borges», quien inició acciones legales contra Fernández Mallo y logró, para sorpresa del narrador gallego, que el libro se retirara de las librerías meses después de su publicación; puesto que, si bien el homenaje es explícito, no se habían pagado derechos de autor por la utilización de los fragmentos que hemos detallado. Otro tanto sucedió luego con el texto *El aleph engordado*, de Pablo Katchadjian, de 2009. Si bien la suya fue una edición de apenas seiscientos ejemplares en una editorial casi desconocida, la propuesta, en la que no se mencionaba a Borges y en la que se reproducía íntegramente uno de sus cuentos más reconocidos, interviniéndolo con palabras o frases que lo «engordaban», llevó a su creador a un largo juicio, en el que este fue sobreseído en dos oportunidades, la última vez en 2017. Para más información sobre la disputa entre Kodama y Fernández Mallo dirigirse al sugerente artículo de Eduardo Becerra, consignado en la bibliografía.

[6] En torno a esto, no olvidemos que a Jorge Luis Borges se le debe también una de las obras más importantes de la metaliteratura del siglo XX. De acuerdo con Germán Sierra, quien entiende que la escritura borgeana ha sido un faro para muchos autores más o menos recientes, la metanarrativa de nuestro siglo tendrá una decidida deuda con los relatos de este, pero a los «herederos de Borges, una generación más familiarizada y obsesionada con el laberinto tecnológico que con la biblioteca imaginaria, sería injusto calificarlos exclusivamente de borgianos: podríamos, si acaso, denominarlos “ciborgianos”» (2005, p.113).

[7] Entendemos por «literatura expandida» —en un sentido laxo— toda aquella obra que lleva sus historias o textos más allá de la página escrita, por ejemplo, la acción comienza en el papel y se prolonga en un blog o plataforma en la web. Por «narrativa transmedia», en cambio, un tipo de producción integrada, que expande lo que cuenta a través de distintos sistemas de significación y medios. No se trata de una mera adaptación de un lenguaje a otro, un arco argumental llevado de la literatura al cine o al cómic, sino que cada medio sirve de soporte a las particularidades de los distintos personajes, temas o aventuras de acuerdo con los objetivos del proyecto, y estos configuran una red o mundo narrativo. Además, con frecuencia, los consumidores se apropian de esas historias y las continúan, es decir, se convierten en «prosumidores», consumen pero también ejercen un rol activo en el proceso de expansión (Scolari, 2016).

[8] Tal vez resulte evidente, pero no está de más mencionar, que el paratexto nos reenvía también a una práctica frecuentada por el cine; se destaca, por añadidura, otro aspecto que la obra comporta: la metamedialidad. Tampoco es extraño, entonces, que el autor haga referencias laterales a films paradigmáticos del remake en clave contemporánea, como *Psicosis*, de Gus Van Sant. La nueva versión del clásico de Hitchcock generó una encendida polémica fundamentalmente por la meticulosa copia del original que proponía, pues solo el uso de la luz y la dirección de los actores fueron modificados; crítica ante la cual el director ha sostenido que su propósito era renovar la película para hacerla más accesible a las nuevas generaciones (James MacDowell, 2005). En este sentido, los dos remakes mencionados —el de Gus Van Sant y el de Fernández Mallo— se parecen, visto que ambos pretenden producir nuevos significados empleando los mismos significantes, pero cambiando la situación comunicativa.

[9] Sobre este aspecto vuelve una y otra vez la crítica borgeana, incluso en textos aún próximos en el tiempo como los de Alan Pauls y Beatriz Sarlo, ambos de 2007, consignados en la bibliografía. El autor de *El factor Borges*, para quien «la traducción es el gran modelo de la práctica borgeana» (p. 111), desgrana algunas reflexiones sobre tales ideas en el capítulo cinco de su libro, «Letra chica» y, en especial, en el número siete, «Segunda mano». Sarlo, por su parte, se refiere a las nociones de originalidad e influencia a lo largo de todo el capítulo titulado «Jorge Luis Borges».

[10] Comprendida como un «juego ambiguo de identidades» en el que intervienen tanto el autor, el narrador y el personaje –quienes usualmente comparten el nombre propio– como el lector, la *autoficción* es, a grandes rasgos, un fenómeno cuyo sujeto de la enunciación se construye a través de dos tipos de elementos: elementos autobiográficos, vale decir, aquellos datos que forman parte de la biografía del autor empírico, y elementos ficcionales. Estos aparecen reunidos sin distinción dentro del texto, lo que provoca cierta dificultad a la hora de fijar la identidad de dicho sujeto (Alberca, 2007). En el caso del formulado por Fernández Mallo en «Borges y yo», este comparte con el autor las iniciales de su nombre, el oficio de escritor y, al igual que algunos personajes del *Proyecto Nocilla*, o sea de una ficción previa, la vida bajo tierra en Isotope Micronation.