

No-literatura: aproximación a la ontología débil de la literatura después del fragmentarismo*

Non-Literature: An Approach to the Weak Ontology of Literature after Fragmentarism

ADOLFO RODRÍGUEZ POSADA

Crítico independiente

adolfo.rodriguez.posada@gmail.com

Orcid ID 0000-0002-5193-2188

RECIBIDO: 24 DE FEBRERO DE 2021

ACEPTADO: 17 DE AGOSTO DE 2021

Resumen: La llegada del siglo XXI ha contemplado la difusión de una serie de prácticas conceptualistas literarias cuyo origen se remonta a las primeras vanguardias. El fragmentarismo característico del cambio de siglo ha dado paso a una concepción del arte verbal que sabotea los pilares de la poética moderna. Así pues, textos convencionales no literarios se presentan como literarios siguiendo las técnicas habituales del apropiacionismo artístico. Este fenómeno emergente en la praxis literaria del siglo XXI desborda los principios sólidos de la teoría literaria (ficción, literariedad, estilo, género) y está fundamentado sobre una ontología diferente y alternativa que se aleja de una concepción belletrística de la literatura. El propósito de este artículo pasa, por lo tanto, por aproximarnos a las señas de identidad propias de una ontología débil de la literatura después del fragmentarismo. Sobre la base de la dicotomía aristotélica esencia/accidente se abordarán obras emblemáticas del conceptualismo literario en el ámbito hispánico (Peicovich, Katchadjian, Fernández Mallo, Cussen, Zambra, Mora) para ilustrar el concepto de no-literatura que aquí se introduce para designar y agrupar aquella literatura que sin acabar de serlo no deja por ello de manifestarse como arte verbal.

Palabras clave: Conceptualismo literario. Apropiacionismo. Literatura *ready made*. Arte *hoax*. Literatura expandida.

Abstract: The early 21st century has witnessed the spread of a number of literary conceptualist practices that originated in the first avant-garde movement. The fragmentarism typical of the turn of the century has led to a conception of verbal art that sabotages modern poetic foundations. Hence, conventional non-literary texts are presented as literary works following the usual techniques of artistic appropriation. This emerging phenomenon in the literary praxis of the 21st century goes beyond the solid principles of literary theory (fiction, literariness, style, genre) and is based on a different and alternative ontology that moves away from a belletristic conception of literature. Therefore, the purpose of this article is to approach the hallmarks of a literary weak ontology after fragmentarism. On the basis of the Aristotelian essence/accident dichotomy, emblematic works of literary conceptualism in the Hispanic area (Peicovich, Katchadjian, Fernández Mallo, Cussen, Zambra, Mora) will be approached to illustrate the concept of non-literature introduced in order to designate and group together that literature which, without being completely literary, is still verbal art.

Keywords: Literary Conceptualism. Appropriation. Ready-made Literature. Art Hoax. Literature in the Expanded Field.

* Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación "Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI" (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

HACIA UNA NUEVA VANGUARDIA LITERARIA

En las últimas décadas hemos asistido a un fenómeno insólito dentro del sistema literario. Observamos la creciente aparición de textos no literarios presentados deliberadamente y de forma sistemática como literatura. Textos que aspiran a ser literatura sin acabar de serlo; hechos literarios que sin encajar del todo con la definición convencional de literatura se reconocen como tal. No nos referimos aquí a libros de artistas que siguen el modelo duchampiano;¹ tampoco a los puzzles y collages narrativos habituales de la segunda vanguardia de los 60 y 70, cuyo espíritu ha sido recuperado por los escritores mutantes del nuevo siglo; ni tampoco a aquellas formas experimentales ligadas en todo momento a la textovisualidad practicada por el dadaísmo primero, el concretismo posteriormente y en los últimos decenios por la literatura electrónica y la todavía emergente literatura expandida.² Hablamos de obras que, sin ser reconocidas esencialmente como literatura, no dejan de ser accidentalmente arte verbal.

Partes meteorológicos, transcripciones de escenas y diálogos de películas, recetarios médicos, textos encontrados, materiales no literarios de toda índole que sin embargo se presentan como literatura y aspiran a serlo. Propuestas a caballo entre la poética literaria y el arte conceptual que son resultado del debilitamiento progresivo de los fundamentos ontológicos de la literatura –mímesis, diégesis, género, estilo, *ostranenie*, función poética– y que van más allá del fragmentarismo y la fractalidad última de la narrativa mutante.³

Un buen punto de partida para rastrear esta suerte de textos no literarios que son presentados sin tapujos como literatura lo encontramos en la antología

-
1. Entre otras muchas prácticas, el conceptualismo ha cultivado en el ámbito literario el interés por los libros de artista, cuyo origen se remonta a *La boîte verte* (1934) de Marcel Duchamp. Un ejemplo reciente de experimento a caballo entre el libro de artista y la escritura conceptualista lo representa *Wordpharmacy* (2012) de Morten Søndergaard, artefacto no-literario formado por “una serie de cajitas que imitan las de los remedios, pero están vacías y con instrucciones sobre cómo usar el lenguaje (una caja de «verbos», otra de «adjetivos», etc.)” (Boglione 117).
 2. La noción de literatura expandida hunde sus raíces teóricas en el célebre ensayo escultórico de Krauss sobre el campo expandido y ha servido de inspiración a Mario Perniola para el desarrollo de la investigación recogida en *L'arte espansa* (2015). En el contexto literario han hecho incursiones en la teoría del campo expandido Laddaga, Sánchez-Mesa, Pauls, Fernández Salgado, Baetens/Sánchez-Mesa, Santana (2015) y Kozak.
 3. Para una aproximación general a los conceptos de fractalidad y fragmentarismo, ver Zavala y Mora (2015). El concepto de narrativa mutante fue objeto de discusión y debate en un volumen colaborativo dedicado a la materia que edité conjuntamente con Mihai Iacob (Iacob/Posada). Asimismo he abordado el debilitamiento de los principios ontológicos literarios, siguiendo el modelo del pensamiento débil de Vattimo en un artículo anterior (Posada 2020), donde reviso las diferentes respuestas teóricas que se han dado dentro del hispanismo a fenómenos literarios como la fragmentación o la hibridación.

Against Expression de Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith, volumen que reúne numerosos ejemplos de obras verbales conceptualistas que sabotean de todas las maneras posibles las definiciones convencionales de literatura.⁴ Cabe destacar en este punto que Goldsmith no solo es una de las cabezas visibles en el estudio del conceptualismo literario,⁵ sino que asimismo su Trilogía americana, compuesta por *The Weather* (2005), *Traffic* (2007) y *Sports* (2008), bien puede servirnos de guía en el nuevo rumbo tomado por la experimentación literaria en el contexto del denominado apropiacionismo (Gómez Trueba 2018, 115-18). Estas tres obras son paradigma justamente de textos no literarios –son partes meteorológicos, estados del tráfico y noticieros deportivos respectivamente, que el autor transcribió siguiendo la emisión radiofónica de los mismos– presentados como literatura y reconocidos como tal pese a no ser fruto de una poética *ex nihilo*.

Todas estas manifestaciones prueban la actualidad de la herencia de las creaciones experimentales y los manifiestos del movimiento Dada, el Futurismo, el Surrealismo y el Letrismo, la comunidad internacional Fluxus y colectivos tales como el concretismo brasileño y germano, el Gruppo 70 italiano o el grupo Zaj español. Contando con que estamos asistiendo a la descentralización de la palabra escrita como núcleo cultural a consecuencia de la transición tecnológica de la cultura hacia el medio digital, no es de extrañar que se haga cada vez más patente en el ámbito literario internacional, a juzgar por la naturaleza de los textos reunidos en la colección de Dworkin y Goldsmith, una

-
4. Sobra decir que el término *literatura* es un concepto propio de la modernidad que viene a sustituir al anterior concepto clásico de poesía. Se trata pues de una noción institucionalizada en el siglo XIX sobre la base primero de su consideración como *belles lettres* y posteriormente sobre los fenómenos estudiados por los formalistas rusos en torno a la *literaturnost* (*ostranenie*, función poética). Hablamos por lo tanto de un concepto histórico propio de la modernidad que se mantiene operativo en nuestros días y con el que solemos definir por convención la creación verbal en su amplio espectro. La literatura, en su concepción moderna, se fundamenta en modelos poéticos *ex nihilo*, esto es, poemas o narraciones que son creaciones puras que no se inspiran en otras composiciones previas. En contraposición, las obras estudiadas en este trabajo no son fruto, como cabría esperar, de lo que llamo más adelante una poética *ex nihilo*. Serían precisamente manifestaciones no-literarias por ser creaciones *ex materia*, es decir, obras creadas a partir de otras obras, o lo que es lo mismo, textos no creados desde la nada sino copiados o transcritos a partir de otros textos existentes.
5. Goldsmith es, junto con Perloff (1991; 2010), Place/Fitterman y Dworkin (2013; 2020), uno de los nombres fundamentales de la teoría literaria conceptualista. En el campo hispánico, además de los trabajos de Fernández Mallo (2009), Mora (2012; 2019), Gómez Trueba (2017; 2018), Gómez Trueba/Morán Rodríguez y Saum-Pascual, destaca en especial la imprescindible labor realizada en su trayectoria como investigador por Cussen (2010; 2013; 2014; 2016), de forma individual o colaborativa (Cussen/Labraña/Andrade), sobre poesía experimental y dentro del proyecto “Poéticas negativas” en los últimos años. Sin olvidar los últimos trabajos dedicados por Santana (2015; 2018; 2019) a la escritura expandida y las prácticas conceptualistas de Marcel Broodthaers, Vito Acconci o José Luis Castillejo. Ver también la panorámica ofrecida por Rodríguez-Gaona sobre el conceptualismo literario y la literatura expandida.

tendencia a hibridar palabra e imagen en el marco de una renovada textovisualidad. Hasta tal punto que no sería descabellado afirmar que, desde los primeros compases del siglo XXI, estamos asistiendo a una tercera ola vanguardista cuya visibilidad es cada vez mayor y tiene visos de consolidarse en las próximas décadas como modelo del arte verbal propio y característico del nuevo contexto posthumanista, a medida que transitamos desde un textocentrismo en retroceso hacia el progresivo imagocentrismo presente y futuro de nuestra cultura.

DESPUÉS DEL FRAGMENTARISMO

En primer término, la nueva tendencia vanguardista se ha desarrollado en torno a un modelo anfibio y mutante literario. No exento de polémica desde su irrupción, al menos en el contexto español y coincidiendo con la publicación de las primeras obras de Germán Sierra, Vicente Luis Mora, Robert Juan Cantavella, Javier Calvo o Agustín Fernández Mallo, el grupo literario formado por la generación mutante ha encontrado sus señas de identidad en la hibridación de géneros y formas; las estructuras reticulares, la textovisualidad y el fragmentarismo narrativo;⁶ técnicas como el *cut and paste* y el *name-dropping*; la presencia de constantes digresiones teóricas y la reivindicación de un canon vanguardista y *underground*; metáforas y motivos tales como los desiertos y los espacios fronterizos, las redes de transportes y los no-lugares; así como la construcción de los personajes según actitudes vitales radicales vinculadas al situacionismo y el nomadismo posmoderno (Posada 2019a).

No obstante, por fragmentarias que puedan parecer estas últimas novelas de referencia dentro de la literatura española, máxime cuando nos referimos a los experimentos mutantes que continúan el curso iniciado con éxito por la serie *Circular* de Mora y el *Proyecto Nocilla* de Fernández Mallo, no dejan de ser obras que relatan y novelan, es decir, anudan historias que persiguen como fin último la representación y figuración de la realidad descompuesta de comienzos del siglo XXI, eso sí, a través de un discurso narrativo fragmentario

6. Desde los *Künstlerromane* de Goethe, Novalis o F. Schlegel hasta los experimentos narrativos posmodernos de Cortázar, Perec o Ballard se ha forjado una importante tradición en torno a la narración fragmentada que sirve de inspiración a los autores mutantes que aquí se mencionan. En este sentido y para solventar la polémica acerca de las diferentes modalidades del fragmentarismo que se ha practicado en la modernidad, es importante revisar la dicotomía introducida por Mora (2015) entre fragmentarismo y fragmentalismo.

acorde a esa misma descomposición de la realidad como totalidad. Así pues, pese a ser la mayoría de las obras mencionadas hasta ahora modelos literarios de fragmentarismo e hibridación, sin una clara unidad y sin atenerse a un género concreto, están sujetas todas ellas a los principios esenciales sobre los que reposa tanto la poética clásica como la teoría literaria moderna: por un lado, la mimesis y su relato; por otro, la calidad belletrística de la creación literaria y su autonomía estética frente al resto de escrituras no creativas. Además son obras con antecedentes en la tradición anterior: desde *62/Modelo para armar* de Cortázar, pasando por *The Atrocity Exhibition* de Ballard o *La Vie mode d'emploi* de Perec, hasta *253* de Geoff Ryman. Son experimentos narrativos, desde luego, pero que en ningún momento vulneran los principios esenciales de la literatura y por tanto pueden ser reconocidos como tal desde la teoría, por ser paradigma de la literariedad frente a la escritura no literaria. Literatura de pleno derecho que, a pesar de ser fragmentaria e híbrida a consecuencia de la constante intromisión de otros textos y citas para interrumpir la narración, constituye en esencia una imitación de acciones elaborada a partir de una esmerada técnica de composición o estilo.

Ahora bien, existen otras propuestas mutantes que van incluso más allá del fragmentarismo e incurren en un modelo que no persigue justamente la representación y figuración a través de la novela y la lírica de la realidad y los afectos.⁷ Son hechos literarios que rompen radicalmente con la poética tradicional y la teoría literaria moderna. De forma que no podrían ser abordados y debatidos ya con los rudimentos teóricos habituales que solemos emplear para comprender y juzgar de forma crítica el significado y valor de un poemario o una novela convencional. Siguiendo a Josefina Ludmer, “estas escrituras, entonces, pedirían, y a la vez suspenderían, el poder de juzgarlas como «literatura»”.

En todo caso, estas escrituras no encajarían con la razón de ser de la literatura como arte belletrístico;⁸ ni siquiera forman narraciones fragmentarias o

7. Cussen (2014) ofrece un listado de obras de corte mutante y conceptualista en el ámbito hispánico, desde la emblemática *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez hasta experimentos de poética negativa como *Ritmo D. Feeling the Blanks* (2009) de Riccardo Boglione o los enmarcados en la estética *flarf* tales como *Philadelphia's Notebooks* (2011) de Carlos Soto-Román, en los que el autor “se sirve de motores de búsqueda (como por ejemplo Google) para cosechar desde Internet términos o criterios de búsqueda raros o rebuscados para destilarlos en poema” (49, n. 8).

8. Probablemente sea la definición que realiza Cussen (2010, s. p.) la que mejor caracterice la naturaleza singular y anómala de una escritura experimental que “asume como estrategia principal la manipulación mediante distintos procedimientos (combinatoria, fragmentación, superposición, etc.) de las distintas dimensiones del lenguaje (su materialidad y sus soportes)”.

en su defecto componen novelas híbridas a caballo entre la prosa y la lírica, entre la ficción y la no-ficción. No son fruto de una poética *ex nihilo* y comulgan con un tipo de escritura no-creativa como el planteado por Goldsmith; son obras que reclaman, como sostienen los teóricos de la poética negativa, “una interpretación que vaya más allá de un enfoque meramente contenidista”, puesto que “en estas narraciones o poemas prácticamente no hay tramas, sentimientos o moralejas a los que aferrarse” (Cussen/Labraña/Andrade 149). En otras palabras, modelos no-creativos de la escritura en que los autores se apropian deliberadamente de textos no constituidos *a priori* y en esencia como literarios para presentarlos como literatura. O al menos tal sería su pretensión.⁹ Se trata de una creación literaria basada en una poética negativa o *debole*, la cual supone un nuevo intento de superación de la tradición teórico-literaria propia de la modernidad.¹⁰

Como se ha señalado, la *literaturnost* formalista como concepto entró en un proceso de crisis a causa de la diseminación y debilitamiento de aquellos rasgos diferenciales señalados con anterioridad por los teóricos. Hasta el último tercio del siglo pasado el reconocimiento de tales rasgos por parte del formalismo y el estructuralismo habían permitido diferenciar con cierta solvencia los textos literarios frente a la escritura convencional, dejando de lado aquellas excepciones que eran resultado de la vanguardia y que venían a confirmar justamente la regla teórica.¹¹ Pero a medida que el postestructuralismo

9. No obstante, no está de más incidir en que el afán de superar, en especial desde el Romanticismo en adelante, el concepto histórico de lo literario propio de la época en la que se escribe mediante tentativas experimentales o vanguardistas es una de las características más reconocibles de la historia literaria moderna. Para una mejor comprensión de la tensión entre canon y vanguardia en la modernidad, sería conveniente tener en mente tanto la tesis ya clásica de Jaus en torno al fenómeno de ruptura de horizonte de expectativas, así como las reflexiones de Groys sobre lo nuevo en el ámbito del arte contemporáneo.

10. Como antecedente remoto de esta literatura no-creativa apropiacionista se ha señalado de forma recurrente los centones que conocieron gran difusión en la poesía decadente latina. Es interesante en este sentido consultar la obra de Cózar para rastrear posibles antecedentes en la Antigüedad clásica tanto de los artificios literarios como de prácticas vinculadas a la escritura no-creativa recogidos por Dworkin/Goldsmith en su antología. Sin embargo, conviene recordar que estas manifestaciones de la literatura clásica, hoy contempladas en retrospectiva como experimentales, ni siquiera alcanzaban en sus respectivas épocas el estatuto poético que les concedemos actualmente por ser fruto de una escritura circunstancial vinculada casi siempre a la parodia festiva o al artificio erudito.

11. Uno de los ejemplos más radicales legados por la vanguardia del pasado siglo es el poema mudo de Man Ray que ve la luz en 1924. Se trata de un poema dadaísta cuyos versos han sido tachados y por lo tanto resultan del todo ilegibles. Cabe destacar que la pieza es asimismo una de las primeras composiciones que se encuadrarían en lo que hoy denominamos tachismo literario (*blackout poetry* en el contexto anglosajón).

puso en entredicho la norma poética establecida, difundiendo un análisis de las obras literarias según un modelo deconstructivo basado en las excepciones y un pensamiento débil que pretendía la integración del otro marginado en el centro del canon cultural, la fortaleza de los conceptos teóricos de literariedad y función poética entraron en un estado de inconsistencia que todavía no ha sido superado.¹²

Todas estas alteraciones de los planteamientos teóricos desembocaron en el debilitamiento generalizado de la ontología literaria por la erosión y ruptura paulatina de la narrativa como totalidad y la consecuente fragmentación de la novela en formas de narración breve (Borges, Cortázar, Elizondo, Monterroso), junto con la aparición de nuevos géneros portátiles (microcuento, tuiterratura). Pero también supuso en numerosos casos esta debilidad de la literariedad el establecimiento de una literatura blanca, neutra, de grado cero (Barthes 14-15) y con ella el fin de la autonomía de los textos literarios frente a los no literarios.

Se puede plantear, sin ir más lejos, que la modernidad tiene mucho que ver justamente con el debilitamiento progresivo de la naturaleza diferencial de la literatura desde el Romanticismo y por tanto su falta radical de autonomía frente a otros discursos que participan por igual del medio verbal para su constitución. Desde el momento en que los autores posmodernistas comienzan a integrar textos no literarios en el cuerpo de la escritura creativa como si lo fueran, se ponen en jaque los argumentos formalistas basados en la función poética, el extrañamiento del lenguaje (*ostranenie*), el concepto de técnica o la significación como estructura semántica inherente a la obra literaria. No se trata de introducir una copia de tres facturas en un punto concreto de la novela para educar al lector de la época, como observamos en la clásica *Moll Flanders* de Daniel Defoe, sino de apropiarse de textos no literarios e integrarlos sin apenas alteraciones como literatura dentro de la literatura.

Todo el edificio teórico formalista se tambalea desde esta nueva perspectiva. Los autores experimentales del siglo XXI con sus prácticas apropiacionistas y conceptualistas empiezan a minar los cimientos del sistema literario: se

12. En el campo de la teoría literaria española todavía prevalece un sano enfrentamiento entre los defensores de una teoría literaria fuerte, crítica con la posmodernidad (Maestro, Aullón de Haro), y los partidarios de un modelo teórico más abierto que integre los fundamentos de la deconstrucción y el pensamiento débil (Navajas, Asensi Pérez). No obstante, en ambos bandos se percibe una clara posición de defensa de la literatura frente a la subliteratura (Navajas) o la literatura débil (Villanueva). Quizás por la difícil teorización de aquellas manifestaciones en que la literariedad se encuentra debilitada, como es el caso de la literatura testimonial (Pulido).

erosiona así la autonomía de la literatura, debilitando en consecuencia su ontología. La excepción se generaliza por la publicación recurrente de obras literarias conceptualistas. En cuestión de décadas la esencia independiente de lo literario se disemina, a semejanza de lo que había acontecido mucho antes con la pintura y la escultura en su transfiguración minimalista como arte visual, hasta el punto de que se borran todas las diferencias entre la escritura creativa y la convencional. Se inicia a partir de este punto la historia de la literatura blanca y neutral, de grado cero, en su máxima expresión.

LITERATURA CONCEPTUAL Y APROPIACIONISMO

Es en esta misma época de deconstrucción y diseminación de los grandes discursos y los grandes relatos, en el contexto del nuevo espíritu vanguardista que trae consigo la comunidad Fluxus y bajo la cual se alumbra la obra poética de John Giorno y Jackson Mac Low, cuando ve la luz uno de los principales hitos del apropiacionismo literario dentro del mundo hispánico: *Introducción al camelo* (1970) de Esteban Peicovich, ampliada y reeditada posteriormente bajo el título de *Poemas plagiados* en los años 2000 y 2008.

Nos enfrentamos en efecto a una colección de textos no literarios encontrados que el autor propone como poemas bajo un título que encierra un concepto metafórico cargado de significación. Un conjunto de 189 textos en total que, en palabras de Peicovich, reúne “toda aquella poesía no convencional, ese caudal de poesía que nadie sabe que usa y vive en la más cruda realidad” (10).

La pieza inicial de la obra titulada “La otra cara” se presenta ya como una declaración de intenciones por su marcado carácter no literario: “Yo amo / tú amas / él ama / nosotros amamos / vosotros amáis / ellos aman” (17). Como se puede observar, los versos del “poema” están constituidos por la forma correspondiente para cada una de las personas del presente de indicativo del verbo amar. Aun cuando se observa una disposición versificada de las personas de la conjugación verbal para formar en conjunto una estrofa, ofreciendo la posibilidad de encuadrar la composición dentro del género lírico, no existe nada en el poema plagiado de Peicovich que lo diferencie de una descripción teórico-lingüística rudimentaria del presente de indicativo del verbo en cuestión. Hablamos de un texto antimimético que es fruto de “plagiarle poemas a la realidad” (10) antes que de una poética *ex nihilo* sobre la que se viene construyendo históricamente el carácter de lo literario.

En esencia, en lo que respecta a las palabras que lo componen, el texto inaugural de la obra conceptualista de Peicovich no se diferencia en nada del texto no literario correspondiente a la conjugación del presente de indicativo del verbo amar, que bien podríamos hallar en cualquier gramática del español; pero accidentalmente se presenta aquí bajo una forma literaria, dispuesta como verso y estrofa, como poema, o más bien, como antipoema absoluto.

Este es el primero de una sucesión de textos no literarios propuestos como poemas en la obra de Peicovich. Le suceden fragmentos en prosa casi siempre, cuya naturaleza pone claramente en duda la viabilidad de encuadrarlos dentro del género lírico. Sin ir más lejos, el segundo de los poemas plagiados se titula ingeniosamente “Un golpe de dados”, en referencia a la célebre e importantísima obra de Mallarmé, y está compuesto por un texto en prosa donde se especifican las explicaciones sobre el juego de la oca, posible metonimia acerca del aspecto lúdico y azaroso de la propia poesía.

El resto de textos plagiados que siguen a estas dos primeras composiciones son de naturaleza diversa y varían entre citas y extractos de libros de ciencia y manuales técnicos, listas y series de palabras siguiendo la técnica del *name-dropping* extraídas de compendios terminológicos y diccionarios, dichos, citas y aforismos recogidos de diferentes lecturas, anuncios de restaurantes, leyendas de fotografías en revistas y periódicos, pintadas y grafitis de edificios, transcripciones de conversaciones o frases oídas en la calle.¹³

A tenor de lo expuesto, no existen visos para hablar de poemas ni de poesía siendo rigurosos, pues la obra de Peicovich no presenta una mimesis ni de acciones ni de afectos; tampoco ha empleado una técnica estilística para su creación; ni acaba de encajar su praxis antipoética con ninguno de los tres géneros con los cuales solemos catalogar las obras literarias, por más que se representen sus apropiaciones y plagios bajo el rótulo de poemas –esto es, creaciones–, cuando en realidad son fragmentos en prosa carentes de lirismo en el sentido en que habitualmente lo entendemos. Se puede observar aquí una evidente disolución y neutralización de los rasgos pertinentes de la literatura. Es indistinguible el texto literario del no literario, las ficciones de las no-ficciones, la escritura creativa de la no-creativa, coincidiendo así justamente con el paradigma estético descrito por Goldsmith, que no es resultado de una poética *ex nihilo*, sino de otro tipo de poética: conceptualista y apropiacionista.

13. A juzgar por la incidencia que tiene la ciudad y su vida en los *Poemas plagiados* de Peicovich, parece claro que estos se inscriben en la estética situacionista de la época de su primera edición.

En conclusión, no tiene mucho sentido hablar en este punto de hibridación o fragmentarismo; menos todavía empeñarse en encajar a la fuerza el modelo de *poème trouvé* de Peicovich (Cussen 2013) dentro de los rasgos pertinentes del género lírico o poema. Más bien, sería conveniente interpretarlo como una forma de literatura más allá de la literatura, una manifestación de poética después de la poética, de post-literatura, de literatura neutra e indiferencial, débil en cualquier caso: son textos literarios post-autónomos por cuanto carecen de autonomía ontológica con respecto a los textos no literarios de los que el autor se apropia. Son formas poéticas imposibles de diferenciar en definitiva de las escrituras no-ficcionales y no-creativas según unos rasgos ontológicos específicos y pertinentes, aquellos elementos formales que en apariencia conformarían su literariedad, es decir, su identidad y circunstancia como literatura.

Ahora bien, aunque coincidamos con que la obra de Peicovich no puede ser considerada literatura en un sentido riguroso, no deja de constituir por ello un hecho literario declarado. Es una obra de arte verbal y no así una manifestación de arte minimalista como la colección de instrucciones para llevar a cabo acciones artísticas (*happenings*) reunida por Yoko Ono en *Grapefruit* (1964) que, aun sin ejecutarse, forman “obras mentales” (Cussen/Labraña/Andrade 148). Entrarían los poemas plagiados del autor argentino en el campo de estudio de la teoría y la crítica literaria. Pues forma parte de ese conjunto de obras que, sin acabar de ser plenamente literarias, producen hechos literarios sin embargo. Obras que han sido marginadas por su estatuto no-creativo y antipoético, por su naturaleza debilitada como literatura, por su carácter hasta ahora menor frente a la fortaleza hegemónica de la novela. Son remedos, *ready-made* literarios, modelos duchampianos en el campo de la literatura. Comoquiera que sea nuestro juicio, nos enfrentamos a textos que, sin ser literatura, son arte verbal de pleno derecho y por tanto estamos obligados a abordarlos como objeto de estudio, por más que escapen al alcance y saboteen los principios de la teoría y crítica literaria.

ONTOLOGÍA DÉBIL DE LA LITERATURA

Una posible alternativa que aquí se postula para favorecer la comprensión de las dificultades relacionadas con la falta de autonomía literaria de las obras conceptualistas se vislumbra en la dicotomía esencia/accidente procedente de la metafísica de Aristóteles. Cabría entender por *esencia*, en este contexto, la

sustancia misma del objeto, los rasgos y propiedades constatadas que pertenecen a la cosa de por sí, esto es en literatura, su materia prima, las *belles lettres* y palabras estilizadas que conforman la obra en cuestión, que son inseparables de su ser como realidad textual literaria y que la diferencia de otros textos no literarios. Mientras que por *accidente* se entendería “lo que existe de suyo en un objeto, sin ser uno de los caracteres distintivos de su esencia” (Aristóteles, *Metafísica*, v.30; 1025a30-32).¹⁴ Por ejemplo, en el caso de la literatura, la disposición de las letras y palabras, los signos de puntuación, los paratextos añadidos pero no distintivos de la sustancia de la escritura; en resumen, todos aquellos rasgos accidentales por los cuales percibimos los textos como transcripción de signos verbales.

Así pues, un texto no literario que es percibido como hecho literario sigue siendo en esencia no literario, puesto que su sustancia, es decir, las palabras distintivas que como esencia sustancial integran la textura de signos, no cambia. Pero si es percibido como literario es porque justamente se han alterado sus accidentes. En el contexto de los poemas plagiados de Peicovich, aunque las palabras que esencialmente forman la conjugación del presente de indicativo del verbo amar –o que componen la enumeración de reglas del juego de la oca– no sufren modificación alguna con respecto al texto original no literario, sí se ven trastocados sus accidentes en su reconfiguración como obra literaria: el título, la puntuación, la distribución en el espacio de la página, la disposición de la secuencia en forma de versos, etc. De ahí la posibilidad de afirmar que los poemas plagiados de Peicovich no son esencialmente literaria, pero accidentalmente lo son.

Puesto que sus accidentes han cambiado –desde la modificación del título hasta su disposición impresa como libro–, los textos no literarios plagiados por Peicovich se perciben como literatura. Como ha discutido Goldsmith al explicar el proceso creativo de apropiación para la producción de *Day* (2003), son las decisiones y estrategias que sigue el autor las que afectan finalmente a la nueva configuración artística de un texto no literario. Son estas marcas autoriales, relativas al ejercicio de la propia escritura como transcripción gráfica del discurso verbal, las que determinan que accidentalmente un texto que en esen-

14. Asimismo lo accidental frente a lo esencial en este contexto tendría que ver con aquellos fines que el autor ofrece a un determinado texto al margen del fin perseguido originalmente por dicho texto. El fin de los enunciados plagiados por Peicovich nada tiene que ver con pretensiones artísticas, sino que su finalidad estética es accidental por el estatuto de poema que adquiere circunstancialmente en la obra del escritor argentino.

cia no es literario se reconozca como tal. En cuanto a la literatura conceptual y la escritura no-creativa, los accidentes de la obra son los que priman como núcleo y centro de atención para su estudio teórico, antes que su esencia y sustancia literaria (su función poética, su estilística, su significación, sus ideas).

Según lo dicho, sería conveniente, pues, diferenciar entre una ontología fuerte teóricamente, basada en los elementos designados para el reconocimiento de la *literaturnost*, y una literatura de ontología débil,¹⁵ mínima, basada en su consideración accidental como literatura antes que en los rasgos esenciales que la identificarían así mismo, rasgos sobre los que hasta ahora se había basado su autonomía como entidad estética frente al resto de textos no literarios. En esencia, no existen variaciones apreciables con respecto a los textos plagiados por Peicovich en su transfiguración como arte verbal; pero sí se han modificado y mutado por completo sus accidentes, de tal forma que acabamos por percibirlos como nuevas creaciones, como *poemas*.

No importa tanto en el contexto de los *Poemas plagiados* la constitución de sus palabras, sus signos, su sustancialidad y esencialidad. Responden los *poemas* de Peicovich a una poética diferente que rompe por completo con el concepto clásico y romántico de creación *ex nihilo*. Sería objeto de estudio entonces de una teoría distinta basada en una literatura de ontología débil, en cuanto que es literatura accidentalmente. En otras palabras, nos orientaríamos hacia un estudio teórico de los accidentes circunstanciales que constituyen un texto como un arte verbal y no así en razón de unos rasgos literarios diferenciales que en esencia permiten distinguir de forma autónoma e independiente las creaciones de Peicovich como poemas frente a la escritura convencional de la que se apropia.

Siguiendo este hilo de pensamiento, parece entonces que la modificación accidental de un texto desde la poética apropiacionista implica que la escritura no literaria original se recontextualice, se rediseñe y se recomponga generando *otro* texto, un texto nuevo, accidentalmente diferente, propiciando con ello su autor una nueva fenomenología, un nuevo hecho literario con una finalidad distinta a la del texto original, una nueva percepción y recepción circunstancial del texto no literario como obra de arte verbal.

15. A diferencia de Villanueva, que formula el concepto negativo de “literatura débil” en referencia a los *best sellers* y la literatura *prêt-à-porter*, no existen aquí connotaciones peyorativas con respecto a la noción de debilidad. Es más, dicha debilidad se interpreta en este contexto como un rasgo positivo gracias a su capacidad para romper nuestro horizonte de expectativas como lectores y por el desafío que supone su difícil teorización.

Para ilustrar mejor todavía la cuestión introducida en este punto es útil tomar como modelo la obra experimental del escritor argentino Pablo Katchadjian titulada *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007). Consiste ni más ni menos la obra conceptualista en la ordenación alfabética de los versos que componen el poema de José Hernández.¹⁶

Los versos que integran la obra de Katchadjian son en esencia los mismos que componen *El gaucho Martín Fierro*. Verso por verso, de forma individual y sustancial, es indistinguible la obra monumental de Hernández del experimento conceptualista de Katchadjian. Ahora bien, los accidentes de uno y otro son radicalmente distintos, porque no se presentan los versos originales de *El gaucho Martín Fierro* en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* siguiendo la disposición original del primero, sino en una disposición accidental, esto es, organizados alfabéticamente.

Desde un punto de vista ontológico, en esencia, el texto de Katchadjian sigue siendo el mismo que el de José Hernández. Pero no se percibe igual, no se procede igual a su recepción como hecho literario: su lectura como obra es diferente al de la obra original, siendo en consecuencia su interpretación distinta. Son obras que sustancialmente son idénticas, pero cuya fenomenología es accidentalmente diferente. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* se organiza en último término como una obra literaria nueva y diferencial, al establecer una versión accidental del texto *El gaucho Martín Fierro* con la que se favorece una lectura subalterna del poema hasta entonces no contemplada.

La obra de Katchadjian es paradigma precisamente de un *remake* literario, pero no en el sentido en que remeda y rehace el poema de Hernández, sino que reconfigura su fenomenología, su lectura, su hermenéutica. Posibilita la lectura del texto clásico de *El gaucho Martín Fierro* desde un prisma distinto y desfamiliarizado, dado que la lectura de sus versos ordenados alfabéticamente da pie al descubrimiento fortuito de sentidos alternativos en el poema original.

NO-LITERATURA

Cabe señalar que la debilidad ontológica en el caso del apropiacionismo de Katchadjian no es problemática ya que su material, su sustancia primera, es un tex-

16. Boglione recuerda que este procedimiento es característico por igual de la obra *Ulysses* (2006) de Simon Popper en que “cada palabra de la obra de Joyce [se presenta] también en orden alfabético” (113). Para una aproximación al estudio del ordenamiento alfabético como práctica conceptualista, ver el reciente trabajo de Dworkin (2020).

to literario de por sí. La apropiación y manipulación de *El gaucho Martín Fierro* da lugar a otro texto poético, con lo cual en ningún momento queda en entredicho el carácter esencialmente literario de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Pero no sucede lo mismo con los *Poemas plagiados* de Esteban Peicovich. En su caso se presentan, como literarias, escrituras rudimentarias que en esencia, en la configuración de las palabras que componen la obra como se ha visto, no se diferencian en nada de los textos no-creativos de los que el autor se ha apropiado. Una literatura que sin ser sustancialmente diferente de la no literatura es al mismo tiempo diferencial con respecto a esta última. Es una literatura débil basada en la indefinición, pero que reconocemos como literatura en último término. Son ejemplos claros de una *no-literatura*,¹⁷ por ser obras de arte verbal esencialmente no literarias que se perciben accidentalmente como literatura.

De ahí la decisión de adoptar en este trabajo el término provisional de *no-literatura* para nombrar este conjunto de obras anti-literarias o post-literarias que presentan unas características afines, se desarrollan dentro del conceptualismo y además no son objeto de las habituales poéticas *ex nihilo* que definen el arte verbal en la modernidad. Escrituras de naturaleza apropiacionista que responden casi siempre a una ontología débil de la literatura, no solo por desbordar el marco conceptual de la teoría literaria del siglo XX, sino por constituir literaturas post-autónomas siguiendo la (in)definición de Ludmer, en el sentido en que no contienen por sí mismas rasgos diferenciales que las distinguan esencialmente como arte verbal de las formas de escritura no creativa.

Se trata en definitiva de una literatura que es indistinguible de aquella otra escritura que no es literatura. Un modelo de arte verbal más allá del concepto mismo de lo literario, toda vez que los rasgos ontológicos que conforman su literariedad se han visto diluidos y evaporados en consonancia con el espíritu líquido y gaseoso de la posmodernidad.¹⁸ Una literatura de ontología débil cuyas señas de identidad son mínimas cuando no inexistentes desde un punto de vista puramente esencialista. Textos convencionales convertidos en textos literarios que en nada se diferencian entre sí y que sin embargo acaban por constituir hechos literarios. *No-literatura*, en una palabra.¹⁹

17. Como antecedente del concepto, hasta donde alcanza mi conocimiento, es posible remitir a la noción de *no escritura* acuñada por Luis Felipe Fabre.

18. Se hace referencia aquí a las teorías de la modernidad líquida de Bauman y del estado gaseoso del arte de Michaud.

19. No obstante, no ha de perderse de vista que se trata de una designación provisional, sometida al cambio histórico del que estamos siendo testigos. Tal es el sentido de los prefijos *post-* y *no-*.

Al igual que en el modelo plástico-visual contemporáneo,²⁰ estaríamos ante una concepción del arte verbal después de la literatura que se independiza de la figuración y los fundamentos esenciales de una teoría literaria cuyos orígenes se remontan a la *Poética* de Aristóteles y se cristalizan en la modernidad con el formalismo y sus epígonos. Un hecho literario minimalista, desvinculado de los conceptos de mimesis y ficción, de la literariedad misma, cuyas señas de identidad resultarán familiares a los estudiosos de Arthur Danto, Lucy Lippard, Rosalind Krauss, Hal Foster, Mario Perniola o Nicolas Bourriaud, pero desconocidos para la mayoría de críticos literarios, a menos que estén familiarizados con los trabajos de Perloff, Place, Fitterman, Goldsmith o Dworkin.

Es precisamente en este punto donde se muestra más defectuosa la teoría literaria del siglo XX en la que hemos sido educados como teóricos para proceder al estudio del hecho literario. Al abordar obras como *Poemas plagados* o *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* desde los rudimentos habituales de la crítica, somos incapaces de reconocerlas como literatura y de juzgarlas en su justa medida. Es más, la observación de la mayoría de obras literarias conceptualistas desde una perspectiva teórica basada en la esencialidad se acaba viendo alterada y sesgada por tener que ajustar un objeto literario de ontología débil a una teoría sólida preestablecida. Son estos parámetros de observación habituales en la crítica los que distorsionan por defecto la ontología débil de los textos no-literarios o post-literarios, quedando en consecuencia habitualmente fuera del campo de la crítica como formas marginales de literatura, por no encajar con los principios de una concepción poética *ex nihilo*: “Quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran «en éxodo»” (Ludmer, s. p.).

No pretende ser un término sistemático y categóricamente cerrado, sino una manera de nombrar, de separar la realidad literaria de la post-literaria. *No-literatura* es, por tanto, un término transitorio a falta de un nombre futuro que designe la literatura después de la literatura, la post-literatura, la literatura que no es literatura ya pero que ocupa el lugar de la literatura futura todavía no nombrada.

20. No es nuevo desde luego este fenómeno aquí discutido en el campo del arte. De hecho, hablamos de una de las cuestiones más debatidas por los teóricos del arte desde la aparición misma de los primeros *ready-made* de Duchamp y la consagración del minimalismo y el conceptualismo tras la polémica en torno a las *Brillo Box* de Andy Warhol. Nos encontramos, pues, ahora en literatura con la misma polémica a la que los historiadores y críticos de arte se enfrentaron décadas atrás. La teorización del arte conceptual cuenta ya con una consolidada tradición desde los años 60, si bien resulta casi siempre desconocida para el campo de la teoría literaria y la filología. De ahí que convenga dirigir la mirada a ensayos emblemáticos como el de Danto o el de Krauss, además de las incursiones en crítica literaria de Laddaga, para entender las posibles rutas que pueda recorrer el arte verbal en su nueva trayectoria dentro del conceptualismo.

No es un hecho nuevo la marginación sistemática que han vivido las obras conceptualistas dentro del canon literario: desde los primeros experimentos de poesía futurista y dadaísta, el arte verbal vanguardista se ha visto constantemente desplazado del centro de interés hacia las afueras justamente por no poder ser reconocido fácilmente como literatura. El poema alfabético “Suicide” de Aragón, el poema mudo de Man Ray o el retrato dadaísta dedicado a Picasso por Gertrude Stein siguen siendo hoy día composiciones radicales que rompen todavía el horizonte de expectativas del lector: de ahí la resistencia a dejar de considerarlas como meras desviaciones excepcionales de la norma literaria, cuando no aberraciones que no merecen ser llamadas literatura.²¹

Lo cierto es que desde la teoría y la crítica se ha venido dando prioridad a textos de sólida literariedad en detrimento de aquellas formas marginales de literatura cuya ontología se ha visto debilitada por el minimalismo vanguardista. Quizás no se haya procedido a su exclusión de manera deliberada, pero sí por un defecto de formación. A causa de nuestra mentalidad teórica heredada acabamos marginando esta suerte de manifestaciones diferentes del arte verbal, la convertimos en el *otro* literario, en una *no-literatura*.

Por ello no carecen de razón quienes alegan que los *Poemas plagiados* de Peicovich o que *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Katchadjian no son literatura. Nos enfrentamos desde luego a una literatura que no es esencialmente literaria, en efecto, pero sí lo es accidentalmente. Arte verbal más allá de la literatura, diferente de la escritura creativa, cuya trayectoria permanece todavía en los márgenes de la historia literaria justamente por superarla.²²

CONCEPTUALISMO Y NO-LITERATURA EN EL CONTEXTO HISPÁNICO

No son ni mucho menos los *Poemas plagiados* o *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* los únicos ejemplos *no-literarios* que es posible localizar dentro de

21. Para Cussen la exclusión sistemática de estas escrituras procede de su anomalía y singularidad, las cuales seguirán erigiéndose probablemente aún en las próximas décadas por diversos autores como argumentos “para justificar a posteriori la incomprensión que padecerán, pero al mismo tiempo le entregan una perfecta excusa a aquellos críticos perezosos que se contentarán de calificarlos de excéntricos y luego pasarán de largo” (2010, s. p.).

22. Aunque falta espacio para desarrollar aquí el planteamiento con propiedad, parece lógico que si el siglo XXI supone el fin del concepto hegeliano de historia como vaticina Fukuyama, este fin de la historia misma como concepto conlleve en consecuencia el fin de la historia literaria, por estar basada además en un concepto romántico de literatura –institucionalizado por Madame de Staël y los Schlegel justamente en la misma época de Hegel– que se ve desbordado en el marco del fin de la historia en el siglo XXI por las prácticas conceptualistas no-literarias que aquí se analizan.

la literatura hispánica. Existe todavía un caso más célebre si cabe de conceptualismo vinculado a dos sonadas y polémicas apropiaciones de las obras de Borges que vieron la luz en la década pasada: *El Aleph engordado* (2009) del propio Katchadjian y *El hacedor (de Borges), Remake* (2011) de Fernández Mallo.

En la primera de estas obras, el autor argentino engorda en más de 1500 palabras el célebre cuento *El Aleph* de Borges. Aquí son los añadidos realizados por Katchadjian los accidentes que modifican y alteran el cuento de Borges, de forma que a partir de la apropiación no resulta tanto una obra nueva cuanto un hecho literario diferente. El texto original de Borges es sometido a un engordamiento, consistente en el recurso de *amplificatio*, por el cual se añaden nuevos periodos discursivos al final de las frases originales de Borges con el objetivo de dar más fuerza, exagerar o precisar lo que se expresa.²³

A diferencia de la falsificación del Menard borgiano, la rescritura de *El Aleph* por Katchadjian se salda con la amplificación y engordamiento de la obra, propiciando una recepción accidental del cuento original por incluir una glosa que interfiere y se cruza con el texto base, sin enmendarlo ni reescribirlo realmente, solo ampliarlo para ofrecer una falsificación. El cuento de Borges está contenido en el texto engordado de Katchadjian, quien añade como marcas de autoría pequeños matices y comentarios –procedimiento que alcanza su mejor versión en la descripción ampliada del *aleph*–. La pretensión no sería otra que tratar de completar, mejorar, precisar la apariencia indefinida, vaga, inexacta del extraño objeto imaginario para una mejor visualización y concreción de su imagen interior.

Katchadjian no modifica tanto la obra de Borges cuanto que la amplía con la introducción de nuevos añadidos, como si de una catedral se tratase a la que se anexionan nuevas estancias o torres. Por tal motivo observa en este punto Saavedra Galindo que el experimento vanguardista de Katchadjian constituye un caso de intervención literaria. A semejanza de las célebres intervenciones artísticas –desde las modificaciones y ampliaciones de la Catedral de Santiago de Compostela o el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia de Barcelona hasta la célebre *L.H.O.O.Q.*, en la cual Duchamp añadió a la *Mona Lisa* de Da Vinci bigote y perilla–, Katchadjian interviene el cuento de Borges me-

23. Siguiendo a Saavedra Galindo, resulta significativo señalar que la técnica apropiacionista de Katchadjian “tiene su correlato y equivalente en el concepto retórico de *exaggeratio* y en su derivado, la *amplificatio materiae*, ambos procedimientos bien conocidos durante la Edad Media, una época en la que el concepto de autoría, de creación, estaba más ligado a la idea de la glosa de un texto original que, como en tiempos posteriores, a la *inventio*” (280).

diante una acción artística de ampliación para modificar la sustancia y las propiedades literarias iniciales que por esencia conforman *El Aleph* de Borges.

Accidentalmente el cuento borgiano, pese a estar contenido en esencia en *El Aleph engordado*, pasa a ser obra al mismo tiempo de Katchadjian por suerte de su acción literaria conceptualista. Se evidencia en este contexto mejor que en ningún otro ejemplo la necesidad de dirigir la mirada a la teoría del arte contemporáneo para favorecer la comprensión de hechos literarios como esta suerte de intervenciones poéticas que escapan y desbordan por completo el campo de la hermenéutica convencional.

El segundo ejemplo emblemático y polémico relacionado con la obra de Borges, que provocó de nuevo el pleito con su viuda, así como la censura y retirada de la circulación de la obra, lo constituye *El hacedor (de Borges), Remake* (2011) de Fernández Mallo.²⁴ La apropiación en esta ocasión vuelve a intervenir el texto de Borges ampliándolo sin cambios sustanciales, tal y como se observa ya en el “Prólogo”; pero presenta por igual otro procedimiento poético de origen musical y lírico denominado *contrafactum* (Sanz Villanueva): la sustitución de un texto por otro.

El *remake* de Fernández Mallo consiste justamente en contrahacer *El hacedor* de Borges siguiendo la plantilla estructural de los títulos que componen la obra miscelánea. Por regla general los textos originales de Borges, salvando excepciones como la “Parábola del palacio” o “Borges y yo”, son reemplazados por textos que apenas guardan relación de sentido con el contenido original. De hecho, el *contrafactum* de Fernández Mallo deriva casi siempre en un ejercicio de “esa corriente estética llamada *apropiaciónismo*”,²⁵ por el cual se incorporan a la obra textos plagiados, listas de grupos musicales, lemas publicitarios, versos alfabéticos, códigos ISBN, páginas en blanco e incluso fotografías y planos de Google Maps.

La obra de Fernández Mallo es claramente un *disobedient remake*.²⁶ Puesto que rehace de manera libre los textos de Borges, sin ajustarse en la mayoría de casos a los elementos contenidos por el modelo literario que rescribe. Se puede incluso plantear la práctica apropiacionista de Fernández Mallo como

24. No parece casual la fijación con la obra de Borges, si tenemos en cuenta que su personaje Pierre Menard es en cierto modo fuente de inspiración para la actividad apropiacionista de Katchadjian y Mallo.

25. La cita está extraída del cuento “Borges y yo” (Fernández Mallo 2011).

26. El concepto aquí introducido encuentra su inspiración en la noción *disobedient ekphrasis* acuñada por Andrew Laird para designar aquellas descripciones de arte que no se ajustan a los elementos contenidos por el modelo visual que describen.

paradigma de *art hoax*, un engaño literario de corte conceptualista que sabotea, falsifica y suplanta de forma deliberada los textos borgianos. Poco o nada hay de Borges, por tanto, en la obra de Fernández Mallo más allá de la apropiación de los títulos de los cuentos que forman *El hacedor*.

Otra manifestación ejemplar de *disobedient remake* en el marco del apropiacionismo español la observamos en la novela *Brilla, mar del Edén* (2014) de Andrés Ibáñez, quien se apropia del planteamiento inicial de la célebre serie *Lost* –la lucha por la supervivencia de los pasajeros de un avión en una isla paradisíaca tras sufrir un accidente aéreo– para generar una obra literaria nueva, con una trama argumental y desenlace alternativos. Como suele ser habitual en todas las *fan-fictions* –ficciones improvisadas creadas por fans de series, películas, cómics o novelas, tomando como punto de partida su trama o personajes–, el experimento apropiacionista de Ibáñez se establece como una obra parasitaria de la ficción televisiva original. A semejanza del *remake* de Fernández Mallo, *Brilla, mar del Edén* presenta una falsificación deliberada de un prototipo narrativo anterior, en que la copia pretende rivalizar y sustituir incluso la trama argumental original de la serie, sometiéndola a crítica el narrador ya desde las primeras páginas a causa de su inverosimilitud: “Averigüé que, en efecto, los casos en que una aeronave comercial, es decir, un avión de enorme tamaño, se ha visto obligada a posarse en el mar, son muy raros, y que el resultado ha sido trágico en la mayor parte de los casos” (Ibáñez, s. p.).²⁷

Un modelo todavía más transgresor y extremo de apropiacionismo literario nos lo brinda la obra conceptualista *Letras* (2017) de Felipe Cussen, paradigma claro de la creciente corriente no-literaria por la cual los artistas verbales del siglo XXI presentan deliberadamente y de forma sistemática textos no literarios como literatura. Desde la portada misma del libro se percibe el carácter apropiacionista de la escritura, pues contiene las etimologías y acepciones tanto del nombre y apellido del autor (Felipe Cussen) como del título de la obra (*Letras*). Como reza la contraportada, “el libro compila las definiciones de cada una de las letras del abecedario (incluidos los dígrafos) en las distintas versiones históricas del Mapa de diccionarios académicos de la RAE, desde el 2001 a 1780”. Por ejemplo, para la letra ñe, distintiva del español y no presente en el alfabeto internacional, Cussen registra: “Decimoséptima letra del

27. Un antecedente de la obra de Ibáñez es *Asesino cósmico* (2011) de Juan-Cantavella. La novela, como explica Olaizola (369), es un *remake* de dos bolsilibros del escritor Curtis Garland (seudónimo de Juan Gallardo Muñoz).

abecedario español, que representa un fonema consonántico de articulación nasal y palatal. Su nombre es eñe” (2017, 10). Se observa aquí el valor no-literario del texto de Cussen, pues en nada se diferencia la definición incluida en *Letras* de la brindada por el DRAE de 2001, desde el cual se ha transcrito.

La reducción minimalista del contenido literario a las definiciones mismas de las letras, que en conjunto forman el alfabeto y sobre las que se articula el lenguaje, ejemplifica el ideal estético dadaísta que inspira el conceptualismo de Cussen: la reducción de la literatura al puro balbuceo, a la expresión mínima y primitiva, al cómputo de letras que forman el abecedario y que suponen nuestro primer contacto en la infancia con el lenguaje y la escritura. Se minimiza entonces la literatura a la definición de sus componentes primarios, a su esencia más absoluta: las letras y todas sus posibles acepciones. Del mismo modo que Malévich o Klee reducen la pintura a su esencia fundamental como color, es decir *pintura*, Cussen reduce la literatura a puro lenguaje significante pero sin significado.

De ahí que quepa destacar que no tendría sentido proceder al ejercicio hermenéutico de interpretar una obra conceptualista como *Letras* siguiendo una rigurosa *close reading*. En palabras de Cussen (2010), este tipo de escritura experimental “rechaza con particular fuerza el flojo método interpretativo usualmente aplicado a la poesía, que consiste puramente en una paráfrasis de sus versos”, lo cual supone claramente “una invitación a cambiar los enfoques de interpretación y las expectativas de lo que puede entregar no solo un poema de este tipo, sino cualquier obra literaria”. No existe aquí posibilidad de alcanzar una comprensión de la obra (*verstehen*) por medio de su exégesis y análisis. Ningún sentido tiene ni siquiera deconstruir el texto, pues Cussen ha anulado su propia voz como autor y su escritura presenta en consecuencia un estilo inexistente, neutro: es una escritura de grado cero absoluto.

Su recepción sería objeto en realidad de una *distant reading*,²⁸ una lectura distante, generalista, que no persigue la comprensión de un significado, sino la reflexión de un sentido conceptual a partir de la relación metonímica establecida entre la literatura y las letras como componentes esenciales del lenguaje. Hablaríamos en definitiva, recordando las palabras de Ludmer, de obras

28. No cabe aquí desarrollar con propiedad esta peculiaridad que presentan las obras no-literarias sobre la base del concepto de *distant reading*. Remito de momento, pues convendría volver en el futuro sobre este aspecto de la literatura de ontología débil, a un artículo anterior que aborda la noción teórica de Moretti (Posada 2019b).

conceptualistas a las que “no se las puede leer con criterios o con categorías literarias (específicas de la literatura)”.

La poética apropiacionista de Cussen ratifica pues un arte verbal marcado por la ontología débil por tratarse de una literatura significativa pero sin un significado literario convencional derivado de la representación de acciones, de afectos, de ideas. Su significado es estrictamente conceptual y procede de la metonimia que se establece entre la literatura y las definiciones de las letras que componen su materia prima: el lenguaje. No existe cabida para hablar en este contexto de representación, relato, figuración, género, unidad, trama, estilo, ni siquiera función poética o ficción. Toda huella autorial ha sido borrada, eludida, tachada, anulada, neutralizada y reducida en la escritura a su grado cero, en comunión con el credo conceptualista de la muerte del autor.²⁹

En otras palabras, se trata de una no-literatura que pese a carecer de un significado literario convencional, resulta significativa en cuanto que se orienta a una significación conceptualista: la constitución de una nueva literatura más allá de la literatura carente de figuraciones, referencialidades, símbolos, semántica, por la cual se desliga por completo el arte verbal de la poética *ex nihilo*, de la genialidad y originalidad, del concepto de *belles lettres*. Una no-literatura que, antes que ser leída e imaginada, exige ser pensada como obra de arte conceptual por el no-lector en el marco de una ontología débil del arte verbal.

Parece evidente que la región del Cono Sur es donde se ha vivido un desarrollo mayor de la escritura experimental en el ámbito hispano, en el que Chile ocupa además un lugar destacado como cuna del conceptualismo. Así pues, debemos a otro autor chileno, Alejandro Zambra, otro de los experimentos conceptualistas más interesantes publicados en los últimos años: *Fac-símil* (2014). No procede en este contexto el autor chileno a la apropiación de textos por medio de su transcripción, sino que en su caso la escritura conceptualista se basa en la presentación de una tipología textual no-literaria como forma legítima de literatura. La obra es problemática de por sí porque no se

29. Como recuerda Boglione (112), uno de los principales propósitos del (neo)conceptualismo pasa por “tratar de inhabilitar definitivamente la voz del autor, figura –a esta altura histórica– ya demasiado agigantada (también en su negativo, la célebre «muerte del autor»)". De hecho, la “abolición mecánica del autor” vertebró la escritura conceptual como corriente y anota Boglione que Dworkin habla de un modelo de arte verbal “donde la auto-mirada del poeta ha sido sustituida por el lenguaje auto-reflexivo del poema mismo”, mientras que Almonte y Meller aspiran, según el propio Boglione, a “anular dicha voz usurpando segmentos textuales y uniéndolos en cadenas productoras de estilo inexistente”.

reconoce en ella una división rudimentaria en párrafos, líneas, versos o estrofas; tampoco se contenta con introducir tipologías y estructuras metaliterarias inspiradas en los diccionarios de autores (*El mal de Montano* de Vila-Matas), la historia literaria (*Historia de la literatura nazi en América* de Roberto Bolaño), biografías de artistas (*Fred Cabeza de Vaca* de Vicente Luis Mora; *Los últimos días de Adelaida García Morales* de Elvira Navarro), así como obras literarias (*Asesino cósmico* de Juan-Cantavella) o visuales (*Intento de escapada* de Miguel Ángel Hernández); ni siquiera participa de un diseño reconocible que permita encuadrarla en las habituales modalidades textovisuales dentro del mutacionismo como podría ser la novela *spam* (*La ansiedad* de Daniel Link; *Alba Cromm* de Mora).

Facsimil, en cambio, se apropia como forma literaria de la plantilla de un examen tipo test como estructura textual. Está dividida en cinco secciones, donde se proponen toda clase de ejercicios, como observa Nadal Suau: “Hay que descartar palabras, o bien escogerlas; hay que decidir el orden más adecuado para una serie de enunciados; hay que eliminar frases que el lector/examinado juzgue irrelevantes; hay que escoger las mejores respuestas a unas preguntas basadas en textos”. Entre otras interpretaciones, es posible considerar el experimento de Zambra como una parodia o *boax* de los procesos selectivos educativos, pero también como un test psicológico en el que se evalúa la memoria e identidad del autor al tiempo que se ponen a prueba las capacidades discursivas del lector en cuanto colaborador creacional.

Antes de nada, se observa que *Facsimil* sí contiene claras marcas autoriales. A diferencia de la escritura conceptualista neutra de Cussen, no pretende Zambra anular y neutralizar la voz del autor: todo lo contrario, se trata de un ejercicio de estilo en que las huellas de la biografía y contexto del autor se encuentran más que presentes en cada uno de los enunciados que componen este extraño test narrativo. De ahí que la obra se encuadre tanto más en el ámbito oulipesco –vendría a ser una novela-test autoficcional– que en un patrón de escritura conceptualista propiamente dicho. Pues las elecciones realizadas por el lector posibilitan la formación de microrrelatos y enunciados, que, como narraciones mínimas ultrafragmentadas, reproducen episodios de la vida de Zambra y de la historia chilena en el cambio de siglo.

El lector debe colaborar así en la construcción de la obra completando la narración a modo de un test escolar. Con los posibles resultados que se derivan de las diferentes elecciones realizadas por el lector se recomponen una serie de microrrelatos potenciales, dando lugar a una suerte de narración dis-

continua y fragmentada en extremo. No es la obra de Zambra objeto de una lectura convencional en el sentido lineal; pero tampoco es nueva ni ajena a los procedimientos ya empleados por el OuLiPo y la literatura pangeica, desde *62/Modelo para armar* de Cortázar o *Double or Nothing* de Raymond Federman hasta *253* de Geoff Ryman o *House of Leaves* de Danielewski.

Hablaríamos aquí, por tanto, de una obra que sobre la base de una tipología textual no literaria desarrolla una narración discontinua, diseminada, fragmentada, pero esencialmente literaria. Es por ello que el artefacto oulipesco de Zambra es diametralmente opuesto al de Cussen: si el primero elabora mediante una forma textual no-literaria una obra de (micro)literatura potencial, el segundo presenta un contenido no-literario mediante un formato textual que por accidente se reconoce como literatura. Mientras *Facsimil* de Zambra es en esencia una obra literaria, *Letras* de Cussen solo lo sería accidentalmente. A diferencia de este último, la micronarración fragmentada y desestructurada de Zambra no desborda los parámetros teóricos y redundante en un texto esencialmente literario que “debe ser clasificado sin duda en el campo de la narrativa, aunque/porque su aspecto es múltiple y equívoco” (Nadal Suau, s. p.).

No obstante, por más que podamos reconocer como narraciones figurativas los ejercicios de estilo de Zambra, no dejan de existir fuertes conexiones que ligan *Facsimil* al conceptualismo. En los ejercicios 37-54 correspondientes a la sección “III. Uso de ilativos”, el lector debe completar “el sentido del enunciado, intercalando los elementos sintácticos que corresponda” (Zambra, s. p.). Por ello se observa una reducción idéntica de la literatura a su esencia como lenguaje: un arte verbal reducido, limitado, minimizado a meros enunciados, a pura sintaxis. Siguiendo las reflexiones teóricas de Cussen (2010) en este punto, “es improcedente concebir su estructura simplemente como un significado profundo «adornado» por caprichos formales. No cabe analizar solo desde una perspectiva contenidista”.

En *Facsimil* la esencia de lo literario se presenta debilitada por la fragmentación de su estructura sintáctica y su cohesión como escritura. Sus accidentes formales no son reconocibles a simple vista como literatura, con lo cual la desplazan más allá de los límites conceptuales de su definición. Desestabilizan la fortaleza y consistencia de su ontología, debilitándola por medio de la apropiación de formas no-literarias, la fragmentación radical de los contenidos representados y la diseminación en consecuencia de su significado. Una literatura que pese a serlo no se libra de vulnerar los principios teóricos fuertes

de la poética y ser desplazada fuera del centro del debate literario a causa de su carencia absoluta de unidad, trama, estructura y género.

Pese a su naturaleza conceptualista, *Facsimil* de Zambra constituye claramente una obra de ficción y por tanto parece indiscutible su estatuto literario. Pero existen otras muchas manifestaciones identificadas habitualmente como no-ficciones que sin embargo suponen obras poéticas, arte verbal no ficcional, no-literatura.³⁰ Tal es la problemática que plantea la última obra con la que cerraremos este trabajo. Aunque referida de forma sistemática como hito para la historiografía de la literatura mutante, rara vez se ha abordado desde un planteamiento poético-artístico: *Quimera* 322 de Vicente Luis Mora.

Más que de obra literaria cabría hablar en este caso de un hecho literario producido con la publicación del ejemplar 322 de la revista literaria *Quimera*. La obra consiste en la falsificación y apropiación de los estilos de algunos de los colaboradores habituales de la revista por parte de Vicente Luis Mora, a cuyo cargo corre la redacción íntegra del ejemplar bajo la máscara además de numerosos seudónimos de autores y críticos imaginarios e inventados. Se basa la técnica apropiacionista del creador de *Circular* en la falsificación de diferentes estilos, imitándolos deliberadamente hasta el punto de reproducirlos y suplantarlos. Es una mimesis, una *imitatio* en el sentido retórico antiguo en cuanto que se imitan estilos según la observación y reproducción de los estilemas característicos en la escritura de un autor. Enraíza pues la propuesta apropiacionista de Mora en la tradición de célebres falsificaciones y usurpaciones literarias, que vertebran la literatura hispánica desde Cervantes y Avellaneda, pasando por Borges y Piglia, hasta Vila-Matas y Bolaño.³¹

Si bien los artículos y columnas están firmados, entre otros, por el director Jaime Rodríguez Z. y algunas de las firmas reconocibles que habrían de contribuir al conjunto de la publicación (Madga Gutiérrez Ruiz, Germán Sierra, Damián Tabarovsky, Manuel Vilas, Agustín Fernández Mall *sic.*), todos los textos reunidos son autoría de Vicente Luis Mora. El *boax* se destapa en la sección “Colaboran en este número”, al descubrir la reseña bibliográfica correspondiente al escritor cordobés: “es autor de todos los textos incluidos en este nú-

30. Ejemplos evidentes en el contexto español serían las crónicas textovisuales de Jorge Carrión, los *testos* transgenéricos de Paul B. Preciado, así como numerosas no-ficciones inclasificables desde *París no se acaba nunca* (2003) de Vila-Matas hasta *Temporada alta* (2019) de Nadal Suau.

31. No podía faltar precisamente en *Quimera* 322 un artículo dedicado por Mora (bajo el seudónimo de Valerio Lanzanotti) a “La literatura de la falsificación” (31-35) y las diferentes categorías de *boaxes* literarios que se han registrado.

mero de *Quimera* (exceptuando el cómic, realizado con el dibujante Carlos Maiques) y creador de casi todos los colaboradores citados en esta página y de algunos de los libros (inexistentes) que se reseñan en *El Quirófano*” (Mora 2010, 81).

Quimera 322 presenta, en efecto, diversas columnas, artículos, intervenciones, entrevistas, obituarios, poemas, relatos y reseñas de escritores y críticos inventados, seudónimos todos ellos de Vicente Luis Mora en calidad de autor-falsificador: Guillem Clarasó Forment, Magnus Hargard, Berta Hertaussen, José Jardiel Duque, Vladimir Fogwill Carpio, Valerio Lanzasotti, Julio Ortega y Gasset, Corinda Gastetti, etc. Todos los textos guardan relación con el fenómeno de la falsificación, el *art hoax* (engaño o broma artística) y la impostura intelectual, pues “literatura y falsificación están indisolublemente unidas por naturaleza” (Mora 2010, 35).

El número 322 de *Quimera* incluye, como reza la portada, desde un dossier de literatura y falsificación que compone un mosaico ejemplar sobre la materia, pasando por columnas falsificadas, obituarios dedicados a artistas *fake* e imposturas intelectuales diversas –entre ellas, un artículo en homenaje al filósofo canadiense Alan Sokal, célebre por su artículo *hoax* escrito para denunciar los atropellos teóricos cometidos por la crítica posmoderna–, hasta numerosas reseñas de libros reales o inventados escritas por Mora bajo diferentes seudónimos, cuya temática versa casi siempre sobre impostores célebres, fraudes literarios, vidas imaginarias, simulacros artísticos, falsificaciones borgianas y piglianas, etc.

Entre estas últimas se incluye a la manera cervantina una irónica reseña de la obra inexistente *Circular 010: Centro* (Mora 2010, 75), ficción inventada que continuaría la serie *Circular* del mismo autor. Bajo la ficticia máscara del reseñista Lázaro Ramos Prieto de Paula –clara parodia de la crítica más ortodoxa que se practica en los suplementos culturales–, Mora se despacha a gusto con la obra ficticia, llegando incluso a desaconsejar la lectura de su supuesta obra. Prueba de que el *hoax* de *Quimera* 322 se orienta en todo momento, en clave bufa y cínica, hacia la crítica y sabotaje de las principales convenciones, vicios y automatismos intelectuales en que el pensamiento crítico incurre habitualmente a causa del esnobismo y la impostura intelectual que rodea la cultura.

La naturaleza del experimento no-literario conecta *Quimera* 322 con el *art hoax* propio de nuestro tiempo, la figura del *trol* que surge con la cibercultura, así como la tradición anterior fundada por la parodia quijotesca y el espíritu cínico cervantino. Se hace eco la no-literatura de Mora de la labor de falsificadores e impostores insignes dentro de la tradición literaria reciente:

Borges, Piglia, Vila-Matas o Bolaño. Es al fin y al cabo un experimento literario incardinado en una de las vertientes más reconocibles dentro del mundo hispánico por proceder de Cervantes mismo como centro del canon de la literatura en español.

No obstante, salvando el poema y relato de Guillem Clarasó Forment y Lorenzo Ibaterra respectivamente, no deja de ser *Quimera 322* una obra de no-ficción. Pero sin acabar de presentar una ficción narrativa o lírica, sigue siendo fruto de un acto creativo, un planteamiento poético original y genial en el sentido romántico, una escritura *ex nihilo*. Como se anuncia ya veladamente desde la presentación del ejemplar, nos encontramos ante “una ficción en segundo grado, una metamentira: un relato consciente de su condición construida y que extrema las posibilidades de la misma” (Mora 2010, 3).

He aquí por tanto la problemática que suscita la anomalía radical y diferencial del modelo conceptualista dentro del sistema literario:³² ¿es *Quimera 322* literatura o no? ¿Constituye la escritura *boax* de Vicente Luis Mora una ficción poética? ¿Hablamos de una obra de arte conceptual que experimenta socialmente con el lector o de un mero artefacto literario lúdico sin mayores pretensiones que la burla? ¿Sería el ejemplar de *Quimera* arte verbal más allá de la literatura o una impostura intelectual hermanada con la de Sokal?

Sea considerado o no un acto creativo, bien una manifestación de arte verbal no-literario o post-literario bien un ensayo *boax* sobre el *boax* en el que forma y contenido se amalgaman y cruzan entre sí como ente mutante, *Quimera 322* supone un hecho literario y como tal ha de ser abordado no tanto por la teoría del arte sino por la crítica literaria. Quizás no se trate de una escritura conceptual semejante a la de Katchadjian y Cussen, pero comparte con *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *Letras* su misma naturaleza no-literaria: no son obras para ser leídas según una *close reading* tradicional, sino para ser pensadas como hechos literarios, como *performances* y *happenings* poéticos, como *literatura acción* que se ejecuta desde y en la escritura.³³ Son mani-

32. Un caso similar al de *Quimera 322* es el señalado por Cussen, Labraña y Andrade, experimento conceptualista a caballo entre la poética negativa y el *art boax*: “El número 25 de la revista *Diagonal Cero*, esa cosa trimestral editada por Edgardo Antonio Vigo, del que solo se indicó que estaba «dedicado a la nada», pero que nunca apareció” (149).

33. Los vínculos de literatura *boax* y la *performance* literaria se han intensificado en las primeras décadas del siglo xx. Alan Pauls (179) estudia algunos ejemplos en el contexto de su concepción de la literatura expandida más allá del texto a la vida, tomando como modelo el polémico congreso de literatura organizado por Bellatin en París. Otro ejemplo brindado por Boglione lo observamos en la “aventura empresarial de Vanessa Place Inc., connubio de poesía & financia cuyo eslogan es «We are what we sell, we sell what we are – It’s not the point, it’s the platform»” (115).

festaciones que no tienen una finalidad hermenéutica y por tanto no pueden ser objeto de una crítica convencional en la que el especialista realiza una lectura minuciosa para desentrañar su significado como texto.

Las obras de Peicovich, Katchadjian, Cussen o Mora son textos conceptuales fruto de una escritura no-creativa, en el sentido en que la poética del autor no da lugar a texturas de símbolos que han de ser decodificados por el lector para su perfecta comprensión (*verstehen*), sino conceptos textuales que suscitan un pensamiento teórico y una reflexión crítica acerca de su sentido como acción artística, como intervención poética. De ahí que no estén faltos de razón sus detractores cuando condenan la debilidad de las manifestaciones conceptualistas del arte verbal, pues en esencia no son literatura. Pero sí lo son accidentalmente: suceden como literatura por accidente. Favorecen en todo momento hechos literarios de pleno derecho. Es una forma contraria de literatura, inversa y negativa, arte verbal comoquiera que sea.

En conclusión, *Quimera 322* es un ejemplo radical de no-literatura. Pone en jaque la noción misma de lo literario después del fragmentarismo, así como todos los principios teórico-literarios conocidos y recurrentes a lo largo del pasado siglo. Una forma de escritura que es creativa pero al mismo tiempo no acaba de encajar con el concepto de literatura como ficción, como mimesis verosímil tanto de acciones como de afectos, sin capacidad de adaptarse a un género concreto, ni siquiera a su cruce mutante. Son apropiaciones conceptualistas: modelos duchampianos y warholianos de literatura. Se fundamenta su experimentación en el intento creativo de producir una obra poética que de ninguna de las maneras puede considerarse literatura. No es literatura, pues sabotea todos los principios conocidos del sistema literario, y sin embargo no dejaría de ser en ningún momento arte verbal, *poiesis*, acto poético, creación. Literatura después de la literatura en el nuevo siglo. Literatura futura, en definitiva, todavía por definir.

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1994.
- Baetens, Jan, y Domingo Sánchez-Mesa. "Literature in the Expanded Field: Intermediality at the Crossroads of Literary Theory and Comparative Literature". *Interfaces* 36 (2015): 289-304.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura (seguido de Nuevos ensayos críticos)*. 10.^a ed. México D.F.: Siglo XXI, 1989.

- Boglione, Riccardo. “Apuntes móviles sobre puntos fijos: entre Neoconceptualismo y escritura conceptual”. *Neoconceptualismo: ensayos*. Eds. Felipe Cussen, Carlos Almonte y Alan Meller. Delhi: Ediciones Sarak, 2014. 111-17.
- Cussen, Felipe. “Poesía experimental: algunas propuestas críticas”. *Experimental Poetics and Aesthetics* 0 (2010). 8 de diciembre de 2020. <<https://www.waikato.ac.nz/fass/experimentalpoetics/2010/EXP%202010%20Poesia%20experimental.pdf>>.
- Cussen, Felipe. “Versos sueltos, lugares comunes, poemas encontrados”. *Acta literaria* 46 (2013): 9-19.
- Cussen, Felipe. “Una los puntos”. *Neoconceptualismo: ensayos*. Eds. Felipe Cussen, Carlos Almonte y Alan Meller. Delhi: Sarak, 2014. 133-44.
- Cussen, Felipe. “Conceptual Trends in Latin American Literature”. *Western Humanities Review* 70.1 (2016): 107-36.
- Cussen, Felipe. *Letras*. Ebook. Montevideo: Gegen, 2017.
- Cussen, Felipe, Marcela Labraña y Megumi Andrade. “Poéticas negativas”. *Literatura y Lingüística* 37 (2018): 137-61.
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Trad. Ángel y Aurora Malló Román. Barcelona: Paidós, 2002.
- De Cózar, Rafael. *Poesía e imagen: poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.c. hasta el siglo XX*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.
- Dworkin, Craig. *No Medium*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- Dworkin, Craig. *Dictionary Poetics: Toward a Radical Lexicography*. New York: Fordham UP, 2020.
- Dworkin, Craig, y Kenneth Goldsmith, eds. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston (Illinois): Northwestern UP, 2011.
- Fernández Mallo, Agustín. *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Fernández Mallo, Agustín. *El hacedor (de Borges), Remake*. Ebook. Madrid: Alfabeta, 2011.
- Fernández Salgado, María. *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*. 2014. Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral. 8 de diciembre de 2020. <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/664043>>.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Ebook. New York: Columbia UP, 2011.
- Gómez Trueba, Teresa. “Sobre la estética de la impostura: se buscan falsificadores de la novela actual”. *Artes del ensayo* 1 (2017): 23-42.

- Gómez Trueba, Teresa. “Collage, trash art o ready made: la práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo XXI”. *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Coords. Mihai Iacob y Adolfo Rodríguez Posada. Bucarest: Ars Docendi, 2018: 113-26.
- Gómez Trueba, Teresa, y Carmen Morán Rodríguez. *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea, 2017.
- Groys, Boris. *Sobre lo nuevo*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Iacob, Mihai, y Adolfo R. Posada, coords. *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi, 2018.
- Ibáñez, Andrés. *Brilla, mar del Edén*. Ebook. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Trads. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Madrid: Gredos, 2013.
- Katchadjian, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, 2007.
- Katchadjian, Pablo. *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, 2009.
- Kozak, Claudia. “Literatura expandida en el dominio digital”. *El Taco en la Brea* 6 (2017): 220-45.
- Krauss, Rosalind E. “La escultura en el campo expandido”. *La posmodernidad*. Coord. Hal Foster. Barcelona: Kairós, 2008. 59-74.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. *Linkillo (cosas mías)*. Blog de Daniel Link (18 diciembre 2006). 8 de diciembre de 2020. <http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html>.
- Mora, Vicente Luis. *Quimera 322, Revista Quimera*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2010.
- Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Mora, Vicente Luis. “Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica”. *Cuadernos hispanoamericanos* 783 (2015): 91-103.
- Mora, Vicente Luis. “Entre estética y literatura: metodologías para leer el continuo textovisual de las obras literarias en la era digital”. *Actio Nova* 3 (2019): 456-80.
- Nadal Suau, Josep Maria. Reseña de Alejandro Zambra, *Facsimil* (Madrid: Sexto Piso, 2015). *El Cultural de El Mundo* [Madrid] 29 mayo 2015. 8 de diciembre de 2020. <<https://elcultural.com/Facsimil>>.

- Navajas, Gonzalo. “El futuro como estética: la literatura ante el siglo XXI”. *Salina* 14 (2000): 195-200.
- Olaizola, Andrés. “Transmedialidad y apropiacionismo en narrativas tecnológicas hispánicas del siglo XXI”. *Tercer Congreso de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales: La cultura de los datos* (2018). 8 de diciembre de 2020. <<https://www.aacademica.org/congreso.aahd2018/18>>.
- Pauls, Alan. *Temas lentos*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2012.
- Peicovich, Esteban. *Poemas plagiados*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2008.
- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: Chicago UP, 1991.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: Chicago UP, 2010.
- Perniola, Mario. *L'arte espansa*. Torino: Einaudi, 2015.
- Place, Vanessa, y Robert Fitterman. *Notes on Conceptualisms*. New York: Ugly Duckling, 2009.
- Posada, Adolfo R. “Nomadismo y vidas erráticas en la literatura española postcontemporánea”. *Pasavento* 7.2 (2019a): 425-44.
- Posada, Adolfo R. “Big Data: el crítico frente al algoritmo (lectura distante de la narrativa española editada en el año 2019)”. *Colindancias* 10 (2019b): 17-40.
- Posada, Adolfo R. “La literatura después de la literatura: teoría y crítica del arte verbal postliterario en el siglo XXI”. *Letral* 24 (2020): 76-99.
- Pulido Tirado, Genara. “El testimonio, o la difícil teorización de una narrativa no ficcional”. *Salina* 22 (2008): 227-33.
- Rodríguez-Gaona, Martín. *La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada*. Ebook. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.
- Saavedra Galindo, Alexandra. “Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian”. *Revista chilena de literatura* 97 (2018): 269-95.
- Sánchez-Mesa, Domingo. “Literatura aumentada: intermedialidad/transmedialidad o el Viaje de Alicia a través de las pantallas”. *Literatura e internet: nuevos textos, nuevos lectores*. Ed. Salvador Montesa. Málaga: Publicaciones del Congreso de literatura española contemporánea, 2011. 109-29.
- Santana, Sandra. “El texto como objeto estructural: hacia un concepto de «escritura expandida» en las obras de Marcel Broodthaers y Vito Acconci”. *Revista Laboratorio* 11 (2015). 8 de diciembre de 2020. <<https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/197>>.

- Santana, Sandra. “¿Cómo se lee una «i»? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo”. *Ensayo/error: arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*. Eds. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 169-82.
- Santana, Sandra. “Palabra por palabra: prácticas de escritura conceptual en el siglo XXI”. *Cuadernos hispanoamericanos*, Dossier *Palabras / Imágenes / Palabras*. Coords. Patricia Almarcegui y Vicente Luis Mora. 1 enero 2019. 8 de diciembre de 2020. <<https://cuadernohispanoamericanos.com/palabras-imagenes-palabras/>>.
- Sanz Villanueva, Santos. Reseña de Fernández Mallo 2011. *El Cultural de El Mundo* (Madrid, 4 marzo 2011). 8 de diciembre de 2020. <<https://elcultural.com/El-hacedor-de-Borges-Remake>>.
- Saum-Pascual, Alex. *#Postweb!: crear con la máquina y en la red*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2018.
- Soto Román, Carlos. “El plagio del plagio”. *Neoconceptualismo: ensayos*. Eds. Felipe Cussen, Carlos Almonte y Alan Meller. Delhi: Sarak, 2014. 45-54.
- Villanueva, Darío. “El retorno a la literatura”. *Lo que Borges enseñó a Cervantes: introducción a la literatura comparada*. Eds. César Domínguez, Haum Saussy y Darío Villanueva. Barcelona: Taurus, 2016. 199-226.
- Zambra, Alejandro. *Facsimil*. Ebook. Santiago de Chile: Hueders, 2014.
- Zavala, Lauro. “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. *Revista de Literatura* 66.131 (2004): 5-22.