



Trabajo Fin de Grado

El hacedor (de Borges) remake de Agustín
Fernández Mallo, análisis de una publicación
conflictiva

Autor/es

Alberto García Ibarz

Director/es

Daniel Mesa Gancedo

Facultad de Filosofía y Letras
Curso 2014/2015

ÍNDICE

1. Introducción.....	2
2. Trayectoria literaria de Agustín Fernández Mallo y Jorge Luis Borges.....	3
2.1. Agustín Fernández Mallo.....	3
2.2. Jorge Luis Borges	5
3. Acotación al plagio, las relaciones textuales	6
3.1. Clasificación de las relaciones textuales según Genette	9
3.1.1. El paratexto y la problemática capitalista	10
3.1.2. La metatextualidad y la architextualidad	12
3.1.3. La hipertextualidad.....	13
3.2. Breve consideración del plagio en el código penal.....	15
4. Relación real entre los dos textos	16
4.1. El apropiacionismo	23
4.2. El palimpsesto.....	27
5. Géneros literarios relacionados con <i>El hacedor (de Borges) remake</i>	30
5.1. Diferencias entre parodia y pastiche	31
5.2. El pastiche homenaje de Agustín Fernández Mallo.....	33
6. El humor, clave estética en Borges y Fernández Mallo	35
6.1. Concepción humorística en Borges	35
6.2. Concepción humorística de Fernández Mallo en <i>El hacedor (de Borges) remake</i>	39
7. Conclusiones.....	43
Bibliografía.....	46

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que se va a presentar a continuación va a tratar de dar las claves para entender el conflicto producido tras la publicación de la obra *El hacedor (de Borges) remake* escrito por el autor español, Agustín Fernández Mallo. María Kodama, viuda del escritor argentino, y por ello heredera de la propiedad intelectual de Borges, no aceptó en ningún momento la existencia de este libro, debido a las semejanzas que presentaba con *El hacedor* de Borges, estas semejanzas, como se explicará se reducen a algunos fragmentos de *El hacedor* que Fernández Mallo utiliza de manera íntegra en algunos capítulos de su libro, y también a la utilización de algunos elementos paratextuales como los títulos de los capítulos y el mismo título del libro.

Desde su salida al mercado en la editorial Alfagura, la idea de plagio sobrevoló a *El hacedor (de Borges) remake*, haciendo que numerosos escritores salieran a la defensa de Agustín Fernández Mallo, que se había valido de una filosofía textual de la que no era el único exponente. Por este motivo, el trabajo va a intentar explicar de una manera clara cuán difícil es delimitar la idea de plagio para verter unas acusaciones tan atrevidas. Después se analizarán las similitudes y las diferencias entre ambos textos, ya que la idea de plagio suele estar ligada a unos elementos descaradamente idénticos entre dos libros.

El siguiente objetivo será destapar cual es la verdadera intención de Fernández Mallo al escribir su libro. Para ello deberemos acudir estudios de teoría de la literatura, concretamente a los referentes a la intertextualidad y al palimpsesto, entre estos estudios analizaremos al profesor Túa Blesa, que tiene uno de los trabajos más interesantes acerca del palimpsesto, pero no nos olvidaremos de otros estudiosos como Rosa Pellicer que hace una interesante relación entre los palimpsestos y la literatura borgiana. Además en este apartado se explicará (en primer lugar) un término que se acuña en el libro de Fernández Mallo y que será clave para entender la concepción literaria del escritor español, y curiosamente del escritor argentino, que como se explicará será máximo exponente de lo expresado por este término. Este término será el llamado apropiacionismo. Una vez quede clara la verdadera intención de Fernández Mallo al escribir su libro, intentaremos dar explicación a otros recursos utilizados por Fernández Mallo que han podido dar lugar a un malentendido por parte de María Kodama.

Entre estos recursos se encuentra el humor, de modo que antes de meternos a analizar el humor de Borges y Fernández Mallo se ha visto pertinente exponer algunos ejemplos de géneros que hacen uso de otros textos y concretamente un ejemplo de un tipo de género que no tiene ninguna intención satírica, sino más bien estética. Este género será el pastiche-homenaje. Para explicar este apartado se ha acudido principalmente a *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* de Gérard Genette. Una vez terminada esta clasificación, nos dispondremos a explicar el último punto del trabajo, referente al humor tanto en Borges como en *El hacedor (de Borges) remake* de Agustín Fernández Mallo. Se podrá observar que no se ha analizado el humor en *El hacedor* de Borges, algo extraño teniendo en cuenta que sí se ha analizado el humor en *El hacedor (de Borges) remake*. Esto se debe a que el humor, es clave en la producción de Borges, pero no precisamente en *El hacedor*, en cambio, *El hacedor (de Borges) remake* sí que hace gala de un gran sentido del humor sobre todo en algunos capítulos. De modo que ha sido pertinente por un lado explicar la concepción humorística de Borges, que al ser tan amplia justifica el humor de Fernández Mallo en su versión de *El hacedor*, y por otro lado analizar el humor de Fernández Mallo en *El hacedor (de Borges) remake*, con el fin de descartar cualquier tipo de intención hiriente o satírica en la escritura del libro para así demostrar que el libro de Fernández Mallo en ningún momento tuvo que ser puesto en tela de juicio por la viuda del escritor argentino.

2. TRAYECTORIA LITERARIA DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO Y JORGE LUIS BORGES

2.1. AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO

Agustín Fernández Mallo, licenciado en física, es más conocido por ser uno de los más destacados escritores pertenecientes a la generación “Nocilla”. De hecho, se podría decir que fue su iniciador, puesto que la publicación de su trilogía de novelas llamadas, *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*, reunidas bajo el nombre de *Proyecto Nocilla*, dieron pie a que numerosos periodistas comenzaran a centrar sus miradas en la sorprendente convergencia ideológica de un grupo de escritores nacidos entre los años 60 y 80. Este grupo, como rasgo más general y destacado, veía necesaria

la vinculación de su literatura a los medios de comunicación y en especial a la emergente llegada de Internet:

Conocemos por generación Nocilla a un grupo de autores españoles que, pese a la heterogeneidad existente entre sus obras y perfiles, reivindica de forma explícita un modelo de literatura realizado bajo la influencia de los medios tecnológicos de la información. (Ros, 2013: 68)

Además de estar influida por los avances tecnológicos e Internet, la generación Nocilla, construye un sistema literario que trata de recopilar la cultura de todo tipo, imitándola y añadiendo pequeñas innovaciones para cambiarla. Algo que, como se podrá leer en el trabajo, se ejemplifica en *El Hacedor (de Borges) remake*. El motivo por el que se trata de imitar, tiene que ver con la influencia del capitalismo en la producción literaria del siglo XX, algo que se explica explícitamente en *Nocilla Dream*:

El nuevo capitalismo, el del siglo 21, no solo ofrece productos de consumo para sentir a través de ellos un estatus o una ensoñación, eso está ya superado, lo que hace es crear una auténtica realidad paralela que se erige en única a través de los medios de comunicación. Así que más que nunca la común Realidad imita lo artificial, al Arte. Ahora bien, es arte, que ya es la nueva Realidad, agobia por lo excesivamente estándar, por eso los chinos hace tiempo que copian todo lo Occidental pero introduciéndole ciertas transformaciones; lo *customizan*. (Fernández, 2006: 159)

De todos modos, esta manera de administrar el patrimonio cultural, les ha traído problemas de todo tipo, porque esta generación, destaca por atacar la propiedad intelectual sin ningún miedo, presentando textos irreverentes y polémicos. Por eso, cabe destacar que las publicaciones que se presentaron en revistas promotoras de este nuevo tipo de literatura, como *Quimera*, tampoco estuvieron exentas de problemas. Pero para entender bien lo que supone esta generación y, en concreto, Agustín Fernández Mallo, tendríamos que atenernos más a una reivindicación de un contexto diferente, que a una mera provocación. Es una contextualización de la literatura que tiene que renovarse para adaptarse a unas necesidades completamente diferentes. Teniendo en cuenta esto, debemos saber que hablar de literatura de la generación Nocilla, es hablar de literatura de la generación actual, una literatura en la que entra todo aquello que solo se puede encontrar en el lapso que va de finales del siglo XX hasta la actualidad. No tiene

mayores pretensiones, por ese motivo, en algunas ocasiones la literatura de sus miembros parece insulsa y trivial, algo que no debe confundirnos, porque es una literatura en la que se innova en muchos sentidos: el humorístico, el técnico y tecnológico y también en cuanto a la disposición y estructuración de la obra (sobre todo por la nueva concepción que se observa tras la llegada de Internet).

Este método de composición, se puede extender a toda la producción de Fernández Mallo, que en los últimos años se ha hecho un nombre, sobre todo a partir de la trilogía ya mencionada, dando lugar a libros en los que se utiliza sin tapujos la literatura de otros autores. De este modo, Fernández Mallo trama su literatura en torno a la de otros escritores, dando lugar a obras como *El Hacedor (de Borges) remake*, o las insertadas en *Proyecto Nocilla*, todas ellas con guiños a la estética hipertextual. El método compositivo, se vale de diferentes maneras para contextualizar la literatura de otro tiempo, algunas de ellas no son agradables, suponiendo una confrontación entre el escritor-actualizador, y libro descontextualizado. Esta nueva generación le otorga poder a la palabra, que es una realidad capaz de cambiar y darle un sentido nuevo a una obra en concreto. Estas son las características fundamentales de este nuevo tipo de literatura.

2.2. JORGE LUIS BORGES

Poco hay que decir que no se sepa del escritor rioplatense. Su obra literaria se puede extender a todos los campos, desde la poesía hasta la narrativa, genial cuentista y no menos hábil en el campo poético. Desde su juventud, estuvo ampliamente influenciado por la literatura inglesa, de la que es deudor por su condición bilingüe. Su obra huye de la linealidad, dando lugar a creaciones en las que los géneros se entremezclan y la poesía sigue a la prosa (sobre todo a partir de 1964). Algunos de sus libros, (como por ejemplo *El Hacedor*) son conjuntos de relatos y poesía que no guardan relación entre sí, en cambio, otros, como sus libros de cuentos (por ejemplo, *Ficciones* y *Artificios*), nos muestran una aparente autonomía en todos y cada uno de los cuentos que albergan, nada más lejos de la realidad, ya que si realizamos una lectura en profundidad, observamos cierta vinculación ya sea en detalles formales, o en la trama. Esto forma parte del tipo de literatura de la que Borges es valedor, que huye de la linealidad, dando lugar a estructuras laberínticas en las que se establecen conexiones que vienen y van.

El impresionante poso cultural de Borges también forjó en él una filosofía literaria que se reflejaba en su obra. Defensor de la universalidad en las expresiones artísticas, Borges creía que la obra cobraba autonomía por sí sola. Esto se puede observar en algunos cuentos como “Pierre Menard, autor del Quijote”, en los que se pierde la noción de autoría. Esta manera de entender la literatura (como una obra única e infinita en continua renovación), ha sido legada a muchos autores posteriores a Borges, que se valieron de la producción del rioplatense para hacer lo mismo que él hizo, por ejemplo, con *Don Quijote de la Mancha*. Entre estos autores podríamos mencionar a la fuente del trabajo, Agustín Fernández Mallo, pero también a escritores como: Rodolfo Enrique Fogwill o Pablo Katchadjian entre otros. A esta manera de administrar y plasmar el conocimiento literario se le ha llamado de diferentes maneras, una de ellas es la que escribe Fernández Mallo en *El Hacedor (de Borges) remake*, apropiacionismo.

Por este motivo, en este trabajo, al analizar *El Hacedor* de Borges y *El Hacedor (de Borges) remake*, intentaremos poner en contacto dos filosofías literarias similares, en dos obras diferentes. Dos autores con un pensamiento estético similar y una manera de plasmar ese pensamiento muy diferente.

3. ACOTACIÓN DEL PLAGIO, LAS RELACIONES TEXTUALES

En esta parte del estudio se van a intentar analizar algunos de los preceptos que delimitan cuándo una obra traspasa los límites de la legalidad valiéndose de otra, ya que hoy en día, esta cuestión es cuando menos controvertida por la cantidad de opiniones que se vierten al respecto. De este modo, para fijar si los paralelismos existentes entre estas dos obras son malintencionados o no, y sobre todo, para justificar o desechar la controversia suscitada por María Kodama tras la publicación de *El Hacedor (de Borges)* escrito por Agustín Fernández Mallo, deberemos analizar en profundidad la cuestión del plagio y la hipertextualidad (además de sus variantes). Porque lo que queda claro, es que este inesperado impacto se debe un posible caso de plagio que en ningún momento es declarado por María Kodama. Además, la polémica suscitada por la viuda del escritor argentino es más llamativa si tenemos en cuenta que no ha leído la obra de Fernández Mallo: «Antes de nada, decir que ella no ha leído el libro, sino que se ha dejado aconsejar –según ha asegurado hoy durante su visita a Madrid- por las consideraciones de su abogado, tras las que ha deducido que lo de Fernández-Mallo no era un homenaje, sino “una falta de respeto” por no haber pedido permiso y (esto se presupone) no pagar

los derechos correspondientes.» (Caballero, 2011). Y si también analizamos el contexto social y económico actual de capitalismo que se traspasa a la literatura y que por lo cual, abre una nueva vía de investigación acerca de un posible interés económico que según la crítica literaria actual es una de las mayores lacras de la literatura de nuestro siglo. Por eso, es importante saber qué es el plagio para lanzar estas osadas interpretaciones del producto literario que nos presenta Mallo, puesto que la cuestión del plagio ha creado una gran controversia en estudiosos tan importantes como Kevin Perromat o Gérard Genette. Además, muchas veces encontramos inestabilidad cuando nos movemos en términos ya no solo de plagio, sino de al homenaje, intertexto y demás términos que tratan de explicar las continuas relaciones entre textos.

De este modo, entrando en materia, hemos de saber que las reglas para determinar si un texto ha plagiado a otro están sustentadas en unas bases inestables por el hecho de que estas reglas van variando con el paso del tiempo. Esto está muy bien explicado por Kevin Perromat:

La estabilidad de la censura sobre lo que se juzga en cada ocasión una infracción de las reglas de producción discursiva se ve contrarrestada paradójicamente por la volubilidad de la definición de lo prohibido; todo lo cual se traduce en una serie de paradojas perceptibles tanto sincrónica como diacrónicamente: [...] (Perromat, 2007: 27)

A ojos de un lector corriente parece muy sencillo delimitar lo que es plagio, pero la realidad es muy diferente, ya que en el momento en el que tenemos una historia literaria, nos vemos abocados a encontrarnos ante (metafóricamente hablando) un conjunto de circuitos interconectados que manifiestan una mayor relación en cuanto son más próximos en el tiempo. Esto, en líneas generales vendría a decir que la literatura avanza cuando un texto A sirve de ejemplo a un texto B, con lo cual, de manera indirecta, todos los textos están interconectados por la evolución de la literatura. De este modo, es importante tratar de aislar bien la diferencia real entre plagio e hipertexto. Acerca de esto hay muchas opiniones diferentes pero que guardan normalmente una esencia común. Es interesante para entender la noción de hipertexto una de las citas de Julia Kristeva en su obra *Semiótica*:

El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: una escritura es réplica (función o negación) de otro (de otros) textos(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario

anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto. (Kristeva, 1978: 235)

Como se está observando, cuando hablamos de intertextualidad o hipertextualidad hacemos alusión a la influencia entre obras pertenecientes a un corpus humano en el que inevitablemente se dan relaciones. Por el contrario, cuando se habla de plagio, todo es más complejo, puesto que hay opiniones en las que incluso se descarta la existencia del plagio por el hecho de que el plagio forma parte de la intertextualidad, por eso, algunos estudiosos del plagio como M. Randall (2001) hacen divisiones más enfocadas a la intencionalidad y a la ética, confiándole al lector el papel de crítico literario, capaz de decidir si la obra es una burda repetición de la obra madre, o tiene la autonomía necesaria para enriquecer el *corpus* literario. Kevin Perromat dice lo siguiente al respecto:

El elemento silenciado en ambas definiciones [ética y jurídica] es el componente pragmático del lector –crítico, acusador o juez- cuya autoridad le confiere la capacidad para reconocer la repetición, para calificarla, y de este modo interpretarla como fraudulenta o lo contrario para juzgar la repetición y al autor culpables, inocentes o, en ocasiones, dignos de alabanza. (Perromat, 2007: 27)

Con esta proposición volvemos al origen de lo mencionado antes, la importancia del lector, y de la subjetividad que da paso a la normativa volviendo cíclicamente a la opinión más primitiva. De este modo, aunque la opinión del lector no puede ser de ninguna manera objetiva, es mucho más realista que una normativa impuesta por un grupo. El lector es la única persona capaz de juzgar en la medida de lo posible esta autonomía. Porque no debemos olvidarnos de que la intertextualidad es el concepto más amplio, y dentro de este concepto se encuentra inserto el plagio, que no deja de ser una intertextualidad más directa, más visible y mucho menos involuntaria que la mera influencia, así que nos tendremos que mover en márgenes muy estrechos que permiten solo parcialmente saber si un texto es plagio o simplemente guarda cierta influencia inevitable de otro texto u otros textos. De este modo, lo que estamos diciendo es que cualquier relación real entre textos sería abarcada por la intertextualidad, incluyendo el plagio, por lo cual, para saber si una obra está plagiada o no, nos veremos abocados primero a aislar opiniones al respecto de la existencia o no del plagio, y segundo a movernos en cuestiones más éticas que preceptivas. Esta observación se puede contrastar de nuevo leyendo el estudio de Kevin Perromat anteriormente citado:

No parece adecuado focalizar el interés y el objeto de la investigación sobre el plagio en lograr una quimérica (por razones antes aducidas) definición universal (objetiva y a-histórica) del fenómeno, sino en las condiciones necesarias para interpretar un texto como tal. (Perromat, 2007: 27)

Así pues, sabiendo lo difícil que es delimitar lo que es plagio y lo que no lo es, por la subjetividad del asunto, tendremos que fijarnos en algunas cuestiones teóricas sobre las continuas relaciones textuales que se dan en la literatura, ya que obviamente la intertextualidad es abarcadora de1 todas estas relaciones.

3.1 CLASIFICACIÓN DE RELACIONES TEXTUALES SEGÚN GENETTE

Para acotar el término del plagio, hemos acudido a algunas fuentes que nos han hablado de la subjetividad del término, y que han especulado acerca de la intencionalidad y de la capacidad crítica del lector, ahora bien, es importante conocer qué tipos de relaciones textuales se pueden dar en los textos, y a su vez, conocer algunos ejemplos de obras que hicieron uso de elementos de otros libros, sin ser considerados plagio. Así sabremos qué método compositivo utiliza Fernández Mallo en *El hacedor (de Borges) remake*, y qué precedentes pueden explicar su manera de escribir el libro. Uno de los estudios más pertinentes acerca de las relaciones textuales es el de Gérard Genette, titulado *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, en el que se exponen cinco tipos de relaciones que él llama transtextuales, que se sitúan por encima de la ya mencionada intertextualidad, la cual, paradójicamente ahora se sitúa un escalón por debajo, a la altura de las otras relaciones textuales. Si bien Genette establece una especie de esquema en el cual la transtextualidad ocupa el primer lugar, y la intertextualidad queda relegada a un plano inferior, la intertextualidad no pierde el valor que se había dado anteriormente en este estudio y se sigue mostrando abarcadora en este caso del plagio (en última instancia). Genette define la intertextualidad como: «[...] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989:10). Es importante saber que Genette habla de intertextualidad siempre que se muestre explícitamente el texto al que se hace referencia, es decir, siempre que el texto sea mostrado directamente, no importa si se muestra de una manera meditada, es importante el término de copresencia. Aquí se puede observar un cambio en lo que hasta ahora se estaba entendiendo por

intertextualidad, la cuestión de copresencia, es decir, mostrar el texto directamente, y no como una especie de ensayo. Por ejemplo, dentro de la intertextualidad (según Genette) estarían las citas.

3.1.1 EL PARATEXTO Y LA PROBLEMÁTICA CAPITALISTA

De este modo, Genette reconoce que la intertextualidad ha tenido denominaciones más amplias, pero esto depende de las perspectivas. Así pues, ahora vamos a tratar el segundo tipo de relación textual que nos podemos encontrar en un texto, un relación paratextual, que es muy importante para el desarrollo de este trabajo, como se expondrá cuando nos metamos en materia. El elemento textual que da nombre a esta relación es el paratexto, que según Genette consistiría en lo siguiente:

El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen [...] (Genette, 1989: 11)

Lo que nos viene a decir este fragmento, es que la relación que guarda el texto en cuestión con otros textos es mucho más concreta que la que se da en la intertextualidad anteriormente mencionada. Esto se debe, a que dicha relación consiste, entre otras cosas, en tomar prestados elementos de otro texto explícitamente. Estos elementos suelen ser títulos, prefacios, epílogos... Para ejemplificar esto, se habla de la prepublicación del *Ulises* de James Joyce en la que se podía observar que los títulos de los capítulos evocaban a los de los episodios de la *Odisea* de Homero. Genette lo expresa de la siguiente manera:

Me limitaré a recordar, a título de ejemplo (y como anticipo de uno de los capítulos siguientes), el caso de *Ulysse*, de Joyce. Se sabe que esta novela, en el momento de su prepublicación por entregas, tenía títulos en los capítulos que evocaban la relación de cada uno de ellos con un episodio de la *Odisea* [...] (Genette, 1989: 12)

Queda claro que Joyce al eliminar el título de los capítulos de su libro, era consciente del conflicto que supone tomar prestado algo de una manera tan explícita por muy pequeño que sea ese préstamo. De todos modos, es importante señalar, que el paratexto puede referirse también a otro tipo de elementos textuales más amplios:

En este sentido, el «avant-texte» de los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra pueden también funcionar como un paratexto: el reencuentro final de Lucien y de Mme. De Chasteller, hablando propiamente, no está en el texto de *Leuwen*; el único testimonio de él se halla en un proyecto de final abandonado por Sthendal [...] (Genete, 1989: 12)

Aún así, da igual la forma en la que se presenta el paratexto, ya que la aparición de este elemento de relación textual, dispuesto de cualquier forma en una obra en concreto, siempre supone un riesgo que puede ser grande dependiendo de las circunstancias de su disposición. Por ejemplo, el conflicto se agrava si el préstamo en cuestión procede de un texto canónico (como ocurre en el caso de *La Odisea*). Esto sucede con Joyce que es un autor de principios del siglo XX, pero que intenta tramar su literatura a modo de homenaje en torno a un libro canónico. Joyce no trata de copiar a *La Odisea*, solo busca un estilo propio que en cierto modo recuerde a esta, utilizando los títulos de los capítulos y algunos elementos que en un análisis en profundidad se relacionan con la obra homérica, por este motivo la crítica no encontró ningún problema cuando fue publicado. Ahora bien, hoy en día, observamos un proceso en el que, la literatura empieza a moverse en relación con el capitalismo, que ya está configurado en el momento en el que se escribe el *Ulises* de Joyce, pero que a medida que transcurre el siglo XX modifica más si cabe la figura del escritor que se aleja del arquetipo vocacional y hedonista para convertirse en un miembro más de un sistema en el que la falta de rendimiento económico, agota las posibilidades creativas del individuo, y es en ese contexto, en el que el paratexto adquiere una mayor importancia, puesto que empezamos a observar el interés del autor por salvaguardar el material intelectual que tanto esfuerzo le ha costado crear. Y la pregunta es: ¿Cómo consigue el autor proteger su creación? Protegiendo su texto amparándose en la ley, una ley que en el siglo XX y XXI permite proteger el material intelectual. Además, cabe mencionar, que los elementos paratextuales prestados a diferentes obras, principalmente, son tipos de textos muy breves que abarcan una información mucho más grande (Epígrafes, títulos...), y esto facilita que puedan ser un tipo de marca de autor. Por este motivo, el paratexto sobre todo a partir del siglo XX se ha vuelto uno de los elementos literarios más protegidos y más cotizados dentro de la literatura moderna.

Maite Alvarado, nos da algunos apuntes muy útiles acerca de este tema en el apartado destinado a hablar de la relación del paratexto con el mercado:

Este proceso incide en la aparición de elementos paratextuales que hacen, por una parte, a estrategias de mercado y por otra, a la progresiva institucionalización y legalización de las relaciones sociales en el interior de la producción cultural. *El nombre del autor, el copyright, el colofón, el sello editorial*, son marcas de este proceso, así como la innovación en el terreno de los formatos y las tapas constituyen las señales de una “mercantilización” creciente de los objetos culturales. (Alvarado. 2006: 24)

Estas observaciones constituyen un apunte muy interesante, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente acerca del proceso capitalizador al que se ve sometida una sociedad que empieza a ver la literatura como un negocio con el que lucrarse. De este modo, cuando estamos leyendo un texto de Borges podremos observar que la propiedad de este texto estará legada a una única persona, María Kodama, beneficiaria de toda la producción del escritor rioplatense, así como en el resto de los textos la propiedad estará legada a otras personas o instituciones. A partir de ahí, teniendo en cuenta el concepto de propiedad, los problemas que surjan, dependerán de la flexibilidad del propietario en cuestión. De todos modos es importante añadir que es bastante frecuente observar cierta sobreprotección en la literatura en general. Esto se agrava, porque el patrimonio cultural no puede pertenecer eternamente al creador natural por cuestiones obvias (la muerte, la cesión de derechos...), por lo cual el material intelectual puede caer en malas manos que antepongan su interés al del creador original. Además, si los elementos utilizados son títulos de obras o capítulos (elementos paratextuales), es más fácil que surja un malentendido, con lo cual, sería pertinente realizar un estudio al respecto del libro en cuestión para tomar una decisión.

3.1.2 LA METATEXTUALIDAD Y ARCHITEXTUALIDAD

El tercer tipo de trascendencia textual, es al que Genette llama metatextualidad, y que comúnmente se denomina comentario, es decir, una especie de síntesis o alusión a un texto sin mencionarlo explícitamente. Concretamente Genette habla de:

[...] que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. Así es como Hegel en *La Fenomenología del espíritu* evoca, alusivamente y casi en silencio, *Le Neveu du Rameau*. (Genette, 1989: 13)

No hay mucho más que decir, ya que este tipo de relación textual apenas causa conflicto. Así pues, retomando la clasificación, el siguiente tipo, es la llamada

architextualidad, que es la pertenencia involuntaria o voluntaria a un género o más bien a una generalidad literaria (género de la novela negra, o también diferenciación entre narrativa y prosa), obviamente los problemas que suscita este tipo de relación textual son más complejos que en cualquiera de las relaciones anteriores, puesto que normalmente, no es el autor el que se inserta en un género o un tipo de escritura, sino que es la crítica la que determina si el tipo de texto en cuestión pertenece un género o a otro. De todos modos, como se viene comentando, la crítica no carece de subjetividad. Esto, por supuesto, también va a afectar a los textos que vamos a analizar, porque está claro que tenemos que insertar a cada uno en el lugar correspondiente, pero a su vez, no afecta tanto en la cuestión de la denuncia como afectan otras relaciones textuales que son más obvias en la obra de Fernández Mallo con respecto a la de Borges. De este modo tenemos que saber que según Genette también es muy complejo determinar el grupo al que pertenece una obra literaria por verse sujeta esta determinación a la decisión de un grupo heterogéneo de sujetos que piensan de una manera diferente, por este motivo, dice lo siguiente:

Pero el hecho de que esta relación sea implícita y sujeta a discusión (por ejemplo; ¿a qué género pertenece *La Divina Comedia*?) o a fluctuaciones históricas (los largos poemas narrativos como la epopeya no se perciben hoy como pertenecientes a la «poesía», cuyo concepto se ha ido restringiendo poco a poco hasta identificarse con el de poesía lírica) no disminuye en nada su importancia. (Genette, 1989: 14)

Esto nos devuelve al principio del trabajo, en el que se explicaba la complejidad de homogeneizar algo que está tan estudiado, porque es tan difícil saber qué es plagio y qué no es plagio como determinar a qué género está adscrita una obra literaria. El problema reside en que los contextos cambian y las personas son diferentes, así que lo solucionaremos de la misma manera que lo hemos solucionado antes, es decir, fiándonos de la opinión más válida para el estudio en concreto y aceptando su preceptiva como estamos haciendo en este momento con la de Gérard Genette.

3.1.3 LA HIPERTEXTUALIDAD

El siguiente elemento de relación textual es la hipertextualidad, que consiste en la existencia de un texto B por la influencia de un texto A pero de una manera directa. Es decir, se trata de la construcción de un texto a partir de otro, sin comentarios, sino por mera imitación dando lugar a una obra nueva. Esto ocurre también con el *Ulises* de

Joyce, que es una obra dependiente de la *Odisea*. Este tipo de relación textual, junto con el paratexto, es muy importante para entender el tipo de relación que se da en el libro de Fernández Mallo, ya que como se ha dicho, el paratexto es una copia íntegra de una parte del libro de referencia, pero solo de una parte a sabiendas de que se está haciendo a modo de homenaje y en ningún caso malintencionadamente. Así pues, en el caso de la hipertextualidad según Genette viene a complementarse con el paratexto. Por este motivo, cuando hablamos de hipertextualidad (siempre según Genette), nos movemos en una serie de operaciones que en cierto modo homenajean al libro referente por decirlo así. Tales son estas influencias, que sin la existencia de este libro madre, el libro derivado sería imposible, este libro originario sería la inspiración clave para el desarrollo del libro en cuestión. La visión de Genette acerca de la hipertextualidad es la siguiente:

Se trata de lo que yo bautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora se *injerta* y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. (Genette, 1989: 14)

Es muy importante la noción de estructura en este término (hipertexto), porque como sucedía con el paratexto, que era un tipo de elemento textual que se podía tomar prestado con el fin (normalmente) de homenajear o parodiar al libro del que era cogida esta información, aquí sucede algo parecido, porque aunque se denomina hipertexto a cualquier relación textual familiar entre textos, tenemos un tipo de hipertextualidad que consiste en adoptar estructuras temáticas similares, que recuerdan y por supuesto, aluden al texto en cuestión (como sucede con el *Ulises* de Joyce con respecto a la *Odisea*) pero con un estilo completamente diferente y un contexto que por supuesto se adapta mucho mejor al de su tiempo. Concretamente el ejemplo de Genette dice lo siguiente acerca de los libros más comentados para poder explicar estos casos de transtextualidad:

Joyce extrae un esquema de acción y de relación entre personajes, que trata en un estilo muy diferente. O más radicalmente: Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero; transformaciones simétricas e inversas. (Genette, 1989: 14)

Esto se puede observar en *El hacedor (de Borges) remake*, en el que como se verá, se toman algunos elementos o fragmentos del *El hacedor* de Borges, pero de una manera muy puntual, ya que al final el producto de uno y otro libro es completamente diferente. Hay que añadir que estas clases de relaciones textuales están vinculadas de una manera más o menos clara, y por lo cual, no nos encontramos ante unidades independientes y claramente diferenciadas, sino ante una maraña de relaciones que guardan una inevitable conexión. De todos modos nos centraremos en las cuestiones de hipertextualidad y paratextualidad para ejemplificar lo sucedido en el *Hacedor de Borges (remake)* de Fernández Mallo.

3.2 BREVE CONSIDERACIÓN DEL PLAGIO EN EL CÓDIGO PENAL

Para acabar es importante tener en cuenta qué se dice del plagio en el código penal, puesto que en él se determina a grandes rasgos qué tipo de obra se considera plagio y cuáles son las penas para aquellos autores que se hayan intentado lucrar mediante obras ajenas. De este modo, el código penal dice lo siguiente acerca del plagio en el “Artículo 271.-“De los delitos relativos a la propiedad intelectual”:

- a) Que el beneficio obtenido o que se hubiera podido obtener posea especial trascendencia económica. (2015:169)
- b) Que los hechos revistan especial gravedad, atendiendo el valor de los objetos producidos ilícitamente reproducidas, distribuidas, comunicadas al público o puestas a su disposición, o a la especial importancia de los perjuicios ocasionados. (2015:169)

Para analizar este artículo, será importante prestar atención al título del libro en cuestión: *El hacedor*. En este título se observa como apunte más importante un paréntesis en el que Fernández Mallo atribuye a Jorge Luis Borges la autoría de *El hacedor (de Borges) “Remake”*. La atribución del nombre, teniendo en cuenta el contenido del libro, es realmente innecesaria, porque la temática de los dos libros, el de Borges y el de Fernández Mallo, es muy diferente. Fernández Mallo como se verá más adelante, está utilizando el nombre de Borges con el fin de continuar con una tradición de escritura que en cierto modo, inauguró el autor de Buenos Aires y que consiste en otorgar autonomía a la obra, haciendo de ella un producto vivo, abierto a revitalizaciones. Y es precisamente por esto por lo que se pone *remake*, porque en ningún momento se está poniendo en entredicho la autoría de Borges en cuanto a *El*

hacedor, sino que se está proponiendo una revitalización de la obra de Borges. Es más, según la filosofía del escritor argentino ni siquiera debería figurar su nombre en este *Hacedor*, puesto que la obra adquiere autonomía por sí misma, y para corroborar esta hipótesis solo hay que leer el famoso cuento de Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, algo que se hará de una manera exhaustiva más adelante.

De este modo, el autor está dejando clara la autoría del libro en cuestión, y en ningún momento se está apropiando del material intelectual que por otro lado tiene autonomía por sí solo. Es el libro el que se vale del escritor como si de una herramienta se tratara para avanzar y huir de ese anacronismo que siempre lo perseguirá a medida que el tiempo avance. El código penal habla de trascendencia económica y de apropiación indebida, ninguno de los dos casos se cumple en la obra de Fernández Mallo, que en fue retirada voluntariamente, algo que descarta el interés económico, y que coloca a Borges en el título, cediéndole la autoría.

4. RELACIÓN REAL ENTRE LOS DOS TEXTOS

En este apartado de trabajo, se van a analizar las similitudes visibles entre *El hacedor* de Borges y *El hacedor (de Borges) remake* de Fernández Mallo. Después ya entraremos en cuestiones más relacionadas con la filosofía literaria de ambos autores, pero en este momento es importante meternos en materia y anotar lo que se puede observar con una simple lectura. Las similitudes de las que estamos hablando, son evidentes en los fragmentos paratextuales, concretamente en los títulos de los capítulos: “Prólogo”, “El hacedor”, “*Dreamtigers*”, “Diálogo sobre un diálogo”, “Las uñas”, “Los espejos velados”, “*Argumentum Ornithologicum*”, “El cautivo”, “El simulacro”, “Delia Elena San Marco”, “Diálogo de muertos”, “La trama”, “Un problema”, “Una rosa amarilla”, “el testigo”, “Martin Fierro”, “Mutaciones”, “Parábola de Cervantes y de Quijote”, “*Paradiso*”, “XXXI”, “108”, “Parábola del palacio”, “*Everything and nothing*”, “Ragnarök”, “*Infierno*”, “1, 32”, “Borges y yo”, “Poema de los dones”, “El reloj de arena”, “Ajedrez”, “Los espejos” y “Elvira de Alvear”. Estos títulos se muestran idénticos en los dos libros analizados. Ahora bien, normalmente, el desarrollo de la trama en *El hacedor (de Borges) remake*, es completamente ajeno al propuesto en *El hacedor* de Borges. Así pues, ahora vamos a tratar de cerrar de una vez los parecidos y

las diferencias entre los elementos paratextuales de los dos libros en cuestión, *El hacedor* de Borges, y *El hacedor (de Borges) remake*, de Fernández Mallo, además trataremos de explicar los cambios que se producen en la trama en los pocos capítulos en los que se cambia el título original creado por Borges.

Desde este momento se va a comenzar la comparación de los dos libros capítulo por capítulo. El primer capítulo del libro de Fernández Mallo, se aleja de lo propuesto a lo largo del resto del libro, ya que cambia el título. En el libro de Fernández Mallo el prólogo se titula, “Prólogo”, en cambio el del libro de Borges se titula “A *Leopoldo Lugones*”. Esto afecta entre otras cosas a la temática de los dos capítulos, puesto que lo que hace Fernández Mallo ahora, es lo que hará unos cuantos capítulos después en “Borges y yo”, algo de lo que nos ocuparemos más adelante. En la mayoría de “Prólogo”, Fernández Mallo parafrasea a Borges, pero en contadas ocasiones, en las que Borges en su *Hacedor*, se dirige a Lugones, Fernández Mallo cambia de receptor. Este cambio es lógico, el libro de Fernández Mallo no se va a dirigir a Leopoldo Lugones, se va a dirigir a Borges: «Si no me engaño, usted no me malquería, Borges, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío» (Fernández, 2011: 9). Además, Fernández Mallo, consciente de la importancia de renovar la literatura de Borges, cambia algunos detalles, con el fin de adaptarlos al tiempo en el que vive y sobre todo, al cambio de emisor (Fernández Mallo):

La vasta Biblioteca que me rodea está en mi apartamento, no en la calle México, y usted, Borges, se murió a mediados de los años 80 del siglo 20, el mismo día en que yo tiraba a una hoguera [negra y blanca] mi primer disco de Joy Division [blanco y negro], y pocos días después de que Juan Pablo II publicara su encíclica *Dominum et Vivificantem*. (Fernández, 2011:10)

Borges en *El hacedor*, escribe lo siguiente: «La vasta biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho» (Borges, 1972: 10). El siguiente capítulo del libro de Fernández Mallo, “El hacedor”, no presenta similitudes con “El hacedor” de Borges, las similitudes se encuentran únicamente en el título, que es el mismo. Lo mismo sucede con “*Dreamtigers*”, que tiene un título idéntico en los dos libros analizados, pero que muestra dos tramas diferentes correspondientes a cada uno de los dos libros analizados. En “Diálogo sobre un diálogo”, sí que se observa algún elemento común, aunque de

nuevo, la trama es independiente en cada uno de los capítulos. Los elementos a los que nos referimos son elementos de ordenación y estructurales: «A., Z (burlón), A (ya en plena mística» (Borges, 1972: 19-20). En el siguiente capítulo, titulado en los dos libros por igual con el nombre de “Las uñas”, no se presentan similitudes en cuanto a la trama. Sucede exactamente lo mismo en “Los espejos velados. En capítulo posterior, “*Argumentum ornithologicum*” ocurre lo mismo, con una pequeña diferencia, la temática es similar, en ambos capítulos se habla acerca de la existencia de Dios, eso sí, desde dos perspectivas no opuestas pero sí diferentes.

En “El cautivo” solo se mantienen iguales los títulos, también sucede lo mismo en “El simulacro”, “Delia Elena San Marco” y “Diálogo de muertos”. En “La trama”, observamos vagas similitudes en cuanto a la disposición, ya que ambos textos están divididos en dos párrafos, y en el principio del segundo párrafo de cada uno de ellos, encontramos una referencia temporal: «diecinueve siglos después» (Borges, 1972: 39) e «Infinitos años después [tantos que es como decir cero]» (Fernández, 2011: 42). En “Un problema” solo coincide el título, lo mismo sucede con “El testigo”, “Martín Fierro”, “Mutaciones”, “Parábola de Cervantes y de Quijote” y “*Paradiso*”, “XXXI”, “108”.

Sí que observamos similitudes en el siguiente capítulo, titulado en ambos libros, “Parábola del palacio”. En este capítulo, Fernández Mallo toma el texto de Borges, y al igual que sucedía en su “Prólogo”, lo coloca prácticamente íntegro, cambiando algunas cosas. Por ejemplo, Borges en su texto, nos habla de un poeta: «Aquel día, el Emperador Amarillo mostró su palacio al poeta.» (Borges, 1972: 55). En cambio, Fernández Mallo adapta el texto a sus intereses: «Aquel día, el Emperador Amarillo mostró su palacio al científico.» (Fernández, 2011: 113). Como se ha apuntado al principio del trabajo, Fernández Mallo es físico. En todas las líneas en las que se hace referencia al poeta, Fernández Mallo cambiará la profesión poniendo físico en su lugar. Además, hay una serie de corchetes en los que se muestran algunas anotaciones del científico que no estaban en el capítulo de escrito por Borges en su *Hacedor*: «[entonces el científico anotó, $r \rightarrow infinito$]» (Fernández, 2011: 113). También, cuando en el capítulo de *El hacedor* de Borges se habla de composición, o de poesía, en el de Fernández Mallo se habla normalmente de ecuación o ecuaciones:

Al pie de la penúltima torre fue que el poeta (que estaba ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indisolublemente a su

nombre y que, según repiten los historiadores más elegantes, le deparó inmortalidad y la muerte. (Borges, 1972: 56)

Fernández Mallo se expresará de distinta manera en su versión del capítulo:

Al pie de la penúltima torre, el científico [ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos] enunció las ecuaciones y la teoría que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre y que, según repiten los más elegantes historiadores, le deparó la inmortalidad y la muerte. (Fernández, 2011: 114)

Lo mismo sucederá con el último párrafo en el que se nos habla de alguna teoría científica y del fin de la vida del científico, que se encuentra en otro contexto que el del físico. Ya en el siguiente capítulo, titulado “*Everything and nothing*”, volvemos a observar similitud solo en el título del capítulo, el desarrollo de la trama es completamente independiente. Lo mismo pasa con “Ragnarök” e “*Infierno*”, “I 32”. Después de estos capítulos llegamos a “Borges y yo”. En el capítulo de Fernández Mallo se vuelven a observar grandes similitudes en cuanto al contenido, lo que cambia es lo mismo que cambiaba en los ejemplos antes citados. Hay un cambio de emisor, y esto obviamente se refleja también en la presentación del nuevo texto, que intentando ser fiel al primigenio, muestra diferencias contextuales, ya que no se puede escribir lo mismo cuando se ha cambiado de emisor. De este modo, como podemos observar si leemos los libros, en *El Hacedor* de Borges el emisor y protagonista del texto es Borges, mientras que en *El Hacedor (de Borges) remake*, el emisor del texto es Fernández Mallo, pero no es el protagonista del mismo, ya que sigue siendo Borges:

Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario bibliográfico. (Borges, 1972:69)

El texto de Fernández Mallo apenas cambia, excepto por lo dicho anteriormente:

Yo, AFM, camino por Isotope Micronation y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de una cúpula hormigonada o el icono trebolado que señala: Radioactive Zone. De Borges tengo noticias por el correo, y veo un diccionario de aquellos biográficos que aún conservo y que usábamos antes de vivir en este laberinto bajo tierra. (Fernández, 2011: 127)

Para conseguir adaptar el texto a su contexto, como viene haciendo en los capítulos que se han mencionado, el autor hace referencia a productos y grupos de

música que forman parte del inventario *Afterpop*: «Me gusta la música de Esplendor Geométrico, los mapas pixelados, las imágenes de grano grueso, el sabor del Cola Cao y la prosa nipona del siglo II» (Fernández, 2011: 127). Además, en la versión de Fernández Mallo, se culmina el capítulo con una versión iconográfica que también hace referencia a la cultura *Afterpop*:

o como el yoyó que te compraron de niño [imagínalo], que rueda sobre sí mismo a la vez que va y viene entre tu mano y la máxima extensión de la cuerda. Bendito yo-yo, *ego-ego*, yo-yo. (Fernández, 2011: 127)

Como bien sabemos este objeto formó parte de la vida de muchos jóvenes de mediados y finales del siglo XX, convirtiéndose en un icono. De todos modos lo más destacado en este capítulo, es que en *El Hacedor* de Borges se produce un desdoblamiento del yo, un recurso muy utilizado en la literatura del siglo XX, mientras que en el libro de Fernández Mallo hay una simplificación que se debe entre otras cosas al cambio de emisor, que en este caso crea un relato en el que el protagonista es Borges. Una vez explicado este capítulo, vuelven los capítulos en los que el título se muestra idéntico en ambos libros, pero el argumento es completamente diferente, entre estos capítulos están los siguientes: “Poema de los dones”, “El reloj de arena”, “Ajedrez”, “Los espejos”, “Elvira de Alvear”, “Susana Soca”, “La luna”, “La lluvia”, “A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell”, “A un viejo poeta” y “El otro tigre”, hasta llegar a *Blind Pew*, en donde podemos observar que Fernández Mallo ha conservado el poema que Borges puso en su capítulo (*Blind Pew*). El resto es totalmente diferente, Fernández Mallo usa el poema de Borges como “conejiillo de Indias” para su experimento poético, que consiste en traducir dicho poema con el Traductor Google para observar el cambio que se produce. Mediante este ejemplo práctico, nos muestra el cambio que se produce en las traducciones, que dan lugar a obras completamente nuevas.

Al retomar el siguiente capítulo, llamado: “Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos”, nos volvemos a encontrar similitudes solo en el título de este, al igual que sucederá en: “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1835-74)”, “*In memoriam* A.R.”, “Los Borges”, y “A Luis Camoens”. Después nos encontramos con el capítulo titulado, “Mil novecientos veintitantos”, en el que volvemos a observar dos textos prácticamente idénticos en los que cambian algunos

detalles contextuales, de este modo, en el libro de Borges se puede leer lo siguiente: «El universo, el trágico universo, no estaba aquí», o «Y Ricardo pensaba en sus reseros» (Borges, 1979: 121), mientras que en el libro de Fernández Mallo, se lee «El Universo no estaba aquí», o «y Richard pensaba en sus 815 sueños australianos.» (Fernández, 2011: 149). El resto del capítulo que propone Fernández Mallo es completamente diferente al escrito por Borges. Los seis siguientes capítulos que escribe Fernández Mallo en *El Hacedor (de Borges) remake* solo conservan el título del homólogo original escrito por Borges, y son los siguientes: “Oda compuesta en 1960”, “Ariosto y los árabes”, “Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona”, “Lucas XXXIII”, “Adrogué” y “Arte poética”.

En los dos libros tratado, observamos una serie de capítulos introducidos bajo el título de “Museo”, estos capítulos siguen la misma línea que el resto de capítulos que hemos observado anteriormente, es decir, encontramos capítulos con el mismo título en los dos libros, pero sin similitud argumental, y por otro lado, en el primero, llamado “Del rigor de la ciencia”, observamos que Fernández Mallo ha conservado íntegramente el fragmento propuesto por Borges, exceptuando un pequeño inciso también contextualizador, que coloca casi en primer lugar: «[pre Google Earth]» (Fernández, 2011: 158). Se respetan las mayúsculas que Borges puso de una manera más o menos aleatoria a lo largo del capítulo. La otra diferencia reseñable es que el texto de Fernández Mallo está puesto en cursiva. El resto de capítulos hasta el epílogo presentan textos completamente diferentes en los dos libros, estos textos son los titulados: “Cuarteta”, “Límites”, “El poeta declara su nombradía”, “El enemigo generoso”, “El arrepentimiento de Heráclito” (“*Le regret d’Heraclite*” en *El Hacedor* de Borges) e “*In memoriam J. F. K.*”. Después llegamos al epílogo, que presenta un texto casi idéntico en los dos libros, exceptuando algunos elementos. Para empezar, Fernández Mallo al comienzo del capítulo omite algunas palabras que Borges puso en *El hacedor*, Borges puso lo siguiente:

Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo, y que admite piezas pretéritas que no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de literatura) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. (Borges, 1972: 155)

Fernández Mallo pone lo siguiente sin cursiva: «Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas.» (Fernández, 2011: 168). También observamos que en el fragmento de línea en el que Borges no pone cursiva, Fernández Mallo sí que la pone, además también hay diferencias en los siguientes fragmentos: «*Pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra*» (Borges, 1972: 155). Fernández Mallo pone lo siguiente: «Pocas cosas me han ocurrido y aún menos he leído. Mejor dicho: entre la Navidad de 2004 y la Navidad de 2010, ninguna cosa más digna de mención ha sucedido que ver la película *El nadador* cada 1 de enero e ir actualizando mi Macintosh» (Fernández, 2011:168). Además, un fragmento del capítulo de Borges, se muestra de manera diferente en la versión de Fernández Mallo, que lo coloca aparte como un fragmento citado y en cursiva:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y personas. Poco antes de morir descubre que esa especie de laberinto traza la imagen de la huella de Neil Armstrong en la Luna. Y se dice, «pero ¿y a qué huele en la Luna?» (Fernández, 2011: 168)

En el fragmento correspondiente a *El hacedor* de Borges, lo que podemos observar es lo siguiente:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (Borges, 1971: 156)

Otra cosa que se cambia es el nombre del autor (J. L. B. y AFM), el lugar de procedencia y la fecha, que en un lugar es Buenos Aires a 31 de octubre de 1960 y en el otro lugar, correspondiente al escrito de Fernández Mallo, es Isla de Mallorca en diciembre de 2010.

De este modo, como podemos observar, Fernández Mallo construye su propio libro a través de la literatura de Borges, que dada su trayectoria como lector, marcó un antes y un después en la construcción de su estética. El producto de esta estética literaria cristaliza en *El hacedor (de Borges) remake*, que propone un libro independiente y

único en cuanto a la trama de cada uno de los capítulos (quitando aquellos que se han apuntado anteriormente), pero que es deudor de una filosofía literaria que como se ha explicado anteriormente no tiene tanto que ver con *El hacedor* de Borges, sino con la idea general de literatura, que el mismo Borges plasmó a lo largo de su extensa producción. Es decir, Fernández Mallo toma el nombre de Borges con dos propósitos: el primero es dar cuenta de su filosofía literaria, que es muy cercana a la filosofía literaria del escritor de Buenos Aires, y por otro lado quiere rendir un homenaje a Borges. Este libro se muestra comedido desde el comienzo, dándole la autoría a Borges, algo que por ejemplo, no se ha hecho en otras obras que toman elementos de Borges, como por ejemplo en *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian (2010). Así que plagio formal no se observa en este análisis.

4.1. EL APROPIACIONISMO

El en apartado anterior nos hemos dedicado a analizar los dos libros de una manera objetiva, centrándonos en describir los pequeños parecidos argumentales y técnicos entre los dos libros. En este apartado vamos a explicar el porqué de estos parecidos, y para ello nos moveremos en un plano menos práctico y más teórico, en el plano de la crítica literaria y de la estética literaria, que dan cuenta de las estrategias textuales que propone Fernández Mallo en la construcción de *El hacedor (de Borges) remake*. Los estudios a los que hacemos referencia no distarán mucho de los utilizados en el comienzo del trabajo (Genette y Perromat), pero se utilizarán con un fin diferente, explicar un término mencionado puntualmente por Fernández Mallo, que carece de definición, pero que es clave para entender su intención en la composición de *El hacedor (de Borges) remake*. Este término es el “apropiacionismo”:

Me gusta la música de Esplendor Geométrico, los mapas pixelados, las imágenes de grano grueso, el sabor del Cola Cao y la prosa nipona del siglo II; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo tan visionario que, aun después de muerto, lo convierten en el más ilustre personaje de esa corriente estética llamada apropiacionismo. (Fernández. 2011: 124)

Este apropiacionismo al que hace referencia Fernández Mallo en el capítulo de su libro, no refleja exactamente lo que parece. Teniendo en cuenta que es un término acuñado por el propio autor en un capítulo esporádico trata de expresar la afición que tenía Borges a utilizar sus influencias y reinventarlas con el fin de encontrar un producto

nuevo. Esto se observa en sus colecciones de cuentos, en las que por supuesto se hace referencia a obras que supusieron un antes y un después en la producción del escritor argentino. Un ejemplo claro lo podemos encontrar en *Ficciones*, concretamente en *El jardín de senderos que se bifurcan*, obra escrita en 1941 y primera parte de *Ficciones*. En esta compilación de cuentos observamos apropiaciones de Borges de algunos clásicos de la literatura universal. Estas apropiaciones no son malintencionadas, y no son solo un homenaje, ya que mayoritariamente sirven como medio para las disgregaciones de Borges. En “Pierre Menard, autor del Quijote”, quizá observamos el ejemplo más claro para argumentar este apropiacionismo al que hace referencia Fernández Mallo en *El Hacedor (de Borges) remake*, porque Borges, con el pretexto de hablar sobre el *Quijote* de Menard, lanza una idea de la realidad de la literatura de renovación, una idea que tiene que ver con la renovación de textos anacrónicos que no tienen cabida en nuestra sociedad actual por cuestiones contextuales. Curiosamente el caso de Pierre Menard con su *Quijote* tiene ciertas similitudes con *El Hacedor (de Borges) remake* de Fernández Mallo en cuanto a *El Hacedor* de Jorge Luis Borges:

He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* “final” una especie de palimpsesto, en el que deben translucirse los rastros –tenues pero no indescifrables- de la “previa” escritura de nuestro amigo. (Borges. 2011: 52)

Esta técnica narrativa es utilizada continuamente en la escritura actual, y es perfectamente reconocible en algunos textos específicos como *De lo real y su análisis* de Jesús Munárriz (1994), en el que el autor utiliza una fórmula muy similar a la de Fernández Mallo en su *Hacedor*. En esta obra, el autor emplea como molde de una de sus creaciones el poema de Dámaso Alonso titulado *Insomnio* y va quitando y poniendo elementos que hagan del nuevo producto un producto mucho más actual sin desvincularse en ningún momento del texto utilizado de molde. Esto lo explica Túa Blesa:

El procedimiento de composición que ha seguido Munárriz en este texto es bien evidente. Tomando a modo de hoja en blanco una página ya recorrida por el trazo, el muy conocido poema de Dámaso Alonso “Insomnio”, de su *Hijos de la ira* (1944), esto es, un poema ya escrito, la “creación” pasa aquí como labor preparatoria o primer ejercicio por el borrado de todo aquello que en la actual situación de escritura resulta inactual, inapropiado para el escritor en cualquiera de sus sentidos por las razones que sean. (Blesa, 2012: 209)

Se trata de transformar el texto utilizando el modelo como un borrador, como un palimpsesto mediante el cual el lector se puede relacionar no solo con el producto final, sino con el anterior. Esto se debe a que el modelo, que en ningún momento ha desaparecido, deja una huella, que en el caso de las producciones de Fernández Mallo y Munárriz, es explícita. Esta huella, produce un efecto positivo en la producción anterior, ya que funciona como puente entre la literatura actual y la anterior, más desfasada y menos comprensible a ojos de un lector moderno. Esta es la base del apropiacionismo del que se está hablando en este momento.

Volviendo a “Pierre Menard autor del Quijote”, observamos más pistas que dan cuenta de la conciencia del propio Borges como apropiacionista. Este, en boca de Pierre Menard, expresa ideas más claras acerca de la literatura, ideas que tienen que ver con su escritura, pero en general con su concepción de escritura, muy relacionada con el uso íntegro de los textos del que se vale Fernández Mallo en su *Hacedor*. Esta escritura consistiría, como se ha mencionado anteriormente, en olvidarse del nombre del autor, en hablar del contenido cultural. Borges habla de revivir culturas pasadas sin miedo a agraviar al autor, no busca revivir al autor, busca revivir el contenido intelectual, que precisamente por el contexto, se encuentra desubicado en sociedades posteriores en las que el contexto cambia:

“Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.” (Blesa, 2012: 209)

Esta idea consistente en la renovación de la literatura mediante la apropiación de lo ajeno, cristaliza en el último párrafo del capítulo, en el que se aboga por una renovación de esta literatura anacrónica a la que se hace mención y que carece de sentido en la actualidad por ser mero artificio:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis

Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (Borges. 2011:55)

En *El Hacedor (de Borges) remake* de Fernández Mallo, podemos leer un capítulo que sirve de ayuda para entender el proceso deconstructivo que utiliza en la creación de su obra, este capítulo al que se hace referencia se llama *Blind Pew*. En él, Fernández Mallo (en boca del Señor A) coloca el poema que se muestra en el capítulo homólogo del *Hacedor* de Jorge Luis Borges, y tras esto comienza a traducirlo mediante el Traductor Google. El resultado es llamativo, y más teniendo en cuenta la poca fiabilidad del conocido traductor. Pero lo más interesante es la reflexión de Fernández Mallo al culminarse la traducción del poema:

Tratando de comprender la dimensión del engendro, el Señor A especuló acerca del significado de la traducción, la copia, o la maqueta a escala que es toda traducción. «Lo interesante de toda traducción es su imposibilidad para ser exacta, ya que es eso y no otra cosa lo que hace diferentes idiomas» (Fernández, 2011: 142)

Con solo una traducción se puede observar que el producto es nuevo. En este capítulo, Fernández Mallo parece anticipar la polémica que suscitaría su obra, justificando un proceso que es tan lícito como antiguo. Una simple traducción nos lleva a un cambio visible, en una evolución proporcional, esto nos vendría a decir que cualquier cambio, en el estado original supondría un cambio notable, del mismo modo que la intencionalidad en el cambio supone un alejamiento mucho mayor del modelo original.

Esta deconstrucción la observamos continuamente en *El Hacedor (de Borges) remake*, de Fernández Mallo, que lejos de utilizar ilegítimamente la literatura de Borges, intenta revivirla dándole su visión y sobre todo su identidad. En su versión del libro de Borges, Fernández Mallo utiliza un estilo muy reconocible, no es una burda repetición del *Hacedor* de Borges, y aunque sí que se observa cierto humorismo, clave en la producción hispanoamericana del XX (algo que se desarrollará más adelante), Fernández Mallo con su obra está más próximo al homenaje que a la parodia. De hecho, en el capítulo clave del *Hacedor (de Borges) remake*, “Borges y yo”, el autor nos muestra el reconocimiento que tiene hacia Borges en un fragmento bastante clarificador, y que posiblemente si hubiera sido leído por los críticos del libro, hubiera minimizado la polémica, que por otro lado era inevitable:

Borges vive, se deja vivir, para que yo pueda seguir tramando en él mi literatura y esa literatura me justifica. No me importa admitir que he logrado varias páginas simpáticas o notables, pero esas páginas no me pueden salvar quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera de él. (Fernández, 2011: 127)

Lo más curioso del fragmento es que este homenaje lo realiza utilizando casi por completo las palabras que el propio Borges pone en el capítulo homólogo de su *Hacedor*, haciendo una defensa de su obra y de la propiedad cultural universal en boca del mismo Borges, la versión del escritor argentino en su *Hacedor*, varía pero como se va a observar a continuación, es similar:

Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. (Borges, 1972: 69-70)

Fernández Mallo consigue defender lo que ha hecho apoyándose en el pensamiento de Borges, en la escritura de Borges. Pero aunque habla, por decirlo así, de la propiedad universal de la literatura, más bien trata de hacernos entender la importancia de la utilización creativa del producto intelectual, es decir, Fernández Mallo (como hizo Borges en su tiempo) nos está instando a formar parte de esta evolución literaria, por eso dice «mi literatura» (Fernández. 2011: 127), porque al final, dentro de esta proyección, Fernández Mallo ha aportado una literatura nueva, producto de esta evolución.

4.2. EL PALIMPSESTO

Esta manera de tramar la literatura en torno a otros autores no es única de Borges o Fernández Mallo, es más, a lo largo del trabajo se ha entendido la obra de Fernández Mallo como parte de una larga tradición que se va renovando a medida que el contexto se aleja de la obra más reciente. Por este motivo, no es de extrañar que el término que utiliza Fernández Mallo, se pueda corresponder con otros términos menos actuales y más utilizados por la crítica literaria.

Esto sucede con el palimpsesto. El palimpsesto originariamente se refería a la reutilización de pergaminos sobre todo en el siglo VII rayando la superficie de estos y borrando lo escrito anteriormente, dejando huellas de lo anterior. Era una manera de

economizar el proceso de escritura cuando el soporte era mucho más caro. Teóricos de la literatura como Túa Blesa o el anteriormente citado Gérard Genette, utilizan esta palabra para hablar del fenómeno de reescritura e intertextualidad. Esta denominación justifica por completo la relación entre *El hacedor* de Borges y el de Fernández Mallo. El palimpsesto ha sido una técnica literaria muy recurrente, y ha sido utilizada en numerosas ocasiones y por muchos escritores que entendían la literatura como un ejercicio colectivo cargado de influencias inevitables, en el que el texto era el auténtico protagonista, es lo que Jameson entendía como «el fin de las psicopatologías de este yo, o lo que he estado denominando hasta ahora el ocaso de los afectos» (Jameson, 1995:39).

Túa Blesa nos explica las peculiaridades del palimpsesto ejemplificadas concretamente en el caso del poema de Leopoldo María Panero, titulado, justamente, “Palimpsesto”.

De estos modos de inscripción, el que da a leer la palabra en una única ocasión que conserva la huella de lo escrito en algún momento anterior al par que el texto nuevo, el palimpsesto se inclina hacia el segundo modelo, se asemeja a ese block maravilloso, en el que una y otra vez las palabras se presentan a la lectura con una tenacidad que va más allá de la escritura que se les superpone. (Blesa, 2012: 205)

La escritura entendida por estos autores es un juego de cambios y reutilizaciones, un intercambio de ideas en el que dos personas interactúan y se comunican escribiendo sobre un mismo tema. Ahora bien, cada uno de estos temas será dependiente de su propio contexto. Por este motivo, la originalidad está presente en todo momento, pero de una manera diferente. Del mismo modo que Fernández Mallo interactúa con Borges a través del “architexto” del escritor argentino, muchos autores hicieron lo mismo mediante el uso de la reescritura. Observamos múltiples versiones de cuentos de Borges, como por ejemplo *Una vida de Pierre Menard*, de Michel Lafon. También es recurrente la utilización de personajes de creaciones muy conocidas de Borges, entre estos personajes están: Emma Zunz, Matilde Urbach, Pierre Menard o el mismo Jorge Luis Borges. Como expone Rosa Pellicer, la utilización de textos de Borges se extiende a todos los ámbitos literarios, desde los personajes hasta la utilización del estilo y del argumento del mismo:

En buena parte de los casos, se imita el estilo y el tipo de argumento asociado a Borges. Más interés tienen los textos que no se limitan a la mera imitación, sino que muestran la misma actitud con la obra del escritor argentino que mostraba éste en sus lecturas: la irreverencia ya reclamada por Silvia Molloy [...] En esta actitud es importante el humor, otra de las marcas borgeanas, que se manifiesta en la célebre versión de “El aleph” de Roberto Fontanarosa, “El especialista o la verdad sobre el aleph” o “Help a él”, de Fogwill[...] (Pellicer, 2011: 127)

Además, la importancia del humorismo en la obra de Borges, como ha expresado Pellicer, es una de las marcas de autor más evidentes en el total de la producción del escritor argentino, por este motivo, merece la pena mencionar *Help a él* de Fogwill, con el juego de palabras que se muestra en el título que guarda ciertas similitudes con el “Ariosto y los árabes” de Fernández Mallo en *El Hacedor (de Borges) remake*, en el que Fernández Mallo cambia el título del capítulo mínimamente dividiéndolo para llegar a un resultado cómico, añadiendo tres líneas que aportan más humor: «ARIOS TO ÁRABES» «y los tanques de Rommel trazaban sin saberlo una media luna en la arena del desierto» (Fernández, 2011: 151).

Pellicer nos da una serie de obras que introducen a *El hacedor (de Borges) remake* dentro de una tradición en la que obviamente no es único exponente. Hablamos de la tradición de utilizar a Borges como medio por el cual tramar una literatura propia. Como se apunta en el artículo de Pellicer, se pueden observar múltiples ejemplos que hacen de *El hacedor (de Borges) remake*, un libro más en un corpus cuanto menos extenso, del que podríamos mencionar obras como: *El olvido que seremos* de Hector Abad Faciolince con el poema “Ahora hoy”, atribuido a Borges o la novela de Jaime Correas, titulada, *Los falsificadores de Borges*, en la que se intenta llegar a una conclusión acerca de la atribución a Borges del poema “Aquí Hoy”. La conclusión a la que se llega es la siguiente es la siguiente: « Igual, no tengo modo de atravesar indemne el cauce de las dudas. Borges ha muerto y sólo él podría certificar sin objeciones de nadie la autenticidad de sus sonetos.» (Correas, 2011:296). No menos interesante es *El simulador* de Jorge Manzur, o *El clon de Borges*, de Campo Ricardo Burgos López.

De este modo, todos estos autores aportan algo nuevo, creando un producto que tratará de completar al anterior con el fin de ayudar al lector a sentirse identificado:

Por esta razón, los intentos más valiosos y arriesgados son los que no se limitan a la mera imitación sino que van más allá, actuando directamente sobre su obra por medio de una lectura

irreverente, que también es un homenaje, como lo son las versiones más miméticas. Porque Borges, no sólo es una enfermedad, un “virus” muy contagioso [...] sino que ya es todo para todos [...]. (Pellicer, 2011: 133)

5. GÉNEROS LITERARIOS RELACIONADOS CON *EL HACEDOR (DE BORGES) REMAKE*

Para analizar el interés final de Fernández Mallo al escribir *El Hacedor (de Borges)*, *Remake*, hasta el momento hemos analizado la estructura externa del libro, haciendo hincapié en los tipos de relaciones textuales, después hemos comparado el libro de Fernández Mallo con *El Hacedor* de Borges, intentando captar la intención filosófica de Fernández Mallo al componer su libro, y esto nos ha llevado a tratar por un lado la cuestión de lo que él denomina “apropiacionismo” y por otro lado, la más antigua y estudiada cuestión del palimpsesto y la reescritura.

Ahora bien, entender la obra de Fernández Mallo como un palimpsesto, no quita una posible mala intención en otros aspectos, hay otros elementos que pueden llevar malinterpretar el texto de Fernández Mallo. Entre estos elementos puede estar el uso del humor de una manera satírica tomando elementos del autor satirizado. Por este motivo, en este apartado se va a tratar de explicar cómo géneros que basan el uso del humor en la utilización de fragmentos o estructuras de obras en concreto, no tienen por qué ser satíricos. De este modo, ahora es pertinente analizar dos géneros, la parodia y el pastiche, intentando aclarar las diferencias entre las dos. Después para finalizar el estudio y en relación a este apartado, analizaremos el humorismo en *El hacedor (de Borges) remake* y en *El hacedor* de Borges.

5.1. DIFERENCIAS ENTRE PARODIA Y PASTICHE

Para comenzar, debemos decir que en la literatura, es muy importante diferenciar entre lo humorístico y lo satírico, y por supuesto, en la obra de Genette se aclara y se diferencia también. Según Genette, la diferencia entre pastiche y parodia quizá delimita esta frontera parcialmente. De este modo, la diferencia entre la parodia y el pastiche es la siguiente:

Esta distribución común responde, conscientemente o no, a un criterio funcional, *parodia* implica irresistiblemente la connotación satírica y de ironía, y *pastiche* aparece por contraste como un término más neutro y más técnico. (Genette, 1989:36)

Así, debemos saber que la parodia es muy cercana a la sátira, y que el término pastiche, que se analizará después, es un término menos genérico que el de sátira, y tiene muchos más matices. De todos modos, al igual que sucede con muchos géneros, cuando observamos en cualquier texto la utilización de la palabra parodia, normalmente percibimos cierta inestabilidad, porque dependiendo del texto, la palabra parodia se puede utilizar tanto para la sátira como para la transposición burlesca de un texto. La posibilidad de equívoco, según Genette se debe a lo siguiente:

La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del estilo «parodiado»: en la parodia estricta, porque su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja; en el travestimiento, porque su contenido se ve degradado por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; en el pastiche satírico, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamiento estilísticos. (Genette, 1989:37)

Pero esta confusión, además, se debe a la evolución que sufre la parodia a lo largo de la historia, ya que desde la antigüedad ha tratado de ser definida. Por ejemplo, en la *Poética*, Aristóteles habla de un género incluido dentro de los géneros poéticos, que a diferencia de la tragedia, que representa una acción humana alta, presenta acciones humanas bajas. De todos modos, el nacimiento de la parodia en ningún momento se puede determinar con precisión, de modo que el mismo Genette dice lo siguiente: «El nacimiento de la parodia, como el de tantos otros géneros, se pierde en la noche de los tiempos.» (Genette, 1989: 25). Pero dejando atrás este apunte de Genette, debemos resaltar que la parodia se va alejando poco a poco de los géneros poéticos,

empezando a insertarse dentro del mundo de las figuras retóricas. Al ocurrir esto, se empieza a hablar de la parodia, ya no tanto como un género más, sino como un ornamento que formará parte de la obra, adquiriendo un papel menos central y más puntual.

Ahora bien la intención de la parodia sigue siendo la misma, ridiculizar una obra en concreto. Esta intención es muy similar a la intención que desde un comienzo se le ha atribuido al pastiche. Por este motivo, en ocasiones se ha vinculado al pastiche con la parodia, de todos modos, considerar el pastiche como una de las variantes de la parodia es algo que se extenderá sobre todo en los siglos XVIII y XIX, después se comenzará a matizar la naturaleza de este género. Lo que sí que podríamos extender a la actualidad, es la concepción de parodia como una especie de deformación de carácter lúdico. También la podemos entender como una transposición burlesca o una imitación satírica de estilo. De todos modos, la parodia, aunque normalmente y en la mayoría de ocasiones tiene un cariz satírico como se está exponiendo y como se va a exponer en lo que queda del trabajo, puede servir también como homenaje si se aleja de su naturaleza real. Son pocos los casos, pero hay parodias que tienen un cariz mucho menos satírico. Esto es importante mencionarlo, porque cuando nos encontramos con un trabajo de estas características, no nos podemos extender en demasía en puntualizar todas y cada una de las excepciones, y más en el caso de la parodia, en el que estas excepciones son menos numerosas y por supuesto menos importantes para dar con la esencia de esta. De todos modos, las opiniones en muchos casos son dispares y hay conflictos entre estudiosos, algunos hablan de la parodia con una intención meramente satírica, y otros nos hablan de una vertiente más seria (sin llegar a ser seria) y próxima al homenaje. Por este motivo, nos referiremos a la parodia, de una manera genérica, como un tipo de obra con fines satíricos.

Ahora bien, la intención satírica no es lo que realmente diferencia a la parodia del pastiche, Dulce M^a González Doreste, nos da las claves para diferenciar de una manera más clara la parodia y el pastiche:

[...] la parodia estricta y el travestimiento proceden por transformación del texto (la parodia supone la desviación del texto por un mínimo de transformación y el travestimiento consiste en una transformación estilística con función degradante) y el pastiche satírico por imitación de estilo. (González, 1993:86)

Se habla del pastiche satírico como un género de imitación, no de transformación. Ésta es la verdadera diferencia, ya que el pastiche tiene numerosas variantes, que pueden ser satíricas o pueden no serlo. En el artículo de González Doreste se expone que la imitación supone un proceso mucho más complejo que el de una transformación, que se ciñe a analizar y a cambiar. Cuando hablamos de imitación, nos referimos a un complejo proceso que trata de captar todas y cada una de las marcas de estilo, proponiendo un producto íntegro que bien podría considerarse una obra autónoma aunque solo sea por el proceso creador. Esta imitación, en el caso del pastiche, tiene que ser visible, completamente translúcida. Con estas características, el pastiche va destruyendo fronteras con lo que se había llamado imitación satírica, que en este apartado se ha mencionado de una manera autónoma, de modo que es importante saber que la diferencia entre el pastiche y la imitación satírica se va diluyendo poco a poco, de manera que al final muchos autores, entre los que se encuentra Genette, utilizan indistintamente los dos términos, por ese motivo, no nos molestaremos en volver a diferenciar estos dos términos.

5.2. EL PASTICHE HOMENAJE DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO

En el apartado anterior hemos hablado del pastiche satírico y de la parodia, por ser estos dos muy próximos en cuanto a la intención. Ahora bien, como se ha dicho, el género del pastiche es muy amplio, y entre sus muchas variantes, encontramos una que se acerca mucho a la obra propuesta por Agustín Fernández Mallo, es la del pastiche-homenaje, que carece de este trasfondo satírico y que se ajusta más a lo que buscamos.

Habría que entender el pastiche-homenaje como una imitación sin ningún tipo de interés satírico. Muchos teóricos, lejos de precisar la cantidad de matices y de estilos del pastiche, llegaron a hablar del pastiche genérico como una parodia neutra, sin ningún tipo de interés satírico o burlesco. Entre estos teóricos podemos encontrar a importantes investigadores en cuestiones textuales como Fredric Jameson, que llegó a declarar lo siguiente:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante

cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor [...] (Jameson, 1985:170)

Esta definición, se ajustaría más a lo que Genette entendería por pastiche-homenaje. Está claro que *El Hacedor (de Borges) remake* tiene algunas similitudes con el pastiche-homenaje que estamos explicando. El interés en copiar algunos elementos, ya sean capítulos prácticamente íntegros, o fragmentos paratextuales, nos recuerda mucho a esta modalidad del pastiche. Además debemos añadir, que los capítulos que se muestran en *El hacedor (de Borges) remake*, si bien en algunos casos, se muestran cómicos, en ningún momento tratan de envilecer la figura del escritor argentino, sino que más bien tratan de dar un soplo de aire fresco a un libro (el de Fernández Mallo) que es ante todo metaliterario. Por este motivo, no podemos considerar la obra de Fernández Mallo como satírica, cosa que en todo momento se explica en el libro, sino que expresa un humorismo que se aleja en todo momento de la sátira clásica. De modo que en todo caso sí que la podríamos relacionar con este pastiche-homenaje del que hemos hablado.

Aún así, es imposible adscribir por completo a este libro (*El hacedor (de Borges) remake*) a uno de estos dos géneros tan antiguos, porque este tipo de obra, no se puede identificar por completo con un género que viene dándose desde la antigüedad. Pero esto nos es indiferente, porque la importancia de la explicación tanto de la parodia como del pastiche, no consiste en esto. Ninguno de los dos géneros pretendía ser una plantilla que ejemplificara a la perfección lo que quería hacer Fernández Mallo. La importancia de esta explicación residía en saber qué género se acercaba más a la obra de Fernández Mallo, y sobre todo, en desvincular por completo a esta obra de aquellas obras que tienen como objetivo la sátira. Esto lo conseguimos mediante el pastiche-homenaje, que es un género con similitudes más que evidentes. Estas similitudes como hemos apuntado, tienen que ver con la utilización (tanto en el pastiche como en el género propuesto por Fernández Mallo para hacer *El hacedor (de Borges) remake*) de fragmentos o elementos reconocibles de un libro que sirve como ejemplo o canon, no con intención satírica, sino con un fin laudatorio, que en el caso del libro de Fernández Mallo, es eminentemente referencial. El coger fragmentos de libros para crear uno nuevo no tiene porqué estar relacionado con el plagio, hay muchos motivos que lo pueden justificar, el homenaje es uno de ellos, como también lo es remitirse a la filosofía literaria de otro escritor, que no deja de ser otro tipo de homenaje.

6. EL HUMOR, CLAVE ESTÉTICA EN BORGES Y FERNÁNDEZ MALLO

A continuación, vamos a hablar acerca del remarcado humor del *El Hacedor (de Borges)*, *Remake*, que no podríamos entender sin atender a un contexto diferente de escritura, el del siglo XX-XXI. La incursión de Fernández Mallo en el mundo de la literatura es de finales del siglo XX, por ese motivo, no es de extrañar que un modelo importante para su generación, sea la producción hispanoamericana del XX. Borges fue quizás el autor más influyente del siglo XX, y su obra es considerada genial, esto se debe además de a su talento, a su abrumador conocimiento literario. Este conocimiento, ciñéndonos al contenido de este epígrafe, se aplicó al uso humorístico del escritor rioplatense en muchas de sus publicaciones. Sus influencias hicieron del estilo humorístico de Borges, un estilo inigualable e inabarcable por la amplitud de su repertorio. Fernández Mallo, obviamente es consciente del humor del argentino, y si bien, en *El Hacedor (de Borges) remake*, utiliza otro tipo de humor mucho más trivial, es consciente de la libertad con la que Borges se valía del humor para hablar de otras obras o de otros autores por muy renombrados que fueran. De este modo, nos disponemos a explicar la manera de concebir el humor del primer Borges, ya que fue el primer Borges el que sentó las bases de una concepción humorística que no abandono en el resto de su vida, y después nos centraremos en el texto de Fernández Mallo, que está cargado de un humor muy diferente al del escritor argentino, pero que está legitimado precisamente por inspirarse en su método de actuación.

6.1. CONCEPCIÓN HUMORÍSTICA EN BORGES

Quizá entre los rasgos más tópicos de la producción borgiana, el humor sea uno de los más recurrentes. Un tipo de humor que se manifestaba de todas las maneras posibles, entre las que estaba, por ejemplo, la sátira y la parodia. Ahora bien, al hablar del humorismo en la obra de Borges, deberíamos hablar más de un humorismo desenfadado, relacionado con su escepticismo existencial, y sobre todo de un humorismo basado en una gran cantidad de fórmulas amplísima. De este modo, como escritor, Borges nos muestra un tipo de humor que va desde la innovación total ante preceptos que estaban dispuestos de la misma manera desde hacía siglos, hasta la utilización de antiguos recursos que estaban relativamente olvidados en la producción

literaria del XX. A continuación nos vamos a disponer a comentar algunos de estos los métodos utilizados por el escritor argentino para después sacar conclusiones acerca de los mismos.

El Borges escritor, normalmente es un Borges comedido, que siendo humorístico no suele mostrar ningún tipo de barbarie en el aspecto crítico. Las ideas que nos da acerca de la construcción humorística son ante todo meditadas y muy coherentes. Por este motivo, cuando se vale del humor, no concibe este humor como algo intencionado e hiriente, sino como parte de su estética. Borges hace uso de este humor de muchas maneras, de hecho enumerarlas sería imposible, pero podemos dar trazas que hagan intuirlo. Una de sus ideas más rompedoras en cuanto a la teorización acerca del humor fue el cambio en la concepción de la rima que traería consigo una mayor complicidad con el lector y por consecuencia, una mayor facilidad para desarrollar la broma. Esta innovación consistía en rechazar la rima habitual, por ser una rima fonética, motivo por el cual, siempre se decantó por una rima más bien semántica. Con esto nos referimos a que Borges no rimaba por sonido, sino por sentido, es quizá por eso, que en algunos poemas se le tachara de falta de ritmo. El cambio en la rima, según Borges, está muy relacionado con el humor, porque precisamente son los poemas más humorísticos los que hacen uso de este tipo de rima:

¿No es ridícula obligación la de imaginarse el color del cielo y en seguida un atorrante y después un árbol que nadie ha visto y acto continuo una especie de tejido de punto? Sin embargo, allí está la popularísima rima de *azul, gandul, abedul y tuk* que nos inflige esa incongruencia y lo mismo puede afirmarse de muchas otras en *ado*. (Borges, 1997:120-121)

Lo que observamos, es que la rima fonética hacía que el contenido empezara a ser secundario, y es precisamente el contenido, lo que a ojos del escritor argentino, guarda la verdadera esencia del humor y sobre todo del mensaje de un texto. Es mucho más fácil para un escritor encontrar un sentido humorístico en una relación de palabras familiares en el plano semántico, que una relación de palabras basada por la similitud en la pronunciación. De este modo, Borges propone al lector un juego mucho más complejo, pero más gratificante y original. La similitud fonética no es más que un encarcelamiento de la originalidad del mensaje, que se ve abocado a jugar bajo unas mismas reglas, las reglas del parecido en el sonido. De todos modos, esto es un pequeño

ejemplo en la manera de concebir el humor del escritor argentino, ya que el estilo humorístico de Borges no tenía límite. Por este motivo, su manera de escribir textos con alto contenido humorístico tenía gran cantidad de variantes, como expone Rosa Pellicer: «Los mecanismos de la injuria y el humor son semejantes: la inversión de los términos, el cambio brusco, el elogio hiperbólico, el léxico del oprobio, la ironía, la paradoja, el sarcasmo, la sátira, la parodia [...]». (Pellicer, 2001:40)

Como se acaba de leer, la sátira era una de las maneras con las que el escritor argentino intentaba construir un texto que albergara en si contenido humorismo, pero cabe recalcar que el Borges satírico o injurioso, no es un Borges que se pueda considerar polemista, es un Borges que utiliza el humor y otros mecanismos con un fin, a su parecer, prioritariamente estético. Esto se deja ver en algunas de las estrategias de las que el escritor argentino hace uso cuando quiere criticar una obra, en las cuales, la crítica a un artista parecía un mero pretexto para poner en marcha su proceso creativo humorístico. De este modo, Borges nos demuestra una gran meticulosidad en el proceso creativo. Gracias a esta meticulosidad, el escritor rioplatense se sirve de estrategias cuanto menos efectivas en la práctica del humor. Un ejemplo lo podemos encontrar en el artículo de Rosa Pellicer anteriormente citado: «Uno de los modos más frecuentes en Borges de pasar del aparente elogio a la censura es hacer una leve corrección a lo que parece loable, del tipo “Este libro grandioso (a veces solamente grandioso)”» (Pellicer, 2001:41). Este tipo de injuria o censura viene dándose desde la retórica clásica, en la que se exponía que el elogio podía ser utilizado precisamente para lo contrario de lo que dictaba su origen, la crítica. Borges, consciente de la efectividad de este tipo de injuria, decidió aplicarla en sus escritos como se puede observar arriba.

Otra manera del escritor argentino de usar el humor para someter a crítica a algún texto en concreto, era la paradoja, que consistía en colocar dos términos contrarios en una misma oración. El lector, al observar estos dos términos juntos tendía a buscar el segundo sentido de la oración. Tanto esta paradoja como el falso elogio, como expone Pellicer en el artículo citado anteriormente, «[...] pertenecen a la ironía, que se sirve de diversas estrategias textuales. La ironía verbal, no situacional, puede ser considerada como una utilización del lenguaje, un tropo» (Pellicer, 2001:42). Así pues, estando enmarcadas tanto la paradoja como el falso elogio dentro de la ironía, no es de extrañar que la ironía forme parte de la escritura de Borges y especialmente de su

humorismo. También es interesante con respecto a la ironía la utilización de los tratamientos de respeto con socarronería, como sucede cuando el escritor argentino se refiere a Américo Castro con el tratamiento de respeto don, y la transposición de profesiones, que se observa, por ejemplo, en la insistencia de Borges en llamar filólogo a Nietzsche.

El uso de las figuras retóricas también era bastante utilizado por Borges que encontró en la lítote a una aliada esencial para manifestar la ironía. Este recurso, como expone Pellicer, sería «[...] una de las formas que adopta la ironía, al expresar mediante la negación lo contrario y, al igual que otros recursos, tiene efectos paradójicos» (Pellicer, 2001:47). Otras figuras retóricas que cobran importancia en la producción del escritor rioplatense son la reticencia, que consiste en la utilización del silencio como método activo que se combina con la palabra, y la preterición, que consiste en mencionar la omisión de cierta información en un comienzo, para inmediatamente pasar a hablar de esta información.

Ahora bien, Borges se valía de todas estas figuras para conseguir llegar a un fin, que era el humor, y, si bien utilizaba la crítica para llegar al humor, esta crítica era un medio, el objetivo final era más teórico de lo que parece, en ocasiones se dice que Borges con el uso del humor trataba de dar con una antipoética, como sucedía en *El Aleph*: «Otro de los rasgos compartidos por *Help a él* y *El Aleph* es el uso de un género colindante con la parodia, la sátira. Se trata aquí de sátiras de los malos escritores, un recurso de Borges y Fogwill para esbozar, cada uno a su modo, una antipoética» (Crespo, 2012:169). De todos modos, y aunque todo lo que escribía tenía como base la belleza estética, Borges era parodiador, lo cual no deslegitima el humor usado por Fernández Mallo, sino que lo justifica, ya que cualquier uso del humor por parte de Fernández Mallo no se debería censurar, y esto es más llamativo si tenemos en cuenta el tipo de humor utilizado por Fernández Mallo, que se va a analizar a continuación.

Una vez más observamos como todas las marcas de estilo que se pueden observar en el libro de Fernández Mallo, previamente habían sido utilizadas por Borges con el fin de reivindicar algo. De este modo, Fernández Mallo sigue abanderando la filosofía literaria de Borges. Ahora pasamos a analizar el tipo de humor en *El hacedor (remake) de Borges*.

6.2. CONCEPCIÓN HUMORÍSTICA DE FERNÁNDEZ MALLO EN *EL HACEDOR (DE BORGES) REMAKE*

Al igual que Borges en, por ejemplo, *Pierre Menard*, cogió un ejemplo canónico sin tener en cuenta a Cervantes, Fernández Mallo utilizó *El Hacedor* de Borges y lo reescribió, sin tener en cuenta tan apenas a Borges. El contenido humorístico en *El hacedor (de Borges) remake* es más que evidente, Fernández Mallo, como hemos estado escribiendo a lo largo del trabajo tan apenas utiliza nada de la prosa y el verso que se puede leer en *El hacedor* de Borges, solo en algunos capítulos ya enumerados. Haciendo esto intenta dar cuenta de la filosofía de la que se ha hablado anteriormente, pero también utiliza este método de composición para potenciar el contenido humorístico.

Anteriormente hemos explicado que uno de los objetivos al colocar el nombre de Borges en el título y al utilizar el mismo título de los capítulos de *El hacedor* de Borges, es rendirle un homenaje al escritor de Buenos Aires. Otro objetivo, en este caso secundario, es conseguir una obra con amplio contenido humorístico. Llegamos a esta conclusión porque por ejemplo la parodia se vale de unas directrices similares a las llevadas a cabo por Fernández Mallo al construir su libro, es decir, potenciar el humor modificando una obra canónica (con un objetivo diferente). La diferencia es que en *El hacedor (de Borges) remake*, se utiliza esta técnica para conseguir llegar a potenciar el humorismo, mientras que la parodia, por lo general, tiene intención satírica.

Tenemos múltiples capítulos en *El Hacedor (de Borges) remake* en los que se hace uso del humor por el humor. Encontramos diferentes ejemplos en los usos humorísticos, desde la ironía al humor negro, pasando por el tan típico humor absurdo del siglo XX. A continuación vamos a dar algunos ejemplos de los diferentes tipos de humor usados por Fernández Mallo en *El hacedor (de Borges) remake*.

Cabe mencionar que estos ejemplos se encuentran sobre todo en la parte final del libro, en la que el humor es más visible. De este modo, en el capítulo llamado “Poema de los dones”, que es uno de los poemas más famosos del escritor argentino, Fernández Mallo hace uso del humor absurdo haciendo uso de la icónica canción de los Lacasitos:

don, don,

ding ding don

don, don,

[toma Lacasitos]

don, don

ding ding don

[verás qué buenos están]

(Fernández, 2011:129)

Un caso curioso es el del “Elvira de Alvear”. En este capítulo, Fernández Mallo dialoga con el título diciendo: «A ti no te conozco» (Fernández, 2011:133). Cabe recordar que en el capítulo correspondiente a *El hacedor* de Borges, se puso un poema dedicado a Elvira de Alvear, hija de una de las familias más ricas del patriarcado argentino. Como se puede observar, a lo largo del libro, Fernández Mallo escribe su libro, y solo reconstruye aquellos capítulos en que puede imaginar algo, es decir, aquellos capítulos dedicados a personas desconocidas para él suelen ser evitados y son más propicios para escribir oraciones concisas con alto contenido humorístico. Lo mismo sucedía con “Delia Elena San Marco”, en el que Fernández Mallo pone, «Éste me lo salto» (Fernández, 2011:37). Sin saber nada del contexto, se observa humorismo, ahora bien, teniendo en cuenta el contexto, el contenido humorístico es evidente, es más, el humor que se observa en este capítulo es humor negro. “Delia Elena San Marco” hace referencia a la última despedida de Borges de una mujer que poco después murió.

En el capítulo “La luna” volvemos a observar esta concisión de la que estamos hablando. Fernández Mallo asocia el título con un *spot* publicitario, a su vez, el título servirá como comienzo de la oración que colocará en el contenido del capítulo: «Llena (de Bayer)» (Fernández, 2011:135). Otro capítulo en el que Fernández Mallo utiliza este tipo de humor basado en una relación burda entre el título y el contenido, es el de “La lluvia”. En este, se hace una descripción de la gota de agua que se precipita al suelo en las tormentas. Un poco diferente pero utilizando la misma construcción basada en la asociación del título con el contenido, es el capítulo titulado, “*In memoriam* A. R.” en el que se interactúa con el lector mediante una especie de juego de ingenio. En este caso, Fernández Mallo escribe todas las letras del abecedario excepto la A y la R. En el

posterior capítulo titulado “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)”, Fernández Mallo pone lo siguiente: «El único inconveniente de tanta/alusión es que/al final/la cadena de causas y efectos se pierde/deviene bucle y termina/por aludirlo a uno mismo. Por eso/no voy a aludir a la muerte/del coronel Francisco Borges (1833-74)» (Fernández, 2011:145). En el capítulo “Los Borges”, siguiendo con este tipo de construcción de capítulos, Fernández Mallo enumera una serie de bandas americanas de música «Los Smiths», «Los Clash», «Los Ramones», «Los Beach Boys», «Los Sex Pistols», «Los Nikis», «Los Zoquillos», «Los Strokes», «Los Doors», «Los Violent Femmes», «Los Residents» y «Los B-52» (Fernández, 2011:147). Un caso un poco diferente a estos mencionados es el del capítulo “Ariosto y los árabes”, en el que, se hace una relación con el título diferente a las vistas hasta ahora. Porque, si bien se toma como referencia el título del capítulo, este título es manipulado por Fernández Mallo para darle el sentido humorístico que busca, de modo que segmenta la palabra de la siguiente forma: «Arios to árabes» (Fernández, 2011:151). El «y los», no lo elimina, sino que lo cambia de lugar, poniéndolo en una oración final: «y los tanques de Rommel trazaban sin saberlo una medialuna en la arena del desierto» (Fernández, 2011:151). Volviendo a los capítulos que utilizan el título (sin modificarlo) para tramar el humor, encontramos “Lucas, XXIII”. En este capítulo se ponen varios nombres de apóstoles al lado del nombre del apóstol Lucas. El juego consiste en enfrentar todos los apóstoles contra Lucas con el fin de crear una especie de quiniela en la que se muestra el resultado: «Lucas-Pedro-X» (Fernández, 2011:153). El capítulo siguiente mantiene la línea explicada, se titula “Adrogué” y de nuevo, le da un sentido humorístico, haciendo de esta palabra un verbo que significaría drogarse. «Yo me adrogué» (Fernández, 2011:154).

Como se ha podido ver, estos ejemplos de juego con el título del capítulo son los más numerosos y recurrentes en *El hacedor (de Borges) remake*. Ahora bien, no todos los capítulos se muestran de la misma manera. Por ejemplo observamos capítulos en los que el título no tiene nada que ver con el contenido del capítulo, por ejemplo, en “A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell” Fernández Mallo escribe un texto que no guarda ninguna conexión con el título. Este texto, como aclara Fernández Mallo en el paréntesis final, es «una frase encontrada en un prospecto de una crema hidratante de ojos» (Fernández, 2011: 137), y dice lo siguiente: «Respeto el ph/de las lágrimas» (Fernández, 2011:137). Un caso similar es el de “El arrepentimiento de

Heráclito” en el que como el mismo Fernández Mallo aclara al final, se ha puesto el «[fragmento correspondiente al 0,002% de las comunicaciones –llamadas de teléfono, sms, e-mails, servicios de emergencia, policía, bomberos, etc. –recibidas y emitidas desde las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001] Fuente: 911.wikileaks.org» (Fernández, 2011: 165).

Como hemos podido observar con los ejemplos que se han citado, observamos que la intención de Fernández Mallo es la de crear su propio libro, evitando aquellos capítulos con los que no se identifica mediante fórmulas humorísticas. Por este motivo, debemos entender el humor como un recurso no satírico del que se vale el escritor para construir un libro, que precisamente por ser de Agustín Fernández Mallo y no de Borges, tiene dificultades a la hora de amoldarse a un marco inevitable, que en este caso sí está compuesto por el título de los capítulos de *El hacedor (de Borges) remake*. De modo que ahora ya podemos hablar de un libro independiente que en todo caso se acercaría al pastiche-homenaje:

En cualquier caso, una especie de *homenaje*. Este término tradicional, con el que Debussy titulará un (muy libre pero ferviente) pastiche de Rameau, califica el régimen no satírico de la imitación que apenas puede permanecer neutro y al que no le queda más elección que la burla o la referencia admirativa –salvo mezclarlas en un régimen ambiguo que me parece el grado más justo del pastiche cuando escapa a las vulgaridades agresivas de la imitación satírica. (Genette, 1989:119)

Sería algo similar a lo que se hizo en el ya citado (y menos polémico) *Help a él* de Fogwill. Así que al culminar este apartado acabamos de descartar por completo cualquier elemento que se pudiera considerar ofensivo hacia la obra del escritor argentino. El libro es un experimento en el que se mezclan las influencias estéticas que tiene Fernández Mallo con el fin de producir una obra que no pretende atentar contra el escrito original, sino proponer un libro no solo influenciado por Borges y *El hacedor*, sino por corrientes actuales vinculadas con los medios audiovisuales y especialmente con Internet, renovando y actualizando la obra de Borges.

7. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo nos hemos propuesto intentar llegar a comprender qué motivos llevaron a María Kodama, viuda de Jorge Luis Borges a no permitir la publicación de *El hacedor (de Borges) remake*, que hacía alusión a *El hacedor* de Borges. Para ello hemos tenido que estudiar el libro en concreto para entender cuál era el objetivo de Fernández Mallo al escribirlo, y obviamente al estudiar el libro de Fernández Mallo se ha tenido que realizar una comparativa simple entre *El hacedor (de Borges) remake* y *El hacedor* de Borges. En un primer análisis, o mejor dicho, en una primera lectura, las diferencias entre las dos obras eran evidentes, por ese motivo, en vez de comenzar con una comparativa simple entre ellas, decidimos delimitar el concepto por el que se empezó a realizar este trabajo, el concepto de plagio. Para ello acudimos a algunos teóricos que habían analizado este término en profundidad, siendo los más pertinentes para este estudio Gérard Genette y Kevin Perromat. Después de una larga explicación teórica en la que se ha hablado de la complejidad al delimitar qué es plagio, se ha determinado que el libro no cumplía con las características típicas del plagio precisamente por declararse desde un comienzo un libro escrito por Borges (esto se observa en su título), y renovado por Fernández Mallo, siendo este último muy consciente de lo que estaba transmitiendo. Hemos culminado esta primera parte apelando al código penal, que nos ha dado algunas claves más acerca de este fenómeno que aunque es muy complejo de delimitar, en ningún caso sería aplicable al libro del escritor español.

En el cuarto punto del trabajo sí que ha sido pertinente hacer un análisis formal de ambos libros para analizar las similitudes y las diferencias entre las dos obras. Así pues, el análisis ha consistido en realizar una comparativa capítulo a capítulo entre ellas. El problema al que nos enfrentamos en este caso, fue que las dos obras eran prácticamente diferentes, y eran pocos los capítulos que guardaban similitudes en ambos libros, por ese motivo, en vez de hablar de las diferencias, algo que hubiera sido excesivo, nos hemos centrado en las similitudes, ya que estas similitudes tenían gran carga simbólica. Ahora bien, se han mencionado todos y cada uno de los capítulos que no guardaban relación argumental.

Además, en este apartado se han introducido otros subapartados que nos ayudan a comprender el motivo por el cual Fernández Mallo ha tramado su literatura en torno a Borges. Estos subapartados son los referentes al apropiacionismo y al palimpsesto. Se ha dado mayor importancia al término de apropiacionismo, primero porque es un término acuñado por Fernández Mallo en *El hacedor (de Borges) remake*, y segundo porque con este término, el propio Fernández Mallo justifica lo que está haciendo, adelantándose a la polémica. Al tratar el apropiacionismo se ha explicado la importancia del texto en sí y la disolución del autor que pasa a un segundo plano. El término apropiacionismo nos ha servido para explicar la identidad del conjunto y para entender la literatura como un producto cultural colectivo, al que debe tener acceso todo el mundo. Desde este momento entenderemos *El hacedor (de Borges) remake* como un ejercicio hipertextual en el que el escritor trata de contextualizar una obra que ya no tiene la misma importancia que tenía. Después abrimos la reflexión referida al palimpsesto, que ha servido para dar otros ejemplos en los que se han realizado juegos hipertextuales con Borges de diferentes maneras, eso sí, todas ellas similares a las hechas por Fernández Mallo.

El siguiente apartado, el punto número cinco, nos ha servido como introducción para el último punto, porque en él hablamos del homenaje, del pastiche y de la intención satírica. Ahora bien, cuando estudiamos los diferentes géneros no lo hacemos para que sirvan de molde para la obra de Fernández Mallo. Porque, aunque hablamos del pastiche-homenaje como un género próximo al propuesto por Fernández Mallo en *El hacedor (de Borges) remake*, lo hacemos para explicar los tipos de géneros que desde la antigüedad se han valido de mecanismos similares a los utilizados por Fernández Mallo. Géneros que utilizando otras obras canónicas, no tratan de someter a crítica a dichas obras, sino todo lo contrario, tratan de elevarlas y dignificarlas. Además, este apartado introduce al siguiente, porque entre otras cosas nos ayuda a entender la diferencia entre la sátira y el humor, siendo este último frecuente en numerosas obras en todo tipo de contextos. Se trata de explicar que el humor bienintencionado no tiene ninguna pretensión extraliteraria, es un elemento metaliterario que ayuda a amenizar la lectura.

Por este motivo, el sexto y último apartado ha sido el referente al humor. Hemos justificado el uso del humor en las obras como un elemento meramente estético, ahora bien, en este apartado la justificación se ha reafirmado de la misma manera que hemos

justificado el apropiacionismo en el tercer punto. Es decir, hemos apelado a Borges, que fue uno de los máximos exponentes del humor literario del siglo XX. Mediante la obra de Borges, hemos justificado el uso del humor en la obra de Fernández Mallo, que además de valerse de una filosofía similar a la del escritor de rioplatense, hace uso del humor que tan estudiado ha sido en Borges. De este modo, hemos dado algunas claves de la concepción humorística de Borges, haciendo hincapié en el afán del escritor argentino por utilizar el humor de una manera estética. Después hemos dado paso a analizar el humor del que hace gala Fernández Mallo en *El hacedor (de Borges) remake*, volviendo a analizar y citar algunos ejemplos muy clarificadores dentro del libro. Esto nos ha servido para desechar cualquier intención crítica o malintencionada por parte de Fernández Mallo en su libro, y sobre todo para entender que la obra de Fernández Mallo hace uso de un tipo de humor muy actual que se basa en los juegos de palabras, el humor absurdo y el humor negro, del que da pequeñas pinceladas.

En conclusión, *El hacedor (de Borges) remake* no es plagio, porque cede la autoría del libro a Borges desde el comienzo (el título). Si bien utiliza la obra de Borges, lo hace con el mismo fin con el que el escritor argentino utilizaba las obras de otros autores, es decir, con el objetivo de contribuir a la literatura universal, dando lugar a un producto único, pero deudor de otras literaturas. Y por último, en ningún momento falta al respeto al creador de *El hacedor*, porque está claro que la obra tiene contenido humorístico, pero muchas de las obras de Borges también lo tenían. Además este contenido humorístico se debe más al contexto histórico del autor español que a la intención del mismo. De modo que en nuestra opinión, este libro no debería haber sido amenazado, porque como bien sabía Jorge Luis Borges, la literatura es de todos, y más allá de la autoría de los textos, lo que prevalece en la memoria de los lectores es el libro.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- BORGES, Jorge Luis (1972): *El hacedor*. Madrid, Alianza.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2011): *El hacedor (de Borges) remake*. Madrid, Alfaguara.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

LIBROS

- ALVARADO, Maite (2006): *Paratexto*. Buenos Aires, Eudeba.
- BORGES, Jorge Luis (1997): *Textos recobrados*. Buenos Aires, Emece.
- (2012): *Ficciones*. Barcelona, Debolsillo.
- CORREAS, Jaime (2011): *Los falsificadores de Borges*. Buenos Aires, Alfaguara.
- España. Ley Orgánica 1/2015, de 30 de marzo y la Ley Orgánica 2/2015, de 30 de marzo, del Código Penal. *Boletín Oficial del Estado*, 30 de marzo de 2015, núm. 271, p. 169.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2007): *Nocilla dream*. Barcelona, Candaya.
- (2008): *Nocillaexperience*. Madrid, Alfaguara.
- ————— (2009): *NocillaLab*. Madrid, Alfaguara.
- FOGWILL (2009), «Help a él» (1983). En *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, págs. 235-284.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.

- JAMESON, Fredric (1993), «Posmodernismo y sociedad de consumo». En *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985, págs. 165-186.
- JAMESON, Fredric (1995): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de J. L. Pardo Torío, Barcelona, Paidós.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Semiótica*, 2 tomos, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Espiral/Fundamentos.

ARTÍCULOS

- BLESA, Túa (2012): «La escritura como palimpsesto (una forma de logofagia)». *Tropelías*, 18, pp. 204-215.
- CABALLERO, Marta (2011): <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Maria-Kodama-logra-retirar-El-hacedor-de-Borges-remake-de-Fernandez-Mallo/2163> [Última visita: 11.03.2014.]
- CRESPO, Natalia (2012): «Borges parodiado». *Cincinnati Romance Review*, 34, pp. 158-175.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M^a (1993): «Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana: a propósito de palimpsestos». *Revista de filología de la Universidad de la Laguna*, 12, pp. 83-104.
- PELLICER, Rosa (2001): «La injuria y el humor en Borges». *Variaciones Borges*, 12, pp. 29-50.
- PELLICER, Rosa (2011): «Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto». *Cartaphilus*, IX, 9, pp. 124-134.
- ROS FERRER, Violeta (2013): «La transformación del presente en la narrativa española contemporánea. Una propuesta: la generación Nocilla». *Kamchatka*, 1, pp. 63-86.