

FM y los cuentos para el final del alfabeto: fragmentaciones identitarias en x, y y z*

FM and the Short Stories for the End of the Alphabet: Identity Fragmentation in x, y and z

DANIEL ESCANDELL MONTIEL

Dpto. de Literatura Española e Hispanoamericana
Facultad de Filología
Universidad de Salamanca
Plaza de Anaya, s/n. Salamanca, 37008
danielescandell@usal.es
Orcid ID 0000-0001-7311-8016

RECIBIDO: 22 DE FEBRERO DE 2021
ACEPTADO: 19 DE MAYO DE 2021

Resumen: El libro de relatos *Cuentos de x, y y z* ofrece una serie de historias breves o muy breves en las que los personajes principales son referidos exclusivamente con esas letras. En nuestro análisis de la compilación de cuentos analizamos este recurso a través de las implicaciones fractales que se derivan de la recursividad de unas incógnitas empleadas como sustitutas de nombres de personajes que se repiten de forma sistemática. Proponemos que este elemento, en combinación con la recepción semiótica de la obra, que hace que el lector busque nuevas relaciones y combinaciones significativas, influye de forma directa en la conceptualización de los personajes a lo largo del proceso lector. Esto nos hace concluir que es a partir de estos dos factores como se produce una percepción particular e individual de la identidad de los personajes que conforman el trío protagonista.

Palabras clave: Fractales. Fragmentarismo. Relatos. Sampleo. Fernando Maremar.

Abstract: The short story book *Cuentos de x, y y z* offers a series of short or very short stories in which the main characters are referred to exclusively with those letters. In the analysis of this compilation of stories, I analyze this resource through the fractal implications that derive from the recursion of some variables used as substitutes for the names of characters that are repeated in a systematic way. I submit that this element, in combination with the semiotic reception of the work, makes the reader look for new relationships and significant combinations, which directly influences the conceptualization of the characters throughout the reading process. This leads to the conclusion that it is due to these two factors that a particular and individual perception of the identity of the characters that are used as the protagonist trio is produced.

Keywords: Fractals. Fragmentarismo. Short Stories. Sample. Fernando Maremar.

* Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación "Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI" (PID2019-104957GA-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Cuando se publicó *Cuentos de X, Y y Z* (1997), el libro de relatos editado por Lengua de Trapo aparecía firmado por FM, siglas tras la que opta por esconderse un autor que no se ha prodigado demasiado, al menos bajo esta identificación, pues desde entonces ha publicado tan solo tres libros más: *Ciclos* (2000), *El sentido o La naturaleza de la flecha* (2002), ambos también con Lengua de Trapo, y *Corazón*, ya en 2007, con Mondadori. Las siglas FM dieron paso años más tarde a Fernando Maremar, quien usó ya esta forma de nombre completo cuando optó por publicar directamente en el sistema de autoedición de Amazon su libro *Mente* (2012).¹ Por otro lado, fue un año antes cuando, al publicar con Alba Editorial *Cómo escribir el guión de un cortometraje*, este volumen aparece bajo el nombre de Fernando Marín. Se hacía patente así su dualidad como autor literario (y periodista) y cineasta, pues ha sido el responsable de los guiones de diversos cortometrajes reconocidos con múltiples premios y menciones.

A lo largo de su obra vemos una tendencia a entretener la vida de sus personajes a través de, en sus dos primeros libros, relatos breves de diferente factura y la presencia creciente, con el paso de los años, de la influencia de la filosofía y estética asiáticas. Un rasgo que, con todo, se mantiene presente cuando en su cuarto libro (y segunda novela) se da el salto hacia el imaginario del Oeste estadounidense a través de la introspección y percepción del mundo que permea una obra que tiene entre sus ejes el peso de la colonización europea sobre ese espacio continental. *Cuentos de X, Y y Z* no muestra esos rasgos en cierto modo orientalistas que podemos ver ya en *Ciclos* o en su novela *El sentido o La naturaleza de la flecha*, pero sí resulta patente ya su interés por hacer de cada breve historia una enseñanza o reflexión que persigue desvelarnos mucho sobre cómo vemos el mundo. En sus primeros libros de cuentos, además, se favorece también una lectura no lineal de los relatos que los componen, pues no hay una secuencia establecida, más allá de la impuesta por la naturaleza de la disposición de las páginas en el libro.

Nuestro objetivo principal en estas páginas es centrarnos en los componentes fragmentarios que permiten al receptor realizar lecturas semionáuticas de los relatos del primer libro de este autor madrileño, *Cuentos de X, Y y Z*, puesto que varios de sus aspectos diferenciales lo dotan de una cualidad frag-

1. El autor ha reeditado también de forma autónoma con Amazon *Cuentos de X, Y y Z* (2017) y *Corazón* (2015), lo que sugiere que recuperó los derechos sobre estos libros y optó por darles nueva vida bajo autoedición digital.

mentaria de particular relevancia que consideramos muy por encima de la que resulta natural y previsible en un libro de cuentos por las características inherentes a este formato. En consecuencia, no abordaremos las motivaciones tras su opción por evitar la firma con su propio nombre en el terreno literario, ni los cambios o relaciones que se pueden hallar entre este libro fundacional y los textos publicados posteriormente. Y es que, si algo resulta diferencial en la obra en la que nos centramos, es cómo los personajes son representados por las incógnitas matemáticas, por ejes de una concepción tridimensional en la que tres personajes interactúan de diferentes maneras, y son diferentes personas, relato tras relato. Sin embargo, mantener esa constante en forma de incógnitas algebraicas facilita que el lector construya puentes buscando nuevas relaciones entre los cuentos de la colección, al tiempo que –como consecuencia innata de ello– se redefinen sus prejuicios y expectativas para con el trío (no) protagonista. Optamos por marcar esta ambigüedad para reflejar, precisamente, la dualidad derivada del uso de las incógnitas (x, y, z) ² para denominar a los personajes cuento tras cuento: no son X, Y y Z nombres personales de un trío que se repite narración tras narración, pero nada impide al lector valorar la posibilidad de que, en varios de los cuentos, quizá así sea. De hecho, la ambigüedad se refuerza por el hecho de que X y Z son constantemente masculinos, frente a Y, que es un personaje siempre femenino. El sexo de los personajes, pese a ello, es el único aspecto constante en un componente identitario lleno de variables que se reescribe en la serie de cuentos.

FRAGMENTARISMO Y FRACTALIDAD

La huella del fragmentarismo literario es notable y evidente a lo largo de la historia del espacio literario y se construye durante una extensísima tradición de compilaciones de cuentos, leyendas y toda suerte de relatos breves que se establecen como parte de los pilares culturales de múltiples tradiciones. En ese sentido, no podemos negar que la tradición oral marca las composiciones fundacionales y que los rasgos derivados de este componente no escrito se encuadrarían directamente en la noción de fractalidad –que presentaremos por

2. Se sitúa en la misma tradición de autores como Cortázar en su *Historias de cronopios y famas*, si bien es cierto que allí el autor argentino aplicaba una identidad de marcado carácter estático a sus incógnitas nominales, lo que, en sí mismo, es una primera utilización del carácter fragmentario de la identidad a modo de antecedente de la colección de cuentos que nos ocupa.

extenso enseguida— en la medida en que se favorece la repetición de estructuras (tanto lingüísticas como narrativas) para facilitar la memorización de cantos épicos. En definitiva, no podemos considerar un secreto que estas composiciones que se han conservado hasta nuestros días no se sustenten en la fragmentación y la fractalidad para facilitar e impulsar no solo el recuerdo por parte de sus emisores, sino también la división de la obra en diferentes sesiones, de tal forma que un único romance pudiera funcionar como un extenso relato dividido en diferentes actuaciones. Sería un error creer que esta explotación de lo fragmentario es una estrategia de la literatura de nuestra época, puesto que este tipo de recursos han estado presentes en todas las tradiciones literarias que conocemos. Y, cómo no, eso incluye alejarse de la visión europeísta: clásicos universales como *Las mil y una noches* o el *Panchatantra* son ejemplos indiscutibles de la fragmentación como estrategia esencial para construir historias significativas que han pervivido durante milenios.

Debemos establecer, sin embargo, una primera distinción fundamental: no es lo mismo lo fragmentado que lo fragmentario. Si bien es cierto que el fragmentarismo puede acoger en su seno ambas orientaciones, debemos considerar la distinción de lo que son, con todo, dos elementos relacionados entre sí. En ese sentido, nosotros seguimos la diferenciación de Talens: lo fragmentado es aquello que pierde significado en su ruptura; lo fragmentario es aquello que no tiene un centro de significado. La consecuencia es que solo lo segundo funciona auténticamente en una autonomía plena pues no es fruto del caos producido al tirar un jarrón al suelo, sino más bien de una simulación ordenada de ese mismo caos a partir de piezas, sin que hubiera un jarrón íntegro en su origen. Con independencia de esta diferenciación, la relevancia del fragmento y lo fragmentario como eje compositivo de la creatividad artística es indiscutible para Vicente Luis Mora, quien afirma que el fragmento es “aquella mónada narrativa que, sin dejar de tener cierto o completo sentido por sí misma, vincula su autonomía al encaje discursivo en una estructura narratológica más amplia, ya sea sintáctica, semántica o simbólicamente” (s. p.).

Esto conlleva que las piezas de lo fragmentario no tienen necesariamente relación alguna con las demás partes: he ahí lo que Shattuck calificó como un fragmento absoluto, frente a los implicados, es decir, aquellos que precisan de ese vínculo con las demás partes para construir una idea. En su taxonomía debía darse también un tercer tipo que permitirá incluir aquellos textos fragmentarios que no encajan definitivamente en ninguno de esos momentos; lo que él calificó como ambigüedad. Luego lo fragmentario y lo fragmentado son

también clasificables por su relación con el resto de las partes como vínculo necesario, complementario o incluso ambivalente.

El fragmentarismo en la literatura del siglo XX, en particular en su segunda mitad, ha crecido de la mano del interés restituido entre público y autores (podría debatirse si también entre la crítica establecida) por los microgéneros y la brevedad, tanto absoluta como de las partes de la obra mayor. La gran obra debe ser capaz de subdividirse también en unidades claramente definidas, más asibles, en un proceso estructural que, según identifica Chattellus, “muestra un renacer de las formas breves que erige el fragmento en estética, al revés de la edad clásica, que lo consideraba una obra inacabada, nostálgica y huérfana de su totalidad” (156-57).

El acto de poner en valor lo breve tiene su reflejo en los catálogos editoriales, pues estos han concedido nuevo espacio a este tipo de obras más allá de los referentes clásicos e indiscutibles. No ha destronado a la novela como paradigma del modelo narrativo literario de éxito, pero sí se ha reivindicado con éxito contrastable. Son varios los críticos que han establecido una notable nómina contemporánea y panhispánica de autores jóvenes (y no tan jóvenes) que han cultivado con éxito el relato breve con lo fragmentario como bandera, sin excluir la novela también fragmentaria o con inclinaciones más atomistas (Mora). Y es que, si bien los primeros años de este siglo, y los ultimísimos del anterior, ya permitían ver con claridad el fenómeno que se estaba gestando, es en la maduración de la primera década del actual siglo XXI cuando se evidencia de forma contundente y clarísima el peso de lo fragmentario. De hecho, podemos afirmar incluso que se ha producido un abuso de dicha etiqueta entre la crítica, algo que han señalado investigadores diversos. En esa línea, Claudia Apablaza afirmaba que “debemos dejar de asignar adjetivos como posmoderno y fragmentario a tod[a] la producción «nueva» que se nos presenta, dos apelativos muy usados por los reseñistas de fines del XX y de principios del siglo XXI” (16). Su punto de vista estaba claro: los nuevos narradores ya han nacido dentro de ese paradigma y que eso forme parte de su modo de escribir es natural, sin hacerse preciso impostarlo. El mundo de esos autores ya es fragmentario: han entrado en él cuando solo estaban ya los añicos, por lo que no ha habido voluntad de romperlo, sino de fluir entre sus piezas.

Lo fragmentario forma parte del decálogo de características definitorias de la más reciente y actual literatura, al menos entre la escrita en nuestra lengua, que identifica Francisca Noguero: desdibujado de la frontera entre realidad y ficción; simbiosis entre teoría y ficción; velocidad y aceleración de la

narración; propensión a la fractalidad; relevancia de la visualidad; asunción de la intertextualidad; avatarización y nomadismo; otredad espacial; asunción de tiempos ajenos; y carga tragicómica o satírica (21-22). No estamos ante un fenómeno restringido a las circunstancias creativas de un medio, sino que resulta universal y podemos considerarlo parte del contexto actual como un hecho reivindicado y consolidado, pero no exclusivo ni excluyente.

Si miramos al cambio de siglo y regresamos al caso que nos ocupa del libro de relatos de *Cuentos de X, Y y Z*, además, hay un factor de repetición constante a lo largo de los relatos: los propios X, Y y Z. Esto nos lleva a plantear su característica recursiva como un aspecto de fractalidad. Abordemos, en un primer momento, este aspecto desde su enfoque matemático: para Eftekhari (2) lo fractal es un elemento natural que se opondría, por tanto, a la geometría euclidiana, puesto que esta resulta estrictamente de una fórmula algebraica, frente a los fractales, considerados como el resultado de una construcción recursiva o iterativa. Por tanto, los personajes repetidos, pero empleados como lienzos sobre los que dibujar diferentes circunstancias, personalidades y contextos, responden a esta circunstancia.

Debemos tener en consideración que la fractalidad en el mundo literario se ha asociado de forma muy tradicional a los estudios de las estructuras sintácticas y el léxico, considerándolos elementos compositivos potencialmente iterativos.³ Pero es evidente que se ha ido mucho más allá desde el enfoque de los estudios literarios. Por ello resulta necesario centrarnos en el tratamiento que se ha dado a esta noción desde diversos manifiestos artísticos. Así, en el año 2002, Héctor Piccoli publicó su *Manifiesto fractal* como vía para reivindicar, desde la posmodernidad, la recuperación de la composición rítmica e incluso musical de la poesía frente a la tendencia de textos poéticos prosificados que se habían ido consolidando como estética al alza en la recta final del siglo XX. No en vano, en lo poético, los elementos sujetos a fractalidad son mucho más próximos a los de la fractalidad musical, particularmente cuando nos enfrentamos a estrofas clásicas, como las moaxajas con su estructura de vueltas y

3. Es relativamente pronto, tras estudios que vinculaban la observación de patrones fractales en la naturaleza y también en constructos como la economía, cuando aparecen los primeros estudios que señalan que hay también fractalidad en el lenguaje, como el de Shanon en 1993. Más recientemente se ha trabajado en la conceptualización del lenguaje desde un punto de vista mucho más amplio con la fractalidad y Pareyón (374-76) identifica cómo cinco rasgos fundamentales del lenguaje humano (abordado desde la macrolingüística) coinciden con cinco rasgos fundamentales de la fractalidad: la autosimilitud estructural, la relatividad de escala, la irregularidad superficial, la consistencia formal y la dimensión fractal.

mudanzas. Este enfoque se sustenta en la repetición de palabras en patrones concretos para determinar el ritmo y estructura interna a partir de los trabajos de Lucy Pollard-Gott, quien centró su atención en la obra de Wallace Stevens.

Como ya se ha defendido en el pasado (Escandell 11-25), la estética del fractalismo literario cristalizaba entre mediados y finales de los ochenta; sin embargo, es en los últimos compases del siglo cuando se producen aportaciones formales de alta relevancia y que reflejan que el espíritu fractal del tratamiento de X, Y y Z estaba en el espíritu epocal sin género de dudas. No en vano, es tan solo dos años después de la aparición del libro del autor español, en 1999, cuando Kerry Mitchell lanzó *The Fractal Art Manifesto*. En este texto reflexivo, el autor señala rasgos de fractalidad en el arte de forma clara desde quince a veinte años antes, si bien considera que el eje esencial que articula esta noción se da en el año 1985, a raíz de la visualización del conjunto de Mandelbrot publicado en la revista *Scientific American* gracias al artículo divulgativo de Dewdney en su columna “Computer Recreations”. Recordemos que esa contribución fue escogida para protagonizar la portada de ese número en cuestión, lo que (de acuerdo con la tradición editorial de la revista) implica concederle la mayor relevancia del conjunto de artículos.

Frente a la relevancia de los modelos informáticos y toda la tradición estrictamente científica, el manifiesto de Mitchell establecía un enfoque de corte humanista centrado en el acto creativo, con elementos diferenciales de relevancia que debemos sopesar. Sin duda, el aspecto más significativamente diferencial del manifiesto de Mitchell frente al dominio matemático es que el autor propone en sus páginas que el arte fractal debía ser necesariamente hecho por una persona o, como mínimo, no debía situar a un sistema informático en una posición en la que ejecutara la totalidad de la obra sin dirección expresa del artista. Esto implica descartar componentes de aleatoriedad en la conceptualización de la obra, nuevamente como resultado de la ejecución de código informático, y legitima el enfoque fractal para el tratamiento de los personajes en el libro de relatos de Fernando Maremar.

Desde luego, la clave del fractalismo matemático reside en la simetría expansiva, esto es, en su recursividad. Esto conlleva la autosimilitud de las partes, que comparten la forma o estructura del conjunto completo, con ciertos niveles de desviación. En el mundo artístico, a raíz del manifiesto de Mitchell, esta característica está también presente, pero en lo literario se establece una frontera difusa entre lo fragmentario y lo fractal. Zavala considera que debe diferenciarse entre el texto fragmentario (que es independiente) y el texto frac-

tal (que precisa de la serie en la que se integra) (2006, 135). De hecho, el mismo Zavala propuso unos años antes que “el *fragmento* es lo opuesto al *fractal*, pues el primero es autónomo, mientras el segundo conserva los rasgos de la serie. Pero, mientras el detalle es resultado de una decisión del autor, el fractal es producido por el proceso de lectura” (2004, 9), por lo que hay un componente fundamental de recepción en esta idea de fractalidad que va más allá de su propia relación con el resto de los conjuntos de las series en las que se integra. Es decir, la imposibilidad de independencia (frente a la autonomía potencial del fragmento) hace que sea mucho más relevante la descodificación del lector para ser consciente de su carácter fractal. Un texto fractal puede ser aislado y autónomo solo para el lector que no conozca toda la dimensión de la serie y, así, desvelar su fractalidad solamente al lector consciente de sus vínculos intertextuales, paratextuales o hipertextuales. Para Zavala esta relación entre textos hace que la fractalidad sea un aspecto fundamentalmente asociado al microtexto por la capacidad de los géneros de mayor brevedad para demandar al lector una recepción eficiente y capacidad de leer con atención aspectos como “el uso extremo de la elipsis, los sobreentendimientos, la ambigüedad semántica, la catáfora narrativa [...] y la extrema economía de recursos” (2004, 19).

La fractalidad es visible en la percepción macroliteraria ganando distancia con el *corpus* para ver cómo el patrón se repite en sí mismo una y otra vez, haciendo patente su recursividad, pero también se produce en el ámbito microliterario, como estrategia dentro de una única obra. Esto traslada al mundo del lenguaje natural la recursividad descrita originalmente en la fractalidad completa a través de su conceptualización matemática y, en particular, mediante su representación gráfica (el conocido triángulo de Sierpinski). Pese a todo, se ha afirmado que una estructura fractal rígida estaría abocada al fracaso en el mundo literario: “Seeking a rigidly fractal structure is likely to be unsuccessful: a story in which the events or moods of a day reflect at a quicker pace those of a year, cannot strongly be viewed as a fractal” (Frame, s. p.). Sería injusto, sin embargo, omitir que se han realizado experimentaciones literarias que sí han buscado acercarse al grado pleno de fractalidad, como el palíndromo poético de Demetri Martin para el curso de geometría fractal impartido en la Universidad de Yale por Michael Frame, Benoit Mandelbrot y Nial Neger. A eso habría que sumar el grado elevadísimo de fractalidad que algunos autores de Oulipo han alcanzado, pues no en vano la simbiosis matemático-literaria ha estado presente en sus planteamientos. Esto incluye las variaciones creadas por Raymond Queneau con los *Exercices de style* (1947), si

bien es cierto que no se persigue ni alcanza una rigidez plena. Por otro lado, en *Cent mille milliards de poèmes* (1961), con la combinatoria en torno a los versos de sus diez sonetos, vemos que se puede alcanzar una obra fragmentaria y fractal, con una relación recursiva plena en los 100 000 000 000 000 poemas diferentes que se pueden configurar. A menor escala, las experimentaciones del grupo con palíndromos, permutaciones y demás constricciones (sus *contraintes*) han reflejado esa posibilidad de explorar el fragmento (con él, también, el vacío) y el fractal. Como apuntó Pérez,

el poemario fractal inaugura no solo un tipo de lectura sino también un tipo de escritura técnica poética que imbrica una genealogía de vanguardia, los poemas surrealistas de cadáveres exquisitos, una metodología lúdica de lectura, y el gran proyecto que Oulipo persigue: construir una ciencia de la escritura. (28)

Teniendo en consideración estos aspectos, debemos aceptar que las compilaciones de cuentos, como se ha señalado, son fragmentarias, que no fragmentadas, pero que ese componente no entra en conflicto con la potencial fractalidad, pues son ejes diferentes y responden a parámetros compositivos y formales diferentes entre sí, más allá de los potenciales vínculos que puedan darse entre cada uno de sus aspectos. Sin duda, lo fractal multiplica sus posibilidades en lo fragmentario, pues se ha evidenciado en casos como los de Oulipo, pero el análisis de las macroestructuras nos deja claro también que la fractalidad sin la fragmentariedad es posible, en cuanto su recursividad no va unida a una descomposición en piezas menores. En definitiva, no podemos sino mantenernos alineados con los preceptos señalados por Zavala que se han expuesto previamente y que se ven reflejados en el caso de los relatos de FM que nos ocupan.

LAS IDENTIDADES FRACTALIZADAS DE LOS TRES EJES

Como ya se ha indicado, la propia constitución de los cuentos hace que su compilación en un libro de relatos haga que esta sea una lectura esencialmente fragmentaria no condicionada necesariamente por un orden determinado de lectura. Esto se debe a que, como textos independientes y autónomos entre sí, el orden escogido por el lector y/o el editor para su disposición en el índice lineal no sea algo férreo. Dicho de otra manera: si bien puede haber argumentos internos en el creador y responsable para determinar el orden de los

cuentos, si estos no se relacionan entre ellos como los capítulos de una novela, el orden de lectura no es determinante en sí mismo. Como sabemos, esto hace que los cuentos, poemas o canciones, por ejemplo, operen como obras independientes que bajo su compilación pueden dar lugar a reinterpretaciones o reconceptualizaciones por su contexto, ya que en el marco superior de una serie de elementos afines permiten establecer lazos novedosos entre sus iguales para conformar una significación mayor. Esta dualidad es posible en todo aquello que resulta fragmentario, y no se puede considerar operativa en lo fragmentado, retomando el planteamiento de Talens.

Una de las estrategias que permiten entretejer vínculos entre los fragmentos es la repetición de estructuras o elementos de diferente índole. En el caso de la obra de FM, este punto común es claro y evidente, pues el trío de letras que sirven para representar a los personajes principales está presente constantemente en cada uno de los relatos que forman el libro. El resto de los aspectos comunes son propios del género (como la brevedad y demás aspectos formales señalados en el anterior epígrafe: la relevancia de lo hipertextual y lo compartido en el microcuento, entre otros), por lo que no podemos considerarlos distintivos por sí mismos. La relevancia de X, Y y Z cobra mayor intensidad cuando el resto de los personajes que aparecen en los cuentos (que son los indispensables) son referidos de forma muy genérica, sin nombres propios. Para ello, FM emplea descripciones someras casi siempre basadas en relaciones de dependencia. Por ejemplo, una segunda mujer es introducida en “Decisiones suicidas” como, simplemente, “una amiga de ella” (49). Con todo, la presencia de esos personajes secundarios es mínima y en la inmensa mayoría de los relatos todo se dirime en qué le sucede al trío principal. Esto no hace sino reforzar que estamos ante un microcosmos formado por tres personas que, a su vez, se reescribe en cada cuento.

La recursividad de los personajes se sustenta, como resultado más que evidente desde el título del libro, en el uso de letras aisladas. La elección de X, Y y Z apunta a una inspiración matemática: evoca ineludiblemente las coordenadas de las tres dimensiones. Además de la potencia icónica que esto conlleva, aleja el fantasma de las iniciales. Si bien no sería imposible pensar que estamos ante iniciales de algunos nombres o apellidos (más o menos comunes en el contexto español según la realidad lingüística de cada zona), el trío en su conjunto choca frontalmente con ese supuesto: tal es el peso cognitivo de los ejes tridimensionales en el imaginario colectivo. No es tampoco un secreto que son muchas las novelas y cuentos que, a lo largo de la historia, han recu-

rrido al uso de una simple letra, insinuándose como inicial, para referirse a uno o varios de sus personajes. La huida de la antroponimia expresa se ha sustentado en múltiples ocasiones en la búsqueda de la verosimilitud, como vía para simular el deseo de respetar la privacidad de alguien real, quizá con más frecuencia que como recurso para erradicar un rasgo humanizante e identitario. Esta última tendencia suele resultar evidente en casos como el narrador in-nombrado de Chuck Palahniuk en *Fight Club* (1999): esconder su nombre no es una erradicación por privacidad, sino un reflejo del estado mental de un personaje que se odia a sí mismo y que está en proceso de disociación.

En el caso de *Cuentos de X, Y y Z* la sustitución nominal por la incógnita de esas letras permite al autor reconstruir quiénes son sus personajes principales, pero también en buena medida impersonalizarlos. Esto resulta apropiado dado que estamos ante relatos centrados no tanto en los personajes, como en sus circunstancias y acciones limitadas al contexto que se construye para ellos desde cero en cada uno de los cuentos. Sin embargo, al repetirse las constantes, estas van ganando peso en el lector y el proceso de lectura permite que las vacías últimas letras el alfabeto se contaminen con lo ya leído en el receptor. Esto es posible por dos factores esenciales: la retención natural del lector, que en el proceso de recepción del texto asocia la nueva información adquirida a la ya existente; es decir, X, Y y Z son personajes que están progresivamente menos vacíos por el propio proceso mental de retención de la información, que asocia la información nueva a la ya existente de forma predominante, como apuntaron Garzón y Seoane ya en 1982.⁴

Esta retención y asociación con elementos ya existentes es necesaria para aceptar la intertextualidad y, cómo no, los vínculos hipotexto-hipertexto. En consecuencia, es también necesaria para la recombinación de significados que se da en actos creativos (o, como los categorizó Goldsmith en 2011, no-creativos) como el *sample* (esto es, el fragmento extraído de su contexto original para ser reutilizado y resignificado), en la terminología de Fernández Porta, o la semionáutica de Bourriaud. Es decir, el acto –que se produce automatizadamente en el proceso de recepción– de establecer vínculos entre nociones, ideas, hechos y, cómo no, personajes, hilándolos con los conocimientos previos, y que puede llevar al acto de creación de nuevas significaciones, de la mis-

4. Como es lógico, la discusión sobre las estructuras de pensamiento va mucho más allá del alcance de este artículo. Sobre la posición contraria, que defiende una ordenación caótica de los ítems de memoria en la estructura del pensamiento, se sugiere la lectura del trabajo de Skarda y Freeman.

ma manera que una intertextualidad es una senda que solo puede recorrer un lector que haya visitado previamente los objetos culturales del creador, o bien si el referente es tan popular que trasciende los límites de los referentes originarios. Cuando el proceso se produce en una obra, incluso si es fragmentaria como un conjunto de cuentos, es evidente que la noción de unicidad sigue presente al menos en cierto grado y eso facilita el componente remezclador para establecer resignificaciones. En este caso, los sujetos más propensos a la resignificación son los personajes principales, que están marcados por su impersonalización a través de las incógnitas. En la contraportada del libro de FM se afirma, incluso, que se trata de relatos que presentan “situaciones ya vividas, resumidas desde lo alto, escritas por encima de los nombres de los que se han desprendido, inútiles por fin, innecesarios”.

El propio FM realiza una intervención no-creativa: el libro se abre con dos citas, una de Salinger y otra de Proust. En ambos casos, son pequeños fragmentos (provenientes de *Nueve cuentos* y *En busca del tiempo perdido*, respectivamente) donde se tendría que explicitar el nombre del personaje sobre el que se está hablando. Sin embargo, en este caso el autor ha optado por intervenir sobre ambas citas y sustituir los nombres por “X”, sumergiéndonos ya en la anonimización que caracterizará sus cuentos.

Se hace así completamente dominante la anulación nominal de quienes aparecen en el libro, cumpliendo a rajatabla lo referido en la contraportada. Esto hace que haya una predisposición y accesibilidad para su recombinatoria: el convertirlos sistemáticamente en no-personas tiene el efecto secundario de facilitar la atribución de características de otras encarnaciones de los personajes en algunos de los cuentos que conforman el libro. La abierta incompatibilidad de diversas encarnaciones limita la transversalidad plena de X, Y y Z como amalgamas, pero poca duda cabe de que los espacios para que el lector plantee si ese X es el mismo X de antes están presentes.

Con todo, podemos asumir que esta no era la intención original del autor, sino una consecuencia del recurso escogido para alcanzar una meta diferente: que el lector pudiera reflejarse en sí mismo. Al menos, así se recoge, una vez más, en la contraportada, donde se afirma que en la compilación de relatos “no se proponen historias, sino la evidencia de que somos capaces de descubrir nuestras propias mentiras; no ya cuentos, sino el comienzo de una revolución personal”. Es legítimo poner en duda la validez de las afirmaciones de un paratexto que es muchas veces empleado para elogiar más allá de lo razonable un texto, pero la trayectoria posterior del autor, en particular en sus

dos libros siguientes, nos permite comprender sin margen para la duda que la introspección y el autoconocimiento forman parte intrínseca de los intereses del autor, al menos durante esta trayectoria que cubre los últimos años del siglo pasado y el inicio del presente: solo así se alcanzaría el objetivo definitivo, que no es sino comunicar con los lectores “sin señalar a nadie pero señalándonos a todos”, como sentencia en su última línea la contraportada.

Sin duda, el proceso necesario para sentirse reflejado en los personajes de X, Y y Z, en sus mediocres cotidianidades llenas de pequeñas miserias, vicios comedidos y trabajos muchas veces anodinos, se permite cuando entran en juego las neuronas espejo, es decir, los mecanismos intelectuales y fisiológicos que hacen posible la empatía (ver Gallese y otros): el lector puede reconocerse a sí mismo, pero psicológicamente puede ser preferente activar el mecanismo de defensa asociado con la proyección negativa, viendo en los personajes de los cuentos lo que resulta inaceptable para uno. Eso facilita que la búsqueda de hilos entretreídos conduzca cíclicamente hacia otras encarnaciones de X, Y y Z, en detrimento del reflejo que se persigue para lograr transmitir esa lección o introspección que permita alcanzar una reflexión sobre lo leído con juicio autocrítico.

Si tomamos como centro de referencia al personaje femenino, Y, este se presenta en el cuento inaugural como una persona obsesionada con algo minúsculo que le sirve como excusa para alejar de sí misma cualquier responsabilidad de todos los problemas de su vida, incluida una relación fallida y su infidelidad, para dar paso a una posición casi secundaria en el segundo: Y aparece ya en el último tercio del relato como pareja de X, amigo de Z, quien ha decidido abrazar el *drag*, solo para descubrir que esa pareja externamente tan anodina como él mismo se dedica a lo mismo, y con el mismo estilo de pelucas, ropas y maquillaje. En el tercer cuento, Y no aparece nombrada, pero sí se menciona a “la esposa de X” (15). Debemos considerar que esta mujer no es Y, en la medida en que no tiene ningún peso narrativo y el autor parece haber optado por reservar los nombres (X, Y y Z) para personajes con una carga significativa. De la misma manera, X y Z, los personajes masculinos, tampoco aparecen en todos los cuentos y en algunas ocasiones se prescinde de alguno de ellos. El nombre de Y regresa, eso sí, en el cuarto relato, donde es una viajera en una estación de autobuses cuya maleta roba X. En este relato se regresa al triángulo amoroso que se veía en el cuento que abre la colección: la maleta de Y contiene cartas de un pretendiente, Z, que es editor; X, que roba la maleta, pero es más suplantador que simple ladrón, se obsesiona con ella y

con el estilo de Z, por lo que lo imita, con ese estilo escribe cartas de amor con las que seduce a Y y, además, alcanza el éxito como autor literario publicado por Z.

Solo en estos cuatro cuentos iniciales vemos las premisas del libro y queda establecida, consideramos que con total claridad, que X, Y y Z son personas diferentes en cada relato, pese a los vínculos que puedan intuirse o (casi) imaginarse en algunos de los cuentos posteriores. No hay discusión posible si, además, prestamos atención a varios de los cuentos que se ambientan en etapas iniciales de la vida. Por ejemplo, en el cuento “Clones” (41) Y es una científica que ha clonado un bebé, dando lugar así a X y Z, y cada uno es entregado a familias de contextos socioeconómicos diferentes. Por otro lado, en “Psicoanálisis” (48) se nos cuenta que la dinámica entre los tres personajes (“Mientras Y hace, X y Z comentan”) está anclada ya en sus juegos infantiles, condenados a repetir ahora de adultos los roles asumidos entonces. Asimismo, “Errores paralelos” (56) se sustenta en la premisa de que X y Z han mantenido vidas paralelas, algo que podría conectarlo en cierta manera con la clave del ya mencionado “Clones”, si bien aquí se trata de un relato centrado en realidad en la defensa de la protección legal de las parejas del mismo sexo.

Estos cuentos centrados en el origen o infancia de los personajes son minoría: el grueso de los relatos que componen la obra se centra en dos aspectos fundamentales: la vida laboral y la vida amorosa, cada una con múltiples enfoques. Así, las disputas en la oficina, las relaciones con los compañeros, las dinámicas con los jefes, etc., construyen un bloque relevante. Las relaciones sentimentales, los engaños, la vida sexual y los (des)enamoramientos en diferentes momentos de la vida, forman el otro bloque. Gracias al peso específico de ambos bloques temáticos, y la preferencia por las localizaciones anodinas o indeterminadas, se consigue ese reflejo de la vida mediocre que permea toda la obra y que responde a las motivaciones del autor, FM, para poner un espejo ante el lector. De manera similar, en la inmensa mayoría de los casos no hay anclajes temporales, geográficos o tecnológicos que permitan determinar el espacio-tiempo de los cuentos: muchos de ellos podrían estar ambientados tanto en la España de finales del siglo XX como en la Francia del XVIII. Y es que condiciona más este marco lo que sabemos de la obra como lectores y nuestro punto de vista que la información que dan los textos, con escasísimas excepciones, donde son fundamentales para plantear el relato y nunca como adorno. Es así el caso de la vuelta al mundo que se dan los personajes en “Persecuciones simultáneas” (44-45).

Más allá de estas consideraciones, debe señalarse que, según progresa la lectura, se produce una cierta ambigüedad identitaria en torno a las relaciones y características de los personajes principales: crece el conocimiento de X, Y y Z, y se puede llegar a la sensación de que algunos relatos bien podrían encajar entre sí. Que quizá esos X, Y y Z son los que el lector ya conoció unas páginas antes, porque sus problemas, o sus formas de pensar, resultan próximas. Entendemos que si esto se produce es tanto por la vinculación temática o intención aleccionadora que pueda existir entre los relatos, como por esa necesidad *sampleadora* que señalábamos anteriormente; a su vez, esta resulta combinada necesariamente con una preferencia natural a priorizar lo fragmentado frente a lo fragmentario, es decir, a buscar relaciones y vínculos incluso donde no debe haberlos, como reflejo de la búsqueda constante del receptor por construir una unidad mayor que organice los diferentes cuentos con relaciones más complejas que la simple secuencia de ordenación que genera la puesta en página. La recursividad de X, Y y Z a lo largo de los cuentos multiplica, en cada aparición, su oportunidad de establecer nuevos vínculos y reconfigurar la identidad del trío de personajes no solo en su propia autonomía en ese relato, sino mediante las demás proyecciones de cada uno de ellos. En definitiva, la recepción de la obra está condicionada, sin alternativa, por la fractalidad del tratamiento dado a sus personajes a lo largo de toda la secuencia de relatos.

CONCLUSIONES

Los relatos, al menos en la medida en que son aglutinados y secuenciados en una unidad superior (el libro o compilación de cuentos), son percibidos como obras fragmentarias y ya no exclusivamente atomistas. Por tanto, con independencia del nivel real de cohesión que se haya dado en la concepción de la serie de relatos, el receptor va a percibir que están unidos de algún modo. De la misma manera, se genera una percepción innegable de que estos relatos no son, en ningún caso, capítulos u otra forma de unidad superior, como una novela; siquiera una novela caracterizada por un fragmentarismo extremo. La relación fragmentaria surge, por tanto, de los vínculos entre los cuentos, no de una jerarquía derivada de dividir deliberadamente una obra de mayor extensión. No hay fragmentación (esto es, no es un texto fragmentado) porque no hay ruptura de una pieza, sino una aglutinación en cierta medida interesada, simbiótica, entre los relatos para conformarse en un *algo más*. Y ese *algo más*

no es sino el formato de compilación que impone el paradigma editorial del libro para dar salida a los relatos cortos y, cómo no, a los microcuentos.

Cuentos de X, Y y Z, escrito por FM, se sitúa en esa tradición y formato. La propia incógnita originaria de las iniciales del autor vibra en la *frecuencia modulada* que no puede sino evocarnos: un contexto de voces sin rostro, de identidades parciales y de natural *sampleo* radiofónico.

Como hemos visto, ofrece una búsqueda intencionada por parte del autor de transmitir un mensaje (al menos, en cierto grado) aleccionador para que el lector pueda verse a sí mismo en unos personajes trufados de imperfecciones (unas veces egoístas, otras veces infantiles, otras déspotas, etc.) insertos en situaciones, por lo general, anodinas y cotidianas y llevarle a una reflexión sobre su propia forma de ser. El principio psicológico que se persigue y el objetivo de conseguir que el lector piense y sea autocrítico está alineado con la obra posterior del autor. Sin embargo, si –por ejemplo– en su posterior libro de relatos, *Ciclos*, se hace patente el peso de la influencia estructural y formal de la tradición oriental para construir los vínculos entre sus fragmentos, aquí se logra a partir de una constante: tres personajes que cambian en cada ocasión pero que son escondidos tras los nombres de X, Y y Z.

El tratamiento impersonal que se deriva de la eliminación denominativa, de negarles un antropónimo, los dota de una máscara que, como hemos expuesto, puede tener varias implicaciones para el lector. Estas, asimismo, se ven potenciadas por la fractalidad que supone el uso recursivo de esas incógnitas para referirse a un trío de personajes que es protagonista y coincidente en la inmensa mayoría de los cuentos: cada cuento es, a su vez, una ecuación (vital) por resolver. Eso mismo es lo que permite, junto con su recursividad fractal, reconstruir y reatribuir la identidad de los personajes, pero, al mismo tiempo, permite la búsqueda de hilos de unión entre secuencias de relatos, buscar relaciones y, en esencia, reformularlas en la lectura *sampleadora* de la que el receptor no puede desprenderse como parte intrínseca del proceso lector. Por tanto, la experiencia lectora como acto de resolución de una secuencia de ecuaciones es también fractal: su complejidad se multiplica en el progreso de la obra, pero la destreza matemática del lector también lo hace, pudiendo resolver cada vez con mayor habilidad las incógnitas identitarias y vitales de cada X, Y y Z. Dicho de otra forma, se producen nuevos caminos de significado a través de unos significantes que, en este caso, son X, Y y Z de tal forma que la búsqueda activa del receptor de estos caminos semionáuticos es, en sí misma, un acto creativo y original. Consideramos, además, que este proceso

de búsqueda de resignificaciones es inherente al acto intelectual de procesar lo leído y que esa carga informativa interaccione con el resto del conocimiento del receptor, lo que incluye lo interno y externo al conjunto de la obra que está siendo leída. La incógnita de cada identidad se reinicia en cada cuento, pero la suma de incógnitas de cada identidad diferenciada y cada proceso de resolución de esa ecuación conforma una ecuación superior que se resuelve en cada respuesta a la narrativa planteada relato tras relato.

Así pues, la noción de resemantizar a los personajes es factible porque se sustenta, en el caso de *Cuentos de X, Y y Z*, en dos pilares: la fractalidad del tratamiento de los personajes como rasgo distintivo de la serie de relatos que forman la obra, por un lado; y, por otro, el acto externo del receptor de explorar mentalmente nuevas opciones de significación para esos personajes y, así, llenarlos no solo con la carga significativa estricta que aporta en cada caso el autor para el microcosmos del cuento leído en ese momento, sino con el rastro, la impronta, de todas sus otras encarnaciones que ha ido inevitablemente formándose en la mente del lector.

OBRAS CITADAS

- Apablaza, Claudia. “Prólogo: una estrategia de exilio permanente”. *Voces -30: nueva narrativa latinoamericana 2014*. Ed. Claudia Apablaza. Santiago de Chile: Patagonia, 2014. 11-21.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2005.
- Chatellus, Adélaïde de. “Del cuento hispanoamericano a las formas breves en lengua castellana: hacia lo universal”. *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Eds. Francisca Noguero, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2011. 155-65.
- Eftekhari, Ali. “Fractal Geometry of Literature: First Attempt to Shakespeare’s Works”. *ArXiv* (2004). 14 de noviembre de 2020. <<https://arxiv.org/ftp/cs/papers/0408/0408041.pdf>>.
- Escandell Montiel, Daniel. *Cardo de nodo: cartografía fragmentaria de la escritura en red*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2020.
- Fernández Porta, Eloy. *Homo Sampler: tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008.

- Frame, Michael. "Structural Fractals in Literature". *Fractal Geometry* (s.f.). 10 de octubre de 2020. <https://users.math.yale.edu/public_html/People/frame/Fractals/Panorama/Literature/Structural/Structural.html>.
- Gallese, Vittorio, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi y Giacomo Rizzolatti. "Action Recognition in the Premotor Cortex". *Brain* 119 (1996): 553-609.
- Garzón, Adela, y Julio Seoane. "La memoria desde el procesamiento de información". *Psicología cognitiva y procesamiento de la información*. Eds. Isidoro Delclaux y Julio Seoane. Madrid: Pirámide, 1982. 116-39.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia UP, 2011.
- Maremar, Fernando (FM). *Cuentos de X, Y y Z*. Madrid: Lengua de Trapo, 1997.
- Mitchell, Kerry. *The Fractal Art Manifesto* (1999). 1 de octubre de 2020. <<https://www.fractalus.com/kerry/articles/manifesto/fa-manifesto.html>>.
- Mora, Vicente Luis. "Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica actual". *Diario de lecturas* (2015). 3 de septiembre de 2020. <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2015/10/fragmentarismo-y-fragmentalismo-en-la.html>>.
- Noguerol, Francisca. "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español". *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Eds. Ángel Esteban y Jesús Montoya. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2013. 17-32.
- Pareyón, Gabriel. "Fractal Theory and Language: The Form of Macrolinguistics". *Form and Symmetry: Art and Science (7th Interdisciplinary Symmetry Congress and Exhibition of ISIS-Symmetry)*. Eds. Claudio Guerri y Patricia Muñoz. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2007. 374-77.
- Pérez, Juan Manuel. "Tres tratados sobre Oulipo: de los Manifiestos, de los Laberintos, de los Artefactos". *Academia.edu* (2018). 10 de noviembre de 2020. <https://www.academia.edu/39555061/Tres_tratados_sobre_Oulipo_de_los_Manifiestos_de_los_Laberintos_de_los_Artefactos>.
- Piccoli, Héctor A. "Manifiesto fractal". *Libros y Bitios* (2002). 3 de septiembre de 2020. <<http://jamillan.com/celpic.htm>>.
- Pollard-Gott, Lucy. "Fractal Repetition Structure in the Poetry of Wallace Stevens". *Language and Style* 19 (1986): 233-49.
- Shanon, Benny. "Fractal Patterns in Language". *New Ideas in Psychology* 11.1 (1993): 105-09.

- Shattuck, Roger. *The Innocent Eye*. Boston: Museum of Fine Arts Publications, 1984.
- Skarda, Christine A., y Walter J. Freeman. "How Brains Make Chaos in Order to Make Sense of the World". *Behavioral and Brain Sciences* 10 (1987): 161-95.
- Talens, Jenaro. *El sujeto vacío: cultura y poesía en el territorio Babel*. Madrid: Universitat de València/Cátedra, 2000.
- Zavala, Lauro. "Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve". *Revista de Literatura* 66.131 (2004): 5-22.
- Zavala, Lauro. *Una conclusión para empezar: fragmentos, detalles y fractales. El ojo en el caleidoscopio*. Ciudad de México: UNAM, 2006.