

Dar consigo no es ser: la disolución del sujeto en la novelística posthipertextual del Colectivo Juan de Madre¹

José Antonio Palao Errando

Dpto. de Ciencias de la Comunicación
Universitat Jaume I de Castelló
errando@uji.es

Resumen: La novelística del Colectivo Juan de Madre es especialmente emblemática de cómo se ha trasladado la problemáticas surgidas del hipertexto digital al terreno de la literatura en soporte libresco. Por un lado, por su empeño en constituirse como grupo más allá de la institución la autoría, pero por otro, por el modo en que manejan la secuencialidad y la propensión hipertextual del relato hacia la explicitación de su sustento subjetivo y de su representación en el propio enunciado narrativo. En este artículo examinamos sus tres propuestas novelísticas utilizando herramientas provenientes tanto del análisis literario como otras ensayadas en el análisis fílmico para intentar cernir qué tipo de subjetividad proponen y producen como alternativa de lectura a la navegación puramente hipertextual.

Palabras Clave: Autoría y cultura Digital, Estética de la de recepción digital, Convergencia narrativa digital, Hipertexto, Colectivo Juan de Madre.

*A duras penas te llevaré a la cama,
como quien va al infierno
para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,
tropezando con muebles
a tientas, cruzaremos el piso
torpemente abrazados, vacilando
de alcohol y de sollozos reprimidos.
¡Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo!*

Jaime Gil de Biedma.

*Identificar de manera absoluta a uno mismo, al propio «yo», con el «yo» acerca del que estoy
hablando, es tan imposible como levantarse uno mismo por el pelo.*

Mijail Bajtin.

¹ Este artículo se ha realizado con la ayuda del PI MICINN 2015-2017: El sistema de investigación en España sobre prácticas sociales de comunicación. Mapa de proyectos, grupos, líneas, objetos de estudio y métodos. Referencia CSO2013-47933-C4-4-P Codi: 14I275.01/1

1. Planteamiento.

Nuestro objetivo en este artículo es presentar un primer análisis de la que llamamos obra *novelística* del Colectivo Juan de Madre, compuesta hasta el momento por tres títulos: *El libro de los vivos* [LV², (Juan de Madre, 2011)], *La insólita reunión de los nueve Ricardo Zacarías* [RZ, (Juan de Madre, 2012)] y *New Mynd*. [NM, (Juan de Madre, 2014)]. Somos perfectamente conscientes de que el uso del adjetivo *novelístico* es ampliamente discutible para un *corpus* como el que aquí abordamos, pero se trata de una decidida apuesta crítica por nuestra parte que intentaremos desglosar en las siguientes páginas.

La primera cuestión que planteamos en este texto es, evidentemente, la de la subjetividad. Y ello a dos niveles y, en ambos, de forma paradójica. Por un lado, la instancia autoral “Colectivo Juan de Madre” resulta cuanto menos chocante. Aunque hay algunos de sus miembros que sí ofrecen su imagen en el mundo empírico y social como representantes del grupo (por ejemplo en los actos editoriales públicos o en las redes sociales), hay un empeño evidente por ampararse en un semblante de anonimato que rima perfectamente con su intento de mantener toda referencia extratextual (no sólo la autoría, sino sus fuentes, influencias, referencias...) en el ámbito de lo apócrifo, lo dudoso, lo ontológicamente líquido. Lo paradójico de este empeño “negativo” es que está obsesivamente positivizado en el interior de los textos. En efecto, a través de un trenzado transtextual medido y complejo, Juan de Madre apuesta continuamente en sus *novelas* por proponerse como *autor modelo* (Eco, 1981), como instancia *implícita* (Booth, 1974; Kindt & Müller, 2006) que oficie como depósito hermenéutico y refrendo último de todas las posibles referencias e interpretaciones que el texto propone. Es, pues, un *gesto semántico* (Mukarovsky, 2000; Palao Errando, 2012a) clave que conlleva la hipostatización de la cultura como bagaje y la desmaterialización del mundo empírico. Juan de Madre se erige, entonces, como un recorte, como un campo de intersección textual.

Ahora bien, este problema del desdoble y la construcción identitaria no queda confinado sólo en la esfera autoral y enunciativa. En *RZ*, el protagonista da consigo en forma de ocho siniestras versiones de sí mismo en su *hipernuclear* viaje anual a la habitación 202 del Hotel Chelsea de Nueva York, intentando encontrar una cifra de sí. Lo mismo sucede con los continuos desdobles y cruces de su *síndrome siamés* entre las “dos” gemelas idénticas, Gabriela y Laura en *NM*.

Estos juegos identitarios y transtextuales invocan una poética de la narración en la que no sólo se juega el componente metatextual (pensemos, verbigracia, en las *nívolas* unamunianas) sino otra forma de comprometer el ser que podríamos llamar *hiperficcional*, porque invoca un matiz ontológico más allá del “no hay fuera de texto” derridiano. Por ello creemos ver en las *novelas* de Juan de Madre un embrión de una teoría narrativa *posthipertextual*. En efecto, pese a los cantos de teóricos como George P. Landow (2006) la generalización del hipertexto como protocolo digital hegemónico no significó una especie de subversión cultural, por la supuesta materialización de los supuestos teóricos del postestructuralismo. Más bien, todo lo contrario: el modelo de comunicación digital basado en la *Web* y en el hipertexto lo que hizo fue reproducir el

² Utilizaremos estas abreviaturas a lo largo del artículo.

esquema de las industrias culturales clásicas, que lo vienen colonizando desde hace años pese a las promesas emancipatorias de los años 80 y 90 (Vid. Palao Errando 2004 y 2009). Como ya hemos explicado en otros lugares (Palao Errando, 2007a, 2007b, 2008), frente a este proceso, las artes narrativas institucionales, sobre todo el relato novelesco y el fílmico (tanto el serial televisivo como el cinematográfico) han optado por las tramas hipercomplejas, no lineales y multiprotagonista, y por la proliferación de universos narrativos paralelos (Ryan, 2006) lo que, de alguna manera, ha impostado de nuevo una *dispositio* secuencial y ha revalorizado la figura del *autor implícito* (Booth, 1974; Kindt & Müller, 2006; Palao Errando, 2013b) bajo la función clave del *meganarrador* (Gaudreault & Jost, 1995).

Evidentemente, las propuestas de Juan de Madre vienen en soporte libresco y, por ello, pensamos que más allá de las metodologías nacidas para dar cuenta de las poéticas nacidas al calor del hipertexto digital, tanto en el ámbito literario (Mendoza Fillola, 2012; Vega, 2003) o en el plástico-icónico (Català Doménech, 2010; Verhoeff, 2012), nos pueden ser útiles el concepto bajtiniano de *cronotopo* (Bajtin, 1989) y algunos otros términos narratológicos que hemos ido acuñando en la exploración del texto fílmico postclásico (Palao Errando, 2012b) y que en el *multiverso* secuencial de Juan de Madre pueden ofrecernos un especial rendimiento analítico.

2. *El libro de los vivos.*

El libro de los vivos se constituye como una colección de relatos con marco. Supuestamente, se trata de una serie de manuscritos en los que se recogen los relatos autobiográficos escritos por los habitantes de un hospital de locos de Fez durante el siglo XIII, enmarcados por la peripecia del traductor de los mismos. Éste es el texto de la contrasolapa, que vale la pena citar íntegramente:

“A mediados del siglo XIII se fundó en Fez, antes que en ninguna otra ciudad europea, un Hospital reservado para locos. “Se practicaba allí una especie de cura de almas en que intervenían la música, la danza, los espectáculos y la audición de relatos maravillosos”, explica Michel Foucault en su “Historia de la Locura”. Este “Libro de los vivos” documenta el extraordinario hallazgo de siete manuscritos, originarios de ese hospital constituido en Fez. Se describen las circunstancias y las consecuencias que rodearon el dificultoso proceso de traducción de los papiros. Y se desvela el contenido íntegro de esos textos medievales, donde se detallan los hábitos raros, las prácticas médicas, los insólitos pensamientos y las maravillosas vidas de los primeros habitantes de aquel mítico manicomio árabe.”

Lo que más nos interesa en este estudio de *LV* es precisamente su función en el plan de compacidad discursiva que se nos ha desvelado como el objetivo literario esencial del Colectivo Juan de Madre. Y ello, como siempre, a dos niveles, el de la *imagen autoral implícita* (es decir, a nivel de la *enunciación*) y el de la *trabazón diegética* (esto es, a nivel del *enunciado*). Para empezar, el libro va firmado por dos autores, Juan de Madre (sin rastro alguno de la palabra “colectivo”) y Tislit er-Rbia, el otro supuesto traductor (ningún rastro sobre él fuera del libro, luego asumimos que es un personaje ficticio). En el texto encontramos un currículum de ambos. Pero el que nos interesa transcribir es el de Juan de Madre:

“Juan de Madre (Molins de Rei, 1979) actualmente vive entre Barcelona y Fez. Trabaja como auxiliar de psiquiatría en una localidad cercana a la capital catalana.

Esquivo a mostrarse públicamente y quimérico en las escasas entrevistas que ha concedido. En el 2009, publica bajo pseudónimo un libro de relatos: "Bajo la influencia. Libro de versiones, remezclas y otras formas de plagio", en la editorial Grupo Ajec; donde conjuga diferentes reescrituras de sus más obvias influencias: J. L. Borges, H.P. Lovecraft, Philip K. Dick, W Herzog, o el Mahabharata".

Suficiente con este primer párrafo para dar cuenta de una operación de disolución ontológica —de ficcionalización, si se prefiere— de hondo calado. En una sola página tenemos dados por ciertos dos autores inexistentes, pero brindada la pista de la operación ofreciendo un título de libro “real” —cuya proceso de escritura se tematiza reiteradamente en la trama— (Miñano Valero, 2009) y afirmando que fue publicado bajo pseudónimo, cuando Daniel Miñano, el autor del libro, es posiblemente el rostro más reconocible de lo que será el Colectivo Juan de Madre³. Al explicar su concepto de *cronotopo*, Bajtin (1989; 406) asevera lo siguiente: “Como ya hemos dicho, el autor-creador, al encontrarse fuera de los cronotopos del mundo representado por él, no se halla simplemente fuera, sino como en la tangente de esos cronotopo” Creemos que es esencial esta idea para entender el proyecto autoral y referencial de Juan de Madre, que consiste en crear una especie de post-hipertextualidad virtual. Precisamente, ese “post” es necesario porque no se trata de la vinculación clásica, homogénea, continua, sino de un método osmótico que establece una especie de tierra de nadie entre la realidad, a la que conculca en sus fundamentos, y la propia autonomía de la ficción, que es el dogma realista por excelencia —son la verdad y la empiria las que bloquean la reversibilidad y pluralidad del texto clásico (Barthes 1981: 29)— de tal modo, que sí habría un fuera de texto, una discontinuidad en la cadena, un vacío referencial, anidando en el propio decurso de la lectura literaria.

LV se compone, pues, de tres partes. El “autor implícito” Juan de Madre las expone así (p.13):

La primera es una crónica que describe cómo y porqué participé en la traducción de seis documentos árabes medievales, originarios de un Hospital de Lunáticos fundado en la ciudad de Fez durante el siglo XIII. (...) También opté por conservar el uso de la tercera persona, y la utilización dogmática del pasado verbal; recurso que me fue inspirado por un pasaje de uno de los documentos de Fez. He añadido, eso sí, varias notas explicativas, al considerarlas necesarias. (...) Otra parte la componen esos seis textos árabes del siglo XIII, que describen la vida de seis habitantes de aquel manicomio; su traducción y título me corresponden. Estos textos traducidos quedan intercalados con la crónica, según una trenza de cuidada disposición. (...)

Por último, el libro se cierra con dos apéndices que considero imprescindibles”

Es obvio, leídas las siguientes entregas, que la parte autobiográfica sedimenta con una tendencia transtextual el universo de Juan de Madre. Por ejemplo, que él se defina como auxiliar psiquiátrico, que es algo que se retomará en *NM*. Y lo mismo su lectura de Foucault —cuya biografía hace rimar con la propia— y que podríamos tildar de absoluta: no se historiza académicamente su gesto epistemológico sino que se le aborda como parte de una “enciclopedia *pulp*” en la que entran por igual el Obispo Berkeley, William James o Dante, todos retomados en *RZ*, con una especie de fascinación de *fanzone* que establece una relación intertextual mucho más cercana al *placer del texto* (Barthes, 1993) que al saber oficialmente constituido.

³ De hecho, es su fotografía la que aparece en la contrasolapa de *NM* como rostro de Juan de Madre.

Pero todavía nos parece más relevante cómo se erige una especie de universo paralelo diegético e interficcional. Cuando uno se acerca a los seis relatos de los locos, en principio, no tiene base alguna para pensar que van a tener ningún vínculo diegético entre sí, sino que son narraciones delirantes y, por ello, intransitivamente particulares. Sin embargo, a medida que vamos leyendo, nos damos cuenta de que hay rasgos que se repiten en cada uno de ellos: puede que el más ejemplar sea el de la impresión que produce la ciudad de Fez de no envejecer, de aparecer recién pintada cada mañana. Luego, vemos que los personajes de unos relatos aparecen en otros, como el autómatas toledano realizado por “Isaac el padre”, o como Lamha, la muchacha que es capaz de recrear con sus flores cualquier olor. Lo que nos llama la atención especialmente es que esta graduación de la información ficcional se aviene muy bien a lo que en otro lugar hemos llamado *ontología del raccord*, y que es un recurso típico de ficción filmica postclásica⁴. En efecto, tanto series como filmes postclásicos utilizan con una frecuencia inusitada anteriormente la figura del *raccord* (el simple encaje de los planos en una secuencia según reglas narrativas, ópticas y geométricas) más allá de la secuencia para mostrar la compacidad del mundo diegético, sobre todo en las tramas no lineales. Por ejemplo, la visión de una acción o un lugar en una secuencia que luego vuelve a mostrarse en otra desde otro punto de vista, pero perfectamente *raccordable*, consistente geoméricamente con la anterior. El cine de Alejandro González Iñárritu es un magnífico ejemplo, pero no nos hace falta recurrir a él cuando en *LV* tenemos un ejemplo idóneo: el del muchacho que libra a Lamha y su madre hiena de un avieso cazador en “La niña que lloraba al revés” y que vuelve a ser narrado (“filmado”) desde el punto de vista opuesto en “El hombre que pintaba las telas de araña”, relato que cierra el libro y en el que confluyen todas sus coincidencias bajo la forma de una congruencia final⁵, puesto que sabremos que es él quien pinta cada día la ciudad entera para que tenga su eterno aspecto floreciente. Pero no sólo eso. Muchas de las apariciones trazas y personajes de *LV* prefiguran el mundo diegético de *RZ*.

2. La insólita reunión de los nueve Ricardo Zacarías.

La siguiente entrega del ya denominado Colectivo Juan de Madre da un paso más allá y se acerca mucho, en nuestra humilde opinión, a la categoría de obra maestra del relato novelístico. Es este “libro” el que nos ha empujado, pese a todas las reservas, a calificar a los tres textos objeto de este artículo como *novelas*. La nervadura central del texto está compuesta por las nueve entradas de diario del científico toledano residente en Barcelona, Ricardo Zacarías, que narran su viaje en el tiempo cada 15 de febrero, a partir de 1905, hasta el mismo día de 1921 a la habitación 202 del Hotel Chelsea de Nueva York, con la intención de acudir a una cita con alguien llamado Jacob. Pero con quien se encuentra allí sistemáticamente es con las otras ocho versiones de sí mismo que también han realizado el viaje. El relato en sí es una magistral mezcla -con una prosa exquisita- del género policíaco, el folletín y la ciencia ficción, a la vez que juega con la prolepsis y la analepsis, tanto como la elipsis (Gerard Genette, 1989) calculada en la escansión de la trama. La narración, además, se encuentra enmarcada por una serie de textos en los que el *autor implícito* se construye como tal al explicitarnos las influencias de las que procede o las remisiones culturales que sugiere la peripecia narrada. De tal

⁴ Vamos a utilizar varios de estos recursos en nuestro análisis. Para no ocupar un espacio del que aquí no disponemos, rogamos al lector que se remita a (Palao Errando, 2012b), donde todos ellos están definidos y ejemplificados y que es un texto muy fácilmente accesible online.

⁵ Congruencia que es explicada narrativamente también con el argumento filológico de que hay una comunidad de procedencia, a la par que terapéutica, en todos estos relatos (pp. 178-179)

modo, la reflexión sobre el sustento subjetivo de la trama textual es doble. Por un lado, en el relato, el propio Ricardo Zacarías va dando consigo escandido en sus nueve clones marcados por el destino. Por otro, las referencias *intertextuales* y *paratextuales* (Gérard Genette, 1989), acercándose a la poética transmediática del *fanzine* y del *collage*, nos glosan la contingencia de que todas esas influencias se hayan confabulado para construir esa ficción *concreta* y no cualquier otra textualidad.

Tenemos, pues, un dispositivo enormemente complejo donde se produce un *doble desdoblamiento enunciativo*: entre el narrador de la historia novelesca y el autor de los intertextos, sí; pero también entre el Ricardo Zacarías privilegiado como focalizador del relato y los otros ocho en los que se va encarnando sucesivamente, en la eternidad del encuentro en el Hotel Chelsea. Además, existe el desdoblamiento estilístico entre el grano novelesco realista de la novela y el grano erudito *afterpop* de los intertextos, lo cual supone un *puzzle* de voces realmente apabullante pero anclado por su gravitación alrededor de la voz trágica, torturada y decimonómicamente grave del diario.

2.1 Los intersticios: el parauniverso.

Para hacernos una idea del dispositivo, impostoramente hipertextual, vale la pena citar por extenso el texto que oficia como prólogo del libro (pp. 13 y 14):

Instrucciones para servirse de una máquina del tiempo

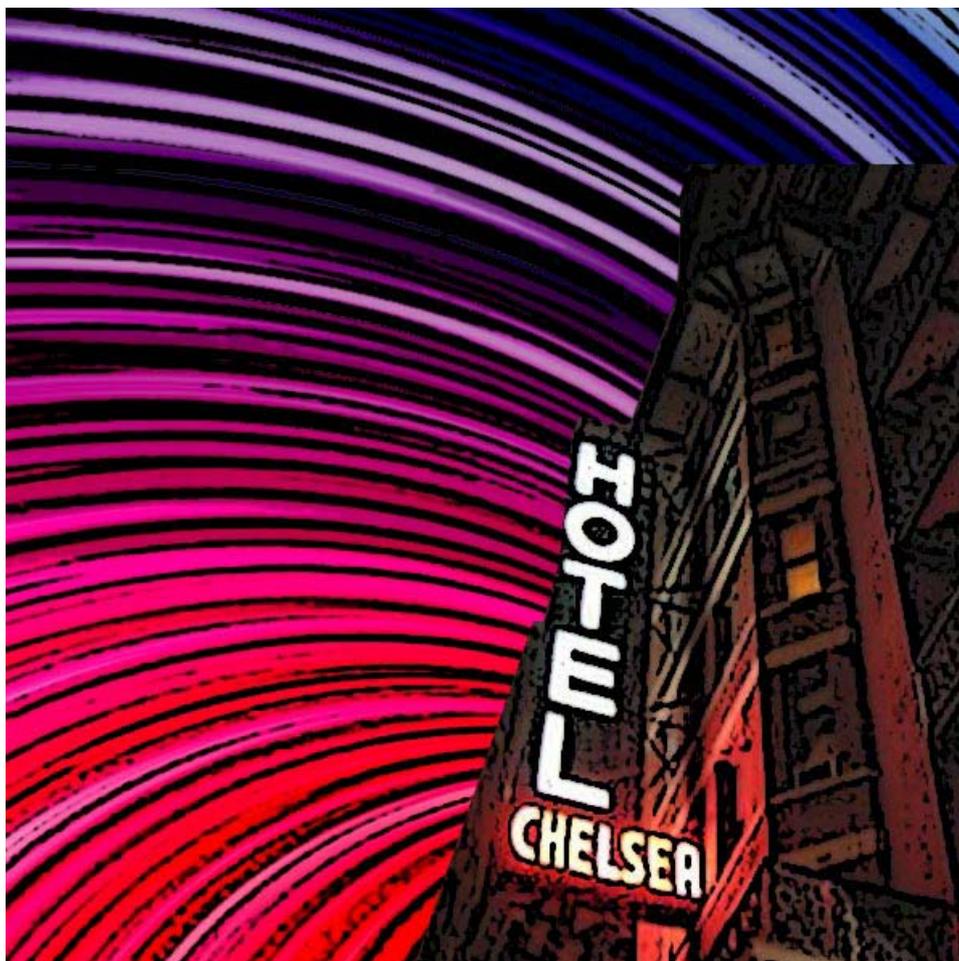
“Este libro trata de la desaparición, el 15 de febrero de 1916, de un denostado científico en la ciudad de Barcelona^a. También trata de un crimen que se cometió en una de las habitaciones del Hotel Chelsea, en Manhattan, el 15 de febrero de 1921^b. Ninguna de las dos cuestiones fue resuelta entonces. Las siguientes páginas relacionarán ambos hechos y propondrán una única solución; la respuesta no pretende ser verdadera ni realista pero es perfectamente coherente con lo se encuentran en las hemerotecas. El método utilizado para exponer la resolución de ambos casos consiste en la escritura de un ficticio diario personal, cuyo autor sería aquel científico barcelonés, desaparecido en extrañas circunstancias a principios del siglo XX. Cada capítulo de este libro representa un día de su diario de nueve años distintos.

Cabe repetir aquí, para que la lectura futura no resulte confusa, que, aunque las nueve entradas del diario son una invención, los hechos más importantes que estas páginas relatan pueden ser corroborados en el registro bibliográfico. Así, al final de algunos capítulos se incluye una transcripción de aquellas noticias o entradas enciclopédicas o epístolas que demuestran la veracidad de los hechos a los que se hace referencia. Como ejemplo del funcionamiento del libro; el primer párrafo de esta introducción contiene dos reseñas. Solo hay que buscar, tras volver la última página de estas instrucciones, la entrada *a* y la *b*, para poder leer las dos primeras crónicas periodísticas que sobre ambos casos se publicaron cien años atrás.

Aún se intercalan otro tipo de textos que se trenzan con la trama. Estos enlaces vendrán señalados por un número. En muchos casos dichos ensayos, a su vez enlazarán con otros textos que vendrán incluidos en algún punto del libro. Así este volumen aspira a ser una red. Su lectura ideal consistiría en una lectura totalizadora, leyendo todas sus páginas a la vez, sin jerarquías ni pirámides; comprendemos que es una aspiración imposible, ya que leer es un acto secuencial. Por lo que, finalmente, cada lector deberá decidir el recorrido por dicha red: trazar una trayectoria según sus deseos, priorizar unos nodos, saltar sobre otros o

regresar a los que dejó atrás, y de tal manera ensamblar su propio libro, su propia máquina del tiempo.”

Sólo el análisis de este textito, sus implicaciones, sus imposturas y sus silencios darían para un artículo aparte. Nos centramos primero en las referencias que parten del cuerpo principal y que, como notas y comentarios, se avendrían a la categoría de que Genette (1989) llama *paratextos*. Ahora bien, el rasgo más visible que guardan con el vínculo digital es precisamente su arbitrariedad –qué se glose o referencie queda al arbitrio del *autor implícito*- y su reiteración, pues la repetición de las notas en diversos enclaves es un recurso más para ensamblar la compacidad del *mundo modelo denotado Colectivo Juan de Madre*.



Pero claro, en esta idea de *puzzle*, son la elipsis y la falsedad los principales ejes de una subversión generalizada del hipertexto enciclopédico y de su función referencial. Sí, se nos habla de que el diario es ficticio. Pero también se nos dice que encaja perfectamente con las referencias en letra minúscula, que serían textos cuyo *denotatum* sería el mundo generalmente acordado como real, mientras que las numeradas remitirían a un mundo de referencia también objetiva, como sería el académico (o, al menos, el institucionalmente cultural). Y entre las primeras encontramos una supuesta carta de Ricardo Zacarías (d) y una referencia a una obra de Gastón Leroux *El misterio del cuarto cerrado* completamente inexistente (a no confundir con *El misterio del cuarto amarillo*). Por otro lado, la concepción del texto como enteramente disponible es un engaño al cubo. Primero, porque la trama novelesca es tan pregnante que realmente impide ir por ella a saltos. Pero, también, porque evoca metafóricamente una

concepción del tiempo como cuarta dimensión enteramente disponible, que está claramente tematizada en el Diario de Ricardo Zacarías, pero cuya principal influencia literaria me consta que es Ted Chiang⁶ (Chiang, 2004), autor que no aparece citado ni una sola vez en todo el texto.

Así, nos encontramos que, si no hay un apoyo referencial en un mundo acordado consensualmente como campo de referencia, todo *mundo posible* (Eco, 1981; Ryan, 2006) queda remitido al *meganarrador* como único garante discursivo del sentido final del texto. En efecto, no hay autor más omnipotente y omnisciente que el apócrifo Juan de Madre, cifra última de cada significación, relector de la historia y de todo un universo cultural semi-apócrifo en el que la mezcla de realidad y ficción socava enciclopédicamente la autonomía de ambas. De hecho, y parece que vamos desvelando el secreto, *la forma que tiene el autor de ser es precisamente no dar nunca consigo*, en paralelo al protagonista que no cesa de mantener encuentros consigo que no consiguen darle cifra, escritura, alguna de sí.

Efectivamente, la casuística de las notas es variadísima y radicalmente impredecible en el cálculo connotativo. Precisamente, su explicitación, su orientación embozada hacia la referencia, las constituye en algo completamente distinto de una glosa de una *lexía* al estilo barthesiano (Barthes, 1981). Aún más, lo que se constituyen es una trama reticular que recorta el perfil (gustos, influencias, obsesiones, intereses, placeres...) del sujeto autoral y convierten a toda la peripecia de Ricardo Zacarías en un don ficcional del autor al lector. “Dar lo que no se tiene”, un radical acto de amor.

Pensemos en la nota 3, por ejemplo, un tremendo excursu sobre el mundo del circo, ampliado por la nota 4 (sobre un film de Tod Browning) que parecen tener un puro carácter catalítico (Barthes & Alii, 1972), de expansión enciclopédica ornamental a cuenta de un personaje muy secundario que ha aparecido en la primera entrada del diario. Sin embargo, la siguiente, “5. Historia de las amistades” tiene un carácter de histerización (en el sentido de excitación del ansia de saber) debido a su carácter pronuclear⁷ que anticipa un tema esencial como el de la pederastia.

Otro caso emblemático es el de Michelle Dummont, así como el de Francisco Ojos Negros. Ambos personajes, esenciales en la trama del Diario, son mantenidos en un estatuto de semificción, por su relación con el ambiente de Vanguardia, que no acabamos de captar hasta que en la nota 28 nos percatamos de la importancia que Marcel Duchamp tiene desde un punto de vista metafictional, pues se nos viene a decir que su obra “El gran vidrio dentro de una caja verde” (29) es en realidad un trasunto de la máquina del tiempo ideada por Ricardo Zacarías. Éste es el sentido también de los excursos sobre Truman Capote, Tristan Tzara, Dante, William Blake, Masaru Emoto o hasta Silvio Cuello. Y luego vienen las de corte científico o filosófico: la alquimia, el vudú, William James, el gato de Schrödinger, el cubo Hinton, etc.

Pero probablemente, lo más espinoso para el lector sean aquellas marcadas con letras minúsculas y que atienden a un supuesto ámbito de actualidad histórica y son continuamente invadidas por personajes de la ficción que aparecen en ellas (Francisco Ojos Negros interrogado por la policía neoyorquina, Ricardo Zacarías en el sumario del

⁶ Reconozco que esta información procede de mis conversaciones internáuticas con “los autores” (<https://www.facebook.com/colectivo.juandemadre>)

⁷ En (Palao Errando, 2012b) he llamado *pronúcleos* a esas secuencias típicas del cine postclásico que aparecen desencadenadas de toda causalidad narrativa, normalmente al principio de los filmes, y que prometen ser la acción clave del relato, sin que el espectador pueda saber qué trama causal esconden. Son muy típicas de las películas de amnesia, pero el propio encuentro de Ricardo Zacarías con sus clones futuros tiene mucho de este carácter pronuclear, pues ve efectos pero desconoce las causas y se siente impelido a descubrirlas.

juicio a la Vampira de Barcelona⁸) a la vez que al contrario, que sería el único camino natural en un entorno de erudición hipertextual. Aquí la autonomía de la ficción -su no contaminación, su posibilidad de inclusión pura y no causativa en el esquema de la realidad como mundo posible-, que es un imperativo realista, hace aguas. Esencial todo este punto, para dimensión pragmática del texto, en la que el mundo referencial queda reputado, en buena medida, como una estafa.

2.2 El diario de Ricardo Zacarías.

Probablemente el concepto de *cronotopo* (Bajtin 1989: 237), en cuanto articulación específica del espacio-tiempo, se avenga bastante bien al mundo de ficción creado por los seis relatos de *LV* puesto que crean una comunidad de experiencia y de sentido. Sin embargo, cuando se trata de explorar un entramado narrativo como el del Diario de Ricardo Zacarías, basado en la posibilidad de viajar en el tiempo, el concepto, producto de esa misma dislocación causal, se nos antoja insuficiente.

En efecto, la narrativa de viajes en el tiempo es un auténtico “laboratorio narratológico” (Wittenberg, 2013) que está en la base de todas las acrobacias narrativas, en todas las torsiones y fracturas argumentales que, en nuestro caso hemos estudiado en el cine postclásico hollywoodense (Palao Errando, 2012b). De entre toda la batería de recursos que hemos aislado en ese cine creemos que el concepto de *hipernúcleo* es el adecuado para referirnos a la trama de *RV*. En efecto, en nuestra investigación (Palao Errando, 2013a) identificamos ese tipo de unidad, propio de las narrativas multiprotagonista no lineales, en las que se daban cita en un acontecimiento y en un espacio todas las líneas argumentales del relato. Por lo tanto, era un *núcleo* narrativo (Barthes y Alii 1972) de pleno derecho, porque afectaba a todas las tramas de manera irreversible, pero además era “híper” porque realizaba una función de vínculo. A su vez, clasificábamos estos *hipernúcleos* en dos grandes tipos: *monodieético*, si las tramas coincidentes pertenecen a un mismo universo narrativo (a un mismo *cronotopo*, podríamos decir, porque comparten la misma estructura espacio-temporal); y *polidiegético*, si pertenecen a universos paralelos que, precisamente, en esta unidad narrativa entran en contacto. El caso ejemplar del uso de estos *hipernúcleos polidiegéticos* es la filmografía de David Lynch y el más emblemático de todos, probablemente, sea el Teatro Silencio de *Mulholland Drive* (2002), no por casualidad, traído a colación en *NM* (pp. 98-99)

Aquí, en el abordaje de las 9 visitas de Ricardo Zacarías en nueve quince de febrero de 1921 no nos vamos a interesar tanto por una cuestión narratológica como por un enfoque trágico y psíquico (que no psicológico). Nos van a importar menos los bucles y paradojas temporales (Vid. Nahin, 1993; Ryan, 2009; Wittenberg, 2013) que la cuestión de la perspectiva escindida del yo frente a sí mismo y el desdoble moral ante el *fatum* y la línea del tiempo. La ontología desplegada en *RZ* es una ontología subjetiva, no objetiva: la cuestión es la culpa y el libre albedrío, un misterio a la altura del dogma cristiano de la justificación y la Gracia.

El diario en sí mismo es, pues, una pieza novelística de una envergadura sobresaliente, donde la textura de la prosa se impone como una voz sólida e intensa más allá de la

⁸ Sobre la ficcionalidad absoluta o no de textos y personajes he intentado infructuosamente interrogar a los autores, sin recibir más que un gesto de calculada ambigüedad. Me parece perfecto. Ello les refuerza en su autonomía autorial, pero a la vez legitima la mía como crítico. Hay referencias objetivas y datables, como Enriqueta Martí. Otras, que son de dominio público cultural. Pero sobre la existencia civil de un tal Ricardo Zacarías o sobre *El misterio del cuarto cerrado* de Gastón Leroux, sobre el portero del Hotel Chelsea no tengo más que mis conjeturas. Poco importa: en la narrativa de Juan de Madre todo queda absorbido por la potencia del discurso ficcional, tanto referencial como narrativo. Por eso he preferido hablar de universo “semi-apócrifo”.

consistencia psíquica y narrativa del personaje, mostrando una compacidad meganarrativa a prueba de bucles, paradojas y delirios. Es ante todo un *estilo* el que nos hace confiar, suspender la incredulidad, ante una voz inesperadamente estentórea, fluida y compacta en medio de lo que en principio podría presentárenos como un experimento editorial y literario en la estela de la enciclopedia *pulp* y del fenómeno *fanzine*. No podríamos esperar, tras el prólogo, una voz así, semejante envite autoral sólidamente fundamentado. Es precisamente esta seriedad literaria encarnada en una compacidad estilística que hace uso de todos los estilemas propios del relato realista clásico (Barthes, 1981) [analepsis, prolepsis, en última instancia también metalepsis (Gerard Genette, 1989)] el que porta, paradójicamente, la carga más subversivamente irónica sobre las pretensiones de la *hipertextualidad interactiva* porque exige la evocación de un autor en sentido fuerte más allá de la posibilidad de cualquier abarcamiento cognitivo (Mendoza Fillola, 2012). Es esa figura *meganarrativa* (Gaudreault & Jost, 1995), fundamento de todo el universo de la ficción, la única que puede guiarnos en el océano de incertidumbres en el que naufraga el narrador en primera persona, un Ricardo Zacarías que se desintegra como unidad psíquica –su desmaterialización final es una magnífica metáfora para resumir todo el proceso- en su intento de darse alcance en los encuentros con sus ocho clones y que convierte la proyección de la *syuzhet* sobre la *fábula* (Vid. Bordwell, 1996; Kindt & Müller, 2006) en un en un balbuceo de la escansión informativa que clama por un garante de la ficción, por un grado “no cero” de la escritura (Barthes, 2005), por una omnisciencia fantasmática pero insoslayable, por –permítaseme esta veleidad psicoanalítica- un “sujeto supuesto al saber” de la historia. Como sucedáneo de un análisis del relato, que para ser justo debería ser meticulosamente *obsesivo* (en sentido etimológico: sitiando, cercando el enigma del texto), en el espacio del que aquí disponemos no podemos sino ofrecer un leve punteo, en absoluto exhaustivo, sobre las entradas del Diario de Ricardo Zacarías.

1905, 15 de febrero

Aquí se nos narra el primer viaje (convencional) a Nueva York con la intención de construir el otro de los artefactos gemelos en los que ha de consistir la máquina del tiempo y se nos anuncia que el objetivo de todo el proceso no es otro que encontrarse con Jacob en otro espacio y en otro tiempo. Podríamos decir, que es su textura analéptica, de *flashback* diegetizado, en el que se nos presenta a los personajes principales (Michelle Dummont y Francisco Ojos Negros), toda la entrada tiene una función “histerizante” (excitante de la pulsión epistémica) de *pronúcleo* (Palao Errando, 2012b, 2013a), pues el espectador no sabrá en absoluto quién es Jacob, el personaje con el que pretende reunirse el protagonista, hasta mucho más adelante y se verá librado, indefectiblemente, a *finjir* una hipótesis tras otra. Todo este *flashback* diegetizado es un procedimiento realista que le confiere en gran medida su textura de prosa novelesca al texto central.

1906, 15 de febrero

Aquí nos encontramos con el primer relato extrañado de su encuentro con sus ocho clones. Veremos pues, que la focalización narrativa se va escandiendo, vertiendo sin dejar poso, de un Ricardo Zacarías a otro. El intento de fundamentación subjetiva se nos presenta, pues, como un *punto de catástrofe hipernuclear*.

“El problema me acecha cuando en nueve ocasiones, a lo largo de mi vida, decido viajar a un mismo instante, donde se encuentran nueve Ricardo Zacarías, llegados de nueve años distintos. Y el lenguaje se convierte en una trampa para explicar sin trabas lo sucedido.” (p. 59)

Evidentemente, el viaje al futuro se convierte en un accidente (como suele suceder en todo acontecimiento hipernuclear (Palao Errando, 2012b)), en el reino de una contingencia subjetiva, que Ricardo Zacarías se encontrará en convertir en necesidad. Cada viaje es un intento de ver si el futuro puede haber sido modificado o está fijado para siempre (pp. 55-56) Como se dice en la transcripción posterior de una supuesta carta de Ricardo Zacarías:

“Todos estos dilemas quedan borrados y solucionados de un solo plumazo al aceptar que el Tiempo está desplegado, igual que lo está la geografía. Por ello, creo que deberíamos, de una vez por todas, empezar a estudiar la realidad temporal como una dimensión más, idéntica a las tres dimensiones espaciales.” p. 64

A partir de la p. 53 se nos narra el primer relato del encuentro: todos sus clones llevan el año de su procedencia en la frente, menos el último. Él se lo irá pintando como una especie de gesto piadoso para el sí mismo ignorante de los años anteriores.

1907, 15 de febrero

Volvemos al *flashback*, a otra de esas analepsis que le dan a al diario auténtica textura de narración novelesca realista. Se introduce aquí la infancia en Toledo y la trágica muerte de su hermano Guillermo. Y, por supuesto, la historia del autómatas (p. 84-85) y de la casa de la Plaza de Zocodover, que nos remite a la historia de “Isaac el padre” (*LV*: 93-111). Como vemos, el plan de autoconstrucción autoral de Juan de Madre es potentísimo. En este capítulo es el que se plantea toda la fuerza del *hipernúcleo* y de la *ontología del raccord* en el esfuerzo hercúleo de someter la cuarta dimensión al imperio de las otras tres a través de la potencia euclidiana del punto de vista, de absorber la dimensión epistémica del tiempo a la dimensión escópica del espacio.

“Al ver [en un espejo] mi imagen y observar el número de mi propia frente, he atendido a las cifras de los otros.

Los números iban desde 1907 hasta 1912, como queda dicho antes, aquel Ricardo Zacarías de cabellera blanca no tiene el año escrito, pero resultaba imposible que provenga de 1913.

El último Ricardo caminaba torcido, las arrugas de su rostro eran profundas y constantes. El porte del de 1912 tampoco era heroico, más bien parecía triste y costoso, pero su cabello aún era en parte castaño y el rostro, aunque con desánimo, era el de una persona sensata y viva. En cualquier caso, al contabilizar las procedencias de cada uno de aquellos acompañantes, me estalló una incógnita; un misterio que era evidente pero que no vislumbré hasta ese mismo instante: ¿qué hace que, tras tantos años de saltar hasta ese día, haya un momento que deje de hacerlo? ¿Qué hay de los otros Ricardos, que van desde 1912 hasta 1921? ¿Abandonaré la máquina? ¿La destruiré, simplemente? ¿Me ocurrirá algo que me impedirá, en contra de mi voluntad hacer ese viaje anual?, Todas estas cuestiones y tantas otras se han mezclado en mi meditación y he creído que el que debía estar más cerca de conocer las respuestas era aquel Ricardo que ya había vivido 10 de todos los otros y quién sabe cuánto más”. (p. 89)

El verdadero trayecto narrativo el que va del saber del meganarrador al saber del lector. Y en *RZ*, sabremos pronto que esa consumación, que se producirá por la identificación de los nueve ejemplares del protagonista, no puede consistir en otra cosa que la abyección encarnada en ese último Ricardo.

“Maldito sea aquel que no lleva marcada la frente pero sí la carne con una cicatriz brutal, que perdió un ojo y una mano, y parece que toda moralidad. Aquel que se asemeja más a un lobo que a un hombre. Ahora conozco de qué año viene pero otras incógnitas se me revelan insoportables; me aterroriza desconocer cómo. Quise interrogarle al respecto, pero no pude. Me temo que hasta dentro de mucho no podré resolver esta inquietud que me secuestra los nervios” (p. 87)

Es en esta entrega donde se puede calibrar pues la extrema complejidad narrativa y enunciativa de este relato novelesco. Como vemos (p.87), se pinta el año en la frente: ¿mensaje para quién?, ¿quién es el enunciatario del acto perlocutivo de la mera presencia? *Dar consigo no es ser...*

1908, 15 de febrero

Aquí se despliega la noción del futuro como hecho consumado: si se ha vivido, es irreversible. El tiempo es la subjetividad. Y la obsesión por que todo cuadre, por que la escena se repita con total fidelidad al guión: se afeita porque se recuerda afeitado en el futuro (p. 121) Un gato (la alusión paródica a Schrödinger es evidente) impide el funcionamiento de la máquina.

1909, 15 de febrero

Ricardo nos narra por primera vez sus viajes al pasado, sus aventuras con la muchacha del espejo. Pero recordemos que todo esto sucede porque su Yo de este año se lo sugirió al del año anterior. El bucle entre voluntades, premoniciones e identidades es infernal. Su yo del año siguiente por ejemplo, le da una pista falsa –interpretada por él erróneamente-, acto que él vuelve a repetir maquinalmente cuando le toca. Aquí el embrollo ya es mayúsculo: mensajes y contramensajes, hechos y deberes, necesidad u obligación. ¿Necesita lo real nuestra lealtad? Toda la repetición de su viaje consiste en pretender un saber que se anticipe a la escritura de la vida (a la *bio-grafía*) que está sometida al discurso del tiempo. Y, sin embargo, él se empeña una y otra vez, en reescribir la escena, como si esta fuera un engranaje, un bucle mecánico, suspendido en la eternidad:

“Ahora te señalé ahí”, me dijo señalando al Ricardo que recogía un libro sobre la mesita de noche, aquel que se sentaría luego a leer bajo la ventana. Ese Ricardo, venido desde 1911, ha abierto el libro sin demasiada sorpresa. Ha mirado entre sus páginas y las ha agitado, en busca de algo; entonces una nota ha caído, sobrevolando el aire con demasiada lentitud hasta caer bajo la cama. Ahí estaba la nota que yo iba a leer. He ido a recogerla, pero recordé la vez pasada; entonces he decidido esperar de pie unos instantes, los que ha tardado el Ricardo del pasado en abandonar el habitáculo donde se encuentra la máquina. Aquel ha observado detenidamente a cada uno de los presentes -la curiosidad por conocer el contenido del escrito me empujaba los pies, pero tenía que esperar, **y no era un deber, era un hecho**-, hasta que por fin el recién llegado ha fijado sus ojos en los míos. Ahora era cuando yo debía dirigirme a la cama, agacharme y recoger la nota. La he desplegado de espaldas a él y he podido leerla.” (p.151. El subrayado es nuestro).

1910, 15 de febrero

En esta entrada comienza a contarse la historia de Jacob, por fin. La serie de bucles y remisiones temporales se convierte en una auténtica tortura para el entendimiento. Y también se nos narra la Semana Trágica barcelonesa, que Ricardo cree que ha salido

literalmente de su cabeza, ironizando sobre esa cámara de descompresión referencial que es la contextualización de la *historia* en la *Historia* y que es una de las señas de identidad, de los estilemas clave, del *cronotopo* realista.

1911, 15 de febrero

En la entrada anterior prácticamente no habla de la visita, sino que toda se va en la analepsis de la historia de Jacob. Ahora habla sobre todo de él, de su plan de viajar al pasado para verlo antes de que trabaran conocimiento. Por ello, los saltos temporales y causales en este capítulo son muy locos. La conciencia interpuesta del personaje, la primera persona, convierte el bucle en vertiginoso.

Sin embargo, este Ricardo Zacarías de 1911 parece el más genuino representante de la conciencia transtemporal del personaje. Él es quien lee el diario encargado a Michelle Dumont y Francisco Ojos Negros y a él se dirige el de 1916 (el de 1912 ha desaparecido, aún no sabemos por qué):

“La voz del otro ha sonado metálica, idéntica a la que yo siempre le supuse al autómatas fantasmal de Toledo, cuando ha anunciado sin claridad su inminente crimen: lo que ahora te voy a hacer, hará que te sientas humillado, Pero debo advertirte que no mostrarás resistencia. Tal vez porque así te lo advierto..., aunque da igual la razón. Es algo que ya deberías haber aprendido, tras todos estos años. Las razones, los motivos, las causas y sus consecuencias, son estúpidas ideologías humanas. ¿Cuál es la palabra mil cuatrocientos sesenta? ¿Qué sentido tiene esta diatriba? Ninguno, simplemente estoy repitiendo lo que hace cinco años escuché con los ojos abiertos como los de una res a punto de ser sacrificada" (p. 227)

1912, 15 de febrero

Aquí vienen los recuerdos de su padre, que luego le recordará 1916, a la vez que predice la su muerte a manos de 1912, a consecuencia de que le revela la terrible explicación de su estado y el porqué de su ausencia en los tres años posteriores⁹. Por primera vez se ocupa de que algo “no cese de no escribirse”, de inscribir una imposibilidad en el trayecto de lo inevitable, de escribirse en libertad y convertirse, valga la frase, en Pierre Menard de sí mismo. Como vemos, la consumación del destino vendrá de la mano de la *metalepsis*, pues Ricardo Zacarías culmina su búsqueda epistémica asumiendo autor final de su vida

Pero *dar consigo no es ser*. Ya podemos asegurar a estas alturas que todos los personajes son reflejos de otros personajes: la muchacha del pasado es una representación de la imposible Michelle, Jacob del difunto Guillermo, el Ricardo Zacarías de 1916 de su propio padre... La identidad, la individuación, por mor de la proyección libidinal se hace imposible. Amarse a sí mismo es amar a otro, “cuidar de sí” -diríamos al modo foucaultiano- es indefectiblemente cuidar de otro, odiarse a sí mismo es odiar otro... Véanse, claro, los versos de Jaime Gil de Biedma que hemos elegido para encabezar este texto. El caso es que el despliegue enunciativo y las identificaciones se complejizan al máximo y ahora pasamos de una estructura policíaca a una estructura de suspense: de querer saber qué a querer saber cómo conseguirá evitarlo. Todo el empeño de 1912 consistirá en no ser 1916.

1916, 15 de febrero

⁹ Somos conscientes de lo enrevesado de la frase, trasunto de la trama. Excusas.

Muy poco podemos contar de este último día de Ricardo Zacarías, más allá del hecho de su muerte, que conocemos nada más abrir el libro, sin desvelar detalles argumentales que al lector no le conviene *saber antes de tiempo*. Sólo, cómo todos los intentos de evitar su destino...

“Durante todos los años pasados, en realidad, me dejé convencer como un borrego, nunca intenté de veras contradecir el futuro que suponía pétreo. Me afeitaba antes de partir a la habitación, por la pura inercia de haber contemplado aquellos Ricardos con el rostro limpio, encargué ocho trajes a Francisco por el mismo motivo, dibujé espirales sin sentido. Ahora, por fin, había dispuesto del coraje de hombre valeroso” (p. 274)

... no le impiden acabar siendo quien ha de ser...

“Acepté sin drama que mi ojo derecho se arrugara como las manos de un pescador y dejara de ver con él los ojos de los gatos, los limones y después los limoneros, los badajos de las campanas, las piedras de la playa, y, poco a poco, el pueblo y el mar entero. Era fácil darse cuenta de que, con lentitud, mi cuerpo buscaba plagiar al último de los Ricardos” (p. 285)

Ricardo Zacarías se convierte en lector y en autor de sí mismo. Con su viaje a Toledo al encuentro de su padre, con su viaje a la isla de berkeliiana de Ischia, con sus visiones proféticas y su empeño perlocutivo en recrear pulsionalmente los goces pasados sobre el cuerpo de una niña indefensa, se ha consumado un cierre intradiegético, sí; pero también *hiperdiegético*, porque todos estos paisajes no sólo consuman al Ricardo Zacarías autor de sí mismo, sino que, en su carácter transtextual, erigen el mito, también autográfico, de Juan de Madre:

“Me apura cometer algún error y que todo se agite en mi contra; por ello, en Amalfi estudié con cuidado los pasajes de este diario, creo haber concretado todos los detalles, el círculo debe quedar sellado”. (p. 296)

3. New Mynd.

La última novela del Colectivo Juan de Madre por el momento, *New Mynd*, nos narra una trama de universos paralelos en la historia de dos gemelas idénticas, Gabriela y Laura. Esta segunda, sabemos prontamente que ha fallecido víctima de un cáncer antes del tiempo diegético propiamente dicho. Pero en realidad lo que se nos cuenta es la historia paralela de dos “Gabrielas”, una auxiliar de clínica y otra interna en el mismo hospital psiquiátrico¹⁰. Se nos ofrecen en una serie de episodios numerados y marcados con la letra a y b. La historia de la Gabriela cuerda en un tipo de letra normal y, en paralelo, la de la interna en cursiva. La historia acontece en una especie de presente distópico en el que está de moda implantarse un *diamante* que permite a su portador vivir destinos alternativos. La doble historia narrada nos acerca a la construcción de esa subjetividad *alterada*, ahora en su variante femenina.

No vamos a tratar no obstante, la *fábula*, sino los aspectos pragmáticos y enunciativos que nos conectan con la temática transtextual y con la cuestión ontológica (los puntos de contacto *hipernuclear*). Lo que aquí lo que nos llama la atención es que el dispositivo hipertextual, el marco del relato, es ya sin ambages un puro simulacro. En el ámbito de las referencias en esta ocasión se opta por un ciberespacio “casi” enteramente inexistente, incluyendo en él toda referencia académica. Los links son falsos, el disco

¹⁰ De forma excluyente, cabe aclarar. Habitan en universos paralelos, no en el mismo.



duro de Gabriela es falso (la novela empieza con una página que simula los iconos de una interfaz digital) pero hasta las referencias de prensa o intelectuales, bajo la especie de cameos (p. 170) lo son, incluyendo un supuesto libro coordinado por Antonio Escohotado para La Felguera Ediciones, que este lector ha de reconocer que lo trajo loco hasta que captó la chanza en la última página del libro. Evidentemente, un ciberespacio apócrifo es una hipertextualidad alterada y un gesto de radical subversión: *la imposible interactividad, la imposible expansión del significante lleva al sujeto a dar consigo, esto es, a topar con su responsabilidad de constructor del sentido, a la necesidad de la interpretación como acto sumo de lectura.*

Podríamos decir que, en la deriva de disolución identitaria en que consiste el trabajo de construcción subjetiva del Colectivo Juan de Madre, esta novela opta sin ambages, frente a las otras dos, por la tercera persona narrativa y por un narrador omnisciente. Con lo que sí guarda este texto una conexión es con los previos, en su empeño de erigir el cosmos particular del autor Juan de Madre. Con *LV*, el mundo de la locura y el de la psiquiatría. La Gabriela cuerda es auxiliar psiquiátrica como lo era el Juan de Madre de *LV* y la *loca*, lo es como los autores de los “cuentos” insertados allí. Y la

habitación del Hospital en la que está ingresada es, cómo no, la 202, como la del Hotel Chelsea de Nueva York donde se da cita con sus sosias Ricardo Zacarías.

La gran diferencia es aquí la(s) protagonista(s) (e)s(on) femenina(s). Su relación con el cuerpo, con el goce, con los hechos, con la identidad y con la vida es bien distinta a los protagonistas anteriores. Las dos hermanas viven un *pathos* simultáneo, de fusión por contacto, desde su infancia, que les lleva a tener una relación de acompañamiento físico emblemático sobre todo en esos dientes que se les caen a la vez. Y ritualizado con ese juego de la infancia en el que sin ningún tipo de comunicación verbal pretendían entrar en contacto a través de los puntos táctiles de la pared que separaba sus habitaciones. A partir de aquí, este juego del contacto, del aislamiento lleva a ser interiorizado en el cuerpo de Gabriela. Sus sensaciones son vividas, sus percepciones internas sentidas, como una densa y telúrica opacidad refractaria al sentido. Digamos que *el cuerpo se convierte en una especie de espacio hipernuclear en que los universos son incapaces de comunicarse entre sí*, y que el cuerpo tumefacto de Secanell, el personaje enfermo de cáncer cuyo tumor crece sin tregua, es una especie de amplificación de esa metáfora. El cuerpo se nos aparece como un obstáculo insalvable a la fluidez fenomenológica. *Dar consigo no es ser*. Hay un *ergo* insoslayable entre el *cogito* y el *sum*:

“Se veía los pies secos, y en el fondo un prado de algas verdes. Empezó a orinar. Veía la orina mezclarse con el agua. Cuando terminó la micción, su pubis inició unas indoloras contracciones; como una boca que ha de vomitar. Debido a la

convulsión ventral, los labios vaginales empezaron a expulsar la uretra. Después surgió la vejiga vacía, que arrastraba los uréteres. Finalmente, atados al extremo de los dos largos conductos, Gabriela vio cómo excretaba los riñones. No le dolía, ni siquiera sentía angustia. Aún flotando a la deriva, recogía con las manos su propio sistema urinario y se lo arrancaba. Se abrazaba a los órganos extirpados, mientras del agujero abierto entre sus piernas caía un chorro suave de arena que la iba vaciando” (p. 106)

La cuestión de la identidad y de la imposible individuación es aquí completamente distinta que en el caso obsesivamente masculino de Ricardo Zacarías. La posición femenina parece necesitar de la mediación, no conformarse con el solipsismo del dar consigo cartesiano. Por ello, las dos hermanas aspiran a ser en contacto y sólo lo consiguen cuando recrean su juego infantil buscando los puntos de anclaje en el cuerpo de Pablo, escandido en sus dos universos paralelos, tras que Gabriela haya conseguido recrear a Laura trascendiéndose a sí misma. Ello se plasma en el texto con un bello caligrama en forma de cáliz en el que sus dos relatos confluyen por primera vez (p. 167). Ser dos en contacto: nula aspiración a la refundición, sí a ser la con Otra. Ser mujer es, literalmente, ser *otra*.

4. Moby Dick (y Beatrice): de lo que nos falta o a modo de apertura.

El libro de los vivos, se cierra con un epílogo. Se trata de una carta que Albert Tort, el profesor de la Universitat de Girona, colaborador necesario de Juan de Madre en el hallazgo y catalogación de los textos, establece un paralelismo entre la desaparecida Lamha y la Beatrice de Dante, invocando la idea de que la literatura puede servir para hacer presente lo amado y lo perdido. En un momento dado, hace la siguiente reflexión:

“Herman Melville, en un pasaje de "Moby Dick" que no he conseguido hallar para citarlo con dignidad, advierte que lo más aborrecible que pudiera sucederle a su historia sobre la legendaria ballena y el capitán Ahab es que alguien la considerara una metáfora. Hoy, pocos filólogos se enfrentan al estudio de "Moby Dick" sin la consideración previa de que toda la obra constituye una metáfora del devenir humano; incluso, utilizan el párrafo al que me refiero (la advertencia de Melville de que su texto no es alegórico) y le dan la vuelta a su sentido literal para señalar la evidencia de que lo que le interesaba al autor norteamericano no era la cetología y la pesca, sino el alma” (p. 221)

Moby Dick era el libro que Laura, la hermana de Gabriela, releía una y otra vez en su último año de vida. Cuando Gabriela abandona la casa en la que vive con Pablo y se aloja temporalmente en casa de sus padres, encuentra el libro y se obsesiona con todas las palabras que hay subrayadas en él (Cap. 38a y 39a). Primero hace un documento de Word, luego se ayuda con una hoja de Excel intentando procesar todas las palabras a la busca de un mensaje oculto.

Esto también es la escritura de Juan de Madre, reflexión metaliteraria, invitación hermenéutica. En este texto nos hemos limitado a intentar explicar su funcionamiento significativo, su aparato enunciativo y su encaje referencial. Pero desgraciadamente no tenemos espacio en este artículo para explorar hermenéuticamente las novelas, indagar en los entresijos metafóricos y conceptuales de su cosmovisión: la cábala, la alquimia, el rock, la física cuántica, la literatura, pero también el discurso periodístico y la intrahistoria.

Dice Albert Tort: “A cualquiera puede sucederle, escribir un texto que exclame precisamente aquello que más quiso silenciar“(LV, p. 228) A Juan de Madre, el autor, la exclamación que se le escapa es el intento de dejar su marca, de ser allí donde sea imposible dar con él. *Esta la historia de Juan de Madre intentando dar consigo como una singularidad en medio de su empeño en ser nombrado como colectivo, para desde esa singularidad ofrecernos el don de la literatura.* Y la de un lector intentando entender honestamente. **No hay otro vínculo. No queda otra.**

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. (Taurus, Ed.). Madrid.
- Barthes. (2005). *El grado cero de la escritura (seguido de Nuevos ensayos críticos)*. Madrid: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1981). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1993). *El Placer del Texto (seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France)*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R., & Alii, E. (1972). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Booth, W. C. (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona : Bosch.
- Bordwell, D. (1996). *La narración el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Català Doménech, J. M. (2010). *La imagen interfaz*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Chiang, T. (2004). *La historia de tu vida*. Madrid: Bibliópolis.
- Eco, U. (1981). *Lector in Fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona : Lumen.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Juan de Madre, C. (2011). *El libro de los vivos*. Madrid: Sloper.
- Juan de Madre, C. (2012). *La insólita reunión de los nueve Ricardo Zacarías*. Badajoz: Aristas Martínez.
- Juan de Madre, C. (2014). *New Mynd*. Badajoz: Aristas Martínez.
- Kindt, T., & Müller, H.-H. (2006). *The Implied Author Concept and Controversy*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Landow, G. P. (2006). *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Mendoza Fillola, A. (2012). Leer hipertextos de papel: sobre el lector y sus hipervínculos cognitivos. In A. Mendoza Fillola (Ed.), *Leer Hipertextos: Del marco hipertextual a la formación del lector literario*. Barcelona : Octaedro.
- Miñano Valero, D. (2009). *Bajo la influencia: libro de versiones, remezclas y otras formas de plagio*. Granada: GRUPO EDITORIAL AJEC.
- Mukarovsky, J. (2000). *Signo, función y valor : estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés.

- Nahin, P. J. (1993). *TIME MACHINES: Time Travel in Physics, Metaphysics and Science Fiction*. New York : American Institute of Physics.
- Palao Errando, J. A. (2004). *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*. València : IVAC.
- Palao Errando, J. A. (2007a). Alfasecuencialización de la enseñanza del cine en la era del audiovisual. *Comunicar Revista Científica de Comunicación Y Educación*, XV(29), 87–93.
- Palao Errando, J. A. (2007b). La relación entre la trama y el argumento reflexiones en torno al thriller contemporáneo. In J. Marzal Felici & F. J. Gómez Tarín (Eds.), *Metodologías de Análisis del Film* (pp. 177–792). Madrid: Edipo.
- Palao Errando, J. A. (2008). Corredores sin ventanas, acrobacias sin red: linealidad narrativa e imaginario hipertextual en el cine contemporáneo. In V. Tortosa (Ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual* (pp. 289–312). Universidad de Alicante.
- Palao Errando, J. A. (2009). *Cuando la televisión lo podía todo: Quien Sabe Donde en la cumbre del Modelo Difusión*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Palao Errando, J. A. (2012a). A favor de la Interpretación: por una semiótica a la altura de los tiempos. *Biblioteca on-Line de Ciências Da Comunicação*, (S/N), 1–12. Retrieved from <http://www.bocc.ubi.pt/pag/errando-jose-a-favor-de-la-interpretacion.pdf>
- Palao Errando, J. A. (2012b). Hiperencuadre / Hiperrelato Apuntes para una narratología del film postclásico. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad Y Estudios Culturales*, 1(10), 94–114. Retrieved from http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato_Apuntes_para_una_narratologia_del_film_postclasico.pdf
- Palao Errando, J. A. (2013a). Contando al otro: el hipernúcleo, una figura clave en la narrativa fílmica postclásica. *L'Atalante*, (15). Retrieved from [http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path\[\]=36](http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path[]=36)
- Palao Errando, J. A. (2013b). El autor implícito como modulador del sentido en las narrativas no lineales postclásicas: los filmes de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga. In M. Álvarez (Ed.), *Imágenes conscientes (AutoRepresentacioneS #2)* (Éditions O., pp. 145–163). BINGES.
- Ryan, M. (2006). From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative. *Poetics Today*, 27(4), 633–674. doi:10.1215/03335372-2006-006
- Ryan, M. (2009). Temporal Paradoxes in Narrative, 43(2), 142–164.
- Vega, M. J. . (2003). *Literatura hipertextual y teoría literaria*. (M. J. Vega, Ed.). Madrid: Marenstrum Comunicación.
- Verhoeff, N. (2012). *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Wittenberg, D. (2013). *Time travel : the popular philosophy of narrative*. New York : Fordham University Press.