



TESIS DOCTORAL

PERSPECTIVAS DEL LIBRO IMPRESO EN EL SIGLO XXI A TRAVÉS DEL
ESTUDIO DE CASO DE LA NOVELA *HOUSE OF LEAVES* DE MARK Z.
DANIELEWSKI

ANA ISABEL ÁVILA MATEOS

PROGRAMA DE DOCTORADO INTERUNIVERSITARIO EN LENGUAS Y CULTURAS

CONFORMIDAD DE LA DIRECTORA

Esta tesis cuenta con la autorización de la Dra. Dña. Victoria Pineda González,
directora de la misma y de la Comisión Académica del programa. Dichas
autorizaciones constan en el Servicio de la Escuela Internacional de
Doctorado de la Universidad de Extremadura.

AGRADECIMIENTOS

Es de particular justicia dejar una nota de agradecimiento a todas aquellas personas que han contribuido a que, de un modo u otro, este trabajo haya sido posible.

En primer lugar, quiero agradecerle su ayuda, su orientación, su dedicación y su inestimable apoyo durante todos estos largos años a mi directora, la Dra. Dña. Victoria Pineda González.

En segundo lugar, a mis padres, que accedieron a ser los mecenas de esta tesis y a Jose, para quien esto nunca fue para tanto.

También quiero agradecerle a Charlie que me empujara para seguir adelante cuando ni yo misma pensaba que sería capaz, además de por toda la paciencia que le ha echado en el último tramo de este periplo.

Mención especial para Spotify que, aunque evidentemente no es ninguna persona, ha sido mi compañero fiel en estos años y ha amenizado musicalmente tantísimas horas de lectura y redacción frente a la pantalla de mi ordenador.

Finalmente, gracias a ti, lector, por dedicarle tu tiempo al fruto de mi trabajo.

This is ~~not~~ for you.

CONTENIDOS

1.	INTRODUCCIÓN	7 -
1.1.	Motivaciones	7 -
1.2.	Posicionamiento de la investigación.....	12 -
1.3.	Objetivos, hipótesis y revisión de capítulos	16 -
1.4.	Estado de la cuestión	20 -
2.	EL LIBRO HOY, ENTONCES Y MAÑANA	26 -
2.1.	El libro del mañana	26 -
2.2.	El futuro que no llega	33 -
2.3.	Otros soportes, otros libros.....	37 -
2.4.	La era Gutenberg	59 -
3.	MARCO TEÓRICO PARA EL LIBRO FUTURO	66 -
3.1.	Liberatura: la literatura consciente de su forma	77 -
3.2.	Literatura ergódica y cibertexto: cuando el esfuerzo del lector importa.....	90 -
3.3.	Modos y medios: la literatura multimodal y el significado más allá del texto	116 -
4.	HOUSE OF LEAVES: ANÁLISIS Y EXPLORACIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA	125 -
4.1.	Contextualizando a Mark Z. Danielewski y a su obra.....	125 -
4.2.	<i>House of Leaves</i> : metamorfosis del libro en el siglo XXI	129 -
4.3.	Aspectos narratológicos de <i>House of Leaves</i>	133 -
4.3.1.	De dentro a fuera: primer nivel - The Navidson Record	138 -
4.3.2.	De dentro a fuera: segundo nivel - Zampanò	140 -
4.3.3.	De dentro a fuera: tercer nivel - Johnny Truant.....	144 -
4.3.4.	De dentro a fuera: cuarto nivel - los Editores	152 -
4.3.5.	La influencia del cine y de Jorge Luis Borges en <i>House of Leaves</i>	159 -
4.3.6.	<i>House of Leaves</i> , ¿otra casa embrujada?.....	171 -
4.4.	Aspectos visuales de <i>House of Leaves</i>	182 -
4.4.1.	Tipografía y color en <i>House of Leaves</i>	188 -
4.4.2.	Concretismo y diseño gráfico en <i>House of Leaves</i>	196 -
4.5.	Aspectos transmedia de <i>House of Leaves</i>	210 -

4.5.1. <i>The Whalestoe Letters</i>	- 219 -
4.5.2. <i>Haunted</i> , de Poe	- 224 -
4.5.3. MZD Forums	- 232 -
4.6. Aspectos materiales de <i>House of Leaves</i>	- 236 -
4.6.1. <i>House of Leaves</i> en la frontera del libro de artista	- 236 -
4.6.2. El código como interfaz: transferencias de los textos electrónicos a la forma impresa del libro.....	- 244 -
5. LAS OBRAS QUE SUCEDIERON A <i>HOUSE OF LEAVES</i>	- 257 -
5.1. <i>The Fifty Year Sword</i>	- 257 -
5.2. <i>Only Revolutions</i>	- 259 -
5.3. <i>The Familiar</i>	- 266 -
6. CONCLUSIONES	- 275 -
7. REFERENCIAS	- 280 -
8. ÍNDICE DE FIGURAS.....	- 297 -

ABSTRACT

En el año 2000, Mark Z. Danielewski publica *House of Leaves*, una novela original y compleja que mezcla géneros y donde literatura y diseño gráfico se dan de la mano. Esta obra surge en medio de la revolución digital del siglo XXI, como muestra de una tendencia literaria que consiste en escribir literatura que se aferra a su forma de código, desdeñando las posibilidades que ofrecen los textos electrónicos, en una apología de lo que Jessica Pressman ha denominado “the aesthetic of bookishness”. Estas novelas manifiestan una voluntad de renovación del medio y añaden a la narración verbal todo un conjunto de elementos materiales, visuales y transmediales que dan lugar a complicadas obras literarias que requieren del lector nuevas maneras de acercarse a los textos y comprenderlos. Esto podría considerarse como un estadio más dentro de la historia del libro y la evolución de las formas literarias en el contexto cultural actual. Se estudia este fenómeno mediante un estudio de caso de la citada novela de Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, epítome de esta tendencia, a través de diversas teorías afines como son la de multimodalidad de Alison Gibbons, la liberatura de Zenon Fajfer y Katarzyna Bazarnik o las ideas sobre los cibertextos que proponen Espen J. Aarseth o N. Katherine Hayles.

1. INTRODUCCIÓN

So what is beyond the book is still the book
EDMOND JABÈS

1.1. MOTIVACIONES

Han pasado ya bastantes años desde aquel día cuando en una de las clases de Victoria Pineda, profesora que ha sido la encargada de dirigir toda esta tesis, escuché hablar por primera vez de la novela de Mark Z. Danielewski que es el objeto de estudio de toda esta investigación que sucede a estas palabras. Aquel curso formaba parte de la carga lectiva del Máster de Iniciación a la Investigación en Humanidades y tenía por título algo tan poco descriptivo como “Introducción a la Investigación en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada 3”. Cuatro alumnos fuimos los estudiantes de la profesora Pineda en aquella asignatura durante el año 2014-2015. Puede parecer esto un exordio absurdo, pero no lo es, pues esa asignatura supuso el acicate que logró abrirme los ojos y comenzar a ver por doquier lo que yo he llamado durante todo este tiempo y entre amigos y conocidos y con cierto cariño “libros raros”. En aquel curso en el que leímos mucho y pudimos llegar a ser conscientes de cómo la forma material del libro importaba mucho más de lo que nosotros pensábamos, comenzó a fraguarse lo que es hoy esta tesis.

Uno de mis compañeros, al hilo de una de las clases donde tratamos cuestiones sobre la materialidad del libro, compartió con el resto de la clase un artículo de Diego Cuevas publicado en la revista *Jot Down* titulado “Anatomía de un libro”. En ese artículo, el autor elogiaba las virtudes de los libros impresos, en un enfervorecido alegato a favor de estos, mientras que, al mismo

tiempo, también denostaba sus variantes digitales, caracterizadas por «el poco apetecible acto de no poder pasar una página física en un *ebook* y conformarse con contemplar la obra encerrada en marcos de silicio que mancillan las fuentes tipográficas, las maquetaciones y las medidas originales» (Cuevas, 2013). En ese artículo, además de hablar sobre portadas, diseño editorial y formas raras que adoptan o se les imponen a algunos títulos, uno de los epígrafes se centraba en los libros que eran particulares especiales en su interior y, si había algún libro que en esos años se hubiera consagrado como un ejemplo llevado al extremo de esto, era sin duda la excéntrica y atrevida *opera prima* de un autor estadounidense hasta entonces bastante desconocido: Mark Z. Danielewski.

Para mí, el nombre de aquel autor no significaba nada y continuó siendo así, hasta que ese primer contacto, se vio sucedido por otro acontecimiento algo más trascendental. En la siguiente sesión, mi compañero Alberto se presentó con la extraña novela de la que hablaba Cuevas debajo del brazo, en su hoy descatalogada edición traducida al español, a cargo de las editoriales Alpha Decay y Pálido Fuego. No tenía ni idea de qué trataba aquel libro, pero en los escasos minutos durante los cuales pude hojearlo, me fascinó. Cuantas más páginas pasaba, más me atrapaba aquella extraña manera de disponer el texto sobre la página y toda aquella marabunta de información que parecía dispuesta sin orden ni concierto. Alberto afirmó que lo había comprado porque al verlo en la librería había pensado que era muy curioso, como si se tratase de uno de esos cachivaches extraños y preciosos que se compran con la simple ambición de poseerlos por su belleza o su excepcionalidad. Él no lo había leído y no planeaba hacerlo a corto plazo, pues a todas luces parecía una lectura de esas complejas, puede que incluso tediosas, y a veces esas lecturas no son las que preferimos para nuestros ratos libres de ocio y esparcimiento. Tras aquel primer contacto con un libro tan particular, no volví a pensar en aquel libro en algún tiempo, pero tanto la lectura del artículo de Cuevas, como los contenidos de aquella asignatura y, muy especialmente, la visión de aquellas extrañas páginas cambiaron mi percepción de la materialidad del libro y, a partir de aquel momento, comencé a buscar de vez en cuando y a toparme sin querer con gran

frecuencia con libros que poseían características similares a las que había observado como un destello, por su brevedad, en aquella novela.

Así, primero advertí los dibujos y diagramas que se mezclaban con la prosa en *El curioso incidente del perro a medianoche*, de Mark Haddon, como fanática de la serie *Lost* y de uno de sus creadores, J. J. Abrams, conocí la particular experiencia literaria que es la novela *S.*, la cual entrecruza las historias de dos narradores a través de las notas al margen que cada uno dispone en las páginas de una novela ficticia creada *ex profeso* y que me volvió a recordar la obra de Danielewski. Pronto me obsesioné con el trabajo de una editorial inglesa, Visual Editions, que no solo se encargaba de crear libros fascinantes, como *Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer, sino que reeditaba novelas clásicas particularmente visionarias, como *Tristram Shandy* o *Don Quijote de la Mancha*, y reeditaba obras menos conocidas, aunque con interesantísimas propiedades visuales y materiales como *Composition No. 1* de Marc Saporta o *Kapow!* de Adam Thirlwell. Mis ojos se abrieron y comencé a ver que existían formas excepcionales de hacer literatura que no solo requerían de sus autores ponerse a escribir ante una página en blanco y que exigían del lector algo más que sentarse plácidamente a degustar el discurrir de la historia con el paso de las páginas.

Así, ya sensibilizada con anterioridad con la inclusión de elementos visuales en obras literarias, particularmente mapas, gracias a investigaciones que había realizado previamente¹, me interesé por reunir la mayor cantidad de obras que presentaran elementos diferenciadores que las separasen de esas novelas que solo poseen texto. Tan solo en el plano visual, las diferencias ya son incuestionables. Las novelas convencionales poseen una apariencia como esta:

¹ En el año 2015 presenté mi Trabajo Fin de Máster en la Universidad de Extremadura titulado *Crime fiction, espacio y dispositivos cartográficos: un estudio de caso* y dirigido por el Prof. Dr. Enrique Santos Unamuno, en el que abordaba la cuestión de cómo el espacio se trataba en diversas novelas del género policiaco, así como la inclusión de mapas y otros dispositivos cartográficos. Este modesto estudio supuso mi primer acercamiento real a la realidad de cómo la visualidad puede imbricarse con el texto de una obra literaria para construir significados combinando lenguajes semióticos diferentes.

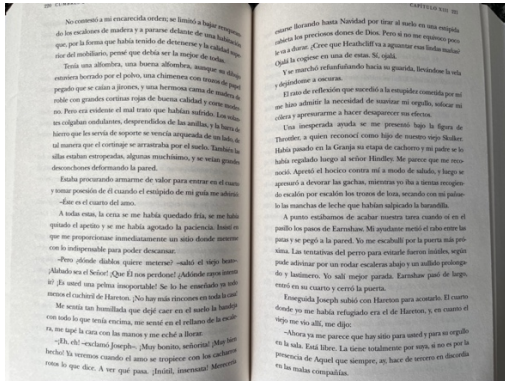


FIGURA I: *Cumbres borrascosas*, Emily Brontë.

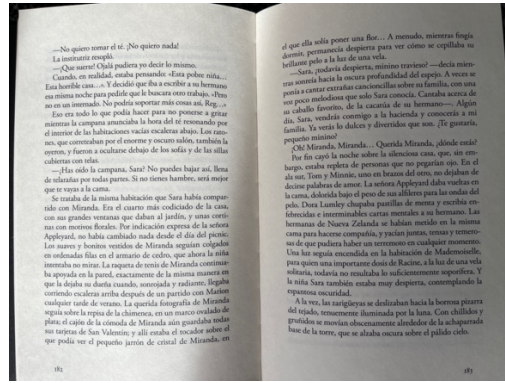


FIGURA II: *Picnic en Hanging Rock*, Joan Lindsay

Mientras que las novelas que me interesan para esta tesis tienen aspectos muy variados, como estos:

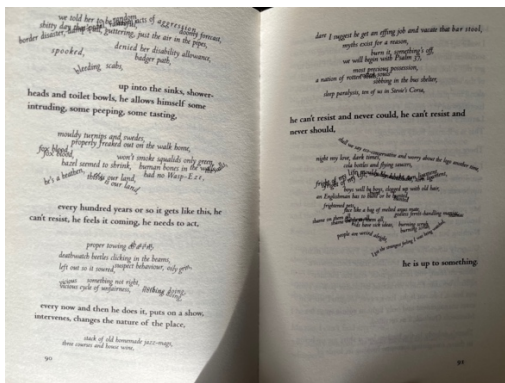


FIGURA III: *Lanny*, Max Porter

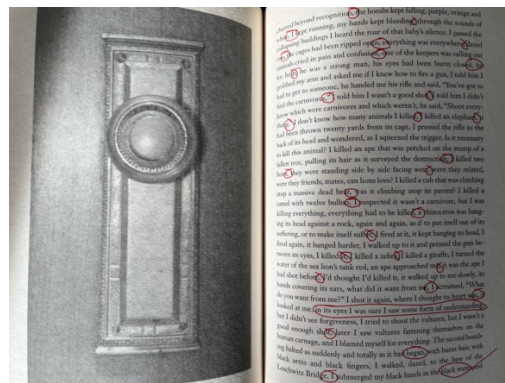


FIGURA IV: *Extremely Loud & Incredibly Close*, Jonathan Safran Foer

Para cualquier lector, encontrarse con este tipo de obras resulta una experiencia ante la cual seguramente se pregunte perplejo: “¿Qué son estas cosas?” “¿Qué han hecho con esta novela?” “¿Esto cómo se lee?” Probablemente, otros lectores se sientan intrigados y asuman las consecuencias y dificultades que a veces entraña adentrarse en la lectura de estos libros cuya complejidad varía ostensiblemente. En mi caso, la intriga ganó a la perplejidad y, cuando andaba un poco perdida pensando en qué tema centrar mi tesis que se encontrara conectada con el tema de las relaciones que se establecen entre

² Siempre que no se explicita lo contrario mediante la indicación de la fuente pertinente, las fotografías, ilustraciones o imágenes que acompañan al texto han sido realizadas por mí.

diferentes lenguajes semióticos en una obra literaria, ya que tenía la voluntad de continuar de algún modo con la línea de investigación que había abierto con mi TFM, un día volvió a cruzarse en mi camino *House of Leaves* y aquello supuso el punto de partida definitivo. Comencé a hacerme preguntas acerca de este autor, a adquirir sus libros y a leer entrevistas donde se vanagloriaba de que él escribía (aunque escribir quizás no sea el verbo más correcto) sus novelas para ser leídas siempre en formato impreso. Esto despertó mis suspicacias, pues no tenía demasiado sentido cuando todo el mundo parecía estar enfervorecido con leer en pantallas de *e-ink* o retroiluminadas, ya que era lo más cómodo y práctico.

Así, la primera cuestión que me surgió fue: ¿por qué escribir libros que solo pueden leerse teniendo el objeto físico cuando todo el mundo quiere leer libros digitales? Probablemente, esa es la cuestión de la que surge toda esta investigación y, en el centro de la cual, se encuentran Mark Z. Danielewski y, particularmente, su novela *House of Leaves*. Tras ello, descubrí que hay gente que llama a estas novelas híbridas (véase Sadokierski, 2010), otros las denominan multimodales (véase Gibbons, 2010) mientras que hay algunos otros que incluso han inventado un nuevo género literario donde englobar estas particulares novelas y obras literarias (véase Fajfer y Bazarnik, 2010). Que hubiera algunas voces hablando de este tipo de libros indicaba que existía una tendencia ascendente que permitía que esos libros estuvieran proliferando tímidamente en el panorama literario y algunos críticos, académicos e investigadores ya se habían dado cuenta y daban los primeros pasos en cuestionar cómo, por qué y para qué esto ocurría.

De esta manera, tras leer por primera vez *House of Leaves*, me convencí de que debía investigar más acerca de por qué en el contexto en el que me encontraba entonces, el año 2015, en plena ebullición de Internet, dispositivos electrónicos y todo tipo de avances tecnológicos, algunos autores se aferraban al libro como objeto como medio de expresión pero no manteniendo las prácticas que todo lector venía observando de manera generalizada en la inmensa mayoría de libros, sino introduciendo elementos disruptores que

convertían la lectura en experiencia y que hacían de las historias contenidas en esos libros algo completamente diferente. Así, el fenómeno que constituye el objeto de estudio de esta tesis no es otra cosa que ese giro en las prácticas literarias hacia narrativas en las que confluyen diferentes lenguajes, más allá de tan solo el lingüístico, y diferentes medios, pues establecen conexiones con otros productos culturales externos al libro, como películas, páginas web, discos, etc. En definitiva, novelas que, con una voluntad experimental, se alejan de la tendencia imperante para crear experiencias narrativas novedosas poniendo al servicio de la página todas las posibilidades que la tecnología ofrece, en un alegato de lo que Jessica Pressman ha acuñado como “la estética de la librería” (2009).

1.2. POSICIONAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

Teniendo en cuenta los puntos de partida personales y teóricos que subyacen a esta tesis que acabo de comentar, no resulta del todo extraño que esta se articule, principalmente, en torno a dos aspectos. Por un lado, considero que *House of Leaves*, epítome de esa tendencia del libro en el siglo XXI por hacer gala de sus idiosincrasias materiales, supone la materialización de una de las vías en las que las formas librarias potencialmente podrían evolucionar en el contexto cultural y tecnológico que, cada vez más, se aleja del previo, centrado en el libro. Como apunta Pressman, el cambiante rol del libro ha inspirado una respuesta tanto literaria como estética, pues hay que entender que el estatus del libro como tecnología para la lectura está evolucionando y ha pasado de ser el medio único y absoluto para vehicular dichas prácticas, hasta ser tan solo uno más entre muchos (2009). En este sentido, esta situación de crisis generará una reforma en diversos sectores y realidades, como pueden ser el mercado editorial, la manera que tienen los lectores de leer, la producción de libros, pero, desde luego, no acarreará la obsolescencia del libro en su formato de

código, sino su transformación y desarrollo en nuevas encarnaciones, especialmente aquellas más relacionadas con las características físicas del libro y las potencialidades que estas puedan asumir y manifestar.

Por todo ello, en primera instancia esta investigación busca enmarcar la obra de Danielewski en un marco histórico que contextualice las formas librarias realizando un sucinto repaso por los soportes y materialidades por los que han pasado el libro, así como las formas literarias, a través de los siglos, con la finalidad de poder reflexionar con una mayor perspectiva sobre la procedencia de elementos presentes en la obra de Danielewski, como pueden ser la tabularidad o el empleo del color. Es un hecho que el soporte material del libro ha sido objeto de una constante evolución que ha generado alteraciones no solo a nivel de cómo se escribe, sino también en lo que respecta al modo en que los textos se reciben, leen e interpretan. En el contexto actual, donde las audiencias son líquidas, utilizando la terminología de Zygmunt Baugman, estas están capacitadas para lidiar con textualidades muy complejas, donde decenas de personajes y múltiples tramas se despliegan a través de muchos medios y plataformas (Scolari, 2013, p. 221). Esto define la textualidad contemporánea, que poco tiene que ver con las tablillas romanas, pero a las cuales, por ejemplo, dispositivos como las tabletas digitales deben su diseño.

En segunda instancia, esta tesis se posiciona como un estudio textual de la novela, donde se analizarán las idiosincrasias que presenta en cuestiones materiales y visuales el objeto de estudio. Sin duda, estos rasgos no son novedosos, pues existe una tímida, aunque larga tradición en literatura por la cual pueden encontrarse ejemplos dispersos de obras que presentan particularidades similares, desde los antiguos caligramas griegos, hasta las más novedosas narraciones transmedia. No obstante, esta tendencia alcanza un auge más relevante a lo largo del siglo XX y más acusadamente, en el XXI. Autores como Stéphane Mallarmé o James Joyce han jugado un papel crucial no solo en la composición de sus obras, sino también en lo referente al diseño y la producción editorial de la obra. Podría decirse que, el *súmmum* de esta tendencia se concentra en el proyecto holístico que plantease Mallarmé en su

célebre e hipotético *Livre*. En este proyecto literario jamás realizado, el autor habría de tomar parte activa en todas y cada una las fases de su producción, lo que vendría a materializar una de las ideas de Mallarmé, para quien el libro debía concebirse como “una expansión total de la palabra” (Moyer, 2016).

El hecho de que las artes gráficas y editoriales hayan sido revolucionadas sobremanera con la introducción de las técnicas automáticas y, posteriormente, digitales a lo largo de los siglos XX y XXI ha facilitado que la creatividad de los escritores se desborde y cada una de las páginas de una novela pueda configurarse de las formas más inverosímiles, como se pone de manifiesto precisamente en *House of Leaves*, pero en tantas otras novelas. En esta, se aprecian toda clase de direcciones de lectura, tipos, colores y tamaños de fuente, además de fragmentos de textos que adoptan formas a la manera caligramática o de la poesía concreta. Probablemente, toda esta fantasía visual hubiera sido extremadamente difícil de plasmar en el papel sin los avances tecnológicos de los que actualmente disponemos. Así, se pone de manifiesto cómo Danielewski se sirve de esas ventajas para hacer posible un libro que algunas décadas habría sido prácticamente imposible producir.

La presente investigación se centra en esas características materiales y visuales tan representativas. Son diversas las ideas vertidas por pensadores y críticos que han enunciado teorías en lo que a la interpretación de las relaciones entre texto e imagen se refiere, que conectan directamente con las cuestiones latentes en el análisis e interpretación de *House of Leaves*. Sin embargo, he considerado oportuno tomar como punto de partida tres líneas de trabajo bastante contemporáneas, algunas de las cuales podrían considerarse, en cierta manera, incluso periféricas o menores, pero que creo son de gran interés para tratar las cuestiones que suscita la novela de Mark Z. Danielewski, en función de aspectos como la composición o transmisión de la misma, teniendo en cuenta la ya comentada crucial materialidad.

La primera de estas líneas de trabajo está íntimamente relacionada con la cuestión de la lectura y las nuevas textualidades. Sus raíces están insertas en las teorías del hipertexto, tratadas ampliamente tratada por autores como

George Landow. Asimismo, también se relaciona con esta teoría la cuestión de los textos electrónicos y sus diálogos con los impresos, cuestión ampliamente tratada por N. Katherine Hayles. En todo este conglomerado puede hallarse el concepto de “literatura ergódica”, acuñado y estudiado por el académico noruego Espen J. Aarseth y que es sobre el que mayor hincapié realizaré. En pocas palabras, las ideas de Aarseth podrían resumirse en el hecho de que él diferencia entre dos tipos de literatura: por un lado, aquella que presenta un nivel de dificultad “relevante” a la hora de ser leído y por otro, aquella que no cuenta con este nivel de dificultad. Esto da lugar a dos clases de literatura: aquella en la que el usuario toma parte activa en la construcción de significados al tomar decisiones sobre la lectura en sí misma al conjugarse diferentes sistemas semióticos y la literatura tradicional, donde la labor del lector es menos activa simplemente pasa página tras página. Estas ideas, que han de ser debidamente matizadas, poseen un nexo muy importante con el tipo de texto que es *House of Leaves* y con el tipo de lectura que demanda a sus lectores.

Otra de las propuestas teóricas sobre las que se basa esta tesis es la planteada por el poeta polaco Zenon Fajfer en conjunción con la académica, también polaca, Katarzyna Bazarnik, quienes han teorizado ampliamente acerca de los libros conscientes de su propia materialidad. Estos autores han creado *ex novo* la denominación de “liberatura” para referirse a aquellas obras literarias dependientes de manera directa de su forma para ser comprendidas e interpretadas. En las manifestaciones de este tipo de literatura, que es considerada como transgénica, no solo el texto se encarga de construir el significado de la obra, sino toda clase de elementos paratextuales desde el formato o la tipografía, hasta el tipo de papel o la inclusión de fotografías. Así, la obra literaria constituye un todo que, en muchas ocasiones, se aleja de las formas tradicionales, pero en su misma génesis forma y contenido mantienen una relación que los vincula como partes inseparables de la misma realidad literaria.

Finalmente, el tercer pilar sobre el que se asienta teóricamente esta tesis es probablemente la más ampliamente conocida, debido a que se trata de una

corriente teórica que se aplica en otras disciplinas distintas de la literatura. Estoy hablando de la multimodalidad, pensada inicialmente por Gunther Kress y Theo Van Leeuwen, como una teoría comunicativa y de la semiótica social que describe la comunicación como la conjunción de diversos tipos de elementos, ya sean estos lingüísticos, visuales, textuales, espaciales, etc., con la finalidad última de crear y transmitir mensajes y que otros autores han aplicado exitosamente a la literatura, como pueden ser Joe Bray y Alison Gibbons. Así pues, la multimodalidad supone un tipo de comunicación compleja en la que los agentes de la misma tienen que descodificar códigos de muy diversa índole para alcanzar el significado pleno de estos mensajes. La literatura, al tratarse de una forma más de comunicación, también puede configurarse en términos multimodales, de manera que no solo estén involucrados elementos lingüísticos. Este es el caso precisamente de los dos autores citados, responsables además de uno de los escasos volúmenes monográficos editados hasta la fecha sobre el trabajo de Mark Z. Danielewski.

Finalmente, me gustaría considerar algunos otros trabajos e investigaciones que han tenido un peso relevante en esta tesis como puede ser la teoría de Henry Jenkins sobre la cultura de la convergencia, dentro de la cual considero se integra, aunque tímidamente, *House of Leaves*. Por otro lado, también es interesante referenciar aquí la transmedialidad, teoría que a veces va pareja con la multimodalidad, pero que es significativamente diferente. En este sentido, son interesantes las propuestas de Mary Laure Ryan a nivel internacional o el volumen recopilatorio de Carlos Scolari que también entablan relaciones, precisamente con las propuestas de Jenkins.

1.3. OBJETIVOS, HIPÓTESIS Y REVISIÓN DE CAPÍTULOS

Una de los primeros aspectos que me planteé al comenzar a investigar y escribir esta tesis, fueron los objetivos que con ella iba a perseguir, con la

finalidad de intentar dirigir la investigación en esa dirección y, en la medida de lo posible, intentar cumplirlos, a pesar de que la investigación pudiera llevarme por otros derroteros diferentes, como de hecho ha ocurrido en ocasiones. Así pues, estos objetivos que el presente trabajo se ha ocupado de conseguir podrían resumirse en cinco puntos que, a continuación, detallo.

El primer objetivo de esta investigación persigue contextualizar desde un punto de vista histórico la novela de Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, en el seno de la historia del libro, así como establecer de qué modo se relaciona con obras anteriores de características análogas y la manera en la que dialoga con otras obras con rasgos similares del contexto sociocultural de su misma época, así como con el resto de la producción literaria del autor.

El segundo objetivo se centra en analizar de qué manera han cambiado las formas de producción de textos y cómo esto ha tenido una repercusión directa en el modo en el cual el usuario se aproxima al texto literario y realiza la lectura y comprensión de este.

En tercer lugar, se pretende realizar una revisión de las teorías y estudios más relevantes que tratan sobre esas nuevas formas de hacer literatura, así como de concebir y aproximarse a la obra literaria en el contexto del siglo XXI, tanto para crear un panorama crítico como para servirnos posteriormente de ellas como herramientas para el análisis de *House of Leaves*.

Como cuarto objetivo, se dirimirá cómo los elementos visuales, materiales, narratológicos y transmedia que integran y caracterizan *House of Leaves* producen significado, en conjunción con los elementos lingüísticos, dando lugar a una obra literaria alejada de los cánones tradicionales que supone una exploración de todas las potencialidades del libro.

El quinto y último objetivo persigue la ambición de realizar un estudio lo más amplio posible sobre la novela de Danielewski, intentando aglutinar todas las idiosincrasias que la definen para generar un trabajo holístico que integre todas las realidades que en sus páginas se aglutinan. Asimismo, también

se persigue introducir aún más en el contexto hispanoparlante³ esta fascinante obra, que promete convertirse en un referente de vanguardismo de nuestra época, donde lo digital y lo analógico deben converger.

Por otra parte, me gustaría reiterar que, una de las principales razones que me condujeron a prestar atención a la obra de Mark Z. Danielewski fue, por un lado, la indiscutible originalidad de su obra, pero también el carácter experimental y transgresor que igualmente la caracteriza. Estos rasgos no solo se encuentran presentes en *House of Leaves*, sino que se manifiestan en sus demás novelas, como *The Fifty Year Sword* (2005), *Only Revolutions* (2006) o la ambiciosa e inconclusa saga *The Familiar* (2015-2018). En todas ellas se pone de manifiesto la importancia del soporte material, la superposición de distintos niveles narrativos, una gran abundancia de paratextos, así como de elementos gráficos y visuales que no solo atañen a la inclusión de imágenes y gráficos, sino también a la disposición del texto en la página. Sin embargo, cada una de ellas, a pesar de compartir rasgos, plantea problemas y cuestiones totalmente individuales susceptibles de recibir una atención y un estudio propios. Debido a la complejidad de cada una de ellas, he decidido centrar mi tesis en *House of Leaves*, novela que podría considerarse como el punto de partida y el “laboratorio” a partir del cual ha surgido todo el imaginario literario que este autor estadounidense ha ido desplegando a lo largo del resto de su producción literaria.

La tesis que a continuación se presenta se desarrolla a lo largo de cuatro capítulos. El primero de esos capítulos lo constituye esta introducción, cuya única ambición es preludear el trabajo posterior, de mayor peso teórico y analítico. El segundo de ellos, “El libro hoy, entonces y mañana” pretende realizar un repaso historiográfico a la historia y evolución de los soportes

³ No puede decirse que *House of Leaves* haya trascendido con gran relevancia en el contexto hispanohablante, pues además de que tan solo dos de sus obras han sido traducidas, *House of Leaves* y *The Fifty Year Sword*, aún hoy, veintidós años después de su publicación no existen demasiado artículos publicados centrados en la novela y mucho menos trabajos más extensos. Así pues, como ya he expresado, esta tesis tiene la voluntad de paliar en cierto modo esa carencia.

materiales del libro, desde sus más primigenios estadios hasta la actualidad. En el tercer capítulo, “Marco teórico para el libro futuro” se exponen las teorías a las cuales he hecho referencia como indispensables para pensar esta tesis y que, además de enmarcar teóricamente el análisis de la novela, se encargarán de servir de herramientas para ese mismo proceso. El capítulo cuarto, “*House of Leaves*: análisis y exploración” se trata del más importante de la tesis, pues contiene todo el análisis de la novela, comenzando por los aspectos narratológicos que la definen, pasando por los elementos visuales y materiales y, finalmente, se realiza una observación crítica de los diálogos intermedia que establece con otras producciones culturales. Finalmente, se concluye con un breve epílogo integrado por un breve repaso de las obras que sucedieron a *House of Leaves* dentro de la producción de Mark Z. Danielewski.

Antes de entrar en materia, me gustaría realizar un par de apreciaciones de cara a la tesis. Aunque esta investigación se centra en un fenómeno puramente literario, pues *House of Leaves* no es otra cosa que una novela, debido a las características particulares que presenta, cabe relacionar su estudio con otros campos de estudio limítrofes o cercanos a la propia literatura, que se encargan de expandir esta investigación. Por ello, el análisis de la novela que se propone en este trabajo, articulado en torno a cuestiones que pueden englobarse en esos cuatro aspectos mencionados: visuales, narratológicos, intermedia y materiales. Estos cuatro puntos de vista a veces se solapan y confluyen, especialmente, al tratar las cuestiones materiales y visuales, pues en muchas ocasiones, elementos como la tipografía tienen un componente tanto material, por el hecho de cómo se genera, piensa y dispone en la página, pero también visual por cómo es interpretado a través de la vista por parte del lector. De esta manera, creo que es pertinente realizar esta puntualización y concretar que, aunque he pretendido parcelar lo mejor posible las cuestiones que trato en esos análisis, a veces esa tarea no ha sido todo lo sencilla o exitosa que hubiera cabido esperar. Asimismo, me gustaría apercibir al lector al respecto del uso de la tipografía en este trabajo. Teniendo en cuenta la originalidad que presenta *House of Leaves* a este respecto, he considerado oportuno siempre que

he podido conservar la tipografía usada en el original cuando he realizado citas textuales de las obras. De esta manera, partes del texto aparecerán además de en la fuente Didot, que es la seleccionada para el cuerpo de este trabajo de manera general, también se emplearán Times, Courier, Bookman y Dante, en la manera en la que más adelante se explicará. Finalmente, por motivos de economía, a la hora de citar cada una de las novelas de Danielewski, he optado por crear una nomenclatura especial, donde *HL* se refiere a *House of Leaves*, *TWL* a *The Whalstoe Letters*, *OR* a *Only Revolutions*, *T50YS* a *The Fifty Year Sword* y *TF* a *The Familiar*.

1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la fecha en la que comencé la investigación que ha dado lugar a esta tesis doctoral, el otoño de 2015, una de las cosas que más me sorprendió fue que hubiera un número de trabajos y publicaciones sobre la novela de Mark Z. Danielewski algo escaso, a pesar de que la novela, para entonces, llevaba publicada ya prácticamente quince años. He de decir que, con el transcurso del tiempo, he podido ver cómo, poco a poco, la literatura sobre la obra del autor estadounidense se ha ido incrementando, lo cual ha generado que en ningún momento haya podido cesar de aumentar la bibliografía, pues podría decirse que, aún a día de hoy, la creación del corpus de textos teóricos que tratan aspectos relacionados con *House of Leaves* es lo que podría decirse un trabajo en progreso que continúa creciendo y aumentando.

Si bien es cierto que las menciones a la obra son constantes aquí y allá y son muchos los artículos que he podido contrastar que dedican comentarios y párrafos aislados a cuestiones sobre la novela, los trabajos dedicados íntegramente a ella no son tantos. En primer lugar, me gustaría hacer referencia a los dos volúmenes más importantes dentro del corpus, ya que están dedicados de una manera íntegra a la figura de Danielewski y a su obra. El primero de

ellos es el volumen editado por Sascha Pöhlmann que lleva por título *Revolutionary Leaves. The Fiction of Mark Z. Danielewski* (2012) y que integra una miscelánea de trabajos que abordan cuestiones al respecto no solo de *House of Leaves*, sino también de las demás novelas que integran la producción literaria de Danielewski publicadas hasta la fecha en que fue editado. Sin duda, este volumen es extremadamente valioso por la multiplicidad de puntos de vista y perspectivas que aporta al lector sobre estas obras, que se centran en diferentes cuestiones que van desde el espacio en las novelas de Danielewski, como pueden ser los capítulos “(Im)Possible Spaces: Technology and Narrative in *House of Leaves*” de Brianne Bilsky, la consideración sobre el modernismo de *House of Leaves* plasmadas en el capítulo ““A House of One’s Own”: *House of Leaves* as a Modernist Text” de Sebastian Huber o sobre la cuestión del hogar en el interesante capítulo “Hauntingly Sweet: Home as Labyrinth and Hospitality in *House of Leaves*” de Aleksandra Bida.

El otro de los volúmenes que es fundamental para realizar una aproximación a Mark Z. Danielewski y su obra es el denominado homónimamente *Mark Z. Danielewski* (2011), editado por Alison Gibbons y Joe Bray. Este libro está dividido en tres partes, en las cuales se organizan los artículos relativos a las diferentes novelas que se encontraban editadas hasta la fecha de su publicación: *House of Leaves*, *The Fifty Year Sword* y *Only Revolutions*. Este volumen, además de realizar algunos aportes sobre aspectos temáticos y narratológicos, también introduce precisamente perspectivas sobre los diálogos intermedia que pueden trazarse entre la novela y otras producciones culturales, muy en la línea de lo que se trabaja en esta tesis. Tienen una especial relevancia las contribuciones de Mel Evans y Bronwen Thomas, que abordan cómo *Haunted* de Poe y los MZD Forums establecen relaciones con la *House of Leaves*. También es relevante la aportación que Alison Gibbons realiza en este libro con su capítulo “This is not for you” sobre la dedicatoria con la que se inaugura la novela que dice lo mismo que precisamente el título de ese capítulo.

Como ya he dicho, más allá de estos dos volúmenes, no existen más compendios de artículos que se dediquen de manera íntegra a la novela o su

autor. A pesar de todo, cabe destacar que, en abril de este mismo año, 2022, salió a la luz un número monográfico en la revista digital *Orbit* en el que se tratan cuestiones todas relacionadas en mayor o menor medida con la última de las novelas de Danielewski, la saga *The Familiar*. A pesar de que podría parecer que para este trabajo no debiera tener demasiado interés, pues solo trato brevemente sobre esa novela en el último capítulo de esta tesis, algunas de las propuestas de los autores que participan en este número resultan interesantes, ya que en muchas ocasiones no es extraño que se entrecrucen las investigaciones y las cuestiones que se encuentran presentes en las demás novelas de Danielewski, las cuales, a pesar de ser diametralmente diferentes, innegablemente poseen muchas características en común que pueden dar lugar al establecimiento de relaciones de semejanza.

Dentro de la literatura crítica sobre Mark Z. Danielewski, resulta del todo imposible no nombrar a dos de las principales figuras que han estudiado de una manera recurrente sobre las implicaciones de sus obras, como son Alison Gibbons y N. Katherine Hayles. Los trabajos de ambas mujeres son fundamentales para esta tesis, ya que han investigado de manera sistemática el trabajo de Danielewski. Alison Gibbons, académica dedicada a los estudios de multimodalidad y la estilística en literatura contemporánea, ha vuelto de manera recurrente en su carrera a la obra de Danielewski. Además de sus contribuciones ya citadas, también resultan de gran importancia trabajos como “Narrative worlds and multimodal figures in *House of Leaves*: “-find your own words; I have no more”” (2010) donde se centra no solo en cuestiones de multimodalidad, si no en la forma de aproximarse a la novela, “A Visual and Textual Labyrinth” (2006), que trata del laberinto narrativo y visual que constituye *House of Leaves* o “Crossing Thresholds and the Exploring Reader of *House of Leaves* by Mark Z. Danielewski” más ocupado en cuestiones de recepción y de lectura.

Por otro lado, N. Katherine Hayles, la afamada crítica literaria centrada en cuestiones posmodernas y, muy especialmente, en literatura electrónica, también ha estudiado la obra de Danielewski con gran asiduidad y, aunque ha

dedicado menos artículos de manera íntegra al autor, es innegable que las referencias a sus obras son una constante que puede rastrearse a lo largo de gran parte de su labor investigadora. En este sentido, el artículo “Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*” podría considerarse como el único íntegramente dedicado a Danielewski, mientras que, en el resto de sus libros, como *Writing Machines* (2002) o *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* (2008) las referencias y secciones dedicadas a las particularidades materiales y visuales, así como en referencia a los nuevos medios son constantes. En este sentido, tanto Hayles como Gibbons, son dos de las principales investigadoras que han sustentado en gran medida este trabajo desde un punto de vista teórico.

Como ya he comentado, el resto de literatura referente a *House of Leaves* es algo dispersa y aborda las cuestiones que el libro propone de un modo algo heterogéneo. No obstante, uno de los aspectos de la novela que se ha estudiado de manera más recurrente es la cuestión del género, particularmente en relación con la literatura de terror y el gótico. En este sentido, pueden encontrarse diversos trabajos al respecto, como “Exploration #6: The Uncanny in Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*” (2003), de Nele Bemong, “The War That Never Happened: Horror and History in Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*” (2021) de Ramesh Sankar y Alexander o mi propia investigación, “Esta no es la historia de otra casa embrujada: reflexiones acerca del componente de terror en la novela *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski” (2018) que, sin embargo, no son excesivamente relevantes para este trabajo, pues la cuestión genérica la abordo solamente de manera parcial.

Otro de los aspectos que ha sido ampliamente tratado acerca de *House of Leaves* por parte de la crítica es la relación que existe entre la novela y la figura del laberinto y, por consiguiente, con autores en cuyas obras el uso de dédalos se presenta de manera recurrente, como pueden ser Umberto Eco o Jorge Luis Borges. En este sentido, destacan las obras de D’Ambrosio “Un libro-labirinto. Echi di Borges in *House of Leaves* di Mark Z. Danielewski” (2011), el ya citado artículo de Gibbons “A Visual & Textual Labyrinth” (2006), “The A-Mazing House: The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski’s *House of*

Leaves” (2008) de Hamilton y, en cierta manera, también uno de los artículos más citados, como es “The Digital Topography of Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*” (2004), de Hansen, donde además de cuestiones de topografía, también aborda otras cuestiones relacionadas con remediación y la confluencia de literatura impresa y digital.

De hecho, probablemente este sea uno de los temas que más ampliamente se ha investigado, como es evidente, pues las particularidades y problemas que de forma más interesante presenta la novela de Danielewski tienen que ver con su apariencia física y las dificultades que entraña precisamente por ese diálogo que se establece entre lo digital y lo analógico. De este modo, son diversos y con una amplitud de perspectivas los artículos que se han ocupado de estas cuestiones, como pueden ser el ya citado de Hansen o algunos de los de Gibbons y Hayles, pero también otros como los de McGrath (2015), Starre (2015) o Belletto (2009), todos centrados en cuestiones como la función de las notas al pie o la pretensión academicista de la obra, aspectos que ampliamente abordaré también aquí.

Finalmente, no me gustaría dejar de reseñar el hecho de que otra de las autoras que posee un peso fundamental en esta tesis, es Katarzyna Bazarnik, en conjunción con el artista visual Zenon Fajfer por su introducción del concepto de *liberatura* en el universo teórico de esta investigación. El trabajo conjunto de la académica y el artista, así como las investigaciones en solitario de la primera, hacen referencia a la obra de Danielewski de manera constante como una de las más características manifestaciones de esa propuesta genérica que ellos hacen, pues la obra del americano propone de una manera ideal esa unión entre forma y texto para dar lugar a la obra literaria en su totalidad, donde una no puede ser excluyente de la otra. De esta manera, aunque no realicen una aproximación a la obra de Danielewski directa, es innegable que zona autores cuyo trabajo es fundamental para algunas de las propuestas que planteo en mi tesis, pues, además, son conocedores de las particularidades de la misma al ser capaces de barajar sus implicaciones para posicionarla como un ejemplo de sus propuestas teóricas.

Asimismo, me gustaría también reseñar la gran importancia que para esta tesis han poseído las múltiples entrevistas que he podido rastrear a lo largo y ancho de Internet realizadas al mismo Danielewski, ya que han supuesto de inestimable ayuda a la hora de abordar cuestiones relativas a su trabajo. Sin duda, la más importante es la realizada en 2003 por McCaffery y Gregory, que resulta muy esclarecedora y elocuente, como se evidencia por las múltiples ocasiones en las que aparece referenciada en este trabajo. Otras posteriores también han sido de gran interés, pues en muchas de ellas da pistas de inestimable valor para los investigadores de su obra, como ocurre con la realizada en Barcelona en 2014 (Blánquez, 2014), en la que explica y expande el concepto de *signoicónico*, creado por él mismo para definir su propia obra literaria.

Para finalizar, como se pone de manifiesto esta breve revisión bibliográfica, hay una prácticamente total ausencia de propuestas teóricas en lengua española sobre la obra de Danielewski. Esto, aunque no me ha supuesto un hándicap a la hora de realizar este trabajo, creo que supone una oportunidad para la tesis, pues puede servir para que la discusión sobre este autor se haga más presente en nuestro contexto y pueda ponerse en contraste con obras de autores en lengua castellana que hayan publicado obras con características análogas, como podrían ser Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora o Manuel Vilas, por citar algunos. Igualmente, este trabajo presenta la voluntad de proponer una versión integrada de todos los aspectos que se han reseñado como puntos de interés en la investigación. Aunque hoy en día, con fecha de 2022, puede decirse que la literatura escrita sobre Danielewski ya no es para nada exigua, se ha tratado de un proceso de expansión que, en cierto modo, podría definirse casi parejo a la elaboración de esta tesis. Así pues, pretendo recoger la esencia de esas ideas y recopilarlas y aumentarlas para generar nuevas conversaciones e investigaciones acerca de un autor que potencialmente podría consagrarse como fundamental para la literatura del siglo XXI, además de para el devenir del libro impreso en las décadas venideras.

2. EL LIBRO HOY, ENTONCES Y MAÑANA

Everything in the world exists to end up as a book

STEPHANE MALLARMÉ

2.1. EL LIBRO DEL MAÑANA

A lo largo de octubre de 2000, la emisora de radio británica BBC 4 emitió una serie de cuatro programas titulada *The Hitchhiker's Guide to the Future*, escritos y radiados por el mediático autor inglés Douglas Adams⁴, durante los cuales realizaba predicciones sobre lo que el siglo XXI depararía a la humanidad al respecto de diversos temas. En el segundo de ellos, retransmitido el 11 de octubre de 2000, abordó el tema de la publicación de libros, reflexionando sobre posibles escenarios al respecto de su futuro, así como acerca de nuevas perspectivas como la de los lectores de libros electrónicos o la distribución *on-line*. Una de sus conclusiones en torno a este debate la resumía así: «Generally, old media don't die. They just have to grow old gracefully. Guess what, we still have stone masons. They haven't been the primary purveyors of the written word for a while now of course, but they still have a role because you wouldn't want a TV screen on your headstone» (Adams, 2000). Conuerdo con su opinión, ya que sostengo que los antiguos modos de hacer las cosas generalmente tienden a pervivir, a pesar de que surgen nuevas maneras de hacer las cosas. Al inicio de este capítulo, basándome en

⁴ Douglas Adams es un célebre escritor de guiones para series, como la longeva *Doctor Who*, aunque es especialmente conocido por su programa de ciencia ficción de radio en BBC 4 *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, que se convertiría en libros y se traduciría al español como *La guía del autoestopista espacial*. Asimismo, es autor de otras novelas como la serie *Dirk Gently*.

estadísticas, analizaba cómo la aparición de los dispositivos de lectura electrónicos no había conseguido desbancar (al menos por el momento) al libro impreso, ya que el sector editorial aún mantiene una buena salud. De hecho, creo firmemente que es más que probable que el libro tangible tardará mucho en caer en desuso y no llegará a desaparecer, pues es evidente que su vida es más larga que la de cualquier sistema de almacenamiento de la información digital. Al fin y al cabo, es mucho más fácil acceder a información contenida en un manuscrito confeccionado hace 1000 años, que a la contenida en un disquete de la década de los 90.

Sin embargo, los momentos de cambio tradicionalmente han generado recelo y reacciones semejantes casi en todas las épocas. Platón ya se encargó de plantear estas mismas suspicacias, en su caso al respecto de los cambios en lo que se refería a la forma de conservar conocimientos por escrito, cuestionándose «la conveniencia e inconveniencia del escribir» (Platón, 1988, p. 400), en un mundo dominado por la memoria y la oralidad. En el diálogo “Fedro”, el filósofo griego, por boca de Sócrates, relata cómo el dios egipcio Theuth, descubridor de diversas artes y conocimientos, entre los que se encontraban las letras, le enseñó a Thamus, rey de Egipto, todas esas artes, para que las difundiera entre los demás egipcios,

«[p]ero cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría.” Pero él le dijo: “¡Oh, artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, [...]. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque *habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad*» (Platón, 1988, pp. 402-404).

⁵ La cursiva es mía.

Algunas de las ideas de este fragmento del *Fedro* de Platón sorprenden dada la vigencia que poseen hoy en día si las comparamos con las polémicas existentes al respecto del uso de las nuevas tecnologías para la enseñanza. Con ellas, además, se pone de manifiesto la constante reticencia al cambio, presente en momentos de transición en que el estado de las cosas presente se ve amenazado. En el caso del libro, a lo largo de las páginas previas hemos repasado someramente algunos de los múltiples cambios de los cuales ha sido objeto a lo largo de los siglos.

Volviendo a Douglas Adams, los medios, con el fin de pervivir, solo tienen que envejecer con elegancia y dignidad, cosa que han hecho por ejemplo los rollos de pergamino, manteniendo su estatus de forma material de documentos importantes, o la fabricación de libros manual que hace perdurar el valor añadido de lo artesanal, tan en auge actualmente. Asimismo, ese volver a los antiguos procesos, le restituye en cierto modo al libro su carácter de obra de arte, así como el “aura”, empleando terminología de Walter Benjamin⁶, la cual habría perdido al pasar a producirse en masa gracias a la mecanización de la imprenta. Aunque el paso del rollo al códice supuso una transformación relevante que trastocó la forma de experimentar la lectura y el acceso y almacenamiento de la información, su trascendencia no puede compararse con la que supuso la invención de la imprenta, que alteró la propia concepción del libro en sí mismo, al dejarlo sin los atributos que lo habían caracterizado hasta aquel momento. Al fin y al cabo, la imprenta terminó por eliminar la propiedad de objeto precioso y único asociada al libro, para convertirlo en un mero instrumento fabricado en masa.

⁶ «[...] what shrinks in an age where the work of art can be reproduced by technological means is its aura. [...] *Reproductive technology, we might say in general terms, removes the thing reproduced from the realm of tradition. In making many copies of the reproduction, it substitutes for its unique incidence a multiplicity of incidences. And in allowing the reproduction to come closer to whatever situation the person apprehending it is in, it actualizes what is reproduced. These two processes usher in a mighty upheaval of what is the verso of the current crisis and renewal of mankind*» (Benjamin, 2008, p. 7, en cursiva en el original).

Antes del siglo XV, el poder y el significado del libro residían no solo en el texto que albergaba, sino también, y muy especialmente, en sus cualidades táctiles y visuales (Benton, 2007, p. 494). Escribas y artistas se empleaban en elevar una simple página con texto a la categoría de obra de arte, gracias al cuidado diseño, las lujosas ornamentaciones y la riqueza de las ilustraciones que acompañaban a la palabra. No debe olvidarse tampoco el hecho de que se usaran materiales preciosos para colorear los diseños, como pan de oro o tintas de diversa procedencia, así como raros pergaminos tintados e incluso gemas y piedras preciosas que se incrustaban, siendo este uno de los extremos más ostentosos, pero que, al mismo tiempo, se encargaban de dotar al objeto con un valor añadido. En consecuencia, cabe reflexionar acerca de la importancia de la materialidad del libro, de sus elementos visuales y táctiles, de especial relevancia para su plena concepción. Eran todos estos elementos los que hacían de un códice un objeto completamente único, que no solo servía para leer, sino cuya mera posesión ya acarrearba una gran cantidad de implicaciones sociales. La aparición de la imprenta hizo que todos estos elementos y conceptos asociados a lo que era un libro fuesen desapareciendo a medida que aumentaban la eficacia de la citada máquina y, por ende, la automatización de la producción de los libros en serie. Como ingeniosamente apunta Alberto Manguel, «Gutenberg creó la ilusión de que no somos únicos y de que cada ejemplar del *Quijote* es el mismo que cualquier otro» (2017, p. 30).

Esta tendencia se ha extendido hasta nuestros días, evolucionando hasta la producción en serie de decenas de centenares de volúmenes sin ningún rasgo que los diferencie del resto de libros realizados según los mismos patrones de producción más allá, evidentemente, del contenido. Nos encontramos ante la máxima evolución de la tecnología de la imprenta, auspiciada por las transformaciones digitales acaecidas durante las últimas décadas y que se ha traducido en una total revolución de la producción de documentos impresos. De esta manera, nos encontramos en una coyuntura en la que, cada pocos años se reabre la cuestión acerca del futuro de los libros, exhibiendo una tediosa preocupación por los apocalípticos escenarios en los que este futuro podría

acaecer, sin que realmente ninguno de ellos termine por materializarse. Al fin y al cabo, hemos de tener que ya la aparición de la imprenta iba a matar al códice y al libro y esto nunca llegó a suceder totalmente así. Siglos después, el libro sigue teniendo una salud más que buena y, a pesar de las voces premonitorias de algunos críticos, académicos y agitadores sociales, no se prevé que el libro desaparezca como vehículo de cultura.

Para Jessica Pressman, esta corriente de pesimismo que rodea a la concepción del libro, así como el hecho de que su propia esencia material se encuentre amenazada directamente por las nuevas tecnologías, ha permitido que se transforme en una fuente de inspiración artística y de experimentación formal en el seno de las páginas de la literatura del siglo XXI (2009, p. 465). De este modo, para esta autora, este contexto en el que los libros en formato electrónico conviven y amenazan al libro en papel ha dado lugar a lo que ha denominado “the aesthetic of bookishness”. Esta estética de la “librariidad” se define como

[...] an emergent literary strategy that speaks to our cultural moment. These moves exploit the power of the print page in ways that draw attention to the book as a multimedia format, one informed by and connected to digital technologies. They define the book as an aesthetic form whose power has been purposefully employed by literature for centuries and will continue to be far into the digital age (Pressman, 2009, p. 465).

Así, cada vez es más frecuente que aparezcan novelas o libros que intentan subvertir esa canonicidad que la imprenta ha establecido. No solo nos encontramos con “experimentos”⁷ en el plano narrativo, siguiendo la estela

⁷ Entrecorrido el término experimental ya que, aunque es la forma en la que generalmente se designan las transgresiones en literatura que se alejan de todas aquellas prácticas consideradas normales, considero que es una denominación que acarrea ciertos problemas y contiene implicaciones negativas. El autor británico Bryan Stanley Johnson, que concibió su novela *The Unfortunates* como un conjunto de pliegos sueltos dentro de una caja, rechazaba que su trabajo fuese etiquetado bajo la denominación de “experimental” ya que consideraba precisamente que era un acercamiento inadecuado a las innovaciones técnicas y formales que su escritura presentaba: «“Experimental” to most reviewers is almost always a synonym for “unsuccessful.” I object to the word experimental being applied to my own work. Certainly, I make experiments, but the unsuccessful ones are quietly hidden away and what I choose to publish is in my terms successful: that is, it has been the best way I could find of solving particular writing problems» (Johnson, 1973, p. 19).

posmoderna inaugurada en torno a los años cincuenta por autores como Vladimir Nabokov o Jorge Luis Borges (que, a su vez, ya bebían de las innovaciones de modernistas como James Joyce o Virginia Woolf), sino que cada vez juegan un papel más importante las propuestas donde se transgreden los caracteres físicos del libro que modifican su forma, la manera en la que se dispone el texto en las páginas o que incorporan un fuerte componente de diseño gráfico que acercan estas obras literarias a las prácticas de la poesía concreta y que, como Pressman afirma, los libros se convierten en objetos estéticos. Así, el formato del códice ha cedido su tradicional rol de vehículo de la información a otros medios digitales, se asocia aún más íntimamente a la literatura (2009, p. 468). Por lo tanto, esta voluntad de encontrar nuevos modos de mantener su importancia comporta que el libro (aquel que contiene literatura) pueda permitirse proponer y llevar a cabo toda clase de “experimentos” que lo conviertan de nuevo en un objeto que se quiera poseer, aproximándose nuevamente a la esfera de significado que caracterizaba al códice.

Como ya se destacó, los manuscritos medievales, más que objetos para leer, eran objetos que ponían de manifiesto el status de aquel que lo poseía, pero que además encerraban en sí mismos un valor debido a los meticulosos procesos de manufactura a los que se encontraban sujetos. Actualmente, escaparates como las redes sociales están consiguiendo que el ejercicio de la lectura, tradicionalmente una actividad llevada a cabo en la intimidad, se visualice y adquiera una amplia repercusión a nivel tanto regional como global. Las lecturas se hacen públicas, se comentan y la posesión de determinados títulos y, especialmente, determinadas ediciones se convierten, de nuevo, en un aspecto que confiere un determinado status al lector. Esto es algo de lo que las editoriales se han percatado, como se pone de manifiesto en el hecho de que, cada vez más, colaboran con esos usuarios que se encargan de hablar de libros y literatura. Asimismo, estas mismas editoriales lanzan al mercado reediciones de obras literarias que, aunque ya leídas y comercializadas durante décadas, en estas nuevas versiones se les “lava la cara,” con lo que se aprecian cambios no

solo en su organización interior, como la inclusión de prólogos o comentarios de personajes ilustres, o una disposición del texto en la página más agradable para su lectura, sino una importantísima labor de diseño en las portadas, cuya última finalidad es hacerlos mucho más atractivos visualmente. Estas nuevas tácticas editoriales y comerciales se encargan de postular el libro no solo como el texto que se lee, sino como un objeto que se quiere poseer por su belleza física, manifestadas mediante sus características particulares que lo convierten en algo digno de tener y mostrar.

En este panorama, sin lugar a dudas, aquellos libros cuya propuesta literaria está intrínsecamente comprometida con su estética libraria, siguiendo la terminología de Jessica Pressman, ostentan una posición de especial relevancia. Así, las obras de autores como Jonathan Safran Foer, Adam Thirlwell, Mark Z. Danielewski, Steven Hall o Marc Saporta, entre otros, se encargan de continuar con una vertiente de la literatura que inauguran los caligramas griegos y que continuaron autores como Laurence Sterne o William Blake, entre otros. Estos autores consideran la obra literaria desde una perspectiva holística que no solo incluye el relato, sino también todo lo que la rodea, como es la forma en la que se edita, se plasma sobre la página o el diálogo que establece con otros elementos que la acompañan como imágenes, ilustraciones, etc. De este modo, las obras de estos autores, mediante la incorporación de peculiaridades materiales y visuales, han conseguido responder de manera directa a la situación actual en la que lo digital se impone. Al fin y al cabo, hemos de tener en cuenta, como el lingüista y científico cultural Harald Haarmann afirma, que

[l]a impresión de que la vida cotidiana moderna está dominada por el flujo de informaciones escritas y que la escritura es imprescindible [...] es una impresión bastante superficial. [...] La escritura ha sido sustituida por la técnica digital precisamente en las esferas de importancia vital en las que fue imprescindible durante siglos. En principio, la escritura ya no es indispensable para la manipulación y fijación de información» (2001, pp. 69-70).

Por lo tanto, es necesario que la literatura, aun profundamente arraigada en esa cultura de lo escrito, pueda dar un golpe sobre la mesa y reafirme el papel de relevancia que aún ostente en los ámbitos del arte y la cultura. Aunque la concepción estética, así como la validez cultural del libro como soporte esté enfrentándose a un momento de transformación crucial y muy probablemente irreversible, el papel, la escritura y lo impreso habrán de postularse como elementos válidos y trascendentes si quieren sobrevivir en un contexto en el que la tecnología los hace cada vez menos necesarios.

2.2. EL FUTURO QUE NO LLEGA

Hoy en día resulta irónico echar la vista atrás y revisar la visión del futuro de aquellos que habitaban los años setenta y ochenta del siglo pasado acerca de todos los cambios y avances que el porvenir y, en especial, la entrada en el nuevo milenio, podría experimentar la sociedad. La visión acerca del progreso de aquella época era harto optimista y, analizada en retrospectiva, profundamente ingenua. En torno a esas décadas, se produjeron los primeros avances en informática, de manera que comenzó a proliferar la adquisición de computadoras de una forma más generalizada y el primer Internet se desarrollaba tímidamente en Estados Unidos, a partir de la primera red de ordenadores ARPANET, fruto de las investigaciones y proyectos del Departamento de Defensa de los Estados Unidos y, especialmente, de la Advanced Research Projects Agency (ARPA, de donde tomará el nombre la citada primera red de ordenadores), enfocada eminentemente a usos gubernamentales⁸. Fueron probablemente hitos como el descrito lo que permitieron crear esa conciencia tan positiva al respecto de lo que cabría

⁸ Manuel Castells en su obra *La galaxia Internet* (2001) realiza un interesante recorrido por los hitos que llevaron a la creación de la *world wide web*, tal y como la conocemos hoy en día.

esperar del futuro y estas ideas se exportaron al imaginario de la ciencia ficción de la época. Una de las narrativas de ciencia ficción más *pop* es la saga cinematográfica de viajes en el tiempo que Robert Zemeckis inauguró en 1985 con el film *Regreso al futuro*. En él, sus protagonistas echan un vistazo a la realidad del por entonces lejano 2015, en la que ya existían máquinas tan innovadoras como automóviles voladores⁹. Este medio de locomoción también aparece en otro de los mitos de la ciencia ficción del momento, como es la adaptación cinematográfica de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). En el futuro año 2019 en el que se desarrolla, no solo nos encontramos con esos mismos vehículos autopropulsados que se mueven sobre el aire que también imaginaba Zemeckis, sino además con un increíble desarrollo de la inteligencia artificial, en forma de robots o *replicantes*, haciendo uso de la terminología de la película.

En pleno 2018, lamentablemente, lo más futurista que hemos presenciado en cuestiones de automoción sería el tímido desarrollo de los coches eléctricos, cuyo uso apenas se encuentra extendido, mientras que, en cuestiones de inteligencia artificial, los robots desarrollados hasta el momento son capaces de dar saltos, golpear un balón y realizar tareas simples que en absoluto replican el modo de pensar humano, al menos de momento. Con todo este *excursus* pretendo reflexionar acerca del hecho de que la consecución de avances tecnológicos reales, de esos que nos acercan más a ese futuro que la ciencia ficción lleva recreando siglos, toma mucho más tiempo del que somos capaces de imaginar, ejemplo de lo cual sería el caso específico del libro. Aproximadamente desde el gran *boom* experimentado por la informática entorno a los años 90, toda clase de iluminados, agoreros y algunos autores serios han augurado la inminente desaparición de los libros, esos obsoletos

⁹ Cabe destacar que, si bien en 2015 no existían ni existen en la actualidad coche voladores, el célebre *blockbuster* de Zemeckis sí consiguió prever otros inventos como los drones, los dispositivos móviles en forma de tableta tales como los smartphones o la identificación biométrica.

objetos completamente alejados de la sofisticación de ordenadores y otros dispositivos, como tabletas o *e-books*.

Contrariamente al gran cúmulo de manifestaciones que clamaban (y aún hoy continúan haciéndolo) en contra de la pervivencia de los libros en papel, estos se han mantenido como vehículos de cultura y conocimiento, al menos en las primeras décadas del siglo XXI. Es innegable que la tecnología cambia muy impredecible y rápidamente. Como apunta Geoffrey Nunberg, incluso aquellos que tienden a tener una visión determinista del desarrollo tecnológico, deberían albergar dudas acerca de qué formas o qué consecuencias acabará teniendo su innegable transformación (1996, p. 11). Hace casi una década, compré mi primer libro electrónico, un dispositivo que se postulaba como la panacea para todos aquellos que leen mucho y tienen o bien poco espacio, o bien pocos fondos con los que pagar los carísimos volúmenes de tapa dura con sobrecubierta que se desintegran antes de haber alcanzado la última página. Decían que el libro se estaba muriendo porque los ordenadores y todos sus derivados (tabletas y móviles) estaban alcanzando la madurez y teniéndolos a ellos y a sus resplandecientes y coloridas pantallas, ¿quién iba a querer un vetusto volumen, analógico y tristemente diseñado en blanco y negro?

A pesar de todo aquello que se ha dicho, especulado y vaticinado, aún se siguen editando y adquiriendo libros en papel, que coexisten de forma amigable con los libros en formato electrónico. La edición y el consumo de libros parece que mantiene una buena salud e, incluso, se percibe una tendencia al alza, de acuerdo con los datos que, por ejemplo, arroja la Estadística de la Edición Española de Libros con ISBN, que se realiza con una periodicidad anual, dentro del Plan Estadístico Nacional y elaborada por la Subdirección General del Libro, la Lectura y las Letras Españolas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España. Así, tal y como se muestra en la gráfica que a continuación se incluye, la edición de libros con ISBN ha experimentado un repunte desde 2013, el peor año del conjunto (2011-2021). De acuerdo con los datos recogidos por la citada estadística, se indica que el número de libros inscritos con ISBN en el año 2021 fue de 86000. El dato que más me interesa,

por el contrario, es el que pone de manifiesto que el 69,7% del total de los inscritos (64600 libros) se corresponden con libros en soporte papel, mientras que solo el 30,3% (28100 libros) habrían sido editados en otros soportes, entre los que se incluye el formato digital.

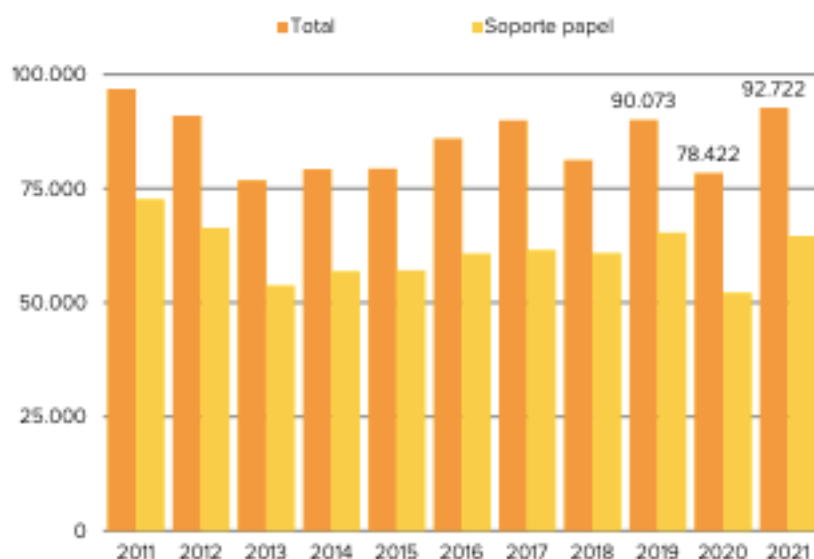


FIGURA V: Libros inscritos en ISBN por tipo de soporte. Fuente: MCUD. Estadística de la Edición Española de Libros con ISBN.

A partir de estos datos, en cierta manera se evidencia que el futuro no llega tan deprisa como la ciencia ficción y nosotros mismos quisiéramos. No puede negarse que el sector editorial está experimentando cambios que, sin duda, lo sitúan en camino hacia una progresiva digitalización. Por esto, se está produciendo una gradual desaparición de determinados tipos de libros y documentos antaño impresos, como son los catálogos, las enciclopedias y otras obras referenciales, así como guías de toda clase o gran cantidad de publicaciones periódicas. Internet y los medios digitales han demostrado que la transformación digital de todos esos tipos de documentos es mucho más conveniente para el usuario, ya que simplifica su uso sobremanera. No obstante, la lectura aún hoy se realiza eminentemente sobre papel, siendo los soportes digitales minoritarios. Es un hecho que el mercado de los *e-books* aún no puede competir con el mercado del libro. De acuerdo con David J. Staley, a pesar de

que el fin del libro es un escenario plausible en un futuro a medio o largo plazo, no puede considerarse un hecho tan inevitable como se profetizaba en los años 90. De hecho, en lugar de apresurar la desaparición de la edición en papel, los ordenadores y las nuevas tecnologías se han encargado de dar un nuevo impulso a la producción y distribución de libros impresos permitiéndoles formar parte del futuro (Staley, 2003, p. 143). Así, resulta interesante señalar con cuánta frecuencia un avance tecnológico en lugar de eliminar, se encarga de promover aquello que se supone habría de sustituir (Manguel, 2005, p. 196). Una innegable muestra de ello es la tecnología de la escritura y, por ende, del libro, la cual se ha mantenido en constante cambio pasando de la arcilla y el papiro, al pergamino y el papel, para llegar ahora a la pantalla de un ordenador.

2.3. OTROS SOPORTES, OTROS LIBROS¹⁰

La memoria es limitada. La memoria es frágil. La memoria tiende a olvidar, auspiciada por el paso del tiempo. Recordamos solo una parte de todo aquello que oímos, leemos, aprendemos y, en definitiva, vivimos, y tendemos a dejar que se marchite en el olvido cuando ya no nos sirve, reemplazándolo por información que precisamos de manera más acuciante. Durante milenios, hemos dependido de la escritura para preservar esa memoria de manera más o menos incorruptible. Mediante la escritura, se ha mantenido indeleble la jurisprudencia de comunidades que hoy en día ya no existen, también podemos recitar las canciones y poemas de trovadores cuya voz se ha perdido en el tiempo, así como reflexionar acerca de los ritos y creencias de religiones cuya

¹⁰ Para la redacción de esta sección, además de las fuentes que aparecen citadas, he hecho uso de las notas tomadas durante las clases de la asignatura *Historia del Libro*, impartida en 2014 en la Universidad de Extremadura, por el Prof. Dr. Juan Carlos Iglesias Zoido (cfr. Iglesias Zoido, Juan Carlos (2010). *El libro en Grecia y Roma: soportes y formatos*. Badajoz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura).

devoción desapareció hace siglos. En definitiva, mediante la escritura el hombre ha sido capaz de aumentar su memoria, desarrollar sus capacidades comunicativas más allá del tiempo y el espacio, además de hacer evolucionar el pensamiento (Escolar, 1984, pp. 13-14). De acuerdo con Umberto Eco (2003), la humanidad posee tres clases de memoria. En primer lugar, contamos con nuestra memoria, la memoria orgánica, a cargo de nuestro propio cerebro. En segundo lugar, la memoria mineral de la cual encontramos dos tipos: por un lado, la memoria tallada en tablas de arcilla u otros soportes pétreos hace miles de años y, por otro, la memoria electrónica de los actuales ordenadores, basada en el silicio. Finalmente, la tercera clase sería la memoria vegetal, representada, en primera instancia por los papiros y, en segunda, por los libros hechos de papel.

Por todo ello, podría decirse que la escritura y los soportes empleados para vehicularla constituyen una instancia de la voluntad humana de preservar la memoria, así como de transmitirla, con la finalidad última de mantener su pervivencia en el tiempo. Durante mucho tiempo, los seres humanos se encontraron sometidos a las normas de la producción oral, las cuales se esforzaban por calcar progresivamente en formas textuales, a medida que los soportes, pasando de la tableta al rollo y luego al códice, procesos que permitieron el acceso del lenguaje al orden de lo visual (Vandendorpe, 1991, p. 13). Los primeros indicios de esta voluntad de transmitir mensajes se encuentran en las cavernas sobre cuyos muros aún hoy perduran representaciones gráficas, generalmente de elementos naturales, considerados como arte y que, por aquel entonces, suponían una suerte de comunicación de carácter mágico con la divinidad. Aún quedaba un largo camino para que la escritura se pareciese en lo más mínimo a tal y cómo la entendemos y la practicamos hoy. Pero es innegable que, en cierta manera, los principios figurativos presentes en esos dibujos abanderaron la progresiva evolución de sistemas de comunicación básicos que, poco a poco, habrían de ir ganando en complejidad. Partiendo de pictogramas, dibujos esquemáticos que designan aquello que representan (no muy alejados de los dibujos de las cavernas), estos

símbolos fueron complicándose al convertirse en ideogramas, por asociación con otros símbolos con el fin de expresar ideas abstractas. Posteriormente, mutaron en signos capaces de transcribir palabras, ya con una voluntad de fijar el lenguaje, lo cual será la manifestación de la verdadera escritura (Escolar, 1984, p. 26). El progresivo desarrollo de estos sistemas de comunicación escritos que, en ocasiones llegaron a amalgamar varias lógicas diferentes (ideogramas, fonogramas, etc.), los convertiría en sistemas harto complejos capaces de favorecer la especialización (Barbier, 2005, p. 19). De este modo, su uso se convirtió en un trabajo que solo grupos sociales específicos y preparados para ello podían desempeñar, como ocurriera con la casta de los escribas sumerios, encargados de la transmisión del saber y la información mediante el tallado de la escritura cuneiforme en tablillas de arcilla.

Sin embargo, la escritura, antes de alcanzar su estatus silábico o alfabético, debió pasar por otros estados previos, pues ha de tenerse en cuenta que no solo puede hablarse de escritura a partir del momento en el que se utilizaron signos gráficos para reproducir signos de lengua (Haarmann, 2001, p. 18). Así, el primer momento sería el de los signos precursores de la escritura, donde el sonido aún está ausente y esos signos se encargan de reproducir las ideas mismas; el segundo estado lo constituirían las formas de transición de la escritura, a través de las cuales los elementos de sonido comienzan a emerger; finalmente, estaríamos ante el estadio final, que sería el de la escritura propiamente dicha, en la que un número reducido de símbolos gráficos codificados reproduce de la manera más exacta posible los sonidos de un lenguaje concreto (Gaur, 1990, p. 7). Por tanto, aunque lenguaje y escritura son dos realidades análogas, no siempre son correlativas, como evidencia la gran cantidad de sociedades ágrafas existentes aún hoy en día. Se pone pues de manifiesto la complejidad del proceso al que ambos sistemas comunicativos han de someterse para ser completamente equivalentes y que no siempre tiene lugar.

El desarrollo de las formas de comunicación escrita marca el momento en el que nuestros antecesores comenzaron a desarrollar una cultura propiamente dicha (Escolar, 1984, p. 26; Haarmann, 2001, p. 14), al lograr crear un modo

mediante el cual preservar y transmitir información, lo cual sería el acicate que estimularía el pensamiento y el desarrollo intelectual. Existe una gran variedad de ideas preconcebidas en referencia al surgimiento de la escritura que, bajo el punto de vista de Harold Haarmann, actualmente son inexactas o se encuentran superadas. Uno de esos planteamientos sería la extendida teoría monogenética que defiende que la cuna de la escritura se ubicó en el llamado Creciente Fértil y que, a partir de ahí, se fue difundiendo hacia otras culturas de la Antigüedad. Otras de esas ideas inexactas son la amplia creencia de que las primeras manifestaciones escritas datan de hace unos cinco mil años y que su aparición estuvo motivada por razones de índole práctica o que la escritura surgió únicamente cuando los signos gráficos se emplearon para reproducir sonidos de la lengua. Haarmann refuta todos estos argumentos (2001, pp. 19-20) y afirma que el nacimiento de la escritura tuvo lugar unos dos mil años antes de lo que se creía. En concomitancia con esto, han de tenerse en cuenta descubrimientos como las manifestaciones de escritura de la cultura de Vinča en Serbia, de temática religiosa, o el desciframiento de sistemas de escritura menos conocidos, como los jeroglíficos cretenses, aspectos todos ellos que modifican y complejizan las teorías imperantes acerca de los orígenes de la escritura.

En este primer capítulo, dejando de lado el tema de la escritura y su evolución en sí como sistema de comunicación, el aspecto que eminentemente me interesa es la historia de los soportes sobre los cuales se asentaron símbolos y signos, pues, como se expondrá posteriormente a partir del tercer capítulo de este trabajo, se pasará a investigar cómo el soporte afecta de manera importante a la obra literaria. La cotidianidad del libro en la actualidad apenas suscita reflexiones en torno a su condición de objeto físico. Se dan por hecho su forma y diseño, ocupándose eminentemente de su contenido. Sin embargo, el objeto en sí es fundamental, ya que, al fin y al cabo, la forma de ese soporte, la edición precisa, se convierte en la corporeización del texto que estamos leyendo (Manguel, 2005, p.33). En este sentido, el soporte resulta fundamental para la obra literaria y para cualquier texto en general. El libro solo cobra significado cuando es leído, es decir, experimentado; cuando texto y lector se encuentran

al calor de unas letras dispuestas sobre una página en blanco, y no precisamente de cualquier modo (Castillo Gómez, 2004, p. 12). De igual manera, el tipo de lectura también depende de la forma en la cual el texto se presenta. Finalmente, también ha de tenerse en cuenta que, el libro, a pesar de tratarse hoy en día de un objeto cotidiano, a lo largo del tiempo se ha materializado y conceptualizado de muy diversas maneras, pero siempre como contenedor de información.

Antes de adentrarnos en realizar un recorrido por la historia de los soportes sobre los que se ha asentado la palabra escrita o, dicho de otro modo, las diversas formas en que el libro se ha manifestado, considero que sería interesante esbozar qué es o qué puede considerarse como un libro. El historiador galo Frédéric Barbier afirma que el libro es efectivamente un objeto corriente, omnipresente, cuya misma evidencia es la que lo envuelve, haciendo uso de las palabras de Dante Alighieri, en un “fabuloso abrigo de tinieblas” (2005: 9). Por lo tanto, la definición de libro se mantiene en una especie de limbo semántico, ya que no termina de delimitarse definitivamente, como se pone de manifiesto en el hecho de que este término pueda designar tanto al contenido intelectual como al objeto portador de este. En las Actas de la Conferencia General de 1964 de la UNESCO, se proporciona una definición normalizada que define al libro, en términos prácticos, como una publicación impresa no periódica de, al menos, cuarenta y nueve páginas (un número menor constituiría un folleto), sin contar la cubierta, y puesta a disposición del público. Sin embargo, considero que, si tenemos en cuenta una perspectiva histórica, esta definición resulta ciertamente limitada pues son también “libros” objetos que no tienen páginas como tales, como el rollo, o que no han sido producto de un proceso de impresión, como ocurre con los manuscritos medievales. De este modo, es un hecho que la denominación de “libro” puede designar muchas y muy diferentes realidades, pero, en definitiva, podría aventurarse que un libro es todo aquel documento escrito que es portador de un mensaje¹¹ y que, de algún modo, se hace público.

¹¹ Aquí digo mensaje con el fin de jugar con la ambivalencia del término y haciendo referencia al esquema de la comunicación de Roman Jakobson. Al fin y al cabo, un libro infantil donde

Más allá de las manifestaciones orales y escritas que puedan datarse en épocas prehistóricas, el primer libro que podría considerarse como tal sería el desarrollado por los sumerios y cuyo uso habría de extenderse a otras civilizaciones de Oriente Próximo, durante algunos miles de años, tales como acadios, babilonios y asirios, entre otros. El principal soporte del libro mesopotámico, debido a la ausencia de otras materias primas propicias por su uso en la zona, fue la arcilla, que abundaba y cuya duración era superior a otros soportes como la madera o el papiro, además de más barata su producción (Escolar, 1984, p. 49). Este soporte rígido, denominado *tuppu* (término que habría de derivar en el latín *tabula*), eran planchas planas o ligeramente arqueadas que se manipulaban cuando aún estaban frescas. Los signos lingüísticos eran grabados con un estilete, llamado *cunneus* (de donde habría de tomar el nombre la escritura cuneiforme). El proceso de escritura se llevaba a cabo siempre junto a un recipiente con agua, con el fin de mantener blanda la superficie sobre la que se escribía y que fuese fácilmente manipulable.

El texto se presentaba visualmente muy abigarrado sobre la superficie de la tablilla, dispuesto en columnas y corría de izquierda a derecha. Asimismo, los símbolos eran minúsculos y su lectura era en extremo dificultosa. La tablilla era usada por ambos lados, lo que explica la forma curvada de las mismas, que impedían que la parte cóncava, la primera sobre la que escribía, se borrara al escribir en la otra cara. Los “libros” se configuraban como conjuntos de tablillas apiladas, cuyo reverso era lo primero que se veía y donde figuraba un colofón que servía para identificar la obra de la que se trataba. Las diversas tablillas que componían esa obra contaban con un colofón propio que indicaba la relación con el resto de las tablillas por medio de números, además de con el colofón que identificaba la obra por medio de su título. Cabe destacar que, la resistencia de este soporte, una vez secado al sol o cocido, ha permitido que lleguen hasta nosotros una gran cantidad de obras y documentos. Además de las tablillas de

solo encontramos ilustraciones y absolutamente nada de texto constituye un libro, solo que, haciendo uso de un lenguaje visual, en lugar de lingüístico y, al igual que si se tratara de un texto lingüístico, se encarga de transmitir un mensaje.

arcilla, se emplearon otros materiales más nobles como la piedra o el metal, que sirvieron de soporte para textos de mayor relevancia como códigos legales, tal y como es el caso del famoso código de Hamurabi.

Por otro lado, también tenemos que hacer referencia el hecho de que las tablillas de arcilla fueron soportes librarios usados muy ampliamente y de forma generalizada. De acuerdo con Hipólito Escolar, gran parte de las tablillas que han llegado hasta nosotros constituyen muestras de documentos económicos, administrativos y legales (inventarios, contratos, recibos, sentencias, etc.), además de un gran número de cartas, tanto privadas como oficiales. También existe un gran número de inscripciones votivas y conmemorativas, documentación de índole diplomática que aporta información sobre las relaciones entre las diferentes ciudades, así como crónicas militares, encargadas de narrar las hazañas bélicas de los diferentes soberanos. El pensamiento científico también encontró lugar en la tablilla, por medio, por ejemplo, de registros de observaciones astrológicas, repertorios médicos o tablas numéricas, que permiten que nos hagamos una idea del estado del pensamiento en diferentes materias científicas en la época. Finalmente, no pueden pasarse por alto las composiciones literarias que también encontraron espacio en las tablillas. De este tipo de manifestaciones escritas se conservan poemas mitológicos como el llamado *Enuma elis* o el *Descenso y ascenso de Istar*, así como tablillas con plegarias, proverbios, máximas o fábulas. Probablemente, dentro de este género, la muestra literaria mesopotámica más relevante es el famoso *Poema de Gigamesh*, del cual se conservan varios ejemplares y que también se trata de una narración épica.

En definitiva, el libro mesopotámico cuenta con una serie de características idiosincrásicas que lo distinguen del resto de formas que el libro habría de adoptar en los siglos posteriores. Para Hipólito Escolar (1984, pp. 58-59), esas características son, en primer lugar, la brevedad, principalmente debido a la limitación del soporte. Hemos de tener en cuenta que, como menciona este autor, las obras más largas, hoy en día, no pasarían de ser meros folletos. En segundo lugar, la prácticamente nula circulación del libro, ya que

no existió un comercio librario. En tercer lugar, nos encontramos con una total ausencia del concepto de autoría, tal y como lo entendemos hoy en día, ya que las obras eran colectivas y por lo tanto anónimas, aunque sí pueden encontrarse atribuciones en lo referente a la escritura, con la inclusión del nombre del copista en algunas tablillas. En cuarto y último lugar, es necesaria la reflexión acerca de la función del libro que, más que ocuparse de crear obras, se centró en conservar para su transmisión los avances conseguidos en diferentes terrenos, como el legal o el científico, con lo que se manifiesta una supremacía de los valores sociales frente a los literarios. Este hecho mantiene una correlación directa con la ausencia de manifestaciones de géneros tales como la lírica popular o la narrativa.

Conviviendo con los soportes epigráficos, el primer tipo de libro que hará uso de tinta y de un material ligero y flexible como el papiro, será el libro egipcio. Este contaba con grandes ventajas respecto a los soportes empleados previamente, si bien debido a su tendencia a romperse por las dobleces, obligó a que se usara en forma de rollo, para salvar ese problema. Este soporte está íntimamente ligado a la cultura egipcia, principalmente debido a que la materia prima para su elaboración, el *cyperus papyrus*, es una planta que crece casi de manera autóctona en el Delta del Nilo. En la época, esta planta tuvo diversas aplicaciones en la vida cotidiana, debido a la versatilidad de sus diferentes partes, sirviendo como combustible, materia prima para la fabricación de esteras, ropas y cuerdas e incluso de alimento, gracias a la fécula que puede encontrarse en el interior de su tronco. De acuerdo con Plinio el Viejo (Escolar, 1984, p. 75), el uso generalizado del papiro habría comenzado tras la fundación de Alejandría (323 a.C, aproximadamente); no obstante, el autor danés Svend Dahl concurre en que ya durante el tercer milenio la fabricación de papiro era una actividad plenamente establecida que, además, habría alcanzado una gran perfección técnica (1983, p. 13).

El proceso de fabricación de un pliego de papiro comenzaba por cortar los tallos de la planta en secciones de 30 o 40 cm y pelarlos, de forma que quedaba solo el interior, como si de una patata triangular se tratase. Las secciones de

tallo se cortaban en tiras que debían mantenerse hidratadas, por lo que se las ponía en remojo. Posteriormente, se procedía a la selección de las tiras y se disponían en dos capas perpendiculares, formando un entramado horizontal y vertical sobre planchas de madera. Tras este proceso, sobre el entramado se disponía un fieltro y con un objeto contundente, como un mazo, se machaba con el fin de que el fieltro absorbiese la humedad y el jugo de la planta permaneciese entre las fibras, ya que servía a modo de pegamento. Se dejaba secar al sol y, una vez seco, se pulimentaba con piedra de lija, para lograr una superficie lo más lisa y fina posible. El último paso consistía en la aplicación de una solución impermeabilizante, hecha a base de goma arábiga y agua, para evitar la porosidad del soporte. Para escribir se empleaba un útil llamado cálamo, hecho de cañas de junco machacadas a modo de pincel, y tinta roja y negra. El libro estaba constituido por pliegos de papiro unidos que, se enrollaban y desenrollaban gracias a los *umbillicus*, unas varas de madera unidas a los extremos del pergamino. La longitud de un rollo solía ser de entre 3 y 5 metros, con el fin de que no fuera excesivamente voluminoso y pudiera manejarse con facilidad. El papiro es un formato anapistográfico debido tanto a la morfología del libro en sí, como al hecho de que se escribía solo sobre la cara donde las fibras se veían horizontalmente, que además servían los escribas como líneas de guía.

El papiro tenía un carácter muypreciado, debido a que no era un bien muy abundante, por lo que para escritos más fútiles se empleaban otros soportes menos valiosos, como madera, los *ostraka* o tablillas. Se producían papiros de diferentes calidades, como el llamado papiro emporético, que se destinaba a cuestiones administrativas y se caracterizaba por ser grueso, oscuro, de poca calidad y, generalmente, solía terminar desechándose. Se diferencia de este el papiro empleado para las obras literarias, que era muy blanco y de gran calidad. Cada rollo tenía una extensión limitada, ya que debía enrollarse y desenrollarse de forma cómoda y que permitiera su lectura, de forma que una

obra podía estar recogida en varios rollos.¹² Como señala Hipólito Escolar³, los papiros conservados hoy en día aún mantienen, en parte, su blancura y flexibilidad, aunque cabe matizar que se trata de un soporte extremadamente sensible a la humedad (1984: 76), lo que lo hacía perfecto para climas como el egipcio, extremadamente seco, pero poco apto para latitudes más septentrionales y con un mayor índice pluvial, como el continente europeo (es este, en parte, uno de los motivos por el cual se buscarían alternativas, como veremos).

El escriba solía trabajar sentado, apoyando el rollo directamente sobre sus rodillas o sobre una tabla que colocaba de igual modo, tal y como la estatua *El escriba sentado* (2480-2350 a.C.) pone de manifiesto. La escritura y, por ende, la lectura, se practicaron en un primer momento en Egipto, de derecha a izquierda, mientras que, posteriormente, en el mundo griego, se hizo en la dirección opuesta. El texto se plasmaba sobre la superficie en columnas, al estilo de las revistas de hoy en día¹⁴. Los textos apenas contaban con signos auxiliares¹⁵: no se sangraban los párrafos, aunque cada línea y cada párrafo tenía su propia longitud. Cabe destacar que uno de los signos gráficos más característicos,

¹² Como apunta Henry Petrosky, ingeniero civil profesor en la Universidad de Duke (Durham, Carolina del Norte), se ha estimado que una obra como la *Iliada*, de Homero, habría completado una docena de rollos en *scriptio continua*, mientras que una versión del siglo I o II, ya con espaciado, habría ocupado unos mil metros de papiro en total (2002: 45).

¹³ Este mismo autor enumera así las virtudes del papiro, que llevaron a que fuera el soporte por antonomasia durante casi cuatro milenios: «[el papiro] permitía recoger textos de cierta extensión con la garantía de integridad de la obra, tenía buena apariencia, resultaba grato al tacto, se podía escribir en él fácilmente con tinta, borrar con agua lo escrito y embellecerlo con ilustraciones en color. Además, no tenía mucho peso, se sostenía en la mano y se transportaba con facilidad» (1989: 179).

¹⁴ En lo referente a analogías con formatos actuales, Frédéric Barbier afirma que la lectura del rollo es en base muy similar a la actual lectura en el ordenador (2005: 25), ya que el desplazamiento hacia abajo o hacia arriba de un documento trae reminiscencias del rollo, ya que solo puede verse una sección al mismo tiempo. En este sentido, no deja de ser curioso que el término usado para ese desplazamiento en documentos y páginas web, en inglés, emplee el término *scroll*, que coincide con la palabra que designa un documento escrito enrollado, ya sea de papel, pergamino o papiro, de acuerdo con el diccionario Merriam Webster.

¹⁵ Los signos gráficos empleados en un papiro estaban sujetos a la voluntad del escriba, de manera que no puede establecerse una tradición generalizada, más allá de algunos detalles, como el uso de la tinta roja. Así, cada papiro tiene sus propias características gráficas. El papiro que contiene la obra *Los persas* de Timoteo (siglo V a.C.), encontrado en Memfis (Egipto) en una tumba, presenta algunas idiosincrasias como la inclusión de líneas que se encargan de separar las estrofas o de *coronis*, elementos gráficos que sirven para diferenciar las diferentes partes.

sobre todo de la etapa egipcia, fue el uso de la tinta roja para marcar todo lo que se consideraba especialmente relevante, como los encabezamientos o el comienzo de un nuevo párrafo (Escolar, 1984: 78). Generalmente se hacía uso de la *scriptio continua*¹⁶ y, en ocasiones, especialmente en los libros de los muertos, se incluyeron ilustraciones¹⁷, ya que se consideraba que estas representaciones poseían un valor mágico (Escolar, 1984, p. 78; Dahl, 1983, p. 16).

El proceso de lectura era parecido al de escritura, en tanto en cuanto se precisaba todo el cuerpo, ya que ambas manos eran necesarias, además de las rodillas, que servían para apoyar el documento y ayudar a desplegarlo. El lector desplegaba ante sí la superficie equivalente a una hoja o plágula. Se imponía una lectura continuada, que imposibilitaba toda consulta de otras obras (Barbier, 2005: 25). Debido a la citada escasez de ergonomía, el usuario no podía realizar anotaciones o subrayar pasajes durante la lectura. Así, debían recurrir a su memoria para intentar retener los datos o pasajes que se pretendían utilizar con posterioridad. En ocasiones, esta práctica se ha traducido en que, cuando encontramos referencias a otras obras o autores, al cotejarlas con las fuentes originales, se advierten inexactitudes o errores, lo cual no se debía a que hubiera variantes, sino a que las referencias debían ser reconstruidas a partir de lo memorizado.

El papiro se destinó, sobre todo, a la elaboración de libros, que se copiaban cuidadosamente, tanto en Egipto, como posteriormente en Grecia¹⁸ y Roma. Sin embargo, no puede obviarse la convivencia de este material con otros

¹⁶ El uso de la *scriptio continua* indica no solo una voluntad de aprovechar el material al máximo, sino el hecho de que la práctica de la lectura se realizaba en voz alta, «pues solo así se podía consumir una completa apropiación de los textos [...]. Faltando la separación entre las palabras, la lectura era el resultado de una técnica compleja basada en la entonación, el timbre y la gestualidad del lector.» (Castillo Gómez, 2004, p. 35).

¹⁷ La inclusión de ilustraciones, ya fuera con una finalidad ornamental o aclaratoria del texto, fue una de las más importantes aportaciones de los egipcios al mundo grecolatino, en lo que a cuestiones librarias se refiere, además del propio uso del rollo de papiro y la tinta (Escolar, 1984, p. 87).

¹⁸ Es ampliamente conocida la anécdota acerca de la obsesiva práctica de la copia de obras por la biblioteca de Alejandría que, al atracar los barcos en su puerto, llevaban todo documento que portase a la biblioteca para que fuese copiada y engrosase sus fondos.

que proliferaron ampliamente en la sociedad, aunque con distintos usos del papiro. Como ya se ha comentado, el papiro era un bien bastante escaso, sobre todo en el mundo clásico, hacia donde se importaba. De este modo, su uso se limitó a la copia de documentos de mayor relevancia, como obras literarias y, en bastante menor medida, para otras labores de escritura, como la escuela o las actividades administrativas. Así, el papiro convivió con otros soportes más baratos, como las tablillas, con reminiscencias orientales. El uso de soportes rígidos ya era corriente en las culturas micénica y egipcia, como muestran las evidencias arqueológicas¹⁹. Posteriormente, en el mundo grecolatino, se emplean otros materiales para la fabricación de tablillas, muy determinados por los usos de las mismas. Así, probablemente las tablillas más extendidas eran las fabricadas con cera encastrada en un marco de madera. Tuvo además una amplia extensión la llamada *tabula dealbata*, tablas de madera blanqueada sobre las que se escribía con tinta y cuya reutilización consistía en volver a pintarlas. En época romana también proliferaron las tablillas de marfil tallado, ejemplo de ello son los dípticos consulares que se entregaban con fines conmemorativos a aquellos elegidos cónsules y senadores. Las tablillas se organizaban en forma de cuadernos, uniendo varias tablillas, que podían conformar dípticos (dos tablillas), trípticos y polípticos. Las tablillas de cera mantienen el carácter anapistográfico que ya presentaran sus antecesoras sumerias y, cabe destacar, que en los polípticos se encuentra el germen de los códices que surgirían con posterioridad. Los formatos en Grecia y Roma fueron diferentes, ya que en Grecia se usaron orientadas verticalmente, en forma de bloc, mientras que en Roma tuvieron una orientación horizontal. El material de escritura era el *stylus*, un útil con un extremo terminado en punta, para escribir mediante incisiones en la cera, y el otro romo, para borrar por fricción, que solía fabricarse con madera, hueso y metal.

¹⁹ Algunos de los restos arqueológicos que ponen de manifiesto la larga tradición del uso de soportes epigráficos en la cultura griega son el guijarro de Kafkania, el testimonio de lengua griega más antiguo, ya que data del siglo XVII a.C. o el conocido disco de Festos (siglo XII a.C.), hecho en arcilla y hallado en Creta, entre otros vestigios, todo ellos elaborados en arcilla.

El llamado paso del rollo al códice puede considerarse como la gran revolución libraria del mundo antiguo, aunque tanto tecnológica como ideológicamente tardaría siglos en consolidarse ya que, comentaba al principio de este capítulo, los avances no son inmediatos, sino progresivos. Así pues, fueron muchos los factores que paulatinamente llevaron a que se dejase de hacer uso del papiro para fabricar libros, en favor del pergamino, un nuevo material que presentaba considerables ventajas frente al primero. De acuerdo con el relato de Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, «[...]según Varrón, cuando Ptolomeo y Eumeno quisieron rivalizar por sus bibliotecas, y una vez que el primero hubo prohibido la exportación del papiro, se inventó en Pérgamo el pergamino» (citado en Barbier, 2005: 32)²⁰. Así, la prohibición de la exportación de papiro desde Egipto conllevó que se buscasen alternativas para poder seguir fabricando libros, lo que llevaría a la invención del pergamino en torno al año 170 a. C.. A pesar de todo, la adopción del códice de pergamino tuvo que esperar para ser de carácter generalizado hasta los siglos III o IV (Barbier, 2005, p. 39)²¹. Hasta entonces, se mantuvo el empleo del volumen como libro por antonomasia, mientras que el uso de tablillas, códices de pergamino y hasta de papiro²² fueron los soportes sobre los que se hacían los trabajos de escritura de menor importancia, como anotaciones o tareas escolares, entre otros.

La materia prima para la fabricación del pergamino es la piel de animales, específicamente la capa de la dermis. Se experimentó con la piel de diversos animales domésticos, desde cabras y ovejas (las llamadas *charta caprina* y *charta*

²⁰ Véase Petroski, 2002, p. 55.

²¹ A pesar de los inconvenientes del rollo de papiro, esta clase de libro mantuvo una aureola de instrumento de cultura superior que, como apunta Hipólito Escolar, autores medievales como Orígenes o San Jerónimo lo prefirieron para dar a conocer sus obras, a pesar de que sus contemporáneos ya se habían decidido por el pergamino (1989, p. 180). Asimismo, la idea de prestigio asociada a la forma del rollo ha continuado incluso en nuestros días, tal y como pone de manifiesto, según comenta Svend Dahl, la costumbre de otorgar un carácter de solemnidad a determinados documentos, como diplomas o títulos, emitiéndolos en rollo (1984, p. 34).

²² Los códices de papiro fueron un tipo de libro de escaso éxito. Debían mantener su carácter anapistográfico, debido a lo rugoso de una de sus caras, y las dobleces los hacían frágiles, llevándolos a romperse con facilidad. A pesar de ello, se conservan algunos ejemplos de códices de papiro, como son el papiro Bodmer, del siglo II d.C., o los papiros de Nag Hammadi, perfectamente conservados, debido a sus especiales condiciones de conservación en el interior de vasijas selladas, depositarios, además, de una importante riqueza cultural.

ovina), cuya calidad era la más baja, hasta terneros (*charta vitulina*), de mayor calidad, además de contar con unas dimensiones mayores, debido al tamaño del animal. Más allá de la calidad de las pieles, el pergamino, en general, presentaba algunas ventajas cruciales, en contraposición con el pergamino, como el hecho de que, una vez tratado, tenía una durabilidad asombrosa, así como que podía ser utilizado por ambos lados (Barbier, 2005, p. 39). Como ya se ha comentado con anterioridad, la idea de usar pieles como soporte para la fabricación de libros comenzaría a gestarse en torno al segundo siglo a.C.²³. El proceso de fabricación era largo y laborioso. De acuerdo con Dahl, «se eliminaba el pelo, se raspaba la piel y se la maceraba en agua de cal para eliminar la grasa; seca y sin ulterior curtido, se frotaba con polvo de yeso y se la pulía con piedra pómez u otro pulimento semejante» (1983, p. 31). Además de las ventajas ya citadas, el pergamino se prestaba a ser borrado, mediante técnicas de raspado, con el fin de ser reutilizado (los *palimpsestos*). Asimismo, a diferencia del papiro, la producción del nuevo material no estaba limitada a una sola zona geográfica y a unas condiciones determinadas, sino que podía realizarse en cualquier lugar, aspecto que, sin duda, conllevó una mayor accesibilidad a este nuevo material.

Una consecuencia directa del empleo del pergamino fue la difusión del formato del *codex*, como ya se ha mencionado. La organización de varias tablillas en cuadernillos supone el origen de este formato que, gracias a la mayor manejabilidad del pergamino, pronto llevó a doblar los pliegos, con el fin de dar lugar a cuadernos que se cosían a otros cuadernos y que, poco a poco fueron conformando el concepto de libro que ha pervivido hasta nuestros días. A esos cuadernos se les adosaban tapas, hechas de materiales más duros, con el fin de proteger los pergaminos, precedente que también se encuentra en los polípticos, que también contaban con cubiertas. Al respecto del formato, durante los primeros siglos se mantuvo bastante reducido, ya que se obtenía a partir de doblar varias veces los pliegos, lo cual daba lugar a cuadernillos de

²³ El empleo de pieles de animales como soporte para la escritura no constituye, a pesar de todo, una práctica totalmente novedosa. Ya en el II milenio a.C. los sumerios habrían hecho uso de pieles curtidas, aunque de un modo mucho más rudimentario.

cuatro a dieciséis páginas. Será a partir del siglo V cuando los formatos comiencen a estandarizarse y aparezcan tamaños mayores (Escolar, 1989, p. 34). Los códices también hubieron de introducir algunas innovaciones, como la paginación, la cual previamente no había sido necesaria en el rollo. Estos desarrollos irán perfeccionándose y aumentándose, a medida que el tiempo pase y vayan suscitándose nuevas necesidades como índices, introducción de *incipits*, así como otros elementos.

La adopción del nuevo formato de libro hacia el final del Imperio Romano constituyó un hecho de extremada importancia para el futuro de la civilización, ya que, como señala Barbier, «hizo posible todo el desarrollo futuro del trabajo intelectual sobre documentos escritos» (2005, p. 40) y, además, permitió un cambio que habría de ser determinante para el posterior uso de los textos, como fue el abandono definitivo de la lectura oral, ya fuese en voz alta²⁴, murmurada o simplemente acompañada del movimiento de los labios, para adoptar el trabajo individual y en silencio que ha perdurado hasta nuestros días. Escolar coincide con Barbier en la vital trascendencia de la invención del *codex*, llegando a afirmar que «el inventor del códice debería colocarse al lado de los grandes benefactores de la humanidad, como los que inventaron la rueda²⁵ o el alfabeto» (1989, p. 180). Es este mismo autor el que justifica la adopción del códice como nuevo soporte con dos factores: en primer lugar, debido al

²⁴ A pesar de todo, la lectura en silencio continuó siendo una práctica minoritaria, tal y como comenta Castillo Gómez, citando un pasaje de las *Confesiones* (VI, 3, 3), de san Agustín (2004, p. 41): «Cuando leía, hacía lo pasando la vista por encima de las páginas, penetrando su alma en el sentido sin decir palabra ni mover la lengua. Muchas veces, estando yo presente -pues a nadie se le prohibía entrar ni había costumbre de avisarle quién venía- le vi leer calladamente, y nunca de otro modo: y estando largo rato sentado en silencio -porque ¿quién se atrevía a molestar a un hombre tan atento?-, me largaba, conjeturando que aquel poco tiempo que se le concedía para reparar su espíritu, libre del tumulto de los negocios ajenos, no quería se lo ocupasen en otra cosa, leyendo mentalmente, quizá por si alguno de los oyentes, suspenso y atento a la lectura, hallara algún pasaje obscuro en el autor que leía y exigiese se lo explicara o le obligase a disertar sobre cuestiones difíciles, gastando el tiempo en tales cosas, con lo que pudiera leer tanto volúmenes como deseaba, aunque más bien creo que lo hiciera así por conservar la voz, que se le tomaba con facilidad.»

²⁵ Esta equiparación también la han mencionado otros autores como, por ejemplo, el ganador del Premio Nobel de Literatura de 1987, Joseph Brodsky, en su discurso de aceptación del citado galardón: «In the history of our species, in the history of Homo sapiens, the book is anthropological development, similar essentially to the invention of the wheel. Having emerged in order to give us some idea not so much of our origins as of what that sapiens is capable of».

agotamiento de la literatura grecolatina a partir del siglo II; en segundo lugar, a causa de la instauración del cristianismo²⁶, que conllevó la adopción de una serie de valores, así como de una mentalidad nuevos en el seno del imperio romano.

Escolar establece una relación directa entre la difusión del códice como forma preferida del libro, con la progresiva expansión del cristianismo, que había abrazado el nuevo soporte como medio para difundir sus enseñanzas (1989, p. 181). Ese proceso de difusión corrió parejo a la institucionalización de la Iglesia, así como a su transformación en una estructura política (Martín Castillo, 2002, p. 38). Así, será a partir del siglo III cuando el códice termine por imponerse rotundamente, incluso en los textos literarios, lo que relegaría el uso del rollo de papiro para documentos diplomáticos y honoríficos, por la cuestión de la tradición (Escolar, 1989, p. 181). Sin embargo, el momento histórico que siguió al surgimiento del *codex* y de la letra minúscula, desarrollos que Barbier califica como un «poderoso útil intelectual, desconocido hasta la fecha» (2005: 40), hizo que las grandes posibilidades de estos avances para la sociedad se quedaran en meras potencialidades.

Tradicionalmente, la Alta Edad Media está considerada como un período oscuro para la cultura occidental. No obstante, creo que sería mucho más acertado considerar este período histórico como una etapa en la que el progreso se mantuvo en un estado latente²⁷. Hasta aproximadamente el siglo X, la tremenda importancia que la palabra escrita había tenido en Grecia y Roma entró en recesión, imponiéndose de nuevo una cultura basada en lo oral. Los monasterios, como señala Barbier, constituyeron el único refugio de la cultura

²⁶ «Se ha especulado que el códice se adoptó por primera vez cuando la Biblia cristiana empezó a ser copiada [...] y a circular como libro, en contraste con los textos en rollo del judaísmo y del paganismo» (Petroski, 2002, p. 51).

²⁷ Durante esta época, la desaparición de centros de enseñanza, el progresivo avance del empobrecimiento y analfabetismo de la población, estrechamente unidos a factores políticos como las invasiones germánicas o la desmembración política, hizo que la cultura quedara arrinconada en los monasterios. La citada pobreza condicionó la producción de libros, como ponen de manifiesto la reutilización de códices, la introducción de la minúscula, así como gran cantidad de abreviaturas, lo que favorecía la inclusión de más texto en menos espacio o el escaso (por no decir nulo) comercio de libros.

escrita y de la tradición antigua, en el seno de los cuales la copia de libros se instituyó como una de las labores de los monjes²⁸ en los *scriptoria* (2005, p. 47). Así, estas pequeñas comunidades religiosas fueron las encargadas de preservar la cultura escrita en sus modestas bibliotecas y, gracias a su labor, el libro pudo comenzar a expandirse hacia otros ámbitos de la sociedad, en los siglos siguientes. A pesar de todo, el libro fue objeto de ciertas reformas de gran calado para la producción libraria ulterior. Es especialmente reseñable la transformación de la que fue sujeto el libro, dotado de un elevado valor simbólico que se tradujo en la fabricación de libros extremadamente lujosos (pergaminos purpúreos, piedras preciosas incrustadas en la cubierta, letras monumentales de oro y plata), lo que hacían que su significado trascendiera el acto de lectura, y que conllevó la conceptualización del libro como un objeto precioso en sí mismo, destinado a ser visto y reverenciado (Castillo Gómez, 2004, p. 39).

Siguiendo con los cambios experimentados por el libro, cobra especial relevancia la creación de nuevos tipos de letra que favorecían la copia, al simplificarse. En los primeros tiempos del códice, el tipo de letra empleada fue la uncial, aunque la escritura presentaba particularidades en función de la localización geográfica. Será alrededor del siglo VIII, cuando, desde la corte de Carlomagno, se promueva una reforma en la escritura con el fin de realizar una unificación y eliminar todas esas peculiaridades nacionales; esto conllevará que termine imponiéndose la minúscula carolina, inspirada en la minúscula primitiva romana y en la uncial, de las cuales se eliminaron todos los elementos parasitarios (ligaduras, decoraciones, etc.), dando lugar a trazos en forma de bastón, por lo que también recibiría el nombre de escritura románica (Dahl, 1984, p. 63; Barbier, 2005, p. 50). Para Escolar, las características de orden, sencillez, claridad y dignidad de las que gozaba la nueva letra, en conjunción con la amplia extensión del territorio dominado por Carlomagno y la voluntad

²⁸ Este hecho está íntimamente relacionado con la adopción de la regla benedictina por una gran cantidad de monasterios, cuyos preceptos quedaron resumidos en la famosa máxima *ora et labora*.

reformadora que presentaba, contribuyeron a la rápida difusión y aceptación en el seno del imperio (1989, p. 211). No obstante, esta situación podría calificarse de efímera, ya que el imperio carolingio no tardó demasiado en caer, dando lugar a una nueva situación de anarquía en el mundo cristiano medieval. No obstante, la unificación de la letra se mantuvo y continuó su expansión, a pesar de la inicial resistencia de algunos reinos. A largo plazo, este hecho sentaría las bases para una ulterior unión cultural de gran parte de los territorios europeos.

El libro más representativo de la época medieval fue el llamado libro monacal, cuya realización era obra de los monjes reclusos en monasterios, actividad que se había convertido en una de las piedras angulares de la vida monacal. Este proceso se realizaba en cadena y suponía la conjunción de diversas artes, tales como la caligrafía, la miniaturización o la ilustración de orlas y capitulares, labores a las que se dedicaba gran cuidado. Esta meticulosidad se extendía a otros aspectos materiales del libro, como la encuadernación. El libro se transformó en un objeto precioso a través del cual se pretendía glorificar a la deidad, lo que se traducía no solo en la intención de crear un libro bellamente confeccionado, sino también rico, mediante el uso de pan de oro, pergaminos tintados u opulentas encuadernaciones. El *scriptorium* era la gran institución en el seno del monasterio que se encargaba de dicho proceso y cuyos objetivos primordiales eran coleccionar, copiar y preservar textos, de acuerdo con lo que puede extraerse de las palabras de Casiodoro (s. VI). En este sentido, también se desarrolló una importante labor de conservación de textos paganos de las tradiciones griega y romana, aunque en muchos casos se encontraron sujetos a “mejoras” desde el punto de vista gramatical, estilístico e incluso del propio contenido.

Como ya he comentado, el proceso de elaboración de los códices estaba concebido como un trabajo en equipo que constaba de diferentes estadios y en el que participaban diferentes monjes, asignados con diferentes funciones. La figura más importante era la del llamado monje *armarius*, que era el encargado de supervisar todo el proceso y por cuyas manos pasaba la selección del material, así como de los títulos que iban a ser copiados, la supervisión y

corrección de las copias, además de ser el custodio de los libros ya finalizados²⁹. Otro de los participantes en el proceso era el llamado monje *librarius*, cuya labor consistía eminentemente en preparar el pergamino para escribir en él, mediante realizando la caja de escritura y que se encargaba de copiar el grueso del texto. Junto a él y, posteriormente, intervenían el monje *rubricator*, cuya labor se centraba en la escritura de las letras más cuidadas y de la rúbrica y el monje *illuminator* o *miniator*, que se dedicaba a las iluminaciones o miniaturas, la parte más artística de todo el proceso. Finalmente, el monje ocupado con el último paso del proceso era el llamado monje *ligator*, que componía el códice, cosía los fascículos y los unía a la encuadernación, que también él realizaba.

Hacia el final de la Alta Edad Media y, especialmente, durante los siglos XI y XII, se inaugura una nueva sociedad del escrito y la producción de libros sale de los monasterios³⁰ para insertarse en la incipiente vida urbana y serán reyes, duques y caballeros los nuevos patronos encargados de su producción (Clanchy, 2007, p. 204). Ejemplo de ello es la labor del monarca Alfonso X el Sabio, quien en el seno de su corte acogió un centro para la copia de libros. Asimismo, el proceso de urbanización que tiene lugar a la época, así como el crecimiento de las ciudades serán dos factores que permitirían que los centros culturales se desplazasen desde los remotos monasterios al amparo de las catedrales y centros municipales, de manera que tuvo lugar un renacer cultural, auspiciado además por el progreso económico (Escolar, 1984, p. 252). Hay que destacar que el libro en la Baja Edad Media vuelve a ser objeto de renovaciones ya no solo en su fisonomía, sino también en lo referente a los usos a los que se destinará. Esta extensión en el uso del libro en este momento estuvo marcada

²⁹ La cantidad de libros que los monasterios poseían no era demasiado elevada: en los mejores casos, algunas decenas de volúmenes. Los monjes eran perfectamente conscientes del valor de estos objetos preciosos. Por ello, su custodia estaba en manos del monje *armarius*. Este nombre proviene del nombre del mueble en el que se conservaban los libros, el *armarius*, del cual era custodio el monje al que se le asignaba dicho nombre.

³⁰ A pesar de que surgen nuevas formas de concebir el libro, el códice monacal perpetúa su existencia a lo largo de toda la Baja Edad Media, siempre asociado a la exclusividad, al prestigio y, en definitiva, a las clases nobiliarias. Durante esta etapa conserva esa simbología de poder, ya que se siguen realizando repletos de miniaturas e iluminaciones e incluso haciendo uso de pergaminos purpúreos, práctica que se extienden hasta el Renacimiento.

tanto por un aumento de la producción escrita y, en especial de las escrituras privadas (registros, cartas, recibos, etc.), como por la diversificación de las tipologías y públicos del libro, teniendo en cuenta su extensión hacia clases más populares (Castillo Gómez, 2004, p. 46). Todo esto pone de manifiesto una situación en la que la sociedad precisaba cada vez más libros, lo cual multiplicaría la demanda tanto de materiales como de libros en sí.

Otros de los hitos medievales en cuestiones librarias lo constituye la aparición del libro universitario, que surgió al amparo de los centros del saber que fueron proliferando por toda Europa, auspiciados por el auge de la escolástica, y que acarreó innovaciones determinantes para el futuro de libro. Este nuevo tipo de libro se caracteriza por deshacerse de gran parte de los rasgos que habían caracterizado a los códices monacales. Así pues, reduce su tamaño, con el fin de utilizarse y transportarse de manera más idónea, la ornamentación pasa a un segundo plano y, con el fin de poder incluir más texto en menos espacio, prolifera el uso de abreviaturas. El tipo de letra también varió y se adoptó la gótica, ya que era más fácil de copiar. Se extiende la inclusión de elementos paratextuales como la foliación, el uso de tablas y elementos de ordenación para organizar el contenido y poder recuperar y acceder a la información más fácilmente. La encuadernación también fue objeto de modificaciones, ya que adoptó una función eminentemente práctica y se deshizo de las caras y ornamentadas cubiertas con que se dotaba al códice monacal. Finalmente, cabe destacar que el sistema de copia de los textos también adoptó nuevos procedimientos, como el de la *petia* y el *exemplar*³¹.

³¹ La creación y asentamiento de la educación universitaria acarreó la necesidad de multiplicar las copias de textos escolares para que la consulta de los mismos les fuese más fácil a los estudiantes. Por ello, se crearon librerías al cargo de un estacionario, autorizadas por los rectores, en las que los amanuenses se encargaban de la copia de los libros, lo cual transformó esta actividad, tradicionalmente asociada al clero, en un empleo laico a partir de este momento. La copia se realizaba de diversas maneras. Una de ellas era el llamado sistema de *pecias*, que consistía en la división de los volúmenes en sus cuadernos o fascículos, los cuales el estacionario alquilaba a copistas o estudiantes para su reproducción. Asimismo, también se daba la llamada copia mediante ejemplares, que era similar a la llevada a cabo en los monasterios, y que se realizaba a partir de un ejemplar, que custodiaba el estacionario (véase Escolar, 1984, pp. 259-260).

Sin embargo, la transformación más trascendental con respecto al libro la constituyó la progresiva sustitución del pergamino por el papel, transición que tuvo lugar debido a la ya citada creciente demanda de libros durante los últimos siglos del Medioevo. A pesar de que ya se han destacado las ventajas que presentaba el pergamino frente a otros materiales empleados previamente como soporte de escritura y para la fabricación de libros, aún era un producto de lenta y costosa elaboración. De esta manera, el papel se postuló como la mejor alternativa, ya que su producción era mucho más barata que la del pergamino, que precisaba un considerable número de animales para producir un solo códice, y se fabricaba mucho más rápidamente y en una mayor cantidad. Asimismo, su valía quedaba demostrada ya que durante siglos había sido el soporte preferido por otras culturas orientales con una larga tradición escrita. A pesar de todo esto, el empleo del papel en Europa no se generalizó hasta aproximadamente los siglos XIV y XV, una fecha bastante tardía, especialmente si tenemos en cuenta que el papel había entrado en Europa doscientos años antes.

El papel tenía una larga tradición en Oriente, especialmente en China, donde tuvo lugar su invención en el siglo II. La dinastía Han, que en aquel momento gobernaba, se vio en la necesidad de buscar alternativas a los soportes de escritura que hasta la fecha se habían utilizado, como eran la seda o las tablillas de bambú, debido a la amplia extensión de su administración. La materia prima para la fabricación del papel era la celulosa, la cual se obtenía a partir de trapos de diversas fibras vegetales, como el lino, el algodón o el cáñamo. A grandes rasgos, la producción seguía los siguientes pasos:

Se procedía, en primer lugar, a meterlos [los trapos] en remojo; después, una rueda hidráulica accionaba unas prensadoras que reducían el tamaño de los retales, dando lugar a la pasta de papel; esta se disponía en un cubo de agua caliente donde el obrero sumergía el instrumento, una rama de madera provista de un tamiz para dejar pasar el agua; se trata de la técnica de la elevación. [...] La hoja resultante se disponía sobre un tendedero y se secaba a lo largo de diversas operaciones sucesivas; a continuación, era encolada, satinada y alisada; [...]. (Barbier, 2005, p. 91).

El proceso de fabricación del papel en China estaba considerado como un secreto de estado. Su difusión tuvo lugar tras la conquista árabe de Samarcanda, importante enclave de la Ruta de la Seda, en el siglo VIII. Allí, gracias a la confesión de dos prisioneros chinos, se llega a conocer el secreto y se establece la primera fábrica de papel del mundo islámico, que posteriormente se extendería al resto de los territorios islámicos y, ulteriormente, a Europa. Este conocimiento llegó en un momento de auge político, lo cual permitió no solo una mejor administración de los califatos, sino que dio lugar a un apogeo en la publicación de obras con el fin de uniformizar la cultura mediante la enseñanza y la religión, además de permitir la adquisición de nuevos conocimientos procedentes de la tradición grecolatina, gracias a los contactos con el imperio Bizantino. En Europa, la entrada del papel tuvo lugar por el Mediterráneo, debido a que los territorios españoles e italianos se encontraban en contacto directo con los árabes. Con posterioridad, y a partir de estos lugares, progresivamente fue extendiéndose hacia el resto del continente europeo.

Asimismo, como ya se ha dicho, a lo largo de la Baja Edad Media la cantidad y clases de libros y documentos en circulación se multiplicó³², lo que acarreo una ampliación de las posibilidades de la cultura escrita. De acuerdo con Frédéric Barbier, habrían sido tres factores diferentes los que incidieron sobre esta articulación: en primer término, una progresiva especialización; en segundo, una acertada banalización y, en último término, la transformación del libro en una manifestación de poder (2005, p. 83). Como ya se ha dicho, el libro primero sufrió ese proceso de especialización convirtiéndose en un útil dirigido a la práctica escolástica y a la enseñanza universitaria³³. Según Antonio Castillo

³² De acuerdo con Hipólito Escolar, «el crecimiento de las relaciones comerciales entre regiones próximas y alejadas, la complejidad de la vida administrativa, consecuencia de la riqueza social y del aumento de la población así como las necesidades de las órdenes mendicantes, empeñadas en la predicación y en estudios filosóficos y teológicos que le diera mayor demanda persuasiva [...] [además de que] el saber leer y escribir, [...] era, en el siglo XV, un buen camino para el triunfo en la vida» (1988, p. 280) son algunas de las razones que justifican el aumento de la demanda tanto de libros como de enseñanza.

³³ Cabe destacar también que, dentro de este uso especializado y docto de los libros, es de especial relevancia el movimiento humanista surgido en Italia a finales del siglo XIV, de la mano de figuras cumbre como Francesco Petrarca. Esta corriente de pensamiento se tradujo al ámbito libresco en una ambición de recuperar la claridad y la pureza de los textos, así como por la

Gómez, fuera del contexto más culto y especializado al que se enfocaba la producción libresca, se desarrolló poco a poco un grupo de lectores más populares, conformado por los «nuevos alfabetizados semicultos» que practicaban la lectura, principalmente, de obras de formación, tratados, devocionarios y algunas obras de entretenimiento, en pequeño formato y en vulgar sobre papel (2004, p. 51), lo que da lugar a esa banalización que comentaba Barbier y que, como este mismo autor señala estuvo íntimamente relacionada con la penetración masiva de la lengua vulgar en el mundo del escrito (2005, p. 84). Así, los libros dejaron de ser objetos de uso y posesión exclusivos de las clases privilegiadas, de manera que pronto se extendió una necesidad de producir más y más libros y el sistema de las copias manuscritas imperante hasta el momento se mostró completamente insatisfactorio para poder hacer frente a la creciente demanda.

2.4. LA ERA GUTENBERG

Antes de la puesta en marcha de la imprenta moderna en 1456, hubo algunos tímidos intentos de afrontar la producción de libros desde una perspectiva que podría considerarse como un poco más progresista, ya que mostraba la voluntad de producir documentos en mayor volumen y, en cierto sentido, en serie. El antecedente del gran invento del siglo XV fue la xilografía, una técnica consistente en grabar las páginas en madera, con los signos en relieve. Sobre estos se aplicaba una capa de color (tinta, betún, etc.), se la cubría con una hoja de papel y se ejercía presión sobre ella, de forma que quedaban los signos entintados impresos en el pliego (Dahl, 1983, p. 90). Esta técnica se

promoción de las lenguas vernáculas en detrimento del latín como lengua vehicular (Castillo Gómez, 2004, pp. 50-51; Dahl, 1983, p. 83; Clanchy, 2007, p.198).

considera el paso intermedio entre el libro manuscrito y el impreso, ya que, al fin y al cabo, el planteamiento en torno a su funcionamiento es similar al de la imprenta de Gutenberg. No obstante, este sistema para producir múltiples ejemplares gracias a la impresión, aunque novedoso en el mundo occidental, tiene su origen alrededor del siglo II a. C., en China³⁴, al igual que el papel. La mayor parte de los libros impresos gracias a esta técnica eran principalmente folletos y hojas sueltas, y no libros *per se*. Estaban caracterizados por una gran profusión de imágenes y una escasez de texto, ya que se destinaban a las clases más populares, que tenían una escasa alfabetización. Generalmente eran de temática religiosa, como las *Biblia pauperum* o los *Ars moriendi*, pero también se imprimían textos paganos, entre los que eran corrientes los calendarios o los libros astronómicos y de vaticinios.

A pesar de todos estos tímidos avances en la copia de libros y la aplicación de la técnica de la xilografía, todavía no se conseguía producir una cantidad de libros suficiente que pudiera satisfacer la demanda, lo que generó una preocupación por la obtención de algún sistema que pudiera reproducir textos a bajo precio y de forma rápida (Escolar, 1984, p. 280). Así, como apunta Barbier, «es evidente que la invención decisiva estaba en el aire [...] durante los primeros decenios del siglo XV. En Bohemia (Praga), Alemania del Sur (Constanza, Nuremberg), valle del Rin, Holanda (Harlem) y Aviñón, pequeños grupos de inventores y empresarios comenzaron a trabajar sobre problemas técnicos de toda clase, ya fueran de papelería, [...], perfeccionamiento de las encuadernaciones o búsqueda de un nuevo método para multiplicar los textos» (2005, p. 95). Finalmente, Johannes Gutenberg fue quien dio con la feliz solución a todos los problemas comentados, gracias al desarrollo de la primera

³⁴ Como apunta Hipólito Escolar, ya en el IV milenio a.C. antes de la generalización de la escritura, se usaban sellos y discos de arcilla, además de signos cuneiformes en relieve que también podrían haber sido empleados a modo de tampones. La estampación era una práctica generalizada en Europa desde el siglo XII, pero solo se practicaba sobre telas. En China sí que existían tipos móviles de cerámica, madera y estaño, pero no alcanzó un gran desarrollo debido a las características idiosincrásicas de la escritura china que, al estar conformada por una gran cantidad de caracteres, se precisaba una gran cantidad de signos, a diferencia de lo que ocurría en Occidente, donde se precisaba un reducido número de ellos (1984, p.281).

impresión de tipos móviles³⁵. Este constituirá un punto de inflexión que dará lugar a una dramática aceleración³⁶ en la lenta, hasta la fecha, historia de la escritura (Helling, 2007, p. 207). A pesar de todo, la imprenta ideada por Gutenberg que se encargó de imprimir la célebre Biblia de 42 líneas, puede decirse que era un instrumento en desarrollo³⁷, que todavía necesitaba ser mejorado si quería alcanzar una mayor eficiencia en la producción de documentos impresos.

En un primer momento, la producción de los primeros impresos se empleó en generar libros que presentaran la mayor similitud posible con los manuscritos en circulación, con el fin de que los compradores se encontrasen con algo familiar. Así, en los llamados “incunables” se encuentran espacios para incluir capitulares y decoraciones *a posteriori*, tipos que emulaban la letra gótica presente en los códices, además de unos márgenes muy amplios, así como una gran abundancia de abreviaturas. Estos rasgos ponen de manifiesto que los primeros impresores intentaron dotar a los primeros documentos impresos de una estética continuista con respecto al códice. No obstante, poco a poco, los libros impresos fueron adquiriendo características propias, como marcas de impresor, colofones, firmas y reclamos o foliación. A pesar de todo, la introducción de novedades fue bastante tímida y la fabricación de libros siguiendo este modelo se prolongó bastante. Probablemente, solo a partir de

³⁵ Como hemos dicho, el hecho de que la imprenta fuese una realidad era solo cuestión de tiempo, ya que puede decirse que, en cierto modo, la idea “flotaba” en el ambiente de la Europa del siglo XV. Así, en diversos puntos de Europa, fueron varios los artesanos y orfebres los que desarrollaron sistemas muy parecidos a los de Gutenberg, con la única diferencia de que fue este último quien inventó un instrumento de fundición práctica para la fundición de tipos (véase Dahl, 1983, pp. 93-94).

³⁶ Años después de la invención de la primera imprenta, comenzaron a proliferar imprentas por toda Europa. De acuerdo con los datos apuntados por Alberto Manguel, esas imprentas habrían producido una cantidad de incunables que rondaba los 30000 ejemplares, una cifra tremendamente significativa si se tiene en cuenta que la producción de manuscritos en el siglo XV normalmente no llegaba a los 250 ejemplares y, en muy raras ocasiones, se llegaron a alcanzar los 1000 (2005, pp. 195-196).

³⁷ En 1470 se modificó el diseño de la imprenta con la introducción de un carro móvil que permitía imprimir un pliego entero de forma más fácil. Concebido en Italia, dicho perfeccionamiento se habría extendido y generalizado en otros países en poco más de una década. Esto consiguió acelerar el proceso de impresión, lo cual afectó profundamente a la producción de los textos (Hellinga, 2007, p. 209).

los años treinta del siglo XVI pueda hablarse de la existencia de un libro moderno o “editorial”, dotado de una estructura interna regular y estable consistente en portada, preliminares, texto y complementos finales, la concepción publicitaria del frontispicio y un protagonismo efectivo del impresor o editor (Castillo Gómez, 2004, p. 58). Así, las principales características de los incunables pueden resumirse en el predominio del formato *in folio*, la tipografía gótica, la ausencia de portada, los márgenes generosos y la abundancia de abreviaturas, el empleo del papel (aunque también se imprimieron libros en esta época en pergamino), la ausencia de foliación hasta 1470, el abundante uso de firmas y reclamos, así como la impresión a dos columnas, principalmente a línea tirada.

A partir del surgimiento de la imprenta y de la producción de los primeros ejemplares, en cierto modo ya estaban sentadas las bases del arte de la impresión y solo quedaba repensar la máquina en pos de conseguir una eficiencia cada vez mayor. Como apunta Hipólito Escolar, la inexistencia de presiones sociales que afectaran a la funcionalidad del libro, hizo que los métodos de producción se mantuviesen prácticamente impertérritos durante un lapso de casi trescientos cincuenta años (1984, p. 429). Pero el modelo de imprenta de primera época que se encargó de poner en circulación los ejemplares hoy conocidos como incunables podría tenerse como un mero prototipo de lo que llegaría a ser posteriormente, aunque las bases principales al respecto de su diseño y concepción estuvieran sentadas. Hasta casi el siglo XIX, la impresión de libros era un proceso que podía considerarse artesanal (Banham, 2007, p. 274), realizado casi enteramente a mano. Sin embargo, la voluntad transformadora inherente a la Revolución Industrial proporcionaría el acicate necesario para reanimar a los impresores y editores a modificar la imprenta y convertir el ya obsoleto artefacto en una máquina más eficaz, que se ajustase a los nuevos tiempos.

En cierto modo, al igual que ocurrió en el siglo XV en que el creciente interés social por los textos y la lectura llevó directamente a la invención de la imprenta, la Ilustración dieciochesca también fue capaz de marcar un punto de

inflexión dado el notorio crecimiento de la alfabetización, la aparición de una tendencia urbana mucho más marcada, así como el ascenso de la burguesía (Castillo Gómez, 2004, p. 68). Esta coyuntura de progreso intelectual conllevó que la necesidad por escribir y leer aumentase aún más, de forma que se produjo de nuevo un incremento en la demanda de libros e impresos.³⁸ Esto produjo que la imprenta fuese objeto de transformaciones que la convirtieron en una máquina mucho más capaz de dar respuesta a los desafíos del momento. Así, dejó de funcionar con trabajo manual, para pasar a beneficiarse de los adelantos de la época incorporando la fuerza del vapor, además de mejoras en su diseño, que dotaron de mayor velocidad al proceso en su conjunto³⁹.

Así como la imprenta se había mantenido anclada en el pasado, lo mismo había ocurrido algunos de los oficios asociados a esta, como la producción de papel. De este modo, para la definitiva industrialización de la producción libresca fue también necesaria la mecanización de la fabricación del papel ya que, sin un suministro considerable del material básico de los libros, la impresión de estos no podía llevarse a cabo. Un hito importante lo constituyó la invención de la “máquina de papel” por parte de Nicolas-Louis Robert y que fue el punto de partida de esta revolución coetánea a la que la imprenta estaba experimentado (Dahl, 1983, p. 230; Banham, 2007, p. 273). La invención de Robert estaría complementada con la necesidad de encontrar un material a partir del cual elaborar papel que sustituyera los trapos que se habían empleado hasta la fecha⁴⁰, cuya cantidad era incapaz de dar respuesta a la demanda. La

³⁸ Hipólito Escolar destaca que, además de estas razones un tanto generalistas, una de las principales motivaciones que fomentaron la construcción de máquinas de escribir cada vez más rápidas y eficientes provino del sector de la prensa y, en Inglaterra especialmente, del periódico *The Times*, cuyo constante incremento de ventas empujó a sus directores a buscar soluciones para poder imprimir más cantidad de periódicos en menos tiempo (1984, p.432).

³⁹ Teniendo en cuenta que la Revolución Industrial surgió en suelo británico, tiene sentido que los primeros pasos hacia el aumento del rendimiento de la prensa de madera fueran obra de un inglés, en concreto, del conde de Stanhope. Sin embargo, la primera máquina completamente satisfactoria fue creada por el alemán Friedrich König, también sobre suelo inglés. Se trataba de una máquina totalmente automática, movida por vapor que además reducía la mano de obra necesaria de manera sustancial a tan solo dos personas (véase Escolar, 1983, pp. 431-432).

⁴⁰ La desesperación por encontrar alternativas a los trapos era tal que en 1854 el periódico británico *The Times* ofreció una recompensa de 1000 libras esterlinas por el descubrimiento o la invención de una alternativa a ellos (Banham, 2007, p. 274).

alternativa fue la pasta de madera, obtenida mediante la trituración y posterior tratamiento con cloro y bisulfitos que permitían obtener una celulosa pura (Escolar, 1984, p. 430). Finalmente, también hay que destacar el avance que supuso el desarrollo técnico de la máquina de componer, cuyo más famoso exponente es la creada en las últimas décadas del siglo XIX por el alemán Ottmar Mergenthaler y a la que llamó “Linotype” (Dahl, 1983, p. 231), que también permitió mejorar la calidad y los tiempos de la producción de libros.

Así pues, la irrupción de la llamada Revolución Industrial en el contexto europeo impuso un clima de renovación y cambio a lo largo de todo el siglo XIX que sería el detonante de la modernización de muchos sectores de la sociedad y, en el caso que nos ocupa, de la producción del libro. Tal y como Frédéric Barbier afirma: «[e]l paso a la industrialización propiamente dicha está dominada por el concepto de progreso: progreso en el procedimiento (fabricar y difundir), progreso en el producto, progreso en los modelos y en las formas de consumo» (2005, p. 317). Así, este clima de prosperidad no solo tuvo consecuencias en el ámbito técnico de la producción del libro, si no que los efectos de la industrialización se hicieron patentes en el ámbito sociocultural que rodeaba a esa producción. Esto llevó acarreado la aparición de nuevas maneras de acercarse a los textos impresos, lo cual estuvo determinado por una serie de factores que explican el avance de la escritura, el libro y la lectura en el contexto decimonónico:

El desarrollo de la alfabetización [...]; la extensión de la escuela pública [...]; la reducción de la jornada laboral obrera; el impulso de las bibliotecas para todos, fueran públicas, escolares u obreras; la paulatina industrialización del sector editorial [...]; los cambios en los métodos educativos, en particular, la enseñanza integrada de la escritura y de la lectura, la introducción de juegos, de alfabetos ilustrados y otros recursos pedagógicos, así como la elaboración de auténticos libros escolares; o el despliegue notable de los libros populares de formato pequeño y coste accesible [...] ha de contarse igualmente con la novedades aventadas en el comercio de los libros, sobre todo la edición por entregas, las suscripciones a colecciones y «bibliotecas», el recurso a la publicidad y la extensión de la venta callejera [...] (Castillo Gómez, 2004, pp. 71-72).

Asimismo, a todo ello habría que añadir la crucial trascendencia de la prensa periódica que no solo influyó en los lectores, sino también en los modos de producción, mediante su intervención directa mediante el patrocinio de algunos de los avances tecnológicos. No obstante, el proceso de automatización de todo el sector de la imprenta no culminaría casi hasta 1970⁴¹, momento en el que la inmensa mayoría de los libros ya se imprimían en papel fabricado en máquinas, mediante monotipia y cuyas hojas se doblaban y encuadernaban mecánicamente (Banham, 2007, p. 289), lo que dejaba bien atrás la producción manual del libro que había imperado durante miles de años.

⁴¹ La industria siguió evolucionando, incorporando, por ejemplo, las ventajas de los ordenadores y de la tecnología digital, lo cual se ha materializado en el desarrollo de las impresoras digitales, máquinas tremendamente avanzadas y mucho más rápidas y eficaces que las de finales del siglo XX, capaces de aumentar la producción de libros exponencialmente. Un ejemplo concreto es la llamada Espresso Book Machine, aparecida en 2006 en una librería de Washington D.C., que es capaz de imprimir un libro en rústica de trescientas páginas en menos de tres minutos (Phillips, 2007, p. 556).

3. MARCO TEÓRICO PARA EL LIBRO FUTURO

Somos los primitivos de una nueva cultura
UMBERTO BOCCIONI

Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another? Are we for ever to be twisting, and untwisting the same rope? For ever in the same track--for ever at the same pace?

LAURENCE STERNE

De acuerdo con Harald Haarmann, en la actualidad, «la escritura ha sido sustituida por la técnica digital precisamente en las esferas de importancia vital en las que fue imprescindible durante siglos. En principio, la escritura ya no es indispensable para la manipulación y fijación de información, [...]» (2001: 70). Aunque esta afirmación no es del todo acertada pues hoy en día las tasas de alfabetización son más altas que nunca antes en la historia de la humanidad⁴², lo que sí parece evidente es que la materialidad de la escritura tal y como se había conocido ha sido del todo alterada. Una de las muestras más evidentes de esto se pone de manifiesto en la cotidianidad de nuestras propias vidas en las que, casi por completo, la acción de escribir con lápiz y papel para registrar cualquier clase de información, ha pasado a un segundo plano, en beneficio de nuevas técnicas y sistemas, como el ya omnipresente procesador de textos o simplemente las apps de notas que todo teléfono móvil hoy tiene instalada. Así, podría decirse que la escritura se ha convertido en una especie de “artículo de

⁴² De acuerdo con los datos del Instituto de Estadística de la UNESCO (IEU) la tasa de población adulta (mayores de 15 años) alfabetizada alcanzaba el 86% en 2017, fecha en la cual se recogieron las últimas estadísticas.

lujo” para una sociedad tecnológicamente sobreabundante (Haarmann, 2001, p. 71). Esta superación de la escritura está relacionada con su futilidad en un contexto en el que los volúmenes de información que se producen han alcanzado tal magnitud que deben ser fijados y conservados mediante técnicas digitales, pues serían inabarcables analógicamente. Así pues, la escritura hoy en día no deja de ser una actividad que podría calificarse como “romántica” y ciertamente nostálgica, pues disponemos de métodos mucho más eficientes y acordes con la situación tecnológica actual para fijar y conservar la información y posteriormente recuperarla. Por otro lado, la lectura ha pasado de girar exclusivamente en torno al formato del códice, a ser este un formato entre otros (Pressman, 2009, p. 467). Así pues, como ocurría con la escritura, el libro tal y como lo hemos conocido en su formato de papel impreso y encuadernado ha dejado de ser el soporte preferido en el que conservar la cultura e información, en favor de otras herramientas informáticas que, para determinados usos, parecen haberse mostrado mucho más eficientes.

Esta situación ha puesto de manifiesto la obsolescencia de algunos tipos de documentos impresos que, hasta los años 90, parecían de gran utilidad y totalmente imprescindibles, como pueden ser las enciclopedias o los diccionarios, pero cuya utilidad en formato físico es actualmente accesoria, ya que la información que han atesorado durante mucho tiempo ha migrado a formatos electrónicos donde el saber que contienen realmente no ocupa lugar. Para Manuel Castells, esta tendencia subraya la importancia de los usos de la red para la educación y la búsqueda de información y considera que podría extenderse al ámbito de los libros de texto (2001, p. 225). De hecho, es evidente que se están dando pasos hacia esa realidad, si tenemos en cuenta que este tipo de transformaciones se aprecia de manera significativa en el ámbito académico, pues una importante parte de la producción científica se divulga electrónicamente y este tipo de uso es preferido con más asiduidad a las

manifestaciones impresas⁴³. Esto ha supuesto grandes ventajas, especialmente en lo que se refiere al factor económico, ya que se reducen en gran medida los costes de producción (Pressman, 2009, p. 466). En palabras de D'Ambrosio, «the development of new digital printing technologies gives the writers easier access to explore the countless possibilities of page design, while also make it less expensive for the publisher to actually put to print such experiments» (2018, p. 87). Al mismo tiempo, en lo que respecta a la difusión y al alcance, ya que los formatos digitales consiguen, gracias a Internet, llegar a un mayor público, por recóndito que sea el lugar desde el cual se divulga o desde el que se accede.

Como afirma Manuel Castells, «el proceso de generación, producción y publicación de la materia impresa está siendo transformado completamente por Internet, pero el producto en sí no parece que vaya a cambiar sustancialmente en un futuro próximo» (2001, p. 226). En efecto, es bastante obvio que, en el momento actual, algo se está moviendo en lo referente al modo en que el libro ha sido concebido hasta ahora. A pesar de todo, hemos de tener en cuenta que dichos procesos de transformación, que cada vez se advierten de manera más acusada, no plantean dinámicas del todo novedosas ya que, tal y como se ha expuesto en el capítulo previo, el libro como objeto en el que se fija y transmite la información, aunque ha experimentado cambios desde sus primeras formas, no se ha transformado de manera acusada. El proceso que ha permitido evolucionar a un simple pedazo de arcilla en un objeto tan complejo como un libro impreso no ha llegado a su fin, debido a su íntima relación con las sociedades a la par de las cuales ha ido desarrollándose, en una constante evolución hasta alrededor de los años 90 del siglo XX. Hasta este momento, puede decirse que hemos vivido en un contexto eminentemente analógico, pero a partir de entonces hemos asistido a una progresiva digitalización que ha afectado poco a poco a todos los ámbitos de la sociedad y la cultura y que, por ende, ha transformado profundamente el tratamiento de la información. Como

⁴³ Hay diversos estudios realizados en torno a la cuestión, especialmente centrados en el ámbito de las ciencias, que ponen de manifiesto la preferencia de los investigadores por la divulgación científica en formato digital (De Groote et al., 2001; Zimmerman, 2010).

bien sabemos, la intrínseca unión de los medios con los contenidos permite que «as certain modes of expression [...] gain prominence, the medium that best supports them develops and, in some cases, supersedes the one that preceded it» (Borsuk, 2018, p. 1). Así, los modos de conservación, almacenamiento y transmisión de la información se encuentran en un proceso de evolución, aún no terminado, que ha ocasionado el paso de los tangibles formatos asociados al papel, a la volatilidad de los sistemas digitales.

Retomando la idea sobre el constante proceso evolutivo del libro que mencionaba previamente, Frederick G. Kilgour considera que existen siete hitos en la historia de este (resumida en el capítulo previo), que se manifiestan mediante las diferentes transiciones de un estadio en la evolución del libro a otro.⁴⁴ Tras el paso de la oralidad a las tablillas (primer hito), de las tablillas al rollo (segundo hito) y del rollo al códice (tercer hito), reconoce otros cuatro mucho más cercanos como son la primitiva mecanización de la producción de libros gracias a la imprenta de Gutenberg (cuarto hito), la introducción del factor no humano en los procesos de composición, prensado y manufactura del papel (quinto hito) y, finalmente, el paso hacia la digitalización de la composición y la impresión en offset que ha tenido lugar en las últimas décadas (sexto hito) (1998, pp. 158-159). La aparición de los primeros e-books y los dispositivos electrónicos constituirían el último hito, en el cual aún nos encontramos inmersos, transición que no va a ocurrir de la noche a la mañana (Kilgour, 1998, p. 9). Así pues, la culminación de este proceso aún queda bastante lejana, aunque sus efectos van haciéndose notar con la ya efectiva desaparición de algunos formatos, como se ha mencionado. Si entramos en el terreno de la especulación, puede aventurarse que lo más probable es que la industria del libro sea objeto de una completa transformación que podría traducirse tanto en la desaparición de más formatos, como en la publicación de

⁴⁴ De acuerdo con Richard Kilgour puede establecerse una analogía entre la evolución del libro y la teoría de la evolución orgánica del equilibrio puntuado enunciada por los paleontólogos Niles Eldredge y Stephen Jay Gould en las décadas de los 60 y los 70, debido a la alternancia entre largos periodos de estabilidad con periodos de cambio radical (1998, p. 4), como en el que nos encontramos actualmente.

ciertos tipos de literatura únicamente en formato electrónico o a la extensión de la impresión bajo demanda, aunque para que algunos de estas posibilidades sean factibles, serán necesarios pasos previos como que se extienda aún más ampliamente la posesión y el uso de dispositivos como tabletas o e-readers⁴⁵ o la generalización de máquinas capaces de imprimir y encuadernar libros en breves lapsos de tiempo. Ocurra lo que ocurra, parece más que evidente que la hegemonía del libro en su forma de códice como pivote de la cultura a nivel global puede estar alcanzando un punto de inflexión.

Michel Butor, en su ensayo de 1964 “Le livre comme objet,” reflexiona acerca de las características materiales del libro y asevera que el libro tal y como lo conocemos, a pesar de haber servido fiel y útilmente a la humanidad durante siglos, no debe considerarse ni indispensable ni irremplazable (1992, p. 130), realidad que poco a poco vamos asumiendo. Sin embargo, más allá de todos los posibles cambios y transformaciones, personalmente no considero que estos vayan a suponer que el libro desaparezca por completo, sino que probablemente tendrá que adaptarse al nuevo contexto, modificando su función social y cultural. En este sentido, resultan de especial relevancia las propuestas teóricas de la académica Jessica Pressman que considera que los desafíos que las tecnologías digitales están planteándole al libro pueden considerarse como una fuente de inspiración y de experimentación formal para la literatura del siglo XXI (2009, p. 465). Esto se manifiesta en una aún tímida pero creciente tendencia hacia la creación de obras literarias que se encargan de poner en valor la tradicional forma del códice, a la par que se intenta establecer un diálogo con los nuevos medios. Pressman ha denominado esta

⁴⁵ Hablar de los cambios que pueden acontecer en el ámbito de la literatura, especialmente en el ámbito de la narrativa, entra de lleno en el terreno de la especulación, pues nada puede afirmarse a ciencia cierta. No obstante, ya se observan leves evidencias de los derroteros futuros y las mutaciones que podrían afectar a la novela, ámbito que particularmente me interesa, los cuales podrían ser mucho más profundos, ya que no dejan de surgir nuevas perspectivas que incluyen algunos videojuegos como manifestaciones pseudo-literarias e incluso hay voces que estiman que las series televisivas podrían considerarse como la versión del siglo XXI de las novelas seriadas del siglo XIX de autores como Charles Dickens o Henry James, entre otros. No obstante, lo que se pone de manifiesto es una convergencia cada vez más difusa de las diferentes formas culturales y la diversificación de los medios y los modos en los que la literatura se manifestará.

sensibilidad como «the aesthetic of bookishness» (2009, p. 465), pues los autores asociados a esta “corriente” demuestran una particular voluntad de ensalzar la forma libraria y hacerla parte fundamental de su obra literaria que, en cierta manera, puede hacer pensar en los libros de artista, aunque salvando muchas diferencias, como se verá más adelante en este capítulo.

Esta estética de la libreriedad⁴⁶ puede considerarse como una estrategia literaria aún emergente, fruto del momento cultural actual y que aprovecha el poder de la página impresa de maneras que atraen la atención al libro como formato multimedia inspirado por y conectado con las tecnologías digitales (Pressman, 2009, p. 465). El formato del código se postula como una forma estética y no solo como el soporte de la obra literaria, a la cual se encarga de completar y enriquecer. Esta realidad no deja de manifestar una cierta ironía pues, «in the moment of the book’s supposed obsolescence due to digital technologies, we see the proliferation of creative acts that fetishize and aestheticize the book as artifact» (Pressman, 2018, p. 60). De este modo, las obras que adoptan esta estética de la libreriedad responden de manera directa a las particularidades de su momento contemporáneo digital al mostrar cómo la literatura mantiene un rol central en nuestra cultura tecnoemergente como un espacio para la expresión estética y la cultura crítica (Pressman, 2009, p. 480). En cierta manera, esto es posible debido a que, como ya se ha dicho, el libro se ha liberado de su principal cometido como almacén de información, lo cual pone de manifiesto su potencial para adquirir nuevas funciones. Sin embargo, es evidente la necesidad de repensar el formato del código y sus implicaciones literarias, para lo cual será imprescindible que tanto autores como artistas, en un espectro más amplio, se comprometan a mantener el formato vivo ideando nuevos modos de revitalizarlo mediante propuestas que potencien su

⁴⁶ La inexistencia de un equivalente satisfactorio para el término inglés “bookishness” me ha llevado a realizar una traducción libre de dicha palabra, con la consiguiente adaptación al español, dando lugar a un término que podía considerarse un barbarismo, pero que, en última instancia, responde a una necesidad.

originalidad y su relevancia en el contexto cultural actual y futuro⁴⁷. Al fin y al cabo, como apunta el autor B. S. Johnson, «[n]ovelists must evolve (by inventing, borrowing, stealing or cobbling from other media) forms which will more or less satisfactorily contain an ever-changing reality, their own reality» (1973).

No obstante, si nos fijamos en el mercado literario actual, lo encontramos copado por infinidad de novelas que perpetúan las características más tradicionales de la forma del libro y que, en su inmensa mayoría, podrían perfectamente trasladarse a formato digital. De hecho, gran parte de ellas se comercializan complementariamente como archivos ePub, mobi (el formato del afamado dispositivo Kindle fabricado y comercializado por Amazon) o pdf, con un precio tan solo levemente inferior a sus equivalentes materiales. Este trasvase no conlleva una pérdida sustancial para el lector: el significado del texto se mantiene, solo que se canaliza a través de un medio diferente⁴⁸. N. Katherine Hayles considera que el hecho de que la información pueda circular sin modificaciones entre distintos sustratos materiales, como se pone de manifiesto con el ejemplo expuesto, era de alguna manera una característica definitoria del momento actual (1999, p. 1) y hoy en día lo sigue siendo. Sin embargo, las obras literarias que pueden adscribirse a la llamada “estética de la librería” plantean un acercamiento a la obra literaria que convierte esos trasvases en prácticamente imposibles, al convertir el formato material en un elemento consustancial al texto literario. Al fin y al cabo, esa es la voluntad de este tipo de obras, profundamente arraigadas en un formato específico. En el lado opuesto del espectro, ocurre exactamente igual con las obras de ficción hipertextual, como podría ser la archiconocida *afternoon: a story* de Michael

⁴⁷ El poeta Zenon Fajfer afirma que «we can only hope that a future masterpiece will change the present situation and the attitude to the material aspect of the book, which they have ignored so far. This is, I believe, the only way of saving hardcopy books from obliteration by electronic media» (2010, p. 27).

⁴⁸ Jerome McGann contradice esta idea: «Translating paper-based texts into electronic forms entirely alters one’s view of the original materials» (2001, p. 82).

Joyce, cuyo traslado a un libro físico sería absolutamente imposible, pues supondría la pérdida de sus características inmanentes, como la interactividad.

A pesar de todo, creo que nos encontramos en una coyuntura intermedia en la que no puede determinarse una preeminencia de lo digital sobre lo analógico, sino que ambas realidades se combinan, aunque sin llegar a mezclarse por completo. O, en palabras de Marshall McLuhan, en una edad de transición rápida, situada entre dos culturas y tecnologías en conflicto, en que cada momento es un acto de transmutación de una cultura en otra (1993, p. 209). Para Manuel Castells, «[e]l arte [...] es cada vez más una expresión híbrida de materiales virtuales y físicos» (2001, p. 232) y la irrupción de Internet es un momento clave en la historia de la cultura, equiparable a la aparición de la imprenta en el siglo XV y el inicio de lo que Marshall McLuhan llamó la “galaxia Gutenberg” (2001, p. 16). Así, será esta nueva tecnología la que determinará el futuro de la cultura, ya que, en efecto, la producción de una determinada tecnología en un momento histórico condiciona su contenido y los usos que se hacen de ella en su desarrollo futuro (Castells, 2001, p. 23). La hibridación de la que habla Castells, en cierta manera, entronca con las ideas de Henry Jenkins y su teoría de la cultura de la convergencia. Para este académico, el concepto de convergencia puede entenderse como «el flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento», (2008, p. 14) que describe con gran precisión el panorama cultural actual. La citada coyuntura intermedia que hace que lo digital y lo físico se den de la mano ha dado lugar a experiencias híbridas de gran riqueza y complejidad⁴⁹.

Así pues, tanto la hibridación de Castells, como la convergencia de Jenkins son teorías que auspician que los diferentes medios de difusión de

⁴⁹ Esta cultura de la convergencia se pone de manifiesto con productos culturales como la franquicia de *Star Wars* o el fenómeno infantil *Pokémon*. Trataré con más profundidad sobre estas cuestiones más adelante (véase Scolari, 2013; Jenkins, 2003).

manifestaciones artísticas y culturales, hasta el momento perfectamente compartimentados, dialoguen, se mezclen y den lugar a nuevas realidades multimodales, favorecidas eminentemente por las muchas posibilidades que dispositivos digitales de toda clase ponen a disposición de usuarios, ya sean estos creadores o consumidores⁵⁰. La tendencia es más que evidente y parece que comienza a condicionar en gran medida el modo en que ciertos productos culturales son generados. No obstante, en el ámbito literario, como afirma Carlos Scolari, «el gran desafío es ir más allá de la oposición entre palabras vs. imagen y pasar a contar con todo el arsenal icónico-textual. Si algunos autores como [W. G.] Sebald incorporaron humildemente un par de fotos en sus libros, otros van mucho más allá y hacen explotar el relato en experiencias visuales interactivas. Se abre de esta manera un nuevo modo de concebir qué puede ser literatura en el siglo XXI» (2013, p. 123). Así, si el paradigma de la revolución digital presumía que los nuevos medios desplazarían a los viejos, el emergente paradigma de la convergencia asume que «los viejos y nuevos medios interaccionarán de formas cada vez más complejas» (Jenkins, 2008, p. 17).

No obstante, no pueden pasarse por alto las obras y autores, en ocasiones considerados como experimentales⁵¹ o anecdóticos, que sugieren la existencia a lo largo de la historia literaria de una constante sensibilidad por la materialidad de la obra literaria, autores que D. F. McKenzie denomina «filotipográficos» (2005, p. 49). Así, aunque una novela construida como un recortable como es

⁵⁰ Resulta interesante reflexionar acerca de cómo el papel de los usuarios también está siendo transformado debido a las numerosas posibilidades que este nuevo contexto está generando. Scolari afirma «algunos receptores van más allá del consumo tradicional y se convierten en productores de nuevos contenidos (prosumidores)» (2013, p. 222), ya que «el contexto mediático y las transformaciones tecno-digitales favorecen la producción de contenidos a cargo de los consumidores. [...] Estamos frente a un cambio de actitud por parte de la nueva generación de consumidores mediáticos. Como el lector de libros que no puede dejar de hacer anotaciones en los márgenes de la página, hoy muchos consumidores ven como algo natural apropiarse de un contenido, modificarlo y volver a ponerlo en circulación» (2013, p. 223).

⁵¹ Resulta interesante hacer referencia a la controversia que esta denominación despierta en ciertos autores, como es el caso de B. S. Johnson, quien en la introducción a uno de sus trabajos en la que reflexiona acerca de cuestiones como la innovación en literatura o por qué escribir, argumenta en contra del uso del adjetivo “experimental:” «I object to the word experimental being applied to my own work. Certainly I make experiments, but the unsuccessful ones are quietly hidden away and what I choose to publish is in my terms successful: that is, it has been the best way I could find of solving particular writing problems» (1973).

Tree of Codes (2010) de Jonathan Safran Foer pueda parecer tremendamente transgresora, hemos de tener en cuenta que ya en 1961 Raymond Queneau había publicado un libro de poesía, *Cent mille milliards de poèmes*, hecho a base de tiras recortadas que componían una infinidad de sonetos y cuyo planteamiento en cierto modo se asemeja a la propuesta posterior de Foer. Esto ocurre de manera constante, dando lugar a un diálogo entre obras más antiguas que sientan un precedente y otras posteriores que lo continúan. Otra muestra de estas relaciones puede apreciarse en los fragmentos de la novela de *The Raw Shark Texts* (2007) de Steven Hall que aparecen en forma caligramática representando la forma de tiburones. Este uso del texto para dar lugar a formas visuales relaciona la obra de Hall con los caligramas de Guillaume Apollinaire, quien acuñó a principios del siglo XX el término que define una antigua práctica que se remonta hasta la figura de Simias de Rodas, en la Grecia del siglo IV a. C..

La cuestión de la posmodernidad, ampliamente tratada durante las últimas décadas, se encuentra muy asociada al uso de ciertos motivos narrativos, como espejos o laberintos, a la ausencia de *telos* en la narración y, por supuesto, a la metaficción, la cual pone de manifiesto la conciencia del libro de su condición de libro y la detección se presenta como la relación que existe entre el escritor que oculta su propio texto y el lector que intenta buscarle sentido (Tani, 1984, pp. 43-44). En cierto modo, algunos de estos rasgos, así como la tendencia material de la que hablé previamente, pueden apreciarse en las obras literarias surgidas con esta voluntad a finales del siglo XX y principios del XXI, a las cuales además habría que atribuirles un carácter de rebeldía contra el imperante modelo digital. Jessica Pressman también considera que existe además un carácter rupturista con respecto a las citadas tendencias posmodernas con las que se las asocia: «[t]his focus on the book and the aesthetics it promotes is not merely another form of postmodern reflexivity in which the author toys with the reader in a layered process of simulacra. There is a decisively different tone and ambition at work in the novels of our moment» (2009, p. 466). Así pues, aunque estas obras, adscritas a la llamada estética de la librería, innegablemente comparten recursos y técnicas con el posmodernismo y en

cierto modo son un producto de esa corriente, al mismo tiempo se distancian de él, principalmente debido a que esa reflexividad de la obra sobre su propia materialidad ha dejado de ser un recurso lúdico con el que complicar la lectura para convertirse en una característica intrínseca a la misma realidad de la obra y mediante la cual estas obras pueden diferenciarse.

Gracias a todo esto, tengo la firme convicción de que el formato del libro está aún muy, muy lejos de desaparecer, ya que sus posibilidades formales y estéticas aún distan mucho de estar agotadas. En la misma tónica, el teórico noruego Espen Aarseth comenta que «the codex format is one of the most flexible and powerful information tools yet invented, with a capacity for change that is probably not exhausted yet, and I (for one) do not expect it to go out of style any time soon» (1997, p. 9). Resulta llamativo que un autor que aboga por la cultura de lo digital sin ambages, mantenga al mismo tiempo una visión optimista al respecto de la vigencia del formato del libro, muy contraria a la muerte del libro anunciada por Derrida en la célebre *De la Gramatología* (1986, p. 14). La amplia difusión del uso de los ordenadores y, muy especialmente, de dispositivos electrónicos como tabletas o smartphones no tiene por qué implicar una desaparición o un descrédito del libro como tecnología válida en la sociedad actual. En cierta manera, esta nueva situación permite que el formato del libro se deshaga de sus funciones previas y pueda ser objeto de transformaciones y experimentaciones más radicales, todo ello auspiciado por los avances en las técnicas de impresión que abren el abanico de posibilidades para el libro que antes se encontraban exclusivamente en el terreno del libro de artista⁵², objetos con los que estas novelas pueden identificarse en cierto modo.

⁵² El artista plástico Serge Chamchinov esquematiza de la siguiente manera la disputa entre el libro de artista y el libro producido masivamente que: «s'il s'agit d'un livre "unique", on pense surtout au travail de l'artiste et à sa conception plastique. S'il s'agit d'une édition, on pense au livre comme objet de diffusion (sauf si le travail de l'éditeur ou du typographe est remarquable).» (2010, p. 60) A esto le añade otras apreciaciones al respecto de las tiradas: «il peut y avoir coexistence entre le livre d'artiste produit en exemplaire *unique* et le livre d'artiste *imprimé*. [...] Quant aux *petits tirages* (nombre d'exemplaires limité), un rôle important est joué par la présence physique de la main de l'artiste auteur, ainsi que par le support choisi pour le livre. Ainsi, dans ce cas, l'édition peut être considérée comme oeuvre d'art pour l'ensemble du tirage» (2010, p. 60).

3.1. LIBERATURA: LA LITERATURA CONSCIENTE DE SU FORMA

*I can hardly imagine that anything original could be created in the nearest future
without a serious reflection on what, in fact, is a book.*

ZENON FAJFER

En 1959, Maurice Blanchot afirmaba «[w]e have the poorest books that can be conceived and after a few millennia we continue to read as if we were still only beginning to learn to read» (2003, p. 234). Probablemente, el teórico literario se estaba refiriendo a la escasa innovación que el libro como objeto había experimentado hasta aquel momento. Los autores, centrados en experimentos e innovaciones intrínsecas al texto literario, habían pasado por alto en gran medida las posibilidades que la parte material albergaba. Esas posibilidades que la forma del código poseía latentemente, fueron exploradas en un primer momento por artistas plásticos, que consideraron la forma del libro como un “lienzo” sobre el que llevar a cabo investigaciones estructurales que, además se encargarían de democratizar su trabajo artístico y sacarlo de su confinamiento en las salas de los museos⁵³. No obstante, el producto de estas investigaciones formales al respecto de las posibilidades plásticas del formato del código son casi totalmente ajenas al ámbito de la literatura. Sin embargo, algunos de estos trabajos artístico-literarios, como *A Humument: A Treated Victorian Novel* (1970) de Tom Phillips, una novela realizada mediante collages y el borrado de otra novela previa y casi olvidada de época victoriana,⁵⁴ o el

⁵³ Cfr. Drucker, 1994, pp. 69-92.

⁵⁴ La novela sobre la que Phillips trabaja para generar su propia novela dibujando, tachando y añadiendo pedazos es la obra de 1892 de W. H. Mallock titulada *A Human Document*, una novela prácticamente olvidada en el tiempo que adopta una nueva identidad mediante el trabajo del autor británico. Un caso muy similar es la obra ya de culto *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer (2010), realizada a partir de la novela *The Street of Crocodiles* (1934), de Bruno Schulz.

peculiar poemario *Cent mille milliards de poèmes* (1961), concebido por Raymond Queneau y diseñado por Robert Massin, son obras que en cierto modo se encuentran en un espacio híbrido entre la obra literaria y el *livre d'artiste*. La frontera entre ambas realidades a veces es un tanto difusa, como ocurre con los casos que se plantean. No obstante, esto resulta una ingenuidad pues tenemos que tener en cuenta que, simplificando al máximo, un *livre d'artiste* no deja de tratarse de una obra de arte cuyo objetivo final es ser observada y apreciada como tal, mientras que unos libros con unos componentes materiales y visuales tan poderosos como los citados, están concebidos en último término para ser leídos, como cualquier otra obra literaria. Como explica Serge Chamchinov, el elemento fundamental para diferenciar ambos tipos de libros sería su difusión (2010, p. 60). Así, aunque su idea original o su “prototipo” pudieran acercarse a lo que se entiende como un libro de artista, definitivamente su publicación y distribución en grandes tiradas por Thames & Hudson y Gallimard respectivamente, alejan a estas dos obras del ideal del libro de artista por completo.

Tras realizar la citada crítica al libro y la lectura, Blanchot continúa su razonamiento ensalzando la transgresora obra de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard* (1897)⁵⁵, a la que considera un ejemplo de la materialización del potencial que el formato del códice posee: «[*Un coup de dés*] orients the future of the book both in the direction of the greatest dispersion and in the direction of a tension capable of gathering infinite diversity, by the discovery of more complex structures» (2003, p. 234). En efecto, las propuestas gráficas que presenta este poema alteran la tradicional disposición del texto en la página, el empleo de los blancos, así como la linealidad de la lectura en lo que supone una expansión de las posibilidades de un libro de poemas de corte más tradicional. Añade Blanchot que «*Un coup de dés* was born from a new

⁵⁵ «*Un coup de dés* implies a completely different book from the book that we have: it makes us feel that what we call "book" according to the traditional Western usages, in which the gaze identifies the act of comprehension with the repetition of linear back-and-forth motions, is justified to facilitate analytic comprehension» (Blanchot, 2003, p. 236).

understanding of literary space: by new links of movement, new relationships of comprehension can be engendered in it» (2003, p. 235). La académica Katarzyna Bazarnik, añade décadas después que la obra de Mallarmé está diseñada casi como una partitura de música, de acuerdo a los propios comentarios del autor que la citada académica comenta «he [Mallarmé] indicated that different sizes and positions of words on the page are supposed to guide the reader's performance» (Bazarnik, 2007: 1). En definitiva, lo que la obra de Mallarmé pone de manifiesto es que, como objeto, el código es un formato de posibilidades infinitas e inagotables (Drucker, 1994, p. 354).

Esta última idea supone una concepción fundamental para las interesantes propuestas que plantean al respecto de la obra literaria la teórica polaca Katarzyna Bazarnik junto con el artista e ideólogo Zenon Fajfer, quienes aspiran a generar una revolución literaria. Para ellos, existen dos tipos principales de obras literarias: por un lado, aquellas en las que el mensaje artístico se transmite tan solo mediante la forma verbal y, por otro, aquellas en las que el autor, además de elementos lingüísticos, se expresa mediante el libro como objeto en sí mismo. Son estas obras en las que un espacio blanco o una ilustración adquieren el poder de una metáfora o donde la tipografía adquiere el estatus de recurso estilístico (Fajfer, 2010, p. 7). De esta manera, el libro material cesa de ser un contenedor neutral del texto, para convertirse en un componente integral de la obra literaria (Fajfer, 2010., p. 7). Esto que enuncia Zenon Fajfer no aporta ninguna novedad relevante, pues la disciplina de la bibliografía material lleva ocupándose de estos aspectos durante siglos y son muchos los autores conscientes de la relevancia de la materialidad del libro. Dice Roger Chartier que «la búsqueda de un texto puro, [...] más allá de sus múltiples materialidades, pues, es vana» (2006, p. 8). Pero aun cuando se reconozca la sencillez de esta afirmación, es aún necesario destacarla ante una generalizada ausencia de atención a la materialidad de la obra literaria, la cual se da por hecho como un componente completamente ajeno a la misma.

En muchos casos, es cierto que la materialidad no es relevante para la recepción de la obra literaria, aunque esto no quiere decir que esta no la

condicione. Al fin y al cabo, cada ejemplar de una novela o un poemario constituye un “estado” (haciendo uso de terminología ecdótica) que, como Chartier puntualiza: «según los tiempos y los géneros, sus variaciones son más o menos importantes» (2006, p. 3). Sin embargo, volviendo a las consideraciones de Fajfer, lo que él plantea como “liberatura”⁵⁶ no son esos posibles estados particulares de la obra literaria, sino la consideración de la obra literaria en todas sus vertientes (textual, material) como una totalidad. Pero, ¿qué es “liberatura”? En el prefacio a la colección de ensayos de Zenon Fajfer, *Liberature or total literature*, Katarzyna Bazarnik lo explica así:

There are literary works in which the artistic message is transmitted not only through the verbal medium, but also through the author “speaking” via book as a whole. In such books a drawing or a blank space have the power of poetic metaphor, and typography is elevated to the status of a stylistic device. *Literature characterised by such a total approach that reaches beyond the linguistic medium is called liberature, or literature in the form of the book (Lat. liber)*⁵⁷. Hence, the material book, which can be of any shape and structure, ceases to be a neutral container for a text, but becomes an integral component of the literary work. It becomes its spatial-temporal foundation shaped by authors just as they shape the fictional world represented through language (2010, p. 7).

Así, el término *liberature*, de nueva acuñación, pretende incluir la esencia libresca de la literatura mediante la inclusión del vocablo latino *liber* en su raíz, dando un giro al concepto de literatura y aproximándolo a sus ideas al respecto de este tipo de literatura de la que hablan. Fajfer, de acuerdo con Bazarnik, propone distinguir las obras que considera “liberatura” como un tipo de literatura separado de la lírica, la épica y la dramática (2007, p. 191).

Zenon Fajfer ha centrado su atención en lo que él denomina “libros materiales,” es decir, obras en las que el libro deja de ser un contenedor del texto para pasar a ser un componente integral de la obra literaria (2010: 7). Así, el libro, y no solo el texto, constituyen la obra en sí misma. Para el artista polaco,

⁵⁶ *Liberatura* es mi propuesta de traducción del término “liberature” que Zenon Fajfer y Katarzyna Bazarnik emplean. Cabe puntualizar que, como destaca la misma Bazarnik, en español este término ha sido empleado por el escritor Julián Ríos en su obra *Larva*, para designar a la literatura que busca liberar al autor (*cf.* Gazarian Gautier, 1990), concepto que no debe confundirse con el propuesto por los autores polacos.

⁵⁷ La cursiva es mía.

todo esto es posible gracias en parte a lo que W. J. T. Mitchell, fundador de los estudios visuales, calificó como el “giro pictorial” en su obra *Picture Theory* (1995), tras observar que «the picture forms a peculiar point of friction and discomfort across a broad range on intellectual inquiry. [...] emerging as a central topic of discussion in the human sciences» (1995, p. 13). El cambiante papel de la imagen y la visualidad que tuvo lugar en la década de los 90 y cuyas consecuencias aún llegan a nosotros, estuvo ocasionado tanto por el desarrollo de nuevas formas de simulación visual como resultado del auge de la llamada “época de reproducibilidad electrónica,” como por la ansiedad surgida ante el poder de las imágenes (Mitchell, 1995, p. 15). Mitchell trata ampliamente sobre las relaciones entre lo textual y lo visual, como pone de manifiesto el establecimiento de una terminología específica para referirse a estas intersecciones. Así, imagentexto se encarga de designar aquellas obras o conceptos compuestos, sintéticos que combinan texto e imagen, mientras que imagen-texto hace referencia a las relaciones entre lo visual y lo verbal (1995: 89). Por lo tanto, podríamos decir que las obras de literatura entrarían dentro de la denominación de imagen-texto, ya que relacionan lo visual y lo verbal⁵⁸.

A pesar de todo, las teorías que ponen en valor la imagen en el contexto de las ciencias sociales no pueden considerarse como el motor de la literatura. Como expone el propio Zenon Fajfer, los síntomas de esta sensibilidad por la materialidad de la literatura pueden rastrearse hasta el 300 a. C., con las primeras muestras de poesía visual, como son las obras de Teócrito o Simias de Rodas (Fajfer, 2010, p. 10), sin dejar atrás los jeroglíficos egipcios (en los que la imagen y el texto es claramente inseparable) (Fajfer, 2010, p. 86), así como toda una serie de obras desde el siglo XIV al XXI que considera como literarias o protoliterarias y que enumera: «Dante’s *Divine Comedy* (1321), *The Temple* by

⁵⁸ También resulta de especial interés al respecto de esta cuestión el breve ensayo de Michel Foucault *This is not a pipe*, en el que también se aborda la relación entre texto e imagen, centrándose especialmente en la obra artística de René Magritte homónima. Para Foucault, esas relaciones tienen su expresión culminante en el caligrama: «[t]hus the calligram aspires playfully to efface the oldest oppositions of our alphabetical civilization: to show and to name; to shape and to say; to reproduce and to articulate; to imitate and to signify; to look and to read» (1983, p. 21).

George Herbert (1633), Sterne's *Tristram Shandy* (1759), Blake's illuminated poems, Carroll's *Alice in Wonderland* (1865), and *Through the Looking Glass* (1872), Mallarmé's *A Throw of the Dice* (1897), Apollinaire's *Calligrammes* (1918), Joyce's *Ulysses* (1922) and *Finnegans Wake* (1939), Durrell's *Alexandria Quartet* (1957-60), Nabokov's *Pale Fire* (1962) Cortázar's *Hopscotch* (1963), Gass's *Willie Masters' Lonesome Wife* (1968), as well as the works by B.S. Johnson, Perec, Sukenick, Pavić's *Dictionary of the Khazars* (1984) and *House of Leaves* (2000) by Mark Z. Danielewski.» (Fajfer, 2010, p. 7). Como se desprende de esta lista, esta sensibilidad es transversal en el contexto literario y susceptible de aparecer en una amplísima variedad de autores, géneros y corrientes. La característica que los une es que todos han sido calificados como inusuales o singulares, aspecto que, de acuerdo con Bazarnik (2007, p. 191), caracteriza a la liberatura.

De acuerdo con Fajfer, tradicionalmente ha existido una evidente ausencia de reflexión crítica al respecto de las cuestiones materiales de la obra literaria que, según él, puede explicarse «by the burden of philosophical heritage wishing heavily on literary studies» (2010, p. 60), aunque considera que existen autores como Stéphane Mallarmé o Michel Butor que reconocieron esas idiosincrasias. Concuerda con esta idea S. Katherine Hayles, quien afirma: «literary studies have generally been content to treat fictional and narrative worlds as if they were entirely products of their imagination. [...] By and large literary critics have been content to see literature as immaterial verbal constructions, relegating to the specialized fields of bibliography, manuscript culture, and book production the rigorous study of the materiality of literary artifacts» (2002, p. 19). En efecto, es innegable que no ha existido una corriente de pensamiento o una disciplina que se haya ocupado del aspecto de la materialidad *per se*⁵⁹, aunque sí ha habido autores que han tratado en cierto

⁵⁹ Este comentario podría ser considerado algo arriesgado, pues desde hace siglos existe la disciplina de la bibliografía, también denominada bibliología, que se ha encargado del estudio de las condiciones materiales, literarias, así como de datar la antigüedad o determinar la autenticidad de las obras. A pesar de todo, hay voces discordantes que afirman que la bibliología no se ocupa más que de impresos, pero nunca de manuscritos, como Jacques Breton (véase Martínez de Sousa, 1991). Lo que parece evidente es que estas aproximaciones metodológicas

modo estas cuestiones, como pueden ser Jerome McGann, D. F. McKenzie o Roger Chartier, por citar algunos. Si bien esto es cierto, estos autores han estado generalmente adscritos a otras disciplinas próximas a lo que se llama “liberatura,” como pueden ser la bibliografía material, interesada por los aspectos relacionados con la fabricación y la historia del libro, desde un punto de vista historiográfico, o la ecdótica, ocupada en la búsqueda del texto ideal y más aproximado a la voluntad del autor, como también comentaba Hayles. El mérito que se les puede atribuir a Zenon Fajfer y a Katarzyna Bazarnik es haber propuesto una nueva taxonomía literaria mediante la que reorganizar los géneros, completamente diferente de la tradicionalmente empleada en los estudios literarios. Así, proponen dividir la literatura en “oratura,” obras orales, “literatura,” obras fijadas en textos y, en última instancia, “liberatura,” obras totales. Esta división se concibe como un proceso evolutivo de la literatura, desde las obras en las que no existe fijación material, hasta aquellas que constituyen una totalidad conjunta con todos los elementos que la componen. Ya que, según argumenta el propio Fajfer, la liberatura es «a distinct literary genre, a genre in which, beside text, all graphic elements of the book (Lat. *liber*) and its physical space are also carriers of meaning, a genre nearly as ancient as writing itself» (2010, p. 60).

Desde mi punto de vista, esta organización resulta un tanto artificial y podría no resultar justa con ciertas obras literarias. La perspectiva evolucionista sobre la que se cimienta posiciona las obras que el artista polaco califica como liberatura en un rango superior, al menos en lo que se refiere a su grado de perfeccionamiento, con respecto a las del estadio primero, el de la “oratura”. Por ello, creo que la reorganización de los géneros literarios planteada no es ni oportuna ni correcta. Sin embargo, es sensato reclamar la consideración de una categoría teórica en la que incluir a todas las obras que comparten la ya comentada sensibilidad material y visual. No obstante, este proceso podría resultar en cierto modo subjetivo, pues como el propio Fajfer expone,

que estoy presentando tienen en cuenta elementos que la bibliología no, como puede ser la influencia de los medios digitales.

«liberalice writers do not form any coherent, uniform group sharing a programme and a aesthetics. Liberatic works include both fairly traditional texts and some clearly avant-garde works» (2010, p. -1). Para solventar esto, el artista enumera los diferentes tipos de obras que, desde su óptica, pueden considerarse como manifestaciones de liberatura (2010, pp. 61-62). El primer tipo de liberatura es el de aquellas obras en las que domina el factor arquitectónico, donde el texto es el que impone la estructura en el libro. Algunas obras que ejemplifican esto son el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne o *The Unfortunates* de B. S. Johnson, sin olvidar las obras de Joyce o Mallarmé. El segundo tipo corresponde a las obras de una naturaleza más visual, en las que elementos tales como ilustraciones o fotografías están integrados en el texto o el texto en sí mismo forma una imagen. Este sería el caso de la obra artístico-poética de William Blake, así como el amplio terreno de la literatura infantil ilustrada que abarca obras desde *Le petit prince* de Saint de Exupéry hasta las historietas de Tove Jansson de *The Moomins*. La tercera categoría abarcaría obras como los poemas figurales de George Herbert, los caligramas de Apollinaire o las novelas tipográficas de Raymond Federman. En última instancia, ubica las creaciones en las que alguno de sus aspectos materiales es resaltado, como el papel. Las obras englobadas en esta última categoría se encuentran más próximas a la instalación artística y al *livre d'artiste*, como podrían ser las obras poéticas del poeta y artista español Eduardo Scala.

De acuerdo con esta taxonomía, pueden considerarse muestras de liberatura desde un libro que es eminentemente texto como el *Ulysses* de James Joyce hasta la poesía concreta del grupo Noigrandes. A priori, puede parecer que ambos ejemplos se ubican en polos opuestos del espectro literario. Sin embargo, tienen en común un aspecto fundamental: estos autores hacen uso de todos los elementos que el formato de libro pone a su disposición para realizar la obra literaria⁶⁰ Como se ha dicho ya, no consiste en un programa estético que

⁶⁰ Katarzyna Bazarnik, en su artículo «Joyce, liberature and writing of the book», refiere cuán concienzudamente el autor irlandés planteó su libro desde el punto de vista material y visual. Así, se ocupó desde aspectos como el color de la portada, azul en referencia al color de la

pueda identificarse a lo largo de la historia literaria, sino más bien de una voluntad personal que ha dado lugar a una tradición transversal de obras y autores dispuestos a innovar y a hacer obras holísticas, mediante la integración de todos los elementos disponibles en la obra literaria. Sabemos que los libros eminentemente textuales son la mayoría, pero como destaca Johanna Drucker: «All books are visual. [...] All books are tactile and spatial as well -their physicality is fundamental to their meaning» (1995, p. 197). Por otro lado, Marshall McLuhan al inicio de su volumen *Comprender los medios de comunicación*, enuncia su celeberrima máxima «operativa y prácticamente, el medio es el mensaje» (1996, p. 29). Esta afirmación se encuentra especialmente próxima a las concepciones de la literatura, en las que, en efecto, el medio (el libro) tiene una importancia crucial para el mensaje (el texto literario).

La rotundidad de Fajfer en la enunciación de sus ideas acerca de la materialidad pueden explicarse debido a la tradicional negación de la materialidad de la obra literaria. Teóricos afines a la estética de la recepción, tales como Roman Ingarden o Wolfgang Iser, centrados en los aspectos de la producción de significados y la lectura de los textos, ignoraron de manera sistemática las posibles implicaciones que elementos ajenos al plano lingüístico pudieran tener no solo en la construcción de significados, sino en su consideración como parte de la obra literaria. Ingarden, en su disertación acerca de si la obra literaria es un objeto real o ideal se refiere solo de pasada al hecho de que la obra literaria posee materialidad en su forma libraria (1998, pp. 32-33). Así, por más que pueda ser un objeto ideal o realizable a través de la lectura, es asimismo un objeto corpóreo en tanto en cuanto se materializa en forma de libro. Iser, centrado en la lectura y en la construcción de significados, también ignora los aspectos materiales. Sin embargo, en su ensayo “La interacción texto-lector”,

bandera griega, hasta aspectos mucho más minuciosos como las que relata Bazarnik: «on page 77 “Seventh heaven” was inserted as the seventh sentence in a paragraph where Bloom muses on what people feel taking the holy communion. On page 88 Joyce added: “Aged 88 after a long and tedious illness to an obituary Bloom is scanning» (2010, p.8). Por otro lado, especialmente significativo resulta el número de páginas, 732 en la primera edición, pues coincide con la suma de días y noches que tiene un año bisiesto, como lo es 1904, el año en el que transcurre la novela.

destaca que, la lectura de ciertas obras, haciendo referencia a aquellas que aparecen por fascículos en publicaciones periódicas, varía en gran medida en función de cómo aparezcan materialmente, atendiendo particularmente a la interacción del texto y los blancos de la página (1982, p. 230)⁶¹. Otro autor que reniega de la forma del libro es Jacques Derrida. Tras afirmar que «[l]a idea del libro es la idea de una totalidad, finita o infinita, del significante» (1986, p. 25), concluye diciendo que «[l]a idea del libro, que remite siempre a una totalidad natural, es profundamente extraña al sentido de la escritura. [...] Si distinguimos el texto del libro, diremos que la destrucción del libro, tal como se anuncia actualmente en todos los dominios, descubre la superficie del texto.» (1986, p. 25).

Sin embargo, pueden encontrarse otros autores con perspectivas mucho más cercanas a las ideas que Fajfer plantea. Uno de ellos sería Umberto Eco, quien estima que la forma es un campo de posibilidades (1984, p. 218), afirmación que viene a apuntalar la idea de que la obra literaria no es tan solo un texto. Asimismo, Eco destaca cómo aspectos tales como el espacio blanco en torno a una palabra, el juego tipográfico o la composición espacial del texto poético son elementos que se encargan de añadir sugerencias diversas e indefinición a este, dando lugar a lo que él llama «la poética de la sugerencia», a través de la cual la obra se muestra abierta a la libre reacción del lector (Eco, 1984, pp. 79-80). Otro autor digno de ser mencionado y al que Fajfer hace referencia es Roland Barthes, quien aboga por que el objetivo de la literatura consista en que el lector deje de ser un consumidor, para transformarse en productor (1974, p. 4). Esta idea hace pensar en ficciones complejas, como las transmediales, en las que el lector adopta nuevos roles a la hora de “consumir” la obra literaria. Por otro lado, Barthes también diferencia entre textos legibles y escribibles. Así, los primeros son textos que pueden ser leídos, pero no

⁶¹ M. Katherine Hayles corrobora esta idea: «To change the physical form of the artifact is not merely to change the act of reading (although that too has consequences the importance of which we are only beginning to recognize) but profoundly to transform the metaphoric network structuring the relation of word to world» (2002, p. 23).

escritos y se corresponden con los textos clásicos (1976, p. 4), en los que la labor del lector se caracteriza por su pasividad y consiste o bien en aceptar el texto o en rechazarlo. Para Barthes, la ruptura entre el autor y el autor, así como el distanciamiento entre los procesos que cada cual lleva a cabo, plantea una situación que los textos “escribibles” solventa, pues se encargan de transformar la figura del lector en la de un usuario activo con acceso a la producción de significados y al placer de la escritura (1976, p. 4).

En sintonía con la propuesta de Barthes, para Fajfer, el lector de obras literarias, en mayor o menor medida, se convierte en un recipiente interactivo (2010, p. 19). El hecho de que este tipo de textos incorporen códigos semióticos diferentes (lingüísticos, visuales), así como elementos que interactúan con estos a lo largo de las páginas, hace necesaria una toma de decisiones por parte del receptor. El lector debe asumir una amplia parte de las responsabilidades del autor, mientras que este cede su posición como creador absoluto y su autoridad final sobre el significado, lo cual le convierte en un “diseñador de la experiencia de respuesta” y su posición se reduce a la de co-creador (Fajfer, 2010, p. 18). Por lo tanto, estas consideraciones al respecto de la figura del lector literario se encuentran muy próximas a los textos escribibles barthesianos, ya que el lector se aleja de la pasividad de su función tradicional, para adoptar un rol mucho más activo en la producción de significados, convirtiéndose en un factor esencial para la obra literaria, homólogo a la del mismo autor. Así como pueden hallarse concomitancias con la obra de Barthes, también se puede asociar este nuevo papel asociado al lector con las ideas de Henry Jenkins, para quien la convergencia de medios plantea nuevas exigencias a los consumidores (2008: 31) o con las ideas al respecto de la evolución de los consumidores de contenido en “prosumidores” (Scolari, 2013, p. 27). En definitiva, como afirma Derrida: «[p]uesto que empezamos a escribir, a escribir de otra manera, debemos leer de otra manera» (1986, p. 116).

Para Katarzyna Bazarnik, el académico Carl D. Malmgren es uno de los autores que aborda las cuestiones acerca de los espacios materiales de la literatura de una manera más cercana a las posiciones que se proponen desde

la perspectiva de la liberatura (2010, p. 3-4). Centrado en las cuestiones que atañen a la novela, Malmgren considera que el espacio ficcional se compone del espacio del texto y de lo que él denomina *paraspaces*, que se corresponde con el espacio del lector que existe justo al lado del espacio textual e la ficción (1985, p. 33). Malmgren distingue un tipo de ficciones en particular que llama *paratactic fiction* y que se caracterizan por tratarse de textos que demandan de sus lectores algo más que la mera lectura de la trama, ya que estas ficciones distribuyen sus motivos, en lugar de desarrollarlos, e implican al lector en la gestión de la narrativa (1985, p. 36). En el seno del espacio textual, Malmgren distingue el espacio icónico, «those aspects of a prose narrative in which there is a palpable correspondence between the signifying and the signifier reality and which therefore draw the reader's attention to the materiality of the fictional discourse» (1985, p. 45). Este espacio icónico se divide al mismo tiempo en cuatro niveles, cada uno de los cuales se corresponde con un aspecto de la materialidad del texto: alfabético, que engloba cualquier exploración o manipulación sistemática de los elementos hiposemióticos (las letras) para generar un área de significación, como ocurriría con los acrósticos, anagramas o palíndromos (1985, pp. 46-47); el espacio léxico aglutina la unidad básica de la semiosis literaria, es decir, la palabra (1985, p. 47); en tercer lugar, se encuentra el espacio de la página, en el cual se inscriben las palabras, y que normalmente se dispone de manera lineal, aunque existen manifestaciones transgresoras donde se exploran nuevos modos de organizar el texto en la página (1985, p. 48); finalmente, se encuentra el espacio composicional, que hace referencia a la manera en la que las diversas secciones narrativas (capítulos, secciones, páginas) se organizan en el texto (1985, p. 48).

Para Bazarnik, las ideas propuestas al respecto del espacio en la novela por Malmgren, indican que los espacios “paginal” y “composicional” pueden ser un elemento estilístico tan prominente que pueda llevar a considerar a las obras que hacen uso de ellos como perteneciente a un género distinto (2010, p. 4). Para Malmgren, el hecho de que ciertos aspectos textuales tradicionalmente fuera del rango de influencia del autor como la tipografía, la organización del

texto a lo largo del libro o la disposición de este en la página, tiene unas implicaciones particulares. En primer lugar, el autor ya no se encarga solamente de escribir, sino que además diseña el libro a nivel visual y orquesta la experiencia de lectura que generará en el receptor. Los dos citados espacios pertenecen al nivel narrativo, de manera que están profundamente ligados a los otros espacios, como el textual y no pueden separarse de estos, conformando una realidad completa. Así pues, siendo esto así, «we are dealing with the literary work that cannot be properly understood and appreciated if its material» (Bazarnik, 2010, p. 4).

Retomando las ideas de Maurice Blanchot del inicio de este apartado, en paralelo a su juicio, Zenon Fajfer considera que Mallarmé contribuyó como pocos antes y después de su tiempo, a una verdadera revolución “einsteniana” que consistió en alejarse del estatus neutral del objeto denominado libro para incluirlo en el seno de la obra y, además, demostrar que el poeta puede expresarse a través de todo el libro (2010, p. 125). Todo esto se ejemplificó en *Un coup de dés*, que, en cierta manera, puede considerarse un producto de esa concepción total del proyecto librario. El simbolista lo concibió como un objeto total que en su seno habría de integrar todos los aspectos imaginables en lo que se refiere a los procesos de escritura y lectura. Así, Mallarmé no solo planeó su escritura, su formato, su contenido, sino que en su mano quedaban aspectos generalmente ajenos al autor como son el precio del libro o el diseño del espacio donde el libro debía almacenarse y leerse. Como bien es sabido, *Le livre* no pasó de ser un ambicioso proyecto más anecdótico que factible. Sin embargo, resultaría ingenuo ignorar que las ideas de Mallarmé, por muy teóricas que fuesen, serían capaces de abrir un nuevo territorio ya no poético, sino literario, que los autores de las generaciones venideras estarían mucho más preparados para explorar.

Por lo tanto, se hace evidente que ya sea mediante las bases sentadas por Mallarmé como por los trabajos de otros artistas y escritores anteriores y posteriores a él, es innegable la existencia de un tipo de literatura que podría unificarse bajo parámetros y características comunes, entre los cuales el más

eminente es la preeminencia de los elementos materiales de la obra literaria. Como ya se ha expuesto, el artista Zenon Fajfer y la teórica literaria Katarzyna Bazarnik han decidido crear *ex novo* la denominación “liberatura,” que, en líneas generales, podría definirse como «a kind of “expanded” literature, aware of its spatial, embodied nature, and of the semantic dimension of the material form, often demonstrating “self-awareness” in self-reflective or metatextual comments. It is the art of the word, grounded in written (or printed) verbal communication [...] and though it may hybridize other arts and media, it prioritizes language as its major semantic mode» (Bazarnik: 2018, p. 43). Así, la liberatura es la primera de las teorías dentro de las que se pretende abordar el objeto de estudio de esta tesis, la novela de Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*. Desde mi punto de vista, la propuesta de los autores polacos es aquella que tiene una aproximación más cercana a la teoría de la literatura, ya que, como se verá a continuación, el resto de teorías, aunque traten sobre literatura, poseen perspectivas afines a otras disciplinas como la informática o las ciencias sociales.

3.2. LITERATURA ERGÓDICA Y CIBERTEXTO: CUANDO EL ESFUERZO DEL LECTOR IMPORTA

Can one accept, as such, the distinction between the major types of discourse, or that between such forms or genres as science, literature, philosophy, religion, history, fiction, etc., and which tend to create certain great historical individualities?

MICHEL FOUCAULT

Hasta hace poco, la cotidiana acción de leer el periódico se realizaba de manera analógica, mediante la adquisición del ejemplar diario impreso en

papel. Su carácter efímero se une a las muy diferentes prácticas de lectura de las que era objeto, rasgos ambos que definían a este tipo de documento. La lectura de un periódico la determina el propio usuario y en cierto modo, podemos decir que hay tantas como usuarios: desde el acceso al contenido de forma lineal, de la primera página a la última, pasando por la consulta fragmentada de tan solo ciertas secciones o artículos y reportajes en función del interés particular de cada cual, así como un simple y somero ojeo, hasta, incluso, la lectura en extrañas direcciones, como de atrás hacia adelante, como si de un documento japonés se tratase. Asimismo, la disposición del texto en la página en columnas, con diferentes tamaños de fuente y alternando imágenes y texto, como resultado de la tradicional maquetación que caracteriza un periódico, convertida en convención, propiciaba que el lector se alejase de una lectura lineal, en pos de una lectura más bien tabular (véase Vanderdorpe, 1999).

Sin embargo, la forma impresa del periódico poco a poco se está convirtiendo casi en un anacronismo, al que aún se aferran algunos nostálgicos, mientras que la lectura de la prensa *on-line* es ya hoy la manera más extendida de acceder a la información diaria. Así, este documento impreso que durante décadas ha mantenido su preeminencia como fuente de información, a pesar del advenimiento de otros medios como la radio o la televisión, ha visto cómo el avance de la informática ha sido lo que, finalmente, ha logrado modificarlo de manera definitiva, al exportar su conceptualización visual a la pantalla de un ordenador y, aunque los cambios son evidentes e innegables, también lo son las semejanzas visuales que se mantienen entre ambas manifestaciones textuales, como se puede apreciar:



FIGURA VI: Las similitudes en lo referente al diseño visual de ambas experiencias de lectura son evidentes en ambos medios, continuando la tabularidad presente (Fuente: El País).

Aunque los textos de los que se componen tanto un periódico impreso como uno *on-line* son innegablemente lineales, la manera en la que dialogan con el resto de textos que componen la edición diaria, como hemos dicho, anima a una lectura tabular. Al fin y al cabo, los artículos de un periódico son textos independientes vinculados los unos a los otros por el medio en el cual se encuentran contenidos. Esto hace pensar en la idea de hipertexto más simplificada que George Landow propone: «a text composed of blocks of texts [...] and the electronic links that join them» (1991, p. 4), solo que sin vínculos electrónicos; además, el hipertexto «denotes an information medium that links verbal and nonverbal information» (1991, p. 4), lo cual sin duda es algo que también puede apreciarse en un medio como el periódico. Con esto no quiero decir que un periódico sea un hipertexto puro, porque claramente jamás podría ser considerado como tal, sino que, en cierto modo, es un formato cuyo concepto recrea algunas de las características de este tipo de textualidad electrónica. Por todo ello, tiene sentido que su transposición digital a su versión digital y puramente hipertextual, no solo mantenga un diseño similar al de la versión impresa⁶², sino que también se mantiene el diálogo entre imágenes y

⁶² Como se vio en el capítulo primero, en ocasiones, cuando se produce un cambio de formato, el nuevo pretende asimilar características del antiguo con el fin de mantener la familiaridad del usuario y generar esa sensación de continuidad y no una drástica ruptura entre ambas realidades, aunque estas sean completamente diferentes.

texto. Este ejemplo resalta una de esas transformaciones experimentadas por los medios de difusión de la cultura, las cuales repercuten de manera directa en los procedimientos de creación y consumo de esa misma cultura. Así, para Lyotard, esta espectacular incorporación de las nuevas tecnologías a los procesos de producción, difusión, distribución y consumo de productos culturales no solo ha supuesto cambios en los propios medios, sino que ha permitido a su vez a un proceso transformador de la cultura misma (1992: 34).

Uno de los aspectos centrales en referencia a la palabra digital derivados precisamente de esas transformaciones aún en proceso es, como afirma George Landow, la intrínseca separación entre el texto y el objeto físico mediante el que se lee (1994, pp. 3-4). El traslado de textos tradicionalmente asociados a formatos impresos codicológicos a la pantalla de un ordenador o de una tableta ha permitido que texto y soporte puedan entenderse finalmente como dos realidades diferenciadas e independientes. Así, el texto ya no puede considerarse como una realidad intrínsecamente ligada al soporte material y, al experimentar otras materialidades más volátiles, como la del texto electrónico, en cierto modo se ve desprovisto de la estabilidad que la palabra impresa tradicionalmente ha llevado aparejada (Landow, 1991, pp. 52). En cierto modo, esto supone un proceso inverso al ocurrido en el siglo XV, tal y como lo describe Julia Kristeva, particularizando en el caso de la novela: «[e]n 1455, Gutenberg imprimió la Gran Biblia Latina. En esta fecha la edad del libro sagrado toca a su fin. A través de la técnica, la escritura se confundirá definitivamente con la palabra y la novela se va a constituir el síntoma de tal confusión» (1974, p. 195). Así pues, la fusión de texto y soporte que consiguiera la imprenta se ve ahora escindida a causa del surgimiento del texto electrónico.

Al hablar de textos electrónicos, se está tratando de la cuestión en términos muy generales, pues tanto un documento en formato pdf como todo el contenido de una página web son en esencia textos electrónicos, aunque ambas clases tengan grandes diferencias. Al fin y al cabo, un texto electrónico puede ser cualquier texto al que se acceda mediante un dispositivo electrónico, lo cual amplía enormemente el espectro de textos que se abarcan bajo esa

nomenclatura. Para este estudio, una de las tipologías particulares que me interesa es la del hipertexto, concepto acuñado en los años 60 por Ted Nelson para referirse a una forma de texto electrónico, una tecnología de la información radicalmente nueva y una nueva manera de publicar, pero, en resumidas cuentas, una nueva tipología textual compuesta por bloques de texto unidos por vínculos (Landow, 1991, p. 4). Como ya se ha puesto de manifiesto con la reflexión acerca de las transformaciones de los diarios, la idea de textos vinculados que subyace al concepto de hipertexto⁶³ no es particularmente novedosa, pues al fin y al cabo es en esencia similar a la relación que se establece entre el texto y el índice o las notas a pie de página en un libro. Así pues, puede decirse que la teoría del hipertexto, más allá de sus consideraciones técnicas, posee otras bases en determinadas obras y autores. Una de las figuras más relevantes en ese contexto y asociada directamente al origen del hipertexto, es la de Vannevar Bush⁶⁴, autor del artículo “As We May Think”, considerado hoy como uno de los textos fundacionales de la teoría del hipertexto.

En este breve artículo, publicado en la revista estadounidense *The Atlantic* en 1945, Bush se plantea el problema de los crecientes volúmenes de información fruto de la investigación científica y de cómo gestionarlos. Como respuesta a esta cuestión propone como solución el proyecto de un dispositivo que denominó *memex* y que, en cierto modo, sería un precursor de los dispositivos a través de los cuales accedemos actualmente a Internet, como los smartphones. Este artilugio tenía un funcionamiento similar al de Internet, basado en una indexación asociativa: «the basic idea [...] is a provision whereby

⁶³ Al hablar de hipertextos, es inevitable pensar siempre en los textos electrónicos de los que aquí estamos hablando. Sin embargo, no puede pasarse por alto el concepto de hipertexto desde el punto de vista de la teoría literaria que tan extendidamente trató Gérard Genette en su obra *Palimpsestos*. Este concepto habla de las relaciones y diálogos que se establecen entre distintos textos: «[e]ntiendo por ello [hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (1989, p. 14).

⁶⁴ Vannevar Bush fue un ingeniero e inventor estadounidense, director de la Office of Scientific Research and Development del Gobierno de EEUU durante la II Guerra Mundial y jefe del Proyecto Manhattan, que se encargaba de desarrollar la bomba atómica. Fue también vicepresidente del MIT (Massachusetts Institute of Technology) y, a lo largo de su carrera, registró diversas patentes, entre las que figura el ya comentado memex.

any item may be caused at will to select immediately and automatically another. This is the essential feature of the *memex*. The process of tying two items together is the important thing» (1945). Bush también se adelantó al concepto de hipervínculo con lo que él denominó *trails*, que son una especie de vínculos mediante los que se conectan distintos elementos en el grueso de la información comprendido en el seno de la *memex*, cuya finalidad principal es «[t]he process of tying two items together» (Bush, 1945, p. 123).

El principal objetivo de Bush era poder reducir el tamaño del almacenamiento de la información que, hasta el momento, hacía uso de papel. En contraposición, propone la utilización de película o *film*. Este soporte, legible por el *memex*, sería capaz de reducir en gran medida el volumen de la información al condensarla mediante técnicas de microfotografía. Así, como el propio Bush afirma:

The Encyclopedia Britannica could be reduced to the volume of a matchbox. A library of a million volumes could be compressed into one end of a desk. If the human race has produced since the invention of movable type a total record, in the form of magazines, newspapers, books, tracts, advertising blurbs, correspondence, having a volume corresponding to a billion books, the whole affair, assembled and compressed, could be lugged off in a moving van. Mere compression, of course, is not enough; one needs not only to make and store a record but also to be able to consult it, and this aspect of the matter comes later. Even the modern great library is not generally consulted; it is nibbled by a few (1945, pp. 113-114).

En plena década de los 40, este bosquejo de su proyecto para comprimir y aglutinar todos los registros escritos producidos por el hombre desde la aparición de la imprenta seguramente parecía ciencia ficción, a pesar de que, desde nuestra perspectiva, sus ideas, en cierto modo, han encontrado el modo de materializarse. Pero, para la época, resulta sorprendente que ya pudiera imaginar todo esto con tal claridad. En cierto modo, ocurre algo parecido con los cuentos de Jorge Luis Borges o “La pradera” de Ray Bradbury que, desde un punto de vista aún más ficcional, pues estaríamos hablando de relatos fantásticos, también logran describir realidades futuras, relacionadas con hipertextos e Internet, con una gran clarividencia.

De acuerdo con Janet H. Murray: «[Borges y Bush] are both almost viscerally aware of the increased complexity of human consciousness and the failure of linear media to capture the structures of our thought» (2003, p. 3). En lo que a Borges se refiere, sus relatos y ensayos han sido considerados como visionarios desde diversos ámbitos del saber, ya que muestran una perspectiva avanzada y divergente con respecto al estado de cosas de su propio momento histórico. El relato que mayor relevancia posee para lo que estoy tratando aquí es “El jardín de senderos que se bifurcan”, escrito en 1941, y en el que se narran las peripecias de Yu Tsun, un espía chino del ejército alemán perseguido y que en su huida decide refugiarse en la casa del sinólogo Stephen Albert. Cuando llegan a la casa de Albert, hablan acerca de la figura de Tsui Pen, bisabuelo del protagonista, y de su voluntad de construir un laberinto infinito y una novela interminable, ambos considerados como inacabados y absurdos intentos de dos imposibles. No obstante, Albert le confirma a Yu Tsun que Tsui Pen había finalmente triunfado, ya que el laberinto era la propia novela, en la que la multiplicidad de opciones y caminos se diversifica *ad infinitum*: «[e]n todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; [...] *Crea*⁶⁵, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también, proliferan y se bifurcan» (Borges, 1987, pp. III-III2). La idea de una novela que puede ser leída de diversas maneras y siguiendo distintos caminos, sin duda, define la idea de una novela hipertextual.⁶⁶

A pesar de todo, y como bien puntualiza Janet H. Murray, hemos de tener siempre muy en cuenta que ni Vannevar Bush tenía en mente ordenadores e Internet cuando escribió “As We May Think,” como tampoco Borges pensaba en hipertextos al relatar la historia de Tsui Pen. Por el contrario, mediante sus escritos lo que hicieron fue crear hipotéticamente estructuras de información

⁶⁵ En cursiva en el original.

⁶⁶ Acerca de la obra de Borges y de su valor y relevancia en la literatura posterior, puede leerse en *The New Media Reader* la siguiente referencia: «Borges did not ever write a hypertext novel. In fact, although Carlos Fuentes has stated that today’s Latin American novel would not exist without Borges, he never wrote a novel at all. He found it sufficient to encode ideas rich enough for treatment in a novel in a format which was smaller than the typical short story, a format he called a “fiction” » (2003, p. 30).

entonces fantásticas como un libro-jardín-laberinto o una máquina-escriptorio-biblioteca que no reflejaban cambios reales en la tecnología, pero que ponían de manifiesto un cambio en la forma de concebir la realidad y en cómo las cosas podían y se harían con posterioridad (2003, p. 3). Así pues, podemos calificar sus obras de reveladoras en tanto en cuanto lograron prever artefactos y procedimientos tiempo antes de que se materializasen *de facto*.

Asimismo, también cabe hacer referencia a una serie de autores imbuidos en el postestructuralismo, en cuya obra teórico-filosófica muestran nuevamente cierta sensibilidad hacia conceptos como la obra abierta, las redes de significados o la intertextualidad, afines a las ideas de Bush y Borges y que dieron pie al planteamiento de nuevas formas de concebir los textos y la lectura. Resultan relevantes porque su perspectiva cercana o plenamente inserta en la teoría literaria hace que el pensamiento literario se aproxime cada vez más hacia las formas literarias que hoy en día se están desarrollando y que en esta investigación particularmente se analizan. En primera instancia, uno de los proyectos teórico-filosóficos más importantes a este respecto es el llevado a cabo por Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Capitalismo y esquizofrenia*. En el segundo volumen de dicha obra, *Mil mesetas*, los autores exponen el concepto de rizoma, mediante el que descartan las estructuras jerárquicas y proponen un sistema de relaciones menos estructurado, en el que no hay principio ni fin (2004, p. 25), pues una estructura rizomática no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas (2004, p. 29), lo cual hace pensar en cierta manera en la estructuración de un hipertexto, donde generalmente toda jerarquización está ausente y donde se encuentran elementos en contacto con otros elementos, pero con una total ausencia de relaciones estratificadas.

Otro postestructuralista en cuya obra considero esencial detenerme es Roland Barthes, quien se ocupa de cuestiones como las redes de significados, la muerte del autor o la lectura discontinua. Así, este autor considera que un texto

no lo leemos enteramente con la misma intensidad de lectura, se establece un ritmo audaz poco respetuoso de la integridad del texto; la avidez misma del conocimiento nos arrastra a sobrevolar o a encabalgarnos ciertos pasajes [...] para reencontrar lo más rápidamente posible los lugares quemantes de la anécdota (que son siempre sus articulaciones: lo que hace avanzar el desvelamiento del enigma o del destino) (1993, pp. 20-21).

Esta lectura discontinua, encabalgada y algo libre es lo que Barthes llama *tmesis*, «fuente o figura del placer, enfrenta aquí los límites prosaicos: opone aquello que es útil para el conocimiento del secreto y aquello que no lo es» (1993, p. 21)⁶⁷. Por otro lado, en *S/Z*, una de sus obras principales, Barthes propone una textualidad ideal, que define así:

In this ideal text the networks are many and interact, without any one of them being able to surpass the rest; this text is a galaxy of signifiers, not a structure of signifieds; it has no beginning; it is reversible; we gain access to it by several entrances, none of which can be authoritatively declared to be the main one; the codes it mobilizes extend as far as the eye can reach, they are indeterminable [...]; the systems of meaning can take over this absolutely plural text, but their number is never closed, based as it is on the infinity of language (1974, pp. 5-6).

La descripción que propone Barthes del texto, concebido como una galaxia de significados no estructurada y a la que se puede acceder desde distintos puntos nuevamente no jerarquizados, evoca una realidad análoga a la concepción que tenemos de cualquier hipertexto al que podamos acceder hoy desde nuestros dispositivos electrónicos. Estos destellos “visionarios” también pueden hallarse en la obra de Michel Foucault, quien en un pasaje de *The Knowledge of Archaeology*, habla del siguiente modo acerca de las relaciones que se establecen entre toda clase de obras, no solo literarias:

The frontiers of a book are never clear-cut: beyond the title, the first lines, and the last full stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network. And this network of references is not the same in the case of a mathematical treatise, a textual commentary, a historical account, and an episode in a novel cycle; the unity of the book, even in the sense of a group of relations, cannot be regarded as identical in each case (1972, p. 23).

⁶⁷ En contra de esto, se encuentra la postura de Sven Birkerts, quien considera que «[t]he reader who reads without directed concentration, who skims, or even just steps hurriedly across the surface, is missing much of the real point of the work; he is gobbling his foie gras» (2010).

Así, tanto para Foucault como para Barthes, los textos pueden entenderse como elementos jamás aislados y autónomos, sino conectados e interdependientes con respecto a otros, junto a los que conforman redes de significado que generan relaciones de referencia y asociación. Julia Kristeva denomina a estas relaciones “intertextualidad” y para ella estas suponen un diálogo entre obras, especialmente en el caso particular de la novela, género en constante relación con obras previas y construida en base a relaciones de modificación (1974, p. 274).

Gérard Genette también aborda la cuestión acerca de las relaciones que se establecen entre obras literarias partiendo precisamente de la idea de intertextualidad de la propia Kristeva. Sin embargo, para Genette, dicho concepto es solo un tipo de relación más dentro del más amplio concepto de la transtextualidad, que define como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989, pp. 9-10). En efecto, ninguna obra literaria puede considerarse como un fenómeno aislado, pues los diálogos y conexiones con otras obras y autores siempre están presentes, creando redes y conexiones que nos permiten entender la literatura a gran escala⁶⁸. Coincide con ello Graham Allen en su opinión acerca de los postulados de Genette: «[l]iterary works [...] are not original, unique, unitary wholes, but particular articulations (selections and combinations) of an enclosed system» (2000, p. 96). La citada transtextualidad comprende cinco tipos de relaciones diferentes:

- Achitextualidad, que sería la relación primera desde un punto de vista jerárquico y que Genette considera análoga a la característica de la literariedad en literatura. La describe como «el conjunto de

⁶⁸ Aquí estoy hablando exclusivamente de literatura principalmente debido a que Gérard Genette solo se refería a literatura en su obra. Sin embargo, creo que los conceptos de este autor son necesariamente extrapolables a otros ámbitos de las artes y de la cultura. Al fin y al cabo, tenemos prácticas y géneros que desde hace siglos ponen de manifiesto estas relaciones, como podría ser la écfrasis, por citar el más corriente pero siempre pertinente. Actualmente, además, sería ingenuo obviar la transtextualidad existente entre productos culturales que van desde obras literarias, hasta películas, series de televisión, producciones artísticas e, incluso, videojuegos.

categorías generales o transcendentales — tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. — del que depende cada texto singular» (1980, p. 9).

- Intertextualidad, la cual supone «una relación de copresencia entre dos o más textos» (Genette, 1989, p. 10) o, en palabras de Michael Riffaterre «est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie» (1980, p. 4).
- Paratextualidad, que se define como «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 (Genette, 1989, p. 11). Por paratexto entendemos todas aquellas producciones asociadas al texto que incluyen tanto las dedicatorias y las notas a pie de página, como los prólogos, epílogos e incluso los posible *avant-textes*, como borradores o esquemas⁶⁹.
- Metatextualidad, «es la relación — generalmente denominada «comentario» — que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica» (Genette, 1980, p.13).
- Hipertextualidad, de acuerdo con Genette sería «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.» (1980, p. 14) y que es el tipo de relaciones acerca del cual el autor francés se extiende a lo largo de toda su obra *Palimpsestos*.

⁶⁹ En el capítulo cuarto ahondo sobre la cuestión de los elementos paratextuales, ya que la obra *Umbrales* de Genette, donde trata ampliamente la paratextualidad, es bastante interesante al ser una de las primeras que aborda la función y caracterización de todos estos elementos. Las particularidades que Danielewski imprime a los paratextos de *House of Leaves* es una de las señas de identidad de la obra como veremos, por lo que esta cuestión me interesa particularmente.

Aunque esbozado de una somera manera, creo que es perfectamente discernible cómo todo este conjunto de ideas y postulados que propusieron estos autores postestructuralistas se encargó de que, poco a poco, el texto y la obra literaria fueran mirados desde nuevos prismas. El texto dejó de considerarse como un todo indivisible, para pasar a entenderse como unidades interrelacionadas dentro del texto en sí mismo e incluso con otros textos⁷⁹. Asimismo, se planteaba la disolución de los límites entre los espacios del escritor y del lector, empresa que puede los textos postmodernistas con toda clase de estrategias de autorreferencialidad, lo cual contribuyó a la disolución definitiva de dicha división. Igualmente, se dieron pasos para desmontar la tradicional estructuración lineal del libro con la creación de múltiples caminos de lectura y, aunque la linealidad de la lectura se mantiene hegemónica (aún seguimos leyendo línea a línea, aunque a veces saltemos pasajes como Barthes proponía haciendo *skimming*), sí que se logró atraer la atención sobre narrativas que se deshacían de la secuenciación página a página, así como abrir la puerta a nuevas maneras de romper esa linealidad. Así, Julio Cortázar, Marc Saporta, Italo Calvino, B. S. Johnson, Vladimir Nabokov o Milorad Pavic son algunos autores que, mediante su obra impresa, en ocasiones tachada de “experimental”, estaban haciendo evidente la posibilidad de hacer literatura de maneras totalmente divergentes con respecto a lo establecido hasta aquel momento y próximas a los planteamientos postestructuralistas que he destacado. Posteriormente, el surgimiento de obras de ficción propiamente hipertextuales como *afternoon* (1990) conllevó la necesidad de aportar soluciones a los problemas teóricos que estas planteaban en un escenario crítico prácticamente vacío. Así, se adoptaron algunas de las ideas de los citados autores postestructuralistas, con la finalidad de crear una poética hipertextual (Aarseth, 1997, p. 76), pues algunas de las ideas propuestas por esos autores se

⁷⁹ En cierta manera, esto no es nuevo, pues elementos como un índice o las notas al pie o apostillas son creaciones medievales y durante siglos han coexistido junto al texto. Sin embargo, en ocasiones, se han considerado elementos ajenos al texto en lugar de elementos pertenecientes al texto solo que externos a él y en constante diálogo con determinadas partes de él.

adherían pertinentemente a lo que las prácticas hipertextuales ponían de manifiesto, al igual que ya ocurriera con los textos llamados postmodernistas.

Como ya se ha comentado en el capítulo primero, la aparición de los primeros textos electrónicos suscitó unas grandes expectativas en el seno de los estudios literarios y culturales debido a que se abría todo un nuevo campo de posibilidades. Los visos de novedad y ruptura que estas nuevas formas textuales mostraban llevaron a algunos autores a apresurarse a anunciar una inminente muerte de los textos impresos, ante las innovaciones que el hipertexto presentaba, mediante las cuales los creadores pronto habrían de revolucionar de forma radical las formas de escribir y leer vigentes hasta el momento (Brillenburg Wurth et al., 2013, p. 92). No obstante, tal vaticinio aún no se ha hecho realidad hoy, más de veinte años después. Por el contrario, son muchos los autores que, en lugar de abrazar esas nuevas tecnologías, se han encargado de intentar revitalizar la literatura como un espacio híbrido que alterna de forma recurrente lo visual con lo verbal y destaca su materialidad analógica, de forma que parece que lo digital en lugar de eliminar la escritura analógica, ha logrado darle una nueva vida (Brillenburg Wurth et al., 2013, p. 93)⁷. A pesar de que la cultura escrita parece reforzada por aquello que estaba llamado a ser su máximo antagonista, sería ingenuo ignorar la importante influencia que realidades como los hipertextos o las interfaces a través de las que se transmiten los textos poseen. Dos ejemplos de ello serían las novelas *Scrolling after sex* (2018) de Leticia Sala y *Clavícula* (2017) de Marta Sanz. Ambas autoras han hecho de las interfaces de Internet y de otros dispositivos móviles elementos fundamentales que han fusionado con la prosa de sus novelas. Así, redes sociales y e-mails se entremezclan con la prosa, como se evidencia en los siguientes ejemplos:

⁷ Robert Coover, en su ya clásico ensayo “The End of Books,” considera que «the very proliferation of books and other print-based media, so prevalent in this forest-harvesting, paper-wasting age, is held to be a sign of its feverish moribundity, the last futile gasp of a once vital form before it finally passes away forever, dead as God». Esta opinión, análoga por ejemplo a la de Sven Birkest a la que ya me he referido, se encuentra también en esa misma dinámica de pesimismo que asolaba a críticos, escritores y periodistas. Sin embargo, personalmente considero que es mucho factible una coexistencia de los diversos formatos que a completa desaparición del libro. Al fin y al cabo, la perfección técnica del libro aún no la alcanza un hipertexto.

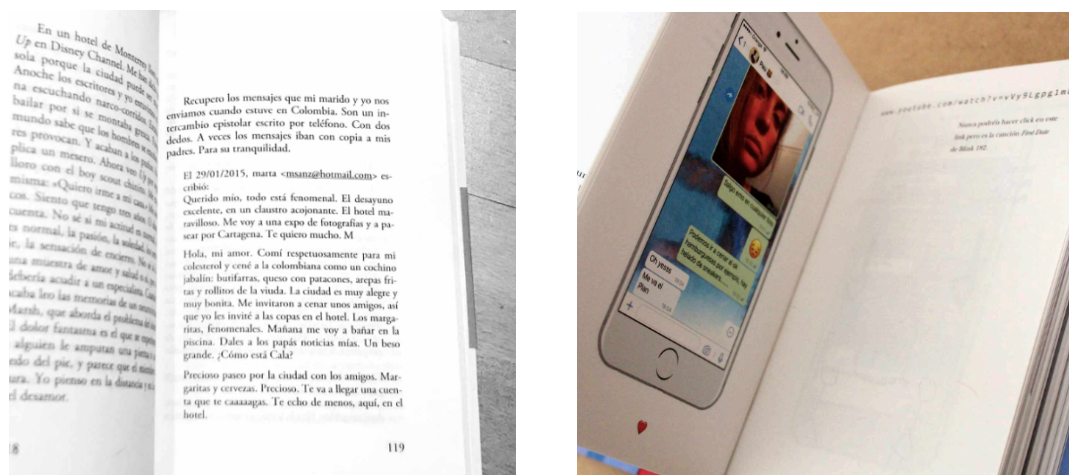


FIGURA VII: En la izquierda, Marta Sanz reproduce e-mails con todos sus elementos visuales en su novela *Clavícula*; en la derecha, Leticia Sala en *Scrolling after sex* (mezcla géneros, prosa, poesía, etc. con elementos visuales como pantallazos de conversaciones de Whatsapp y vínculos que llevan a Youtube).

Las tecnologías de la información han supuesto un punto de no retorno en la evolución cultural de la humanidad y, como afirma George Landow, «this new information technology has the power to reconfigure our culture's basic assumptions about textuality, authorship, creativity, property, education, and a range of other issues.» (1994, p. 32). La cita continúa apoyándose en las palabras de Lyotard que en su obra *The Inhuman: Reflections on Time*, realiza una reflexión análoga: «the spectacular introduction of what are called new technologies into the production, distribution and consumption of cultural commodities... [is] in the process of transforming culture» (1991, p. 34). Así, en la investigación literaria que llevaré a cabo en este trabajo de una novela tal como *House of Leaves* creo que, más allá de apoyarme exclusivamente en textos de teoría literaria, también es necesario tomar como base textos próximos a las teorías del hipertexto, nuevas perspectivas textuales analógicas y digitales, así como las nuevas maneras de entender la literatura como una realidad que no solo comprende escritura con intención estética, simplificando al máximo lo que puede concebirse como literatura.

De acuerdo con George Landow, un aspecto central en referencia a la palabra digital reside en la intrínseca separación entre el texto y el objeto físico

a través del cual se realiza la lectura (1994, pp. 3-4). Esta ruptura se ha encargado de atraer la atención crítica a la cuestión del medio por el que se vehicula el texto, lo cual ha llevado a una separación de los textos digitales y los analógicos, como si de realidades completamente antagónicas se trataran. A pesar de todo, y por mucho que quieran establecerse diferencias entre un texto analógico y un texto digital, electrónico o cibertexto, este último seguirá siendo siempre un texto (Aarseth, 1994, p. 58), tal y como lo es el primero, pues la textualidad no puede ser definida en términos de localización, anatomía o temporalidad (Aarseth, 1994, p. 58). Espen J. Aarseth considera que el texto es lo que se lee, las palabras y las frases que ven los ojos y mediante las cuales el cerebro produce significados; el texto también es el mensaje, imbuido de los valores e intenciones del escritor, género o cultura específicos; asimismo, un texto es una secuencia fija de componentes (comienzo, nudo, desenlace) que no puede cambiarse, aunque su interpretación sí pueda hacerlo (1994, p. 53). Estas categorizaciones son lo suficientemente amplias como para que tanto textos impresos como digitales tengan cabida y puedan asimilarse como dos representaciones de una misma realidad. Sin embargo, no podemos ser ingenuos a este respecto ya que, a pesar de que estas ideas no son particularmente novedosas (hemos de tener en cuenta que las propuestas teóricas de Aarseth tienen casi treinta años), aún hoy se perciben ciertas reticencias a considerar en términos de igualdad ambos tipos de textualidad.

Para Espen J. Aarseth, un texto puede ser cualquier objeto cuya función primaria sea la de transmitir información verbal, definición que simplifica en gran medida la propuesta de previa y con la que personalmente estoy de acuerdo. Esto pone en igualdad de condiciones a un texto de lo más clásico, como podría ser un volumen del Quijote, con otros textos que se alejan más de esas concepciones clásicas, como podrían ser los panfletos que integran parte de la obra artística verbo-visual de la artista estadounidense Jenny Holzer, denominada *Truisms* o los poemas visuales del grupo brasileño Noigrandes, pues estas dos manifestaciones artístico-visuales, al fin y al cabo, son textos que transmiten información verbal, con una voluntad estética, podría añadirse.

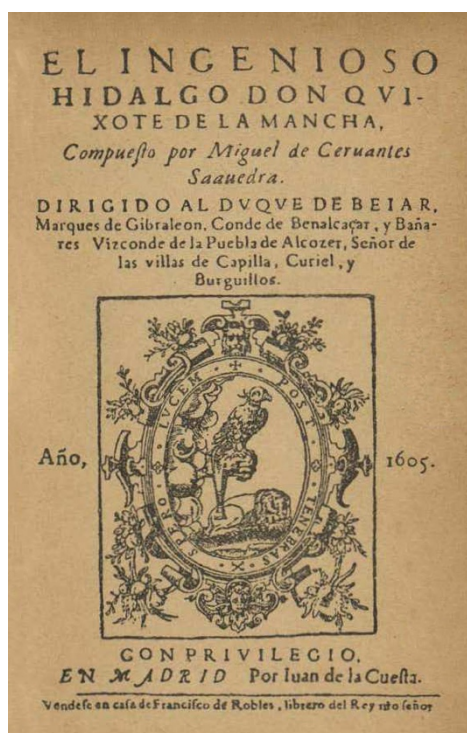


FIGURA VIII: Edición príncipe de *El Quijote*.

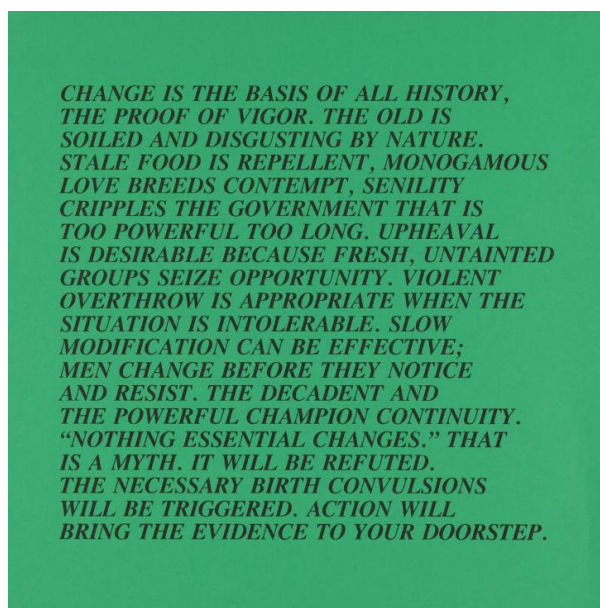


FIGURA IX: *Truisms* de Jenny Holzer
© Jenny Holzer, member/Artists Rights Society (ARS), New York

Sin embargo, Aarseth realiza algunas precisiones a su definición, de manera que «(1) a text cannot operate independently of some material medium, and this influences its behavior, and (2) a text is not equal to the information it transmits. Information is here understood as a string of signs, which may (but does not have to) make sense to a given observer» (1997, p. 62). Así, hace hincapié en la importancia que posee el medio, aspecto fundamental para que el texto pueda “funcionar,” pero al cual afecta de manera directa. Así, tomando nuevamente como ejemplo el *Quijote*, aunque la edición electrónica en formato ePub sea en esencia igual a la de su edición príncipe, cada medio aporta implicaciones particulares a cada texto particular, como podría ser en lo referente a la lectura o a la aproximación que el lector realiza al texto.

La propuesta teórica de Espen J. Aarseth es importante para esta investigación pues se ocupa de conectar realidades que, hasta el momento de su publicación, no se relacionaban o que se conectaban con mucha prudencia.

En este libro se tratan cuestiones tales como si un videojuego o una ficción hipertextual pueden llegar a ser considerados como “alta” literatura, al nivel de obras clásicas canonizadas o la naturaleza de los textos electrónicos y las implicaciones que tienen para el lector/receptor. Lo que queda claro es que las formas narrativas hegemónicas como el cine o las novelas ya han comenzado a perder esa posición privilegiada, abriendo el campo a nuevos discursos narrativos y artísticos. Este volumen de Aarseth surge de la necesidad misma de definir una nueva estética que incluya las nuevas manifestaciones literarias digitales dentro de las cuales podemos encontrar géneros como la ficción hipertextual, textos colaborativos o las obras puramente generadas por ordenador que ya no pueden obviarse como excepciones dentro de un panorama diverso y repleto de experimentación. No obstante, es necesario pensar en todos estos nuevos géneros y obras no como producciones literarias aisladas, sino fruto de procesos y, en muchos casos, con antecedentes analógicos de los que se toman conceptos e ideas. Sin duda, esto es algo que Aarseth ve con gran claridad, como se verá posteriormente en la taxonomía que crea dentro de la que ubica diversas tipologías textuales que van desde textos impresos hasta los juegos de rol hospedados en dominios multiusuario conocidos como MUDs⁷².

⁷² Los MUDs, por sus siglas en inglés *multi-user dungeon*, con variantes como *multi-user domain* o *multi-user dimension*, son mundos virtuales multijugador que generalmente se encuentran basados en texto. En las MUDs se combinan prácticas como chats en línea, ficciones interactivas y juegos de rol con modalidades de juego como *hack and slash* (tipo de juego que pone énfasis en el combate) o jugador contra jugador. Originalmente, muchas de las MUDs se organizaron en torno a las reglas del famoso juego de rol de mesa *Dungeons & Dragons*, de donde tomó su nombre. En cierto modo puede decirse que estas MUDs son el origen de los modernos MMORPGs (videojuegos masivos de rol multijugador en línea), como el famoso *World of Warcraft* (Blizzard Entertainment, 2004).

```

.RUN ADV11

WELCOME TO ADVENTURE!!  WOULD YOU LIKE INSTRUCTIONS?

YES
SOMEWHERE NEARBY IS COLOSSAL CAVE, WHERE OTHERS HAVE FOUND
FORTUNES IN TREASURE AND GOLD, THOUGH IT IS RUMORED
THAT SOME WHO ENTER ARE NEVER SEEN AGAIN.  MAGIC IS SAID
TO WORK IN THE CAVE.  I WILL BE YOUR EYES AND HANDS.  DIRECT
ME WITH COMMANDS OF 1 OR 2 WORDS.
(ERRORS, SUGGESTIONS, COMPLAINTS TO CROWTHER)
(IF STUCK TYPE HELP FOR SOME HINTS)

YOU ARE STANDING AT THE END OF A ROAD BEFORE A SMALL BRICK
BUILDING .  AROUND YOU IS A FOREST.  A SMALL
STREAM FLOWS OUT OF THE BUILDING AND DOWN A GULLY.

GO IN
YOU ARE INSIDE A BUILDING, A WELL HOUSE FOR A LARGE SPRING.

THERE ARE SOME KEYS ON THE GROUND HERE.

THERE IS A SHINY BRASS LAMP NEARBY.

THERE IS FOOD HERE.

THERE IS A BOTTLE OF WATER HERE.

```

FIGURA X: Impresión de la salida de terminal de *Colossal Cave Adventure* de Will Crowther, ejecutado en un PDP-10. Fuente: Wikipedia

Para referir las propuestas teóricas de Aarseth, es preciso definir algunos conceptos referentes al ámbito de las tecnologías digitales que van a aparecer no solo en este apartado, sino también de manera recurrente a lo largo de todo el trabajo. Hemos de tener en cuenta que la reflexión al respecto de los llamados *new media*, entendidos como actividades artísticas producidas mediante un ordenador, no comenzaron a recibir atención crítica hasta un tiempo después de sus primeras manifestaciones (véase. Lev Manovich, 2003, pp. 13-16). No obstante, las definiciones de ciertos conceptos no siempre son homogéneas, sino que sus interpretaciones pueden variar en función del ámbito de estudio desde el que se realicen, por lo que siempre tomaremos la más afín al ámbito de la literatura o la teoría de la comunicación. El primer de esos términos es hipertexto, acuñado por Ted Nelson en 1965 y que definía como «a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper» (Nelson, 1965, pp. 96), aunque el propio Nelson modificaría dicha definición un lustro después, añadiendo el concepto de vínculo, ausente de la primera definición: «forms of

writing which branch or perform on request; they are best presented on computer display screens [...] Discrete, or chunk style, hypertexts consist of separate pieces of text connected by links» (Nelson, 2003, p. 314). A partir de esa definición, Noah Wardrip-Fruin construye una más definitiva: «[h]ypertext is a term coined by Ted Nelson for forms of hypermedia (human-authored media that branch or perform on request) that operate textually» (2004, p. 127)⁷³.

Los otros dos conceptos que me interesan los encontramos eminentemente en la obra de Espen J. Aarseth *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. En este estudio en el que se ocupa de insertar los textos electrónicos en la tradición literaria mediante que logre relacionando textos electrónicos y textos impresos, reexamina cuestiones de teoría literaria, narratología y retórica. No obstante, la ausencia de terminología específica a la hora de abordar estas cuestiones que estudia le ha obligado a introducir conceptos *ex novo* como cibertexto y literatura ergódica. El primero de estos conceptos, cibertexto, es definido por el autor como la organización mecánica de un texto mostrando las complejidades del medio como una parte integral del intercambio literario que, asimismo, pone el foco en el consumidor o usuario del texto, como una figura más integrada cuyo desempeño no solo tiene lugar mentalmente, sino además en un sentido “extranoemático” (1997, p. 1), es decir, externo al propio pensamiento. Más adelante en esa misma obra, agrega que el concepto de cibertexto debe asociarse con textos que impliquen un cálculo en su producción de *scriptons* (1997, p. 75). Estas características se ponen de manifiesto en obras muy variopintas, que van desde textos electrónicos como el *bot* conversacional ELIZA creado por el MIT en los años 60, los dominios multiusuario MUD1 o TinyMUD, el juego de aventura basado en texto *Colossal Cave Adventure*, más conocido simplemente como *Adventure*, creado por William Crowther y Don

⁷³ Noah Wardrip-Fruin, al final de su breve artículo acerca de la naturaleza del hipertexto, realiza unas interesantes reflexiones acerca de cómo las definiciones se han adaptado según criterios de idoneidad a cada ámbito de estudio en el que se emplean. Por lo tanto, el hipertexto para los estudios literarios ha pasado a designar exclusivamente «chunk-style media», debido a que gran parte de los autores que han denominado sus obras como ficción o poesía hipertextual han trabajado con formas que hacen hincapié en el vínculo, a pesar de que este es solo uno de los elementos que importan en este tipo de formato textual (2004, p. 127).

Woods hasta textos impresos como el clásico chino *I Ching* o *Libro de los cambios* o *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Por lo tanto, para Aarseth un cibertexto no es un texto electrónico, sino un texto que permite al usuario/lector un cierto grado de creatividad en el resultado textual, o en sus propias palabras «a *machine* for the production of variety of expression» (1997, p. 3)⁷⁴.

El otro concepto cuya definición es necesaria es literatura ergódica, el cual introduce y acuña el propio Aarseth y que ostenta una especial relevancia junto con cibertexto para este trabajo, como veremos. Este término, proveniente del ámbito de la física⁷⁵, combina dos vocablos griegos, *ergon* y *hodos*, que significan trabajo y camino respectivamente. Con la definición de cibertexto ya adelanta las bases de aquello que significa ergódico, que no es otra cosa que la necesidad por parte del lector de un esfuerzo relevante en la construcción de significados: «[in ergodic, literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text» (1997, p. 1). La existencia de este tipo de literatura implica como consecuencia lógica la existencia de una literatura no ergódica en la cual el esfuerzo requerido para la lectura es trivial pues solo consiste en mover los ojos a lo largo de las líneas de texto o en pasar las páginas, sin tener en cuenta el esfuerzo intelectual que requiera la comprensión y donde no se tiene en cuenta el esfuerzo intelectual requerido para comprender el texto. En definitiva, el aspecto más relevante de la propuesta de Aarseth tiene que ver con el hecho de que el concepto de literatura ergódica no se encuentra asociado a ningún soporte específico y puede identificarse tanto en textos electrónicos como impresos, pues lo que verdaderamente importa es la manera en la que el texto funciona y se lee: «The ergodic work of art is one that in a material sense

⁷⁴ La cursiva es mía.

⁷⁵ El término ergódico aparece en disciplinas como la física y las matemáticas, sin embargo, a pesar de que dentro de estos ámbitos posee sus propios significados, ninguna influencia tienen en el que Aarseth le otorga en el seno de su trabajo. En los comentarios a un artículo de Noah Wardrip-Fruin al respecto de ciertos problemas conceptuales del trabajo de Aarseth, el propio autor afirma que tomó dicho término exclusivamente por su raíz etimológica, conveniente para sus propuestas teóricas. Puede consultarse aquí: <https://grandtextauto.soe.ucsc.edu/2005/08/12/clarifying-ergodic-and-cybertext/>.

includes the rules for its own use, a work that has certain requirements built in that automatically distinguishes between successful and unsuccessful users.» (Aarseth, 1997, p. 179).

Como ya se comentó previamente, para Aarseth un texto no es equivalente a la información que transmite. La información se entiende como una secuencia de signos que pueden (o no) tener sentido para un observador dado (1997, p. 62). Estas secuencias de signos pueden ser de dos tipos diferentes: por un lado, las secuencias tal y como aparecen para el lector, que Aarseth llama *scriptons* y las secuencias como existen en el texto, denominadas *textons*. Así, en el artefacto literario de Raymond Queneau de 1961 *Cent mille milliards de poèmes*, concebido como una “máquina” de crear poemas pues los catorce versos de cada uno de los diez poemas pueden reordenarse para “generar” hasta diezsonetos diferentes, cada uno de los 140 versos serían los *textons*, mientras que cada uno de los múltiples poemas posibles serían los *scriptons* (Aarseth, 1997, p. 62). Además de las dos clases de secuencias, Aarseth incluye como relevante la *traversal function* o función cruzada⁷⁶, como el mecanismo mediante el cual los *scriptons* se revelan o se generan por medio de los *textons*. En base al tipo de función cruzada por medio de la cual se articulan *textons* y *scriptons*, se puede establecer toda una serie de variables que permiten describir el comportamiento del texto y que da lugar a un complejo modelo de tipologías textuales. A partir de todo ello, Aarseth describe siete variables (1997, p. 63-64):

- Dinámica: encontramos textos estáticos, en los que los *scriptons* son constantes, y dinámicos, en los que el contenido de los *scriptons* puede cambiar mientras que los *textons* no, lo que da lugar a una dinámica intratextónica (IDT) o que tanto *scriptons* como *textons* cambian, dinámica textónica (TDT).
- Determinabilidad, que atañe a la estabilidad de la función cruzada, de forma que un texto es determinado si los *scriptons* adyacentes a cada

⁷⁶ La traducción es mía.

scripton siempre permanecen fijos, mientras que será indeterminado si estos varían.

- Transitoriedad, si los *scriptons* aparecen cuando pasan por ellos los usuarios, entonces el texto es transitorio, si no se trata de un texto intransitorio.
- Perspectiva, es la variable que tiene que ver con el papel del usuario en el seno del texto, de manera que, si el usuario tiene un rol estratégico como personaje en el contexto descrito por el texto, se tratará de un texto personal, mientras que, si por el contrario, no tiene un rol participante, será impersonal.
- Acceso: si puede accederse a todos los *scriptons* en cualquier momento, estamos hablando de un texto de acceso aleatorio, si no, se trataría de un texto de acceso controlado.
- Vinculación, si el texto se encuentra organizado mediante una secuencia de vínculos que debe seguirse, estaríamos hablando de vinculación explícita; también puede darse una vinculación condicional, en tanto en cuanto la secuencia de vínculos puede seguirse en función de unas determinadas condiciones; finalmente, también puede no haber vínculos, de modo que la vinculación sería inexistente.
- Función del usuario: además de la función interpretativa, presente en todo texto, también pueden identificarse otras funciones: la primera de ellas sería la función explorativa, que implica que el usuario es el encargado de elegir el camino; la configurativa, en la que el usuario elige o crea los *scriptons*; y, en última instancia, por medio de la función textónica, el usuario puede añadir *textons* o funciones cruzadas al texto.

La construcción de esta tipología basada en las siete variables expuestas, así como en diversos valores dependientes de las primeras, le permite a Aarseth crear una herramienta para posteriormente analizar textos y clasificarlos en función de las características que se encuentran englobadas dentro de esas categorizaciones. Como se evidencia por los aspectos que la tipología tiene en cuenta, el interés reside en las posibilidades que un texto puede ofrecer a

cualquier usuario, con independencia del medio, ya sea este un cibertexto, un hipertexto o un texto impreso, división que él mismo propone. Así, la función del usuario ostenta una especial relevancia, como pone de manifiesto en ese esquema:

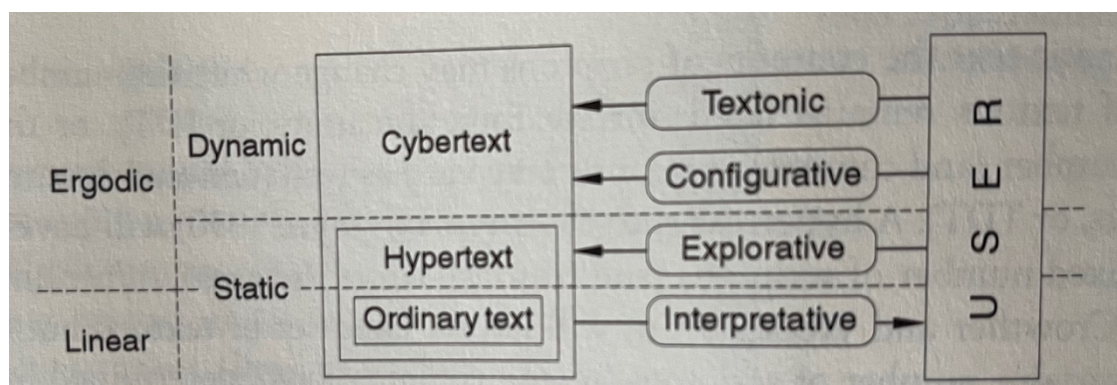


FIGURA X: Funciones del usuario y su relación con otros conceptos (Fuente: Aarseth, 1997, p. 64)

Para Aarseth, la teoría literaria generalmente ha dado por hecho el medio, a pesar de las evidentes diferencias existentes, por ejemplo, entre la literatura oral y la escrita. Esto ha permitido que la forma impresa haya ostentado una posición privilegiada, de modo que los potenciales efectos disruptivos de transiciones mediales raramente han sido una cuestión que se tuviera en cuenta, mientras que otras transiciones semióticas como las traducciones lingüísticas o las prácticas intertextuales han recibido una mucho más amplia atención (Aarseth, 1997, p. 15). Sin embargo, en el contexto actual esta situación ya no es posible, debido al ya citado desdoblamiento de los medios en textualidades diferentes, representadas en la pantalla y el papel, de modo que el texto se convierte en una cuestión de medios verbales y de sus diferencias funcionales (Aarseth, 1997, p. 15). Para ello, Aarseth proponía la creación de dos nuevos tipos de acercamiento a la cuestión, desde dos puntos de vista que él denomina *textonomy* y *textology* (Aarseth, 1997, p. 15), el primero encargado del estudio de los medios textuales y el segundo del significado textual. El teórico ve esto como una necesidad en un contexto en el que el campo de los estudios literarios se muestra en una constante pugna por definir cuáles objetos de

estudio son válidos y cuáles no. Esta cuestión, a pesar de que la literatura electrónica tiene un calado más amplio y existen numerosos estudios acerca de videojuegos o cibertextos desde el espectro de la teoría literaria, aún se miran con cierto recelo y se tiende a dividir y separar literatura electrónica y literatura impresa como realidades completamente separadas y opuestas.

Gran parte del interés de la propuesta de Aarseth reside en las ideas que rodean al concepto de cibertexto. En contra de lo que pueda parecer, como él mismo indica «[it] is not a “new,” “revolutionary” form of text with capabilities only made possible through the invention of the digital computer. Neither is it a radical break with old-fashioned textuality» (1997, p. 18). Su propuesta no busca una ruptura entre textos electrónicos e impresos para estudiarlos de manera aislada como si se trataran de textualidades inconmensurables, sino todo lo contrario, ir más allá del medio y centrarse en su funcionamiento, la manera en la que construyen significados y, por supuesto, la función del lector/usuario: «[c]ybertext is a *perspective* on all forms of textuality, a way to expande the cope of literary studies to include phenomena that today are perceived as outside of, or marginalized by, the field of literature or even in opposition to it [...]». (Aarseth, 1997, p. 18). Por ello, se ocupa en identificar y analizar la conducta literaria de fenómenos textuales con la finalidad última de construir un modelo de textualidad en el que encaje cualquier modalidad textual. Al fin y al cabo, no solo los textos electrónicos tienen problema para ser considerados como manifestaciones literarias válidas o relevantes, sino que las manifestaciones de textualidad impresa que se salen de la norma literaria que ha imperado en Occidente hasta hace muy poco han ido siempre acompañadas del adjetivo de “experimental” que les dotaba esa connotación casual y excéntrica alejada de lo normal o se han “empujado” fuera del ámbito de la literatura literario hacia otras disciplinas como las artes plásticas.

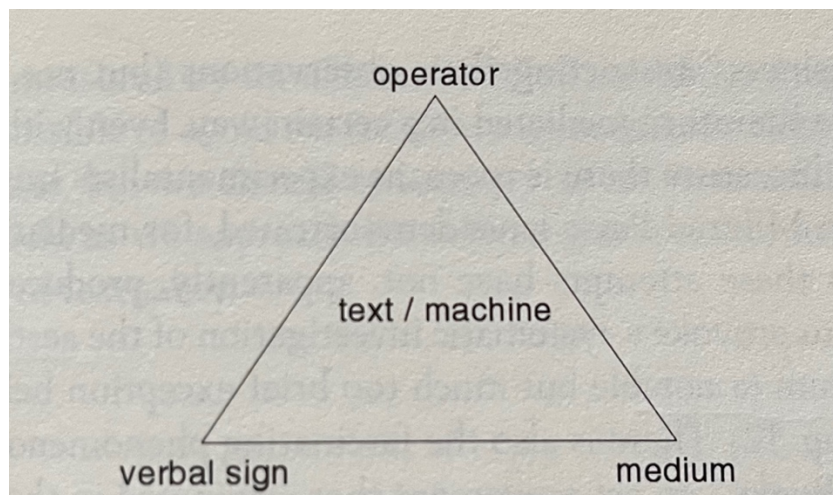


FIGURA XI: Diagrama texto-máquina (Fuente: Aarseth, 1997, p. 21)

Ciertamente, una de las más interesantes aportaciones del concepto de cibertexto es que se encarga de cambiar el foco de la tradicional traída autor/remitente, texto/mensaje y lector/receptor, a la relación cibernética entre las diversas partes participantes de la máquina textual, lo que permite que se preste atención a partes de la galaxia textual, anteriormente pasadas por alto (Aarseth, 1997, p. 22). Asimismo, hay que tener en cuenta que el cibertexto no es una categoría textual, sino una perspectiva desde la que abordar la textualidad que se encargará de enfatizar ciertos tipos de textos (Aarseth, 1997, p. 24), como de hecho hace con todos aquellos textos que, como ya se ha remarcado, piden del lector o usuario un esfuerzo relevante para construir su significado. Así pues, la propuesta de este académico es relevante en tanto en cuanto las distintas obras susceptibles de ser objeto de estudio no dependen de un soporte o medio específico. Las diferencias existentes entre textos impresos y textos electrónicos para Aarseth no son tan evidentes como cabría esperar, a pesar de que generalmente se asumen con total normalidad. Sin embargo, para Aarseth, las diferencias entre estas dos tipologías textuales no pueden establecerse de un modo claro y rotundo y el punto de partida de sus investigaciones pivota en torno a la idea misma de la incapacidad para presuponer una diferenciación esencial que, en caso de existir, habría de

describirse en base solo a términos funcionales y no materiales o históricos, como se ha hecho en ocasiones (1997, p. 17).

Esta idea, aunque pueda parecer evidente, creo que es profundamente novedosa sobre todo en el ámbito de los new media, donde la cuestión del soporte del texto deviene una cuestión fundamental en torno a la que organizar el estudio y análisis de un texto. Asimismo, desde el punto de vista de los estudios literarios, ha sido perfectamente perceptible una separación bastante estricta entre textos impresos y aquellos que aparecían en soporte electrónico, estableciendo diferencias basadas eminentemente en esa característica particular, es decir, el medio. En cambio, lo que Aarseth propone es romper con este planteamiento y dejar a un lado la cuestión del soporte para centrarse en la manera en que funcionan los textos, independientemente de si estos aparecen impresos o en la pantalla de un ordenador. Esta idea nos lleva a la conclusión de que el medio no es una característica definitiva para la esencia del texto literario, de manera que «the emerging new media technologies are not important in themselves, nor as alternative to older media, but should be studied for what they can tell us about the principles and evolution of human communication» (Aarseth, 1997, p. 17). Al fin y al cabo, como el propio Aarseth apunta, la variación media también ha estado presente en el campo de los códigos literarios, ejemplificado en las obras de autores como Laurence Sterne o Milorad Pàvic, pero también en la tradición de los libros de artista (1997, p. 22). Así pues, la literatura ergódica nos permite poner el foco en el funcionamiento del texto, el modo en que ha de leerse y los cometidos que reserva para el lector/usuario, dejando en un segundo plano la cuestión del soporte que lo vehicula. En definitiva, como Kiene Brillenburg-Wurth afirma, «[w]hat matters for literary writing is the exploration of potentialities of writing» (2014, p. 7) y no el modo en que dichas potencialidades se manifiesten.

3.3. MODOS Y MEDIOS: LA LITERATURA MULTIMODAL Y EL SIGNIFICADO MÁS ALLÁ DEL TEXTO

Si hay algo que se ha hecho evidente en las últimas décadas en lo que se refiere a la investigación en literatura comparada es que tanto las relaciones textuales como el texto en sí mismo han dejado de ser los únicos objetos de estudio, ya que se ha expandido el foco para dar cabida a elementos propios de medios estrictamente no verbales. Esto está íntimamente relacionado con el hecho de que «el lenguaje [ha] dejado de considerarse «simplemente» verbal para pasar a convertirse en una realidad multi- o polimodal [...] y de forma más relevante, porque la idea de lenguaje o incluso de texto se ha vuelto subordinada a la idea de medio, un concepto que ya no se restringe a elementos lingüísticos o verbales» (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017, p. 6). En este sentido, nos encontramos ante una realidad compleja, repleta de manifestaciones donde la amalgama de elementos es una constante. Sería ingenuo admitir que tradicionalmente las formas de expresión hubieran tendido hacia la hegemonía de un solo modo de expresión, pero es evidente que la compartimentalización era mucho más acusada de lo que podemos percibir en la actualidad.

Sin embargo, este proceso lleva haciéndose evidente desde hace varias décadas, a pesar de que parece claro que ha culminado una vez que las tecnologías de la información se han democratizado y han pasado a formar parte del día a día de las personas. Una vez que los llamados nuevos y viejos medios han comenzado a convivir en un contexto de mezcla y mutuo enriquecimiento, es cuando los usuarios han comenzado a emplear todas las herramientas expresivas a su alcance en lo que ha permitido la creación de nuevas formas de expresión y artísticas donde la heterogeneidad de medios y modos es una constante a la par que un elemento definitorio. Como apuntan Gunther Kress y Theo Van Leeuwen,

[f]or some time now, there has been, in Western culture, a distinct preference for monomodality. The most highly valued genres of writing (literary novels; academic

treatises, official documents and reports, etc.) came entirely without illustration, and had graphically uniform, dense pages of print. Paintings nearly all used the same support (canvas) and the same medium (oils), whatever their style or subject (2001, p. 1).

Para el par de teóricos, los primeros cambios se hicieron evidentes en los medios de comunicación de masas, tales como las revistas o la televisión, donde la mezcla fue mucho más evidente y a partir de los cuales, poco a poco, se han ido extendiendo al resto de manifestaciones culturales.

No obstante, no solo se ha asistido al uso mixto de modos expresivos, como puede ser la conjugación de texto e imagen, por poner un ejemplo muy simple, sino que también se ha asistido a la confluencia de medios en lo que se refiere a la creación artística. Como veremos, estas prácticas intermediales no son particularmente nuevas ya que, como Dick Higgins y Hannah Higgins apuntan, en 1821 ya Samuel Taylor Coleridge emplea el concepto “intermedia” en su acepción contemporánea para hacer referencia a prácticas comprendidas entre medios (2001, p. 52). Sin embargo, como Emily Rajewsky sugiere, este término no deja de tener complicaciones teóricas, pues desde sus inicios ha venido empleándose a modo de “término paraguas” para designar diferentes acercamientos críticos desde diversos ámbitos de estudio y siempre que se empleara el término, quien los usara debía definir aquello que entendiese por dicho término (2005, p. 44).

En resumidas cuentas, en lo que respecta al panorama teórico, este conjunto de ideas y prácticas ha ido adquiriendo una complejidad creciente, pues son varias las teorías que han surgido en torno a los conceptos de medio, modo, etc. que en ocasiones podrían considerarse no solo limítrofes, sino además con multitud de puntos en común, en los que muchas de las ideas se mezclan dando lugar a teorías que casi llegan a solaparse. Esto ha hecho que este epígrafe con el que concluye este capítulo, que a priori me pareciera sencillo, se haya convertido en algo mucho más complejo pues son diversas teorías las que se aglutinarán a lo largo de las siguientes páginas y, como ya he comentado, todas muy conectadas desde un punto de vista conceptual. Uno de los pilares que sustentó esta investigación desde su inicio fue la teoría de la

multimodalidad, muy íntimamente asociada al tipo de literatura que aquí personalmente me ocupa y con la que generalmente se vincula en multitud de estudios y publicaciones. Como en cualquier investigación, con cada paso más allá, fui descubriendo nuevas perspectivas en torno a esa multimodalidad que también entroncaban con esas otras teorías muy próximas, como son la intermedialidad y la transmedialidad, las cuales, pronto comprendí, podían ser de extrema utilidad como herramientas de estudio para el objeto que me ocupaba: el análisis y estudio del universo creado alrededor de la novela *House of Leaves*.

De acuerdo con Kress y van Leuwen, «[f]or some time now, there has been, in Western culture, a distinct preference for monomodality. The most highly valued genres of writing (literary novels; academic treatises, official documents and reports, etc.) came entirely without illustration, and had graphically uniform, dense pages of print» (2001, p. 1). No obstante, en la actualidad, esto ha cambiado de manera profunda. A pesar de las apreciaciones de Kress y Van Leuwen, hemos de tener en cuenta que nuestra propia experiencia de la realidad es tanto multimodal como multimedial. Cuando realizamos acciones cotidianas como mantener una conversación, no solo hacemos uso de diversos modos como el discurso, los gestos y otro tipo de comunicación no verbal, sino que asimismo esta se realiza por varios medios o canales pues la visión y la audición se ponen en activo, así como, potencialmente, otros sentidos como el tacto o el olfato. Esto manifiesta que la realidad comprende una multitud de medios y modos y, contra todo lo que cabe pensar, la monomodalidad es más una idea que algo que *de facto* tenga lugar.

De entre todas las teorías acerca de las que he tratado en este capítulo, probablemente la que de un modo más amplio se extiende a través de disciplinas, trabajos y autores sea la de la llamada “multimodalidad”, que han cultivado autores como Kress y Van Leuwen originalmente aplicada a las ciencias sociales de una manera más general, pero que autores como Alison Gibbons o Nina Nørgaard han aplicado a la literatura. Asimismo, en cierto modo, esta corriente se relaciona en gran medida con las ideas referentes a la

literatura e, incluso, a los contactos entre cibertextos y literatura ergódica, de los que ya hemos hablado más particularmente en las secciones previas. Asimismo, también se ha comentado acerca de cómo la manera en la cual se crean y se consumen las historias, relatos y narrativas actualmente ha cambiado gracias a la incorporación de nuevos entornos comunicativos altamente participativos y que conectan medios y canales de distribución que ya no son únicamente unidireccionales. Todas estas ideas tienen su principal punto de partida en la teoría de la convergencia de Henry Jenkins, a la cual nos referimos al inicio del presente capítulo y que ampliaremos en la última parte de esta sección haciendo hincapié en el concepto de la transmedialidad, de la cual también hace uso Mark Z. Danielewski en *House of Leaves*.

No obstante, voy a centrarme ahora en la cuestión que realmente me interesa desarrollar en este apartado, que no es otra que la de la multimodalidad. Para una de las voces que con más frecuencia ha trabajado en este campo en los últimos años, la académica británica Alison Gibbons,

the term “multimodal literature” refers to a body of literary texts that feature a multitude of semiotic modes in the communication and progression of their narratives. Such works are composed not only by words, [...] they experiment with the possibilities of book form, playing with the graphic dimensions of text, incorporating images, and testing the limits of the book as a physical and tactile object (2012, p. 420).

Esta definición de obras literarias multimodales, con la que abre el capítulo homónimo en *The Routledge Companion to Experimental Literature*, parece referencia directa a los breves bosquejos que he ido adelantando al respecto de la clase de obra literaria que es *House of Leaves*, la cual aparece además en el citado volumen como muestra de ese tipo de literatura.

Sin embargo, por el momento, este tipo de libros aparecen de manera aislada como excepciones dentro de los catálogos editoriales, frente a una inmensa mayoría de obras literarias donde el texto es el componente primordial. Sin embargo, desde que comencé esta investigación, me ha sorprendido ver

cómo progresivamente, y sobre todo en lo que se refiere a narrativa, ciertas características multimodales van apareciendo cada vez de manera más recurrente entre el conglomerado del texto. Uno de estos sorprendentes casos fue la novela del autor británico Max Porter, titulada *Lanny* y editada por Faber Books en 2018. Cuando recibí un ejemplar de dicha novela, pude apreciar con sorpresa que, a lo largo de sus páginas, aparecen plasmados juegos con las dimensiones gráficas del texto, cuando nada indicaba que dicha novela pudiera presentar características que podría ser consideradas multimodales. Así pues, considero que la aparición de este tipo de elementos, a pesar de que no pueden considerarse como una constante, sí que parecen estar comenzando a generalizarse, debido a que la impresión digital y el diseño gráfico posibilitan que todos estos artificios que transforman los textos en algo diferente puedan aparecer en los libros de una manera mucho más fácil y extendida, como Alison Gibbons comenta en la introducción al manual *Multimodality, Cognition and Experimental Literature*.

Originalmente, la multimodalidad se concibió como una teoría comunicativa asociada a la semiótica social por la cual se describen prácticas en las que diferentes “modos”, como pueden ser recursos textuales, lingüísticos, espaciales, visuales, etc. se emplean para crear mensajes. De acuerdo con Gunther Kress, «multimodal social semiotics deals with entities in which meaning and form appears as an integrated whole, a sign» (2010, p. 6r). Esta concepción sin duda altera en gran medida la forma en la que se puede concebir cualquiera forma de comunicación, pues se desvincula de las tradicionales teorías de la comunicación saussurianas donde el mensaje generalmente está compuesto tan solo por un modo. Para Kress, tanto la escritura, como otros elementos tales como las imágenes, el color o la tipografía, pueden configurarse como códigos comunicativos poseedores de diferentes funciones semióticas y con capacidades significativas particulares, lo cual se encarga de justificar que la multimodalidad es el estado normal de la comunicación humana (2010, p. 1), que jamás podría considerarse monomodal. En pocas palabras, la coexistencia

de dos o más modos semióticos en un contexto dado da lugar a la multimodalidad (Gibbons, 2012, p. 8).

A pesar de todo, Kress apunta que no existe una respuesta directa y clara acerca de si elementos como la tipografía, el diseño de la página o el color podrían estrictamente ser considerados como modos, ante la ausencia de las características que confieren a un conjunto de signos la condición de “lenguaje” como pueden ser el hecho de que se encuentren fijados, sean dados y sabidos (Kress, 2010, p. 87). No obstante, se trata de una cuestión espinosa y definitivamente cargada de relativismo, pues el mismo Kress en su estudio conjunto con Theo van Leeuwen, afirma «[...] for colour to be fully a mode, it has to be a resource for making signs: that is, it has to be the signifier-material (the ‘stuff’, the material, the form) which can be used to carry the signifieds (the ‘meanings’) of sign-makers» (2001, p. 58). Asimismo, creo que es también reseñable el hecho de que tradicionalmente algunos de los elementos que aquí estamos considerando como modos no han sido tenidos en cuenta de ninguna manera como elementos portadores de significado, en contraposición de la centralidad de la escritura. Sin embargo, que esas otras modalidades como la tipografía o el diseño de la página, entre otros, no hayan sido considerados como significantes, no quiere decir que no sean capaces de ostentar significado propio y relevante en el conjunto de la obra literaria, como se pone de manifiesto en ciertas novelas, como puede ser el caso de la aclamada novela juvenil *La historia interminable*, de Michael Ende, en la que el color del texto en las ediciones más cuidadas es un elemento fundamental para el contenido de la historia.

En cierta manera, para Kress la relevancia a la hora de considerar un determinado elemento como un modo reside eminentemente en el hecho de su relevancia y de si acarrea un significado capaz de condicionar el mensaje de manera que su alteración vea al mensaje en sí mismo transformado. Esto es algo que ya en 2001, en el estudio conjunto con Theo van Leeuwen, ambos académicos afirmaban al respecto de lo material:

[...] the same design with a different material production does not mean quite the same thing. Signs in neon light do not mean the same thing as hand-painted signs on a wooden board, nor do documents on heavy embossed paper mean the same thing as documents on grey recycled paper (2001, p. 69).

En esencia, las palabras de estos dos autores confirman algo que vengo apuntando a lo largo de esta investigación acerca de las implicaciones de la materialidad en la obra literaria y cómo este aspecto puede resultar de crucial relevancia y afectar de una manera determinante en lo que se refiere a la difusión y la recepción de la obra literaria. Kress continuará centrándose en esa idea acerca de cómo la relación de determinados elementos con el texto es fundamental a la hora de definirlos como modos, tal y como pone de manifiesto al respecto del diseño de la página en este fragmento:

[a]s far as internal coherence is concerned, a simple test is to ask: Will changes in the arrangement of the elements which make up this semiotic entity, produce a different text?, Will such changes produce incoherence? Or will such changes make no difference at all? If, no matter what change we make, the text remains coherent then there is nothing to say as far as the textual function is concerned: it does not apply (2010, p. 89).

Así pues, el diseño de página podría considerarse un modo siempre que tenga una relación directa con el texto y aporte significado, configurándose como una entidad semiótica más. En el siguiente capítulo, veremos que, en el caso de *House of Leaves*, el diseño de página se configura como un modo al constituir un elemento fundamental para la producción semiótica de la obra en su conjunto.

En definitiva, la multimodalidad supone la coexistencia de varios modos semióticos en un contexto dado, que en el caso que nos interesa es la obra literaria. Como se ha comentado, no existe una respuesta directa acerca de qué puede considerarse como un modo (Kress, 2010, p. 87), aunque en términos generales podría decirse que se trata de aquel «recurso semiótico utilizado de manera relativamente estable y reconocible como manera de articular discurso» (Kress y van Leeuwen, 2001, p. 129). Estos dos autores le atribuyen al modo semiótico la necesidad de que sean “multifuncionales” así como poseedores de una gramática, propiedades que, como Nørgaard (2009) agudamente expone, plantean muchos problemas a la hora de considerar determinados recursos

semióticos como la música o el color como modos. Esta autora se centra en el estudio de la tipografía como elemento multimodal en el seno de la obra literaria y aboga por su consideración como un medio más para vehicular significado, aspecto que, generalmente suele pasar desapercibido debido a que, la mayor parte de obras, hacen uso de la tipografía en negro (2009, p. 158).

Sin embargo, dentro de la literatura multimodal, no todas las manifestaciones pueden considerarse similares, sino que existen diferentes manifestaciones que difieren en gran medida las unas de las otras. Así, Gibbons propone una taxonomía de la literatura multimodal y agrupa las manifestaciones multimodales de la siguiente manera (2012, p. 426 y ss.):

- Obras ilustradas donde los elementos visuales han de ser parte de la diégesis, generados por el mismo narrador o insertados directamente en el discurso narrativo.
- Revisiones multimodales que son nuevas ediciones de obras clásicas que, mediante la adición de elementos visuales, convierten a la novela en una obra híbrida y que suponen innovaciones originales de dichas obras⁷⁷.
- Ficciones táctiles que juegan con la forma y que enfatizan su propia materialidad, así como hacen consciente al propio lector de esta. Se incluyen dentro de esta tipología obras donde se mezclan cartas, con recortables, etc.
- Libros alterados y collages ficcionales en los que, generalmente a partir de una obra preexistente, se construye una nueva aplicando técnicas artísticas como el collage o la realización de recortes y donde la obra original como la resultante establecen diálogos estéticos y narrativos.
- Ficciones concretas o tipográficas que son, probablemente, las más comunes, son aquellas que explotan las posibilidades de la página

⁷⁷ Dentro de este ámbito destacan algunas editoriales como las británicas Visual Editions y Four Corners Books que revisionan obras como *Don Quijote de la Mancha* o *La feria de las vanidades* aportándoles a sus textos clásicos perspectivas muy contemporáneas que los convierten en obras diferentes en algunos sentidos, al fusionarlas con arte o música. En las respectivas páginas webs de dichas editoriales pueden verse cómo someten a revisión dichas obras, entre otras.

como superficie, así como de la tipografía como herramienta expresiva y que, en ocasiones, se acompañan de imágenes.

- Bromas ontológicas, que incluyen obras que emplean la multimodalidad para presentar sus narrativas de un modo que parece dotarlas de una mayor autenticidad y, por lo tanto, estas obras se hacen pasar por algo que no son, disfrazando su estatus ficcional.

En definitiva, lo que pone de manifiesto esta tipología de textos que pueden considerarse multimodales es que, a día de hoy, existe una gran variedad de formas y maneras en las que esas características pueden manifestarse. Por otro lado, no puede obviarse el hecho de que, a pesar de que continúa pareciendo algo tremendamente innovador, muchas de esas prácticas están de hecho ligadas en sí mismas a la propia historia del libro (Gibbons, 2012, p. 33). Lo que sí puede afirmarse es que la tendencia a que las obras literarias incorporen esa característica multimodal está en aumento y es algo que está alterando la forma en la que tanto lectores como críticos han de acercarse a la obra literaria. Al final y al cabo, cualquier experimentación dentro del ámbito literario, supone un desafío pues genera nuevas formas de expresión y nuevos lenguajes a los cuales han de darse respuesta y que, aún hoy, se encuentran en construcción, lo que hace que todavía las herramientas para tratar sobre ellos aún estén en construcción.

4. HOUSE OF LEAVES: ANÁLISIS Y EXPLORACIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA

*The true literature machine will be one that itself feels the need to
produce disorder*
ITALO CALVINO

4.1. CONTEXTUALIZANDO A MARK Z. DANIELEWSKI Y A SU OBRA

*Un texto es solo un picnic en el que el autor lleva las palabras y, los
lectores, el sentido.*
TZEVAN TODOROV⁷⁸

Tras la exposición realizada al sobre todas las demás obras de Danielewski, decir a estar alturas que la publicación de *House of Leaves*, su *opera prima*, pareció romper los moldes del libro (Bray y Gibbons, 2015, p. 1) no parece sorprender en demasía pues parece que, durante dos décadas ha sido el fin último de toda obra que el autor americano haya publicado. Sin embargo, no está de más incidir en el hecho de que *House of Leaves*, además de ser su libro más asequible desde el punto de vista del lector, desafió las ideas de qué era y qué debe ser un libro y a lo largo de estos veintidós años ha generado gran cantidad de literatura crítica que ha abordado cuestiones que van desde el análisis de la novela desde el punto de vista de su topografía digital (véase Hansen, 2004) o las cuestiones acerca de la *remediación* de medios que N. Katherine Hayles (2002) ha realizado. Resulta clave la fecha de su publicación,

⁷⁸ Cita extraída de ECO, Umberto (1997) *Interpretación y sobreinterpretación*. Traducción de Lópex Guix, Juan Gabriel. Madrid: Cambridge University Press.

el año 2000, en plena época del *boom* que Internet habría de experimentar que permitiría la democratización de su uso de forma masiva a partir de esa misma época. Así pues, la novela se encarga de reflejar y refractar el ambiente digital en el que surge, pero mediante sus páginas impresas (Pressman, 2006, p. 108), lo cual no deja de resultar un tanto paradójico.

Maurice Blanchot aseveraba en *The Book to Come* (2003, p. 234) que aún hoy tenemos los libros más pobres que pueden concebirse y después de varios milenios, continuamos leyendo como si acabáramos de empezar a leer. En cierto modo, concuerdo con la gravedad de sus palabras, ya que, como ya se ha evidenciado en el primer capítulo de esta investigación, el libro se ha mantenido prácticamente imperturbable durante muchos siglos a pesar de haber experimentado evoluciones y metamorfosis que, en cierta medida, lo hayan transformado. Johanna Drucker lo explica con gran acierto: «[t]he durability of the book is part of its demonstrated value, and the elegant simplicity of the codex form is part of that durability. But it is the densely informative immediacy and intimacy of the experience provided by books which is at the heart of their longevity» (1994, p. 358). A lo largo de su historia e incluso antes de Gutenberg, el libro ha tenido una forma relativamente estándar que ha acomodado su formato a disponer información lingüística en una forma lineal, variando en tamaño, color, forma y textura del papel, organizando su contenido a lo largo de tres módulos: el flujo lateral de la línea, la construcción vertical o en comunas en la página y el movimiento lineal organizado mediante la profundidad (la disposición secuencial de las páginas sobre las páginas) (McCaffery y Nicol, 2000, p. 18). En cierto modo, podría decirse que la emergencia de los medios digitales ha sido un acicate que ha permitido que, cada vez más, tengamos libros más ricos y las maneras de abordar la lectura de los textos cada vez sean más variopintas, como se hace evidente con las necesidades que se plantean desde los medios digitales. La diseñadora editorial danesa Irma Boom, responsable de algunos de los diseños de libros más aclamados en las últimas décadas, en una entrevista, habla del nuevo rol que potencialmente podría el libro adquirir en el contexto sociocultural actual: «in

older days, a book was made for spreading information, but now we have the Internet to spread information. So to spread something else maybe sheer beauty or a much slower, more thought-provoking message it's the book» (Nagrell, 2008). En este sentido, considero que la voluntad de los proyectos literarios de Danielewski está alineada con lograr libros que excedan las expectativas que los lectores poseen y desafíen todas las asunciones realizadas sobre su esencia y posibilidades, siguiendo las ideas expuestas. De acuerdo con N. Katherine Hayles, lo que distingue a *House of Leaves* es la manera en la que emplea técnicas existentes para lograr dos objetivos: en primera instancia, amplía las pretensiones del libro impreso mostrando toda su potencialidad en la era digital y, en segunda instancia, revitaliza la novela como género al recobrar, mediante procesos de *remediación*, subjetividades lo suficientemente coherentes como para convertirse en el foco de una narración continua que sigue siendo el sello de identidad de la novela impresa (2002, p. 781)

Así pues, como ya se ha mencionado previamente en esta tesis, para el autor estadounidense resulta crucial mantener el formato del código intacto, es decir, a pesar de que muchas de sus obras respondan conceptualmente a aquello que cabría esperar de un hipertexto o cualquier otro tipo de textualidad digital, la materialidad del código es intrínseca a la obra de Danielewski, además de un aspecto del cual no puede ni quiere prescindir. Por ende, concibe el libro como un objeto, en el seno del cual el texto se enriquece tanto de la forma como de la imagen del libro en sí mismo, así como del modo en el que el libro se representa y es concebido (Blánquez, 2014). Como reconoce Hayles, gran parte de los efectos textuales del libro son específicos del hecho de que sea impreso y no podrían operar de igual modo en ningún otro medio (2002, p. 793). Por lo tanto, resulta de especial relevancia la reflexión sobre la importancia de la forma del libro como un elemento que se encarga de rebatir y desafiar la creencia de que el ordenador es el medio definitivo al ser capaz de incorporar cualquier otro medio dentro de sí mismo (Hayles, 2002, p. 781). Sin embargo, si analizamos cuidadosamente lo que Danielewski ha querido hacer con su obra, parece que, en cierto modo, tanto *House of Leaves* como el resto de sus novelas y, muy

particularmente *The Familiar*, parecen haberse inspirado precisamente en esa voluntad omnívora de la computadora y, en un frenesí de *remediación*, han intentado asimilar en su seno todos los medios posibles (Hayles, 2002, p. 781).

El propio Danielewski, al respecto de las limitaciones impuestas al libro y a la lectura, comenta lo siguiente:

Older generations despite the fact that they're multi-processing their morning breakfast, a train wreck in India and thoughts of an ailing friend will find *House of Leaves* difficult because they're prejudiced. They've been taught what a book should look like and how it should be read. Ruler-wielding didacts have instilled in them the notion that a book must start here, move along like this, and finish over there. But books don't have to be so limited. (Cottrell, 2002)

Estas aseveraciones ponen de manifiesto algunas de las cuestiones que vengo comentando y cómo Danielewski es un autor muy consciente de lo que pretende conseguir con su proyecto literario. Para ello, se sirve de todos los elementos y caracteres inherentes al libro, con la finalidad de llevar a cabo esa revolución, siempre haciendo uso de los propios recursos que se ponen a su disposición (tipografía, diseño de páginas, paratextos, etc.) pero dándoles nuevas atribuciones y funciones que produzcan un efecto de extrañamiento (Shklovski, 1978, p. 55 y ss.) y que, en términos formalistas, saquen al lector de su ensimismamiento al leer una novela. En la introducción a su entrevista con el autor, Larry McCaffery y Sinda Gregory, se refieren a él y a su trabajo como sorprendente y capaz de expandir la mente y el género de la novela y cómo hizo posible que los comentarios sobre la irrelevancia o la obsolescencia de la narrativa impresa fueran en sí mismos irrelevantes y obsoletos (2003, p. 99). Asimismo, comparan *House of Leaves* con novelas tales como *Moby Dick*, *Ulysses* o *Pale Fire*, de autores de la talla de Melville, Joyce y Nabokov, (*ibid.* p. 100) obras que, en su momento, desafiaron las convenciones y que abrieron nuevas vías para la novela como forma de hacer arte.

En palabras de Rune Graulund, *House of Leaves* se presenta a sí misma como «a bewildering array of fonts, margins, languages, corrections and omissions, text skittering around the page and sometimes even disappearing

completely, leaving the page to its own devices» (2006, p. 379). Esta breve, pero precisa descripción de la novela de Danielewski pone sobre la mesa muchos de los aspectos que aquí van a interesarnos. Por un lado, la naturaleza de los elementos paratextuales (utilizando la terminología genettiana) es uno de los elementos de la novela que ocuparán el análisis que se aborda en el siguiente capítulo. Como ya se ha dicho, se trata de un libro con una firme preocupación: explorar qué es y qué puede llegar a ser una novela y, en última instancia, poner de manifiesto que, hasta ahora muy pocos son los escritores que solo levemente han “arañado” la superficie de todas las posibilidades que encierra esta forma literaria tanto desde el punto de vista narrativo, como estético y comunicativo.

4.2. *HOUSE OF LEAVES*: METAMORFOSIS DEL LIBRO EN EL SIGLO XXI

Tras la exposición realizada al sobre todas las demás obras de Danielewski, decir a estas alturas que la publicación de *House of Leaves*, su *opera prima*, pareció romper los moldes del libro (Bray y Gibbons, 2015, p. 1) no parece sorprender en demasía pues parece que, durante dos décadas ha sido el fin último de toda obra que el autor americano haya publicado. Sin embargo, no está de más incidir en el hecho de que *House of Leaves*, además de ser su libro más asequible desde el punto de vista del lector, desafió las ideas de qué era y qué debe ser un libro y a lo largo de estos veintidós años ha generado gran cantidad de literatura crítica que ha abordado cuestiones que van desde el análisis de la novela desde el punto de vista de su topografía digital (véase Hansen, 2004) o las cuestiones acerca de la *remediación* de medios que N. Katherine Hayles (2002) ha realizado. Resulta clave la fecha de su publicación, el año 2000, en plena época del *boom* que Internet habría de experimentar que permitiría la democratización de su uso de forma masiva a partir de esa misma época. Así pues, la novela se encarga de reflejar y refractar el ambiente digital

en el que surge, pero mediante sus páginas impresas (Pressman, 2006, p. 108), lo cual no deja de resultar un tanto paradójico.

Maurice Blanchot aseveraba en *The Book to Come* (2003, p. 234) que aún hoy tenemos los libros más pobres que pueden concebirse y después de varios milenios, continuamos leyendo como si acabáramos de empezar a leer. En cierto modo, concuerdo con la gravedad de sus palabras, ya que, como ya se ha evidenciado en el primer capítulo de esta investigación, el libro se ha mantenido prácticamente imperturbable durante muchos siglos a pesar de haber experimentado evoluciones y metamorfosis que, en cierta medida, lo hayan transformado. Johanna Drucker lo explica con gran acierto: «[t]he durability of the book is part of its demonstrated value, and the elegant simplicity of the codex form is part of that durability. But it is the densely informative immediacy and intimacy of the experience provided by books which is at the heart of their longevity» (1994, p. 358). A lo largo de su historia e incluso antes de Gutenberg, el libro ha tenido una forma relativamente estándar que ha acomodado su formato a disponer información lingüística en una forma lineal, variando en tamaño, color, forma y textura del papel, organizando su contenido a lo largo de tres módulos: el flujo lateral de la línea, la construcción vertical o en comunas en la página y el movimiento lineal organizado mediante la profundidad (la disposición secuencial de las páginas sobre las páginas) (McCaffery y Nicol, 2000, p. 18). En cierto modo, podría decirse que la emergencia de los medios digitales ha sido un acicate que ha permitido que, cada vez más, tengamos libros más ricos y las maneras de abordar la lectura de los textos cada vez sean más variopintas, como se hace evidente con las necesidades que se plantean desde los medios digitales. La diseñadora editorial danesa Irma Boom, responsable de algunos de los diseños de libros más aclamados en las últimas décadas, en una entrevista, habla del nuevo rol que potencialmente podría el libro adquirir en el contexto sociocultural actual: «in older days, a book was made for spreading information, but now we have the Internet to spread information. So to spread something else maybe sheer beauty or a much slower, more thought-provoking message it's the book»

(Nagrell, 2008). En este sentido, considero que la voluntad de los proyectos literarios de Danielewski está alineada con lograr libros que excedan las expectativas que los lectores poseen y desafíen todas las asunciones realizadas sobre su esencia y posibilidades, siguiendo las ideas expuestas. De acuerdo con N. Katherine Hayles (2002) lo que distingue a *House of Leaves* es la manera en la que emplea técnicas existentes para lograr dos objetivos: en primera instancia, amplía las pretensiones del libro impreso mostrando toda su potencialidad en la era digital y, en segunda instancia, revitaliza la novela como género al recobrar, mediante procesos de *remediación*, subjetividades lo suficientemente coherentes como para convertirse en el foco de una narración continua que sigue siendo el sello de identidad de la novela impresa (p. 781)

Así pues, como ya se ha mencionado previamente en esta tesis, para el autor estadounidense resulta crucial mantener el formato del código intacto, es decir, a pesar de que muchas de sus obras respondan conceptualmente a aquello que cabría esperar de un hipertexto o cualquier otro tipo de textualidad digital, la materialidad del código es intrínseca a la obra de Danielewski, además de un aspecto del cual no puede ni quiere prescindir. Por ende, concibe el libro como un objeto, en el seno del cual el texto se enriquece tanto de la forma como de la imagen del libro en sí mismo, así como del modo en el que el libro se representa y es concebido (Blánquez, 2014). Como reconoce Hayles, gran parte de los efectos textuales del libro son específicos del hecho de que sea impreso y no podrían operar de igual modo en ningún otro medio (2002, p. 793). Por lo tanto, resulta de especial relevancia la reflexión sobre la importancia de la forma del libro como un elemento que se encarga de rebatir y desafiar la creencia de que el ordenador es el medio definitivo al ser capaz de incorporar cualquier otro medio dentro de sí mismo (Hayles, 2002, p. 781). Sin embargo, si analizamos cuidadosamente lo que Danielewski ha querido hacer con su obra, parece que, en cierto modo, tanto *House of Leaves* como el resto de sus novelas y, muy particularmente *The Familiar*, parecen haberse inspirado precisamente en esa voluntad omnívora de la computadora y, en un frenesí de *remediación*, han intentado asimilar en su seno todos los medios posibles (Hayles, 2002, p. 781).

El propio Danielewski, al respecto de las limitaciones impuestas al libro y a la lectura, comenta lo siguiente:

Older generations despite the fact that they're multi-processing their morning breakfast, a train wreck in India and thoughts of an ailing friend will find *House of Leaves* difficult because they're prejudiced. They've been taught what a book should look like and how it should be read. Ruler-wielding didacts have instilled in them the notion that a book must start here, move along like this, and finish over there. But books don't have to be so limited. (Cottrell, 2002)

Estas aseveraciones ponen de manifiesto algunas de las cuestiones que vengo comentando y cómo Danielewski es un autor muy consciente de lo que pretende conseguir con su proyecto literario. Para ello, se sirve de todos los elementos y caracteres inherentes al libro, con la finalidad de llevar a cabo esa revolución, siempre haciendo uso de los propios recursos que se ponen a su disposición (tipografía, diseño de páginas, paratextos, etc.) pero dándoles nuevas atribuciones y funciones que produzcan un efecto de extrañamiento (Shklovski, 1978, p. 55 y ss.) y que, en términos formalistas, saquen al lector de su ensimismamiento al leer una novela. En la introducción a su entrevista con el autor, Larry McCaffery y Sinda Gregory, se refieren a él y a su trabajo como sorprendente y capaz de expandir la mente y el género de la novela y cómo hizo posible que los comentarios sobre la irrelevancia o la obsolescencia de la narrativa impresa fueran en sí mismos irrelevantes y obsoletos (2003, p. 99). Asimismo, comparan *House of Leaves* con novelas tales como *Moby Dick*, *Ulysses* o *Pale Fire*, de autores de la talla de Melville, Joyce y Nabokov, (*ibid.* p. 100) obras que, en su momento, desafiaron las convenciones y que abrieron nuevas vías para la novela como forma de hacer arte.

En palabras de Rune Graulund, *House of Leaves* se presenta a sí misma como «a bewildering array of fonts, margins, languages, corrections and omissions, text skittering around the page and sometimes even disappearing completely, leaving the page to its own devices» (2006, p. 379). Esta breve, pero precisa descripción de la novela de Danielewski pone sobre la mesa muchos de los aspectos que aquí van a interesarnos. Por un lado, la naturaleza de los

elementos paratextuales (utilizando la terminología genettiana) es uno de los elementos de la novela que ocuparán el análisis que se aborda en el siguiente capítulo. Como ya se ha dicho, se trata de un libro con una firme preocupación: explorar qué es y qué puede llegar a ser una novela y, en última instancia, poner de manifiesto que, hasta ahora muy pocos son los escritores que solo levemente han “arañado” la superficie de todas las posibilidades que encierra esta forma literaria tanto desde el punto de vista narrativo, como estético y comunicativo.

4.3. ASPECTOS NARRATOLÓGICOS DE *HOUSE OF LEAVES*

Everything in the world exists to end up as a book

STEPHANE MALLARMÉ

Una de las premisas sobre las que se asienta esta tesis es que la novela de Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, es una obra tremendamente original, sobre todo en lo que se refiere a sus elementos tipográficos y materiales, así como a las relaciones metatextuales que establece con otros elementos como se verá en detalle en el presente capítulo. Tal y como se ha precisado en el capítulo previo, a nivel narrativo y temático existen diversas cuestiones que la convierten en una novela marcada por unas características muy particulares y definitorias. La novela está insertada al mismo tiempo dentro de la tradición gótica, particularmente dentro del neogótico que ha definido Finné (2006), pero, al mismo tiempo, por diversas razones que van desde el particular uso de los laberintos a la prosa científica ficticia, está también íntimamente relacionada con la forma de hacer literatura de Jorge Luis Borges. Así, ambas fuentes,

suponen el sustrato fundamental sobre el que se asienta la conceptualización de la novela. En ella proliferan los marcos interpretativos y la subjetividad de distintos puntos de vista, que se entretajan continuamente generando nudos ontológicos y epistemológicos (Timmer, 2010, p. 243). Por lo tanto, se muestra necesario hacer hincapié en la particular manera en la que la diégesis se organiza y cómo los niveles narrativos se van solapando de una curiosa manera, pues son ambos aspectos que definen a la novela de Danielewski de una forma fundamental.

House of Leaves es una novela que se conceptualiza en torno a lo que podrían considerarse cuatro historias diferentes organizadas concéntricamente en torno a un núcleo común que es la casa de Ash Tree Lane y que es el elemento central que rige todas las demás historias de un modo u otro. Se construye pues en torno a ese núcleo lo que podría considerarse una especie de matrioshka narrativa, donde diversas capas envuelven la historia núcleo. La siguiente figura esquematiza sencillamente la organización de la narración, identificando cada nivel con su narrador o voz primordial:

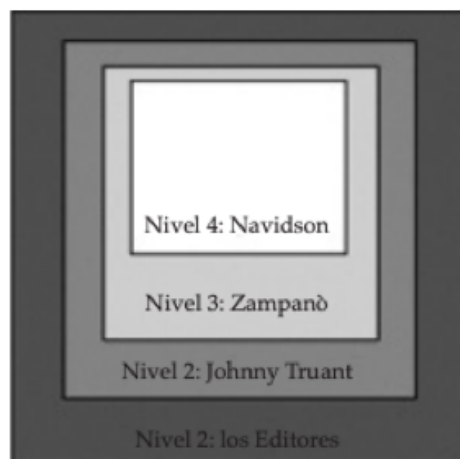


FIGURA XII: Los niveles narrativos en *House of Leaves*

De esta manera, la novela aglutina diferentes voces narrativas, cada una de ellas en un tiempo y un espacio diferentes, que se encargan de contar

acontecimientos todos enlazados entre sí que, tienen siempre como centro la casa de Ash Tree Lane. Para N. Katherine Hayles, la relación que cada uno de los niveles narrativos de *House of Leaves* podría calificarse de parasitaria (2002b, p. 780), pues cada nivel se sirve del anterior para hospedar su trama y servirse de él a modo de anfitrión.

Según Mark Hansen, el esfuerzo de documentar o dar sentido a este objeto físicamente imposible genera una serie de mediaciones las cuales consiguen su efecto retórico desencadenado lo que él llama “reality affects” (2004, p. 599). Así pues, de acuerdo a este supuesto, para Hansen (2004, p. 599-600) la novela presenta cuatro mediaciones. La primera de ellas es la película *The Navidson Record*. Los acontecimientos que se recogen en esa cinta llegan al lector mediados a través de Zampanò, quien se encarga de mezclar fuentes reales y ficcionales en una aparente apuesta para conseguir verosimilitud para su trabajo. Otra de las mediaciones es la realizada por el joven asistente de un tatuador, Johnny Truant, que no solo organiza el manuscrito en orden coherente, sino que en ese proceso añade notas al pie y apéndices. Finalmente, en otra iteración de esta estructura de marcos, todo este material se nos ha hecho llegar a través de los esfuerzos de un misterioso grupo de editores que se han encargado de reorganizar el material de Zampanò y Truant que, pretendidamente, rondaba por Internet, en lo que se supone es su segunda edición⁷⁹, a la cual han aportado algunos elementos, como expondré. Por ende, como Hansen observa: « the ‘original’ we’re reading is itself already a copy, [...] a copy with a difference, which is to say, a singular embodied reading of a ‘text’ that doesn’t exist in any other form » (2004, p. 618).

⁷⁹ Como he comentado en el capítulo previo, la primera versión de *House of Leaves* apareció en formato digital y circuló por Internet durante algún tiempo. Es muy probable que el hecho de que en la portada se lea “2nd Edition” y en la página legal aparezca “~~First Edition~~” tachado (*HL*, iii-iv), sea forma de reconocer a esa primera edición que circuló en línea y una manera de justificar lo explicado.

Por otra parte, Sebastian Huber considera que, a nivel discursivo, la yuxtaposición de diferentes niveles textuales conlleva una espacialización de la novela y, mientras que el comienzo de la novela pretende ser de un género determinado, como es el documental, con una temporalidad clara y lineal, esto pronto desaparece (2012, p. 125). Así pues, para este autor los distintos niveles textuales pueden relacionarse con una progresión espacio-temporal de los acontecimientos que se narran, estableciéndose de esta manera una línea causal como la siguiente, que es la que él propone:

1. the recording of these events;
2. the film;
3. the public's response;
4. Zampanò's gathering of these sources;
5. Johnny Truant's re-collection of Zampanò's work;
6. the surfacing of House of Leaves on the Internet;
7. the Editors's publication of the novel;
8. finally, our reading of the book is eventually disturbed, and the various texts lose their distinct relational temporality. (Huber, 2012, p. 125).

Con esta organización de los eventos, en cierta manera, se establece cuál es la evolución de la narración y la forma de relacionarse que tienen unos hechos con otros. Considero que se trata de una perspectiva muy útil que facilita en gran medida la comprensión de la novela y que, al mismo tiempo, permite imbricar el modo en que los cuatro niveles narrativos, que pasaré a explicar a continuación, interactúan. Huber afirma que esta yuxtaposición discursiva también puede leerse como «intimating a synchronicity that urges us to conceive the novel in a simultaneous totality, although we are practically unable to do so» (2012, p. 125).

Otras de las especificidades que la novela presenta y que corresponde en realidad a su dimensión paratextual, pero que al mismo tiempo se encuentra profundamente imbricada con el aspecto narratológico, es el peculiar uso que se realiza de la tipografía a lo largo de la narración, asociando un tipo de fuente

diferente a cada una de las voces narrativas presentes en la novela. Esto constituye un interesante juego que, desde mi punto de vista, es uno de los pocos elementos que hacen levemente más sencilla la aproximación a la trama. Al fin y al cabo, se produce una interesante segmentación de cada uno de los niveles diegéticos de una forma muy visual, pues rápidamente se identifican las diferentes voces. De este modo, podemos ver cómo, de fuera a dentro, la voz de los Editores aparece en Bookman, Johnny Truant se diferencia haciendo uso de Courier y Zampanò emplea Times. Asimismo, la complejidad tipográfica no se limita a la utilización únicamente de estas fuentes, sino que otras dos voces reciben un tratamiento especial. A partir de la página 353, aparece el punto de vista de Karen, la esposa de Navidson, intervención que se realiza mediante el uso de Arial. Finalmente, otra de las voces femeninas con peso en la novela, como es la de Pelafina H. Lièvre, se diferencia empleando la fuente Dante.

Por último, no puede obviarse que la novela está concebida como una *mise en abyme* constante en la que las diversas narraciones se mezclan y permean las unas en las otras, complicando sobremanera la aproximación a la historia y generando un difícil patrón de lectura. Este tipo de estructura precisa la existencia de diferentes historias que se entremezclan, siguiendo una especie de jerarquía que las organiza y estructura conforme a unos patrones que, en cierto modo, hace que se establezcan relaciones de dependencia entre los diversos niveles, de modo que esto hace pensar que no se puede prescindir de ningún nivel o que alguno de estos tenga un valor accesorio. Dentro de este tipo de estructuras, la narración marco puede conferir una especie de autoridad sobre las que son contenidas en ella, aunque en el caso de *House of Leaves* esas interrelaciones son mucho más complejas de lo que parece. En parte, la finalidad de emplear este tipo de estructura puede residir en que la incrustación de una narrativa en otra dota de cierta autoridad a esta última sobre la primera. El nivel diegético que alberga a otro es capaz de garantizar la autenticidad de

este y además le proporciona un contexto. A continuación, realizaré un análisis de esos niveles diegéticos, comenzando por su capa más profunda hasta llegar finalmente a la más externa.

4.3.1. De dentro a fuera: primer nivel *The Navidson Record*

El primero de los niveles narrativos es lo que podría considerarse como el núcleo de la matrioshka narrativa que es *House of Leaves*. Al fin y al cabo, todos los demás niveles existen a consecuencia de este. Así, la historia que subyace en la novela de Danielewski no es otra cosa que el relato de una familia de cuatro, Will y Karen, Chad y Daisy Navidson, que se muda a una apacible casa en el estado de Virginia, cercana a la histórica Jamestown, que lleva por nombre Ash Tree Lane. A priori, la casa parece encarnar todos los ideales de lo que un hogar ideal debería ser, especialmente para una familia que arrastra una serie de problemas domésticos, los cuales pretende sanar empezando de nuevo en un nuevo lugar. Como ya comenté en el capítulo previo, la historia no parece terminar demasiado bien, pues pronto se hará evidente que la realidad es bien distinta y Ash Tree Lane no es un hogar sino una casa con unas perturbadoras idiosincrasias que comienzan siendo algo anecdótico, como la inexplicable diferencia de tamaños entre el interior y el exterior del inmueble, hasta algo completamente inconcebible, como es la aparición de todo un laberinto oscuro, y las consecuencias que ello acarrea a los Navidson.

La aparición de esa anomalía en el interior de la casa es el detonante de que Navidson emprenda su personal odisea por intentar comprender las causas y la naturaleza de ese espacio extraño e inexplicable. A diferencia de lo que ocurría en los niveles anteriores, donde Zampanò y Truant intentaban dar sentido a la historia de Ash Tree Lane mediante palabras, Navidson se pertrecha de toda una plétora de cámaras y comienza una “guerra” audiovisual contra el inexplicable espacio, que se contrapone a la textualidad de Zampanò y Truant (Bilsky, 2012, p. 141), quienes afrontan el misterio de la casa haciendo uso de

palabras y textos. *The Navidson Record*, el producto último de la edición y montaje de todas las grabaciones realizadas por Navidson, es el producto de diferentes películas individuales que, de acuerdo con la novela, circularon previamente de manera independiente. Así, pueden identificarse diferentes cintas como *The Five and a Half Minute Hallway* (1990), o las sucesivas exploraciones que alcanzan hasta el número cinco, que será la última de ellas y la que realice Navidson en solitario. Además, no puede obviarse que también forma parte del cúmulo de documentos audiovisuales a través de los que se cuenta la historia de Ash Tree Lane la visión particular de la historia de otra de las protagonistas, Karen, la esposa de Navidson, que se recoge en *A Brief History of Who I Love*.

La historia de los Navidson está determinada por ese espacio imposible que primero es habitación, luego corredor y ulteriormente laberinto. Un espacio en constante transformación y dependiente de la subjetividad de aquel que lo experimenta y se introduce en él⁸⁰. Las complicaciones topológicas que plantea ese insólito lugar son asumidas a su vez por las complejidades tipológicas y narratológicas de la novela. *House of Leaves*, como novela, asume las particularidades del espacio ficcional que alberga en su interior y se mimetiza creando una especie de espejo de esas características que definen al laberinto en la propia narración. Así pues, novela y laberinto se fusionan. Sin embargo, la documentación de la vida en Ash Tree Lane comienza antes de la aparición de la anomalía, pues la vocación de fotoperiodista de Navidson le lleva a querer grabar en vídeo esa íntima domesticidad habitada por su mujer y sus hijos durante sus primeros momentos en su nuevo hogar, como el propio Navidson comenta: «I just thought it would be nice to see how people move into a place and start to inhabit it» (*HL*, p. 23). La elección de un medio visual, particularmente el documental, se muestra como la forma más idónea para que un fotógrafo, cuya aproximación a las cosas se realiza por medio de

⁸⁰ En la propia novela se sugiere esta misma idea: «Some have suggested that the horrors Navidson encountered in that house were merely manifestations of his own troubled psyche» (*HL*, p. 20)

imágenes, pueda aprehender la realidad o, en otras palabras, remediar los acontecimientos que le rodean mediante la transposición de esa narrativa a otros medios diferentes.

Este primer nivel narrativo, como decía al comenzar este apartado, da sentido al resto pues se inserta dentro de ellos y, al estar en su núcleo, garantiza que su relevancia es total y que se establezcan relaciones de dependencia. En definitiva, podría decirse que sin *The Navidson Record* no existirían ni el extenso comentario de Zampanò, ni la glosa de Truant ni, mucho menos, la compilación y edición de los Editores. Se genera así una jerarquía inversa donde, a pesar de encontrarse soterrado por todas las otras capas de esta complicada y entretejida diégesis, la historia de Navidson es el elemento clave de toda la novela.

4.3.2. De dentro a fuera: segundo nivel - Zampanò

Con este segundo nivel narrativo nos alejamos del centro de la narración y, a efectos prácticos, este es primero que se identifique de manera diferenciada del resto de voces haciendo uso de la tipografía. En este caso, la voz de Zampanò es algo diferente de las anteriores, pues establece una mayor distancia con respecto a aquello de lo que trata, al utilizar un lenguaje de índole academicista pues no nos encontramos ahora ni una voz autorial que guíe la lectura como la de los Editores, ni con un comentarista que hable en primera persona como Johnny, sino con un discurso que persigue un mayor nivel abstracción y persigue la exposición y la investigación sobre un tema enfocado a un público especializado conocedor de los códigos lingüísticos, así como del contexto teórico en el que se mueve, que no es otro que el del análisis fílmico. Así pues, el tercer nivel diegético lo constituye el extenso comentario que Zampanò realiza sobre la cinta *The Navidson Record*. En los primeros capítulos, la diferenciación entre los principales discursos, que son el de Truant y este, se diferencian de manera muy sencilla, pues la voz aséptica de Zampanò se dispone en la parte superior de la página, mientras que la de Truant aparece en

la inferior⁸¹. Sin embargo, este orden tan orgánico a priori, poco a poco va haciéndose más complejo según la novela avanza. Como ya comenté, la intervención de Truant sobre el manuscrito de Zampanò se realiza a modo de glosa en forma de nota a pie de página y, en ocasiones, estas son tan extensas que ocupan varias páginas y parece perderse el orden anteriormente citado.

Por otro lado, cabe hacer hincapié en el hecho de que *House of Leaves*, a pesar de tratarse de una novela, se aleja de los cánones que la definen, sobre todo estructuralmente hablando⁸². Así pues, en lugar de seguir una narración dividida en capítulos como suele ser la norma, emplea los códigos del trabajo académico para disfrazar su verdadera naturaleza. El trabajo de Zampanò, que supone el grueso de la obra, posee las maneras de un trabajo de investigación similar a este que tú, lector, te encuentras leyendo en este momento. La representación de dicho género textual, caracterizada por una voluntad expositiva y búsqueda de la objetividad, queda fielmente reflejada en las páginas de *House of Leaves*. Así, este comentario de *The Navidson Record* exhibe su pretendida forma de ensayo con todo el decoro académico que cupiera esperar. Zampanò hace uso de referencias a fuentes bibliográficas y autoridades de toda índole, realiza una revisión bibliográfica dentro del campo de estudio, los estudios fílmicos, y, además emplea con corrección el estilo de citación Chicago para Humanidades o emula una estructura análoga a la que cualquier tesis o artículo científico pudiera presentar.

Por ello, puede verse cómo Danielewski lo que está haciendo al utilizar todos esos elementos ajenos a la novela para construir la suya es una pretensión de parodiar el trabajo académico como género. Esa parodia se evidencia, por ejemplo, en uno de los pasajes más culteranos de la novela. Así, a partir de la página 354, en el capítulo XV, Zampanò incluye una sección titulada “A Partial

⁸¹ Estos procedimientos tienen precursores en la ya citada *Pale Fire* de Nabokov, así como en *Diary of a Bad Year*, de J. M. Coetzee.

⁸² Por todos es sabido que es complicado definir y delimitar qué es la novela, pues se trata de una realidad proteica y camaleónica que ha presentado gran variedad de formas y manifestaciones. No obstante, a pesar de las múltiples formas en las que se puede presentar una novela, *House of Leaves* difiere en gran medida de la mayor parte de convenciones.

Transcript Of What Some Have Thought by Karen Green” donde se exponen toda una serie de opiniones recabadas por Karen sobre una de las películas que ella realizó en Ash Tree Lane, entre las que se incluyen opiniones ficticias de personajes reales que van desde críticos, profesores universitarios, arquitectos, etc., entre las que se incluyen figuras tan conocidas como Stanley Kubrick, Harold Bloom o Jacques Derrida. Johnny indica que ha consultado a muchas de esas personas sobre las declaraciones que Zampanò recoge, sin haber encontrado que una sola de esas personas le confirme su visionado de la citada película y la emisión de la opinión en cuestión. Ante ese ruido de capciosas opiniones pretendidamente inventadas por Zampanò, la conclusión que Johnny saca se resume en la despectiva sentencia “So many voices» (*HL*, p. 365). Para Timmer, todos esos comentarios no suponen más que una parodia y no aportan nada: «[they] offer nothing of a solution when it comes to the real or ultimate meaning of the house or documentary. This parody of critical voices inserted here in *House of Leaves* shows that such critical voices cannot resolve anything, the comments only loop back to an already existing “theory” or discourse» (2010, p. 289). Al fin y al cabo, esta novela se caracteriza por un extenso volumen de información que, en última instancia, no tienen utilidad a la hora de resolver los misterios y cuestiones que plantea, siendo fiel a su esencia posmoderna.

Así pues, las casi ochocientas páginas que componen *House of Leaves* son un ensayo académico que investiga acerca de una película pretendidamente de culto, pero que no existe y que trata sobre unos hechos que jamás pudieron ocurrir. Ya he mencionado que las paradojas son un fundamento de esta novela y aparecen de forma recurrente, gracias a sus contrastes y a las situaciones que rozan el absurdo. Sin embargo, la ironía mayor probablemente se personaliza en la figura de Zampanò, tal y como explica Truant cuando le presenta:

[W]hat's with these strange, pale books or the fact that there's hardly a goddamn bulb in the whole apartment, not even one in the refrigerator? Well, that, of course, was Zampanò's greatest ironic gesture; love of love written by the broken hearted; love of life written by the dead: all this language of light, film and

photography, and he hadn't seen a thing since the mid-fifties. He was blind as a bat⁸³. Almost half the books he owned were in Braille (*HL*, p. xxi)

Por lo tanto, esto plantea una cuestión sobre cómo un detallado estudio fílmico que, en ocasiones, incluye un análisis fotograma a fotograma, pueda estar realizado por alguien que jamás ha podido verla dada su discapacidad visual. Por ello, Hansen dice que Zampanò era «incapable of performing the job of mediation he has allegedly performed» (2004, 601). Asimismo, es el propio Truant el que, ante las ironías que plantea la ceguera de Zampanò y su minucioso tratamiento de cuestiones como la luz o la fotografía de la película, comenta que puede considerarse «his biggest joke» (*HL*, p. xx) y «Zampanò's greatest ironic gesture» (*HL*, p. xxi)⁸⁴.

En definitiva, en este tercer nivel diegético es donde se manifiesta la voluntad paródica del texto en ese pretendido tono academicista. La página de título ya comienza poniendo sobre la mesa lo que parece ser, como ya he dicho, un serio trabajo glosado por la voz de Truant: “Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves* by Zampanò with introduction and notes by Johnny Truant”, lo que inmediatamente dota al libro de esa erudición universitaria y sienta las bases de la importancia que esta característica tendrá para su construcción, aunque puede que tan solo se trate de un ejemplo complejamente elaborado de ese subgénero de la novela que se burla de las convenciones genéricas apropiándose de los adornos y florituras de la erudición académica (Belletto, 2009, p. 100)⁸⁵. Por lo tanto, parece que la voluntad de Danielewski es doble: por una parte, satirizar el discurso académico, pero, por otra, también realizar un elogio al poner de manifiesto sus muchas complejidades.

⁸³ La cursiva es mía.

⁸⁴ La cuestión acerca de la autoría de Zampanò y todo el misterio que envuelven a este personaje alcanzan el mayor punto de extrañeza cuando Truant se cuestiona que Zampanò fuera una persona real: «I never came across any [...] official document insinuating that yes, he indeed was An-Actual-&-Accounted-For person» (*HL*, p. xii) y considera que Zampanò puede tratarse de un *nom de plume*.

⁸⁵ Todo esto se relaciona también con lo expuesto previamente cuando se trazaron convergencias entre *House of Leaves* y la obra de Jorge Luis Borges.

Finalmente, acerca de la voz narrativa de Zampanò cabría hacer una última apreciación. Como ya he dicho, el viejo estudioso construyó toda su obra en torno a una obra fílmica sobre la que escribe y reflexiona ampliamente. En cierta manera, esto podría ser considerado una écfrasis. Umberto Eco define la écfrasis como la acción de citar un texto visual mediante un texto verbal (2003, p. 200). Además, de acuerdo con la definición que aporta la Poetry Foundation, «[it] may expand and amplify its meaning» (s.f.). Teniendo en cuenta ambas ideas, no sería descabellado considerar que, además de un metatexto de la película ficticia *The Navidson Record*, *House of Leaves* pudiera también considerarse como una écfrasis de esta. Para Kilpiö, la novela presenta una forma de intermedialidad que ella denomina como “kinekphrasis”, neologismo que usa «to designate verbal representations of cinema or other forms of moving image» (2018, p. 58). Así pues, *House of Leaves* como “kinekphrasis” sería una lectura crítica de *The Navidson Record* llevada a cabo por un personaje del mundo ficcional. Así, en la novela se realiza una écfrasis de una obra cinematográfica meticulosa y extensa que se encarga de verbalizar, expandiendo y amplificando los significantes que esta posee por medio de la investigación de Zampanò. Así pues, ese ejercicio écfrásico que se realiza en la novela supone una modalidad de intermedialidad ante la transposición de un medio visual a un medio verbal⁸⁶.

4.3.3. De dentro a fuera: tercer nivel - Johnny Truant

El tercero de los niveles narrativos coincide con la mediación de la historia llevada a cabo por uno de los personajes que verdaderamente ostenta un rol protagonista dentro de la novela y cuya propia historia se entrecruza con la de Will Navidson y la casa de Ash Tree Lane. Como se indica en la propia portada de la novela, la aportación de Truant a *House of Leaves* es a través de la

⁸⁶ Véase Rajewsky, I. (2005) *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, p. 50 y ss.

introducción a la novela además de con la anotación que realiza a lo largo de todo el trabajo de Zampanò y la adición de una serie de documentos adjuntos en los apéndices y que, según Hayles, a la manera de *Pale fire* de Nabokov, se convierte en una narración que compite con la primera, pero, al mismo tiempo, la complementa (2002b, p. 780). La mayor parte de la mediación que realiza este personaje, como ya he adelantado, aparece en comentario a pie de página y se trata de un discurso homodiegético, sin que por ello los acontecimientos que este personaje relata sean muy de fiar⁸⁷. El proyecto narrativo que inicia Truant se trata de una especie de herencia que recibe de segunda mano, cuando decide continuar con el trabajo de Zampanò con la última intención de editarlo y posteriormente publicarlo. El hallazgo del manuscrito o, más bien, de toda la información que compone la investigación, pues no se integra únicamente por material escrito sino por un conglomerado de elementos, supone un punto de inflexión en la vida del joven.

Resumiendo, Johnny Truant es un joven con un turbulento pasado de hogares de acogida, adopciones fallidas y toda clase de abusos que trabaja como ayudante en un estudio de tatuajes. La realidad que el veinteañero habita podría calificarse como algo sórdida, pues pasa sus días además de en el citado estudio de tatuaje, inmerso en una vorágine de alcohol, drogas y sexo. A pesar de lo tumultuosas que son sus relaciones con las mujeres, forja un particular nexo con una stripper a la que llama Thumper, quien se convierte en su amiga y confidente. Sin embargo, la vida de Truant pega un vuelco cuando, en enero de 1997, su amigo Lude comienza a echar en falta a uno de sus vecinos, un extraño anciano ciego llamado Zampanò, a quien finalmente encuentra muerto en su apartamento. Además del cuerpo del anciano, también hallan el ya citado manuscrito de *House of Leaves*, diseminado por todo el lugar en diferentes

⁸⁷ Me refiero aquí a la idea con la que abre Carlos García Gual su ensayo “Un truco de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado” que dice: «Nada hay más de fiar que el relato en primera persona» (2006, p. 47) y que refiere, principalmente, a aquellos narradores en relatos fantásticos, como sería el caso de *House of Leaves*. No obstante, como ya he dicho, Johnny Truant entra en esa categoría del narrador poco fiable, acuñada por Wayne C. Booth.

formas y soportes. Todo ese cúmulo de información que compone el legado de Zampanò, Truant lo describe como sigue:

Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces I'd come across later—on old napkins, the tattered edges of an envelope, once even on the back of a postage stamp; everything and anything but empty; each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; legible, illegible; impenetrable, lucid; torn, stained, scotch taped, some bits crisp and clean, others faded, burnt or folded and refolded so many times the creases have obliterated whole passages of god knows what—sense? truth? deceit? (*HLL*, p. xvii)

El hallazgo del citado manuscrito es el punto de inflexión que da lugar al desarrollo de todos los acontecimientos, así como da pie a que se introduzca la historia núcleo que, como ya he dicho, es la relativa a los hechos recogidos en *The Navidson Record*. Así pues, nos encontramos ante un caso arquetípico del tópico del manuscrito encontrado que, de acuerdo con Christian Angelet, además de un lugar común de la argumentación, podría decirse de él que «[il est à] la fois procédé de vérification et protocole d'attestation, il est inséparable de la citation. Il consiste à invoquer le témoignage d'autrui comme fondement de la certitude. [...] Comme tel, le manuscrit trouvé est une variante de l'argument d'autorité» (1997, p. XLVII). Asimismo, también considera que su dominio predilecto es la novela y que supone una especie de encrucijada discursiva, en la cual convergen discursos de origen diverso (Angelet, 1997, p. XLVII), como es el caso. Particularmente, en *House of Leaves*, el hallazgo del manuscrito, que es ese trabajo homónimo escrito por Zampanò, supone el momento en el que confluyen las distintas líneas discursivas y que, como ya he dicho, es el acontecimiento que hace que la trama se desarrolle. Asimismo, se trata de un mecanismo clásico que el autor emplea para encubrir la ficcionalidad de su obra y mostrarla bajo una pretensión de autenticidad (Baquero Escudero, 2008, p. 249), aspecto sobre el que ya se ha tratado en el punto anterior.

Sin embargo, es importante resaltar cómo en todos los niveles narrativos Danielewski parece saber qué técnicas emplear con la finalidad de dotar de esa pretendida veracidad a los hechos que conforman la trama. Como ya he comentado, para Carlos García Gual, el uso de la narración homodiegética suele imprimir a la narración ese cariz de verosimilitud que, asimismo, el tópico de manuscrito reencontrado también persigue. Igualmente, García Gual considera que este mecanismo que él califica de “truco” suele encontrarse eminentemente en dos tipos de relato: uno, que aquí no interesa en demasía, como es la ficción histórica, pero otro que se relaciona de forma directa con el objeto de este estudio, como es la narración fantástica (2006, p. 48). Como ocurre en *House of Leaves*, el texto resucitado, que es el trabajo de Zampanò, avala una narración necesitada de misteriosas credenciales (García Gual, 2006, p. 48), principalmente debido a la inverosimilitud de los hechos de detalla.

Por otro lado, cabe también destacar que *House of Leaves* sigue una de las dos fórmulas del tópico que Angelet propone, que es la versión incompleta del manuscrito, el cual presenta lagunas o cambios introducidos por un editor y que él relaciona con la antinovela (1997, p. LI). Este concepto de la antinovela, o *anti-roman* en francés, del que habla Angelet, me interesa particularmente pues, en cierto modo ayuda a explicar teóricamente la voluntad que Danielewski manifiesta en *House of Leaves*. El concepto de antinovela, que la RAE define como «ficción literaria que no sigue las convenciones del género novelístico» (Real Academia Española, s.f.), es introducido en el siglo XX por Jean Paul Sartre en el prólogo de *Retrato de un desconocido* de Nathalie Sarraute, autora adscrita al *nouveau roman*, para comentar dicha novela. Así pues, Sartre caracteriza la antinovela como sigue:

Las antinovelas conservan la apariencia y los contornos de la novela; son obras de la imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos narran su historia. Pero sólo para mejor engañarnos: se intenta negar la novela mediante sí misma, destruirla ante nuestros ojos al tiempo que el autor parece edificarla, escribir la novela de una novela que no se realiza, que no puede realizarse, crear una ficción que sea a las grandes obras compuestas por Dostoievsky y por Meredith lo que es a los cuadros de Rembrandt aquel lienzo de Miró titulado «Asesinato de la pintura». Estas obras extrañas y difícilmente

clasificadas no manifiestan la debilidad del género novelesco, destacan sólo que vivimos en una época de reflexión y que *la novela está dispuesta a reflexionar sobre sí misma*⁸⁸ (2003, p. 5).

Esto plantea que ese manuscrito encontrado por Truant que no está completo relaciona la novela con el concepto de antinovela pues, sin duda, *House of Leaves* podría considerarse el sumun de la novela que reflexiona sobre sí misma y sobre las construcciones genéricas que plantea, como es la narración gótica que ya se ha explicado⁸⁹.

De igual manera, Ana María Barrenechea se refiere a este concepto a través del estudio de la estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar, novela en la cual identifica también la construcción de la antinovela, por medio de la voz de uno de sus personajes, Morelli. Así, según Barrenechea, en la novela del escritor argentino se plantea acabar con las formas tradicionales, con la novela rollo, que narra de forma corrida sin problematizar y contra ello ofrece una organización novelesca basada en el desorden y la fragmentación (1969, p. 225), donde resulta fundamental el papel del lector, a cuyo cargo se deja la interpretación de los fragmentos y la reconstrucción de la unidad (1969, p. 226-227), e invita a romper con las costumbres literarias en lo que se refiere a géneros, órdenes, convenciones, etc. (1969, p. 228). Así, estas ideas que se refieren a *Rayuela* pueden servir perfectamente para describir la voluntad que *House of Leaves* presenta con gran exactitud⁹⁰.

⁸⁸ La cursiva es mía.

⁸⁹ A pesar de todo, creo que se ha de ser algo cuidadoso con la idea de reflexionar sobre sí misma de la novela, pues podría confundirse con la metanovela, aunque a veces es complicado dirimir cuándo se trata de una cosa y cuándo de otra, pues la frontera conceptual está un poco diluida.

⁹⁰ Carlos-Peregrín Otero, en el ensayo "Lenguaje e imaginación: La nueva novela en castellano", hace una interesante distinción sobre las diferentes clases de novelistas, en relación a la antinovela: «a los que pugnan por añadir algo nuevo a la forma más avanzada de un género literario cortado a la medida de la mente humana (a los que aspiran a crear una "nueva novela") podemos seguir llamándoles novelistas o podemos llamarles "neonovelistas" o "ficcionalistas"; a los dados a desentrañar el género y volverlo sobre su ombligo ("c'est le roman lui-même qui se pense") podemos darles el nombre de "antinovelistas"» (1980, p. 15). Así pues, de acuerdo con la propuesta del escritor, sería más adecuado considerar a Danielewski como un neonovelaista, en lugar de como un antinovelaista.

Volviendo a Johnny Truant, como se ha expuesto, en este nivel narrativo nos encontramos con el t pico del manuscrito encontrado que es el que, en gran medida, lo define y, al mismo tiempo, convierte a Truant en la figura de narrador transcriptor (Baquero Escudero, 2008, p. 250). Ese hallazgo para Truant supone una especie de señal y cree que, al asumir de manera desinteresada la tarea de continuar con la inacabada empresa de Zampan , podrá librarse de los demonios que pueblan su vida. Sin embargo, pronto pasar  a descubrir que la herencia de Zampan  es tan solo un nuevo conjunto de demonios que sumar a los suyos propios y cuyo influjo pronto empieza a notar. La prosa de Truant contrasta sobremanera tanto con la de los Editores, totalmente aséptica, así como con la prosa académica de Zampan  y alterna burdas explicaciones de sus vivencias diarias con fragmentos donde pretende alcanzar algo de liricidad.

Uno de los aspectos más interesantes de este nivel narrativo tiene que ver con el trasfondo de la historia de Truant. La historia del Johnny está fuertemente marcada por el hecho de haber sido dado en adopción, así como su paso por diferentes casas de acogida y familias adoptivas. Como él mismo afirma, anhela un espacio que se le parezca a un hogar: «[I] wanted a closed, inviolate and most of all immutable space» (HL, p. xix)⁹¹. Esta realidad pronto se pone de manifiesto para el lector y, en cierto modo, aporta una somera explicación acerca de la situación personal de Johnny y su evidente tendencia patológica hacia la autodestrucción. No obstante, son los editores los que se encargan de remitir al lector a información mucho más explícita al respecto en la nota número setenta y ocho, por medio de la cual instan al lector a dirigirse a los apéndices, para lograr entender mejor las circunstancias de Johnny:

Though Mr. Truant's asides may often seem impenetrable, they are not without rhyme or reason. The reader who wishes to interpret Mr. Truant on his or her own may disregard this note. Those, however, who feel they would profit from a

⁹¹ A pesar de todo, de acuerdo con Aleksandra Bida, un hogar no puede estar caracterizado por ninguna de tal modo y para ello apela a Derrida (2012, pp. 58-59).

better understanding of his past may wish to proceed ahead and read his father's obituary in Appendix II-D as well as those letters written by his institutionalized mother in Appendix II-E. — Ed. (*HL*, p. 72).

Así, esta nota pone sobre aviso al lector acerca de las dramáticas circunstancias en las que el joven Truant habría crecido y cómo la ausencia del padre y la enfermedad de la madre han condicionado a su yo adulto.

Finalmente, el último de los aspectos que me gustaría comentar en este apartado es el referente, precisamente, a ese Apéndice II-E al que los Editores remiten. En este punto, la novela coloca al lector en una encrucijada en la que se ve en la tesitura de elegir si continuar leyendo la novela siguiendo el curso lineal de la trama principal o saltar al final para leer esas cartas a modo de *excursus*. De acuerdo con Sørensen, el dilema entre realizar una lectura lineal o una lectura hipertextual se plantea repetidas veces a lo largo de la novela y, como bien apunta, resalta la tensión entre orden y caos en la lectura de *House of Leaves* (2007). Este material adicional se encuentra integrado por la correspondencia unidireccional⁹² que Pelafina H. Lièvre mantiene con su hijo, Johnny Truant, mientras aquella se encuentra ingresada en la institución psiquiátrica Three Attic Whalestoe, debido a sus problemas de salud mental. En la correspondencia que mantiene con Johnny habla sobre su relación con él y le transmite sus sospechas de que sus cartas están siendo leídas por la dirección de la institución. Las misivas evidencian el estado mental de Pelafina, que bascula entre episodios de total lucidez y momentos de absoluta enajenación, en un proceso que se muestra como degenerativo de manera progresiva. Es un ejemplo de ello cómo las primeras cartas se muestran perfectamente coherentes, mientras que, a medida que va pasando el tiempo, se ve cómo es la misma escritura la que va degenerándose⁹³ hasta convertirse, en ocasiones, en una vorágine de palabras y letras carentes de todo sentido y que ocupan la página en todas sus dimensiones, eliminando cualquier

⁹² Hablo aquí de correspondencia unidireccional pues en ningún momento se incluye ninguna de las respuestas de Johnny a las cartas de su madre y, en ocasiones, el texto que esta escribe parece exceder con creces las cartas de vuelta que recibe.

⁹³ Este procedimiento también puede observarse en el poema *Altazor* de César Vallejo.

convención del género epistolar, a diferencia de las primeras misivas⁹⁴. Bida identifica en estas cartas otra manifestación del aislamiento y el aprisionamiento por medio del encierro de Pelafina en el psiquiátrico que reproduce sensaciones similares a las que genera la casa de Ash Tree Lane (2012, p. 47).

El conjunto de estas epístolas no representa un elemento inherente a la trama de *House of Leaves*, sino que, en cierto modo, puede considerarse accesorio, como pone de manifiesto el hecho de que se incluya en los apéndices y, a juzgar por lo que se indica en la citada nota al pie los Editores, su lectura no es necesaria y se deja a la voluntad del lector realizarla o no. Por otro lado, cabe destacar que, aunque las cartas se encuentran inmersas dentro del nivel narrativo de Johnny, incorporan una nueva voz dentro de la realidad polifónica que presenta la novela. Tanto es así que, en lo referente a la diversidad tipográfica que presenta *House of Leaves*, se añade, como ya comenté, una fuente más, pues las cartas de Pelafina se reproducen utilizando la fuente Dante.

No obstante, la relevancia que este conjunto de cartas posee no está relacionada exclusivamente con el libro, sino con el hecho de que constituyen una clara relación de intertextualidad, en tanto en cuanto, tras la publicación de *House of Leaves*, Danielewski publicó la citada novela epistolar separadamente bajo el título *The Whalestoe Letteres*. El ejemplar separado reúne todas las cartas presentes en el Apéndice II-E además de algunas otras cartas inéditas en *House of Leaves*. Como se verá en el apartado XX, otro de los rasgos que definen a la novela de Danielewski es precisamente el de la intertextualidad y los diálogos que establece con otro tipo de textos o documentos externos, conformando una curiosa red de elementos que se relacionan temáticamente y de los cuales se retroalimentan mutuamente.

⁹⁴ Cabe también hacer mención al hecho de que las propias cartas y la manera en la que se encuentran escritas también muestran los altibajos de la enfermedad que consume a Pelafina, pues algunas de las cartas evidencian brotes psicóticos y recaídas en la evolución de su delicado estado de salud (*HL*, pp. 626-628), mientras que en otras se muestran leves mejoras (*HL*, p. 629).

4.3.4. De dentro a fuera: cuarto nivel - los Editores

En el último nivel narrativo, que sería el más externo y alejado de la citada historia de la casa, encontramos la voz de “the Editors”. Este sujeto abstracto que no llega a materializarse en modo alguno, se muestra como una entidad anónima a la cual se le atribuye la compilación de todos los materiales que componen el libro, su organización final en capítulos, con su consiguiente batería de apéndices, así como todo el conjunto de notas al pie que figuran a lo largo de toda la novela. Estos elementos pretenden crear un efecto de realidad como si de hecho el libro hubiera sido creado por un grupo de editores y no por su mismo autor. Esta pretensión también se evidencia en la página de la portada, donde la autoría de *House of Leaves* se le concede a Zampanò y se especifica que la introducción y las notas corren a cargo de Johnny Truant, dos de los personajes principales en el desarrollo de la novela. El nombre de Danielewski aparece en el verso de la página anterior con una evidente voluntad precisamente de distanciarse de la autoría de la novela, al tratarse de una entidad ajena o externa, al desvincular su nombre de la página en la que por tradición este suele aparecer.

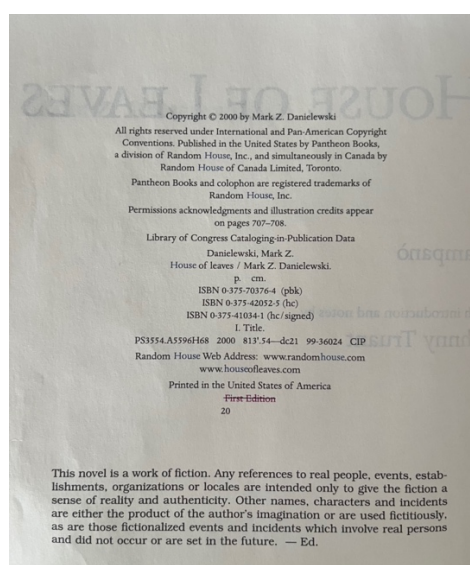


FIGURA XIII: Página legal de House of Leaves (*HL*, p. 2)

Por otro lado, también resulta curiosa la página legal de la novela, donde se incluyen todas las informaciones características, desde el ISBN, la ficha bibliográfica normalizada característica de los libros editados en países anglosajones, así como toda la información al respecto de cuestiones de copyright, autoría y derechos legales. En esta página que se supone obligatoria y con una información que ha de ser fidedigna en su totalidad, sorprenden dos elementos. En primer lugar, en lo que respecta a la edición que tiene el lector entre las manos. A pesar de que el ejemplar que se ha empleado para este trabajo es una primera edición, en el lugar de esta página donde reza dicha información, esta aparece tachada y corregida debajo con un dos, dando a entender que en realidad no es la primera si no la segunda y que genera dudas sobre de qué edición se trata, aunque posteriormente los Editores lo explican en su prefacio. Por otro lado, sorprende la presencia de la siguiente advertencia por parte de los Editores al respecto de la ficcionalidad de los hechos que contiene la novela:

This novel is a work of fiction. Any references to real people, events, establishments, organizations or locales are intended only to give the fiction a sense of reality and authenticity. Other names, characters and incidents are either the product of the author's imagination or are used fictitiously, as are those fictionalized events and incidents which involve real persons and did not occur or are set in the future. - Ed. (*HL*, p. iv).

No deja de resultar algo chocante que, desde uno de los propios niveles ficcionales, se esté asegurando la ficcionalidad de todo lo que se cuenta, especialmente teniendo en cuenta el hecho de que esa misma voz ficcional es la que pretendidamente organiza todo el compendio de documentos y textos que componen el libro. De acuerdo con Segal, el autor se encarga de presentar el discurso con la intención de crear la experiencia de una secuencia de eventos identificables como una historia para el lector, de quien se espera, a su vez, que

se dé cuenta de las intenciones que se presentan y que actúe de manera adecuada a ellas, si quiere experimentar la historia que se relata (1995, p. 65). En cierto modo, lo que aquí está haciendo el verdadero autor que es Danielewski es romper ese pacto ficcional con el lector y aumentar la sensación de extrañeza que pretende conseguir con diferentes elementos, como ya comentamos en los epígrafes previos.

Siguiendo con la presencia de los Editores a lo largo de la novela, esta puede verse asimismo en la tabla de contenidos que sigue a la página legal, donde se detallan cada una de las partes que se han introducido en la presente edición, compuestas por un prefacio, una introducción, el trabajo académico de Zampanò titulado *The Navidson Record*, el conjunto de una serie de elementos o documentos que debían adjuntarse al citado trabajo y que reciben la denominación de “Exhibits” y, finalmente, tres grupos de apéndices: el primero con documentos relacionados con Zampanò, el segundo sobre Johnny Truant y el tercero titulado “Contrary Evidence” a cargo de los Editores. Asimismo, se incluye un índice onomástico, también por cuenta de los Editores, seguido de la página de agradecimientos, la cual parece escapar de los citados niveles ficcionales al tratarse de otra página en cierto modo obligatoria desde el punto de vista legal. No obstante, el libro vuelve a llevar al lector al nivel ficcional con la extraña página final denominada Yggdrasil, de la que se hablará posteriormente. Así pues, a pesar de que la novela pretende tener coherencia en el sentido de dotar a los Editores de la autoridad sobre la edición del libro, elementos como la página legal o los agradecimientos, quedan en una tierra de nadie a caballo entre el terreno ficcional y la realidad y escapan, en parte, al juego ficcional que la novela propone.

No obstante, cabe destacar cómo su papel es fundamental para generar esa sensación de realidad ficcional, a cargo de un ente abstracto a cuyo cargo corre la organización y autoría del libro. Es importante resaltar que la

funcionalidad de este “personaje”⁹⁵ no tiene ningún peso a nivel diegético y podría decirse que se trata de un recurso estético que permite generar ese efecto del que he hablado. A pesar de todo, es crucial para la construcción de la novela y constituye la primera capa narrativa, capaz de separar al lector del protagonista de la siguiente, que estará personalizada en Johnny Truant. Por otro lado, desde mi punto de vista, todos estos niveles de narración persiguen crear una sensación de duda sobre la historia núcleo y, al encontrarse tan alejada del lector, le otorga un valor de posibilidad, por muy remota que esta sea. Así, como ya comenté en el capítulo previo, esta capa final de los editores, con su carácter autorial y pretendidamente serio persigue que la historia de la casa de Ash Tree Lane entre en el terreno de la leyenda urbana que, de tan alejada como está del receptor, además de tan enterrada bajo capas de ficcionales, parece ostentar la remota posibilidad de su existencia. El concepto de leyenda urbana aparece ya en 1968 de la mano del folclorista Richard M. Dorson, para quien constituye una manifestación típica del folklor estadounidense. Este tipo de narraciones que también reciben el apelativo de “contemporary legends” se caracterizan por supuestamente haber sucedido en algún momento y lugar indeterminados, pero con el filtro de varias voces de por medio y siempre contadas de segunda mano (véase Dorson, 1968)⁹⁶.

Finalmente, los Editores se muestran desde el principio de la novela como la voz que pretende llenar los vacíos que dejan por un lado Zampanò y, por otro y más importante, Truant. En cierto modo, la voluntad explicativa se

⁹⁵ A pesar de que podría caber la idea de considerar a los Editores como una especie de narrador, realmente no se encargan de contar nada, sino que su papel es más bien el de un personaje al que se le encomienda la misión de, igual que Truant hace con Zampanò como se verá, glosar las voces de los restantes narradores-personajes.

⁹⁶ Aunque parezca sorprendente, en los foros de MZD relativos a *House of Leaves* hay diversos hilos de conversación en los que se busca y se elucubra acerca de la posible ubicación de la casa en el estado de Virginia. Sorprendentemente, son varios los usuarios que toman dicha búsqueda como una posibilidad real, llegando a referir búsquedas de una casa similar a la que aparece en las fotografías incluidas en la novela en Google Maps e incluso por la zona. Pueden consultarse los siguientes hilos para constatar esto: <https://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves/house-of-leaves-aa/4919-map-search-ash-tree-lane#post95290>.

hace fehaciente en el prefacio, donde manifiestan cuáles son las claves de su trabajo y de su aportación a la obra:

The first edition of [House of Leaves](#) was privately distributed and did not contain Chapter 21, Appendix II, Appendix III, or the index. Every effort has been made to provide appropriate translations and accurately credit all sources. If we have failed in this endeavor, we apologize in advance and will gladly correct in subsequent printings all errors or omissions brought to our attention (*HL*, p. viii)

Sin embargo, a pesar de esa pretensión de completar la historia, tal hecho no llega a producirse, pues pronto se evidencia que, más allá de dotar al texto de las traducciones al inglés de citas textuales de autores en otras lenguas, así como alguna nota aclaratoria de carácter teórico, no se completa en modo alguno la narración desde un punto de vista informativo.

Asimismo, para el lector un poco atento, puede observarse que la pretendida aportación de los Editores no es todo lo rigurosa que pretende ser. Un ejemplo de ello es el hecho de que el índice que se incluye al final del libro (pp. 663-706) es algo imperfecto, especialmente si se pretende emplear en el modo en el que debería y se le presupone a un elemento paratextual como este. Si nos fijamos, algunos de las palabras claves o nombres que aparecen están listados un número de veces manifiestamente inferior a las veces en las que aparecen. Ejemplo de ello podría ser el hecho de que las entradas del índice “Navidson, Tom” y “Navidson, Will” aparecen listadas en tres y veintidós ocasiones respectivamente. En una comprobación rápida, si se consulta la página 422, que no aparece listada en el índice, puede leerse: «Opposing mortality is a theme which persists throughout Navidson’s work» (*HL*, p. 422). Del mismo modo, es evidente que las referencias a Tom Navidson superan las tres ocasiones. Por otro lado, también resulta un poco absurdo que este índice recoja palabras tan superfluas y profusas como pueden ser preposiciones, determinantes o adverbios, de modo que podemos ver cómo en dicho índice se

detalla la cantidad de veces que aparecen el posesivo “my” (*HL*, p. 687) o la preposición “for” (*HL*, p. 676).

El último de los elementos citados que pertenece al nivel narrativo de los Editores es el tercer apéndice (*HL*, p. 657), que aparece titulado como “Contrary Evidence”. Este apéndice se localiza antes del índice del que acabamos de hablar y, a pesar de que en todo momento los Editores parecen dejar que la credibilidad de la historia recaiga sobre los otros niveles narrativos, en cierto modo con esas pruebas contrarias están nuevamente jugando con la ambivalencia entre realidad y ficción que les es característica. El lector nuevamente se encuentra ante un cúmulo de documentos creados e introducidos en el libro precisamente para generar esa sensación de extrañeza a la que ya me referido en múltiples ocasiones. Así pues, dentro del apéndice tercero lo que pueden encontrarse son documentos que, de un modo u otro, se encuentran relacionados con la casa de Ash Tree Lane y que difieren en gran medida en lo que se refiere a su veracidad. A continuación, paso a detallar cuáles son esos documentos y un breve comentario sobre ellos:

1. *The Works of Hubert Howe Bancroft, Volume XXVIII*. San Francisco: The History Company Publishers. 1886.

De dicho documento, que se trata de una obra real, se incluye la fotografía de un ejemplar abierto por la página de la portada de un volumen perteneciente a la Beverly Hills Public Library, donde pueden verse las pegatinas con el código de barras identificativo o el número del catálogo del citado repositorio.

2. “Rescue: The Navidson Record” designed by Tyler Martin. Magoo-Zine. Santa Fe, New Mexico. October 1993.

Este documento ficcional recoge la reproducción de lo que parece ser un cómic que recrea algunas escenas del documental *The Navidson Record*.

3. “Another Great Hall on Ash Tree Lane” by Mazerine Diasen. First exhibited during the Cale R. Warden Cinema- On-Campus New York City Arts Festival. 1994.

Otro documento ficcional que reproduce una obra plástica sobre el laberinto de Ash Tree Lane.

4. Sarah Newbery's "Conceptual Model of the Navidson [House](#)." Graduate School of Design, Harvard University. 1993.

Otra obra plástica que reproduce una especie de collage, también ficcional.

5. "Man Looking In/Outward." Titled still-frame from "Exploration #4." The Talmor Zedactur Collection. VHS. 1991.

La última de las pruebas o evidencias se trata de un fotograma de la hipotética cinta *Exploration #4* realizada por Navidson.

Desde un punto de vista ontológico, este último documento es el que más problema acarrea a nivel crítico pues plantea una nueva dicotomía entre realidad y ficción, del tipo de las ya mencionadas, pues aparecen en los ya comentados agradecimientos. Como dije, se presuponían un paratexto ajeno a cualquier nivel narrativo y pertenecientes a la voz de Danielewski al tratarse de una página en cierto sentido obligatoria, además de por estar impresa utilizando una fuente diferente de las que se asocian los diversos niveles narrativos. Anna North dice acerca los agradecimientos que se asientan sobre la asunción de que «[they] are separate from a work of fiction, that they, unlike everything forgoing, are real» (2011). No obstante, Danielewski en los agradecimientos vuelve a jugar con el lector al agradecer precisamente la cesión de la quinta evidencia, el fotograma que se incluye en el tercer apéndice a cargo de los editores: «Special thanks to the Talmor Zedactur Depository for providing a VHS copy of "Exploration #4"» (*HL*, 708). Como apunta McGrath,

the fictional Eds. blend, in form and function, with the editors at Pantheon Books, the publisher of the novel, in acknowledging the permissions acquired. Lest we think that our Eds. have given way to the editorial staff at Pantheon and that we've left the world of House of Leaves safely behind us, we read just a few short lines later, "Special thanks to the Talmor Zedactur Depository [...]"» (2015, p. 133).

El agradecimiento citado, como he comentado, trata sobre la copia de una cinta completamente ficcional y que Johnny Truant, del que hablaré a continuación, explícitamente afirma haber sido incapaz de encontrar o de verificar su existencia, tras haber consultado a algunos de los críticos que Zampanò cita en su investigación. Todo este entuerto de verdad y ficción, donde hasta los elementos a los que se les podría suponer una cierta solidez editorial que implicara su veracidad, genera una dicotomía muy particular que se encarga de caracterizar de manera determinante la novela en un ejercicio nunca completamente ficcional. Sin embargo, como decía Todorov, «investigar la verdad de un texto literario es operación no pertinente y equivale a leerlo como un texto no literario» (1974, p. 301), lo cual, en este caso, obviamente, no sería pertinente.

4.3.5. La influencia del cine y de Jorge Luis Borges en *House of Leaves*

En la mayor parte de entrevistas que Mark Z. Danielewski concedió en su día en relación a la publicación de *House of Leaves*, además de en las demás que ha ido realizando a lo largo de los años sucesivos con motivo de la publicación del resto de sus novelas, ha ido dando detalles sobre sus procesos creativos, los referentes literarios y el origen de sus novelas. Como ya he comentado antes, Danielewski es un autor muy prolífico al hablar de su obra y dar información a los lectores que permitan un acercamiento lo más adecuado posible a sus propuestas. Sin duda, esto está muy relacionado con el hecho de que, ya que sus libros no pueden ser calificados como novelas al uso, en ocasiones, parece mostrarse como necesaria la existencia de alguna forma de guía para aproximarse a ellas de la mejor manera posible. Así pues, no parece casual su constante aparición en medios de comunicación, como tampoco lo es su activa participación en redes sociales donde no cesa una estrecha comunicación con el público y mantiene abierta la conversación sobre sus obras y las muchas circunstancias que las rodean.

El origen de *House of Leaves* se remonta a 1990 y lo que podría considerarse como su primera versión, la novela corta titulada *Redwood* que, durante un largo viaje en autobús de camino a ver a su padre, Danielewski escribiera. La historia de ese primer borrador es bastante agitada y se encontraba íntimamente ligada a la figura de su padre, como el propio Danielewski explica a Kasey Carpenter:

My father was head of the USC School of Theater. I was living in New York. Then I got the phone call. The ‘Mark, your father is dying’ phone call. He was in the hospital. Renal failure, cancer. I got on a Greyhound bus and headed west. Over the course of three sleepless nights and three sleepless days I wrote a 100+ page piece entitled *Redwood*. I remember using a fountain pen. [...] Another thing I seem to remember: the paper I was writing on had a pale blue cast to it. There was also something about how the pen seemed to bite into the paper at the same time as it produced these lush sweeps of ink. [...] My intention had been to present this piece of writing as a gift to my father. As has been mentioned many times before, my father responded with the suggestion that I pursue a career at the post office. I responded by reducing the manuscript to confetti, going so far as to throw myself a pity parade in a nearby dumpster. My sister responded by returning later to that dumpster, rescuing the confetti, and taping it all back together (2010)

Así pues, como recogen en otra entrevista McCaffery y Gregory, esa obra llamada *Redwood* es una pieza literaria que el propio autor considera algo a caballo entre la novela corta y el guion cinematográfico, con poca consciencia literaria en aquel momento, pero con la voluntad de servir como escape para poner por palabras todos los sentimientos y pensamientos de Danielewski sobre su padre y la enfermedad que este padecía (2003, p. 104). Sin embargo, considera que esa primera obra no fue en sí misma la que temáticamente preludiaba *House of Leaves*, pero sí anticipaba lo que después haría en ella, así como las metas que perseguía (McCaffery et al., 2003, p. 105). Por otro lado, cabe destacar que, en la figura de su padre, el cineasta Tad Danielewski, puede encontrarse ciertas similitudes con uno de los protagonistas de la novela, Will Navidson. Volviendo a la figura de su padre⁹⁷, tras su funeral es cuando el propio Danielewski fecha

⁹⁷ Otro de los elementos de realidad que se incluyen en la obra y que provienen igualmente de la influencia de su padre es la película que durante el bienio de 1969 a 1972 rodara en España, titulada *Spain: Open Door*. Tras el largo esfuerzo que la película supuso para Tad Danielewski,

la génesis de la casa de Ash Tree Lane y su extraña peculiaridad: diverge en sus dimensiones exteriores e interiores (McCaffery et al., 2003, p. 106). Tras varios años de darle vueltas a conceptos, personajes, ideas, ensayos, etc. hubo un momento en el que todo pareció tener sentido, lo cual habría de ser el verdadero y definitivo germen de la novela⁹⁸.

Otro de los temas sobre los que Danielewski trata en algunas de las entrevistas, son los métodos que empleó para llevar a cabo la anexión de las diferentes partes de la novela y comenta que, a pesar de que la crítica tiende a considerar *House of Leaves* como una novela experimental, desde su punto de vista, esta descripción le parece alejada de la verdad, pues estima que se sirve de los frutos de experimentos literarios previos y la originalidad de la que hablan algunos de sus comentaristas y críticos se limita a su decisión de emplear técnicas desarrolladas por otros, tales como Mallarmé, Sterne, B.S. Johnson, Cummings, Hitchcock, Welles, Truffaut, Kubrick, entre otros (McCaffery et al., 2003, p. 106). Al mismo tiempo, la considera íntimamente relacionada con la obra de autores tales como Borges, Nabokov, Woolf, Bukowski, Fuentes o Kerouac, sin olvidar referentes clásicos y un buen puñado de referencias de literatura crítica (Benzon, 2007) que sustentan gran parte de la novela, especialmente, en el profuso conjunto de notas a pie que posee. Así, toda esa

incluyendo llevarse a toda su familia a España con él, el régimen franquista confiscó la cinta ya que consideraba que contenían material inaceptable. El cineasta jamás volvió a poder hacerse con la citada cinta, aunque mucho habló posteriormente de ella. Así, se hace evidente que las similitudes entre la realidad y la ficción son evidentes, pues *The Navidson Record* parece estar inspirada profundamente por esta anécdota real (para más detalle, véase McCaffery et al., 2003, pp. 109-110).

⁹⁸ Cabe hacer otra referencia más al respecto de la estancia de Mark Z. Danielewski en España y la génesis de *House of Leaves*, tal y como describe el propio autor que, además entronca con la información vertida en la vita a pie de página previa: «Recorrimos ciudades, campos, pueblecitos... íbamos por toda España, rodando la vida del país, [...] Un día, fuimos a una corrida de toros, en las afueras de Madrid y, antes, mi padre me mostró todo el lugar: primero, donde se entrenaban los matadores con el capote; luego tuvimos que pasar por el pasillo, esa especie de túnel, por el que transitan los toros hacia la plaza. No había toros en ese momento, pero yo sentí que uno de ellos estaba a punto de aparecer, mientras mi padre me llevaba de la mano hacia la arena, creí intensamente que en ese momento salía un toro y nos mataba. Fue algo horrible. Esa sensación de miedo intenso, subjetiva, es la que he intentado transmitir en el libro. Mi padre lo pasó fatal con la policía española, que le confiscó todo el material, porque había rodado algo sobre un crimen. Así que se quedó sin su gran proyecto vital. Su película desapareció, como la de mi novela» (Ayén, 2013).

constelación de referencias es bastante elocuente en lo que se refiere a la voluntad que presenta *House of Leaves*, qué pretensiones artísticas tiene y de qué obras emanan muchas de las técnicas, temáticas y procedimientos narrativos que emplea.

Es también relevante reflexionar acerca de que, por un lado, la mayor parte de las autoridades a las que se refiere pertenecen al ámbito literario, pero, al mismo tiempo, otra gran parte de ellos se relacionan con el ámbito del cine. Este aspecto es crucial para comprender cómo Danielewski concibe su novela, en cierto modo a caballo entre el cine y la literatura. Como ya se ha mencionado, una de las constantes presentes en su producción literaria es esa voluntad de *remediar* en literatura otras artes y, en el caso particular de *House of Leaves*, el cine es el medio que pasa por su particular filtro. Como comenta el propio autor, «my view of placing text on the page [...] was actually cinematic. [...] I was really interested in how the reader moves through the book. [...] So, I began to realize that cinema has an enormous foundation of theories on how to control the viewer's perception of a film» (Sims, 2000). Explica en esa entrevista que siempre le había sorprendido el hecho de que, en ocasiones, la lectura del relato de un acontecimiento brevísimo o que tenía lugar velozmente se desarrollara a lo largo de decenas de páginas y, con *House of Leaves*, una de las cosas que precisamente persigue es imprimir ritmos de lectura al texto que concuerden con el desarrollo de los acontecimientos que tienen lugar diegéticamente. Michael Sims (2000) explica al respecto de estas palabras de Danielewski en esa misma entrevista que hay pasajes en los cuales la actitud del autor con respecto a la prosa parece imitar el enfoque cinematográfico de Hitchcock, de modo que consigue que el texto se mueva como si de una cámara se tratase, ralentizándose y acelerándose, girando, haciendo zoom, una panorámica o un fundido a negro, según sea preciso.

Sobre la cuestión de las referencias y las influencias que pueden encontrarse en *House of Leaves*, para mí una de las más importante es la que puede trazarse con la obra de Jorge Luis Borges. El maestro argentino de lo

fantástico y remodelador de géneros como el policial⁹⁹, tiene una alargada sombra en la obra de Danielewski, quien podría considerarse un epígono, pues continúa en muchos sentidos las técnicas y procedimientos narrativos y textuales que el argentino iniciara a lo largo de toda su obra durante el siglo XX. No obstante, también existen grandes divergencias entre ambos, una de las más evidentes relacionada con el género elegido por cada autor para desarrollar sus proyectos literarios. En el caso de Borges, deliberadamente rechazó la novela como vehículo para su narrativa y ganó gran parte de su fama internacional cultivando su faceta de escritor de relatos cortos, género que se encargó de transformar y renovar profundamente (Lindstrom, 1990, p. 3). Danielewski, por el contrario, y como ya se ha comentado repetidamente, ha mostrado una voluntad de renovación de la novela desde su primera obra, género mediante el cual ha vehiculado toda su literatura. A pesar de todo, la influencia borgiana en Danielewski y, muy particularmente en *House of Leaves* es tal que aparecen referencias al autor de manera constante. Así, en una de las notas a pie de página se alude al relato de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote” (*HL*, p. 42), en el epígrafe de inicio del capítulo XIII se citan unos versos en español del poema “El otro tigre” (*HL*, p. 313) e incluso en los apéndices de la novela, donde se incluyen unos collages, en el #1 (p. 582), puede identificarse la efigie de Borges (véase Figura XIII), además de la de Edgar Allan Poe, otra de las figuras literarias cuyo trabajo también han ejercido una cierta influencia en la novela de Danielewski que nos ocupa.

⁹⁹ El escritor y crítico literario José Miguel Oviedo, considera que «es impropio hablar de “géneros” en el caso de Borges, porque continuamente escribió en los intersticios de ellos, creando ambigüedades y reverberaciones textuales que parodian los límites establecidos por la retórica entre esas categorías del discurso literario. Su obra puede verse como un conjunto de círculos concéntricos que se comprimen o expanden a voluntad, y en el que todo remite al centro que lo genera» (2003).



FIGURA XIII: Collage presente en la novela *House of Leaves*. El círculo rojo marca el lugar en el que el rostro de Borges aparece (*HL*, P. 582)

Asimismo, además de estos evidentes guiños a Borges y su obra que pueden encontrarse entre las páginas de *House of Leaves*, la presencia del argentino en la casa de hojas de Danielewski, también se puede rastrear en otros aspectos. Probablemente, uno de los rasgos más evidentes es la propia conceptualización de la novela como un pastiche de una obra académica, donde la ficción narrativa se funda en una suerte de ensayo ficticio. Esta estrategia literaria es una constante en la obra de Borges y podría considerarse incluso una de sus peculiaridades literarias, que, como Pablo Oyarzun afirma, si no le es exclusiva, alcanza en ella acaso la expresión más plena y acendrada (2000, p. 11) y, probablemente, tiene su más paradigmático ejemplo en el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Este cuento, en particular, incluye una serie de documentos de corte académico acerca de una civilización alienígena que se encargan de generar el efecto de lo fantástico precisamente mediante el contraste que se produce al tratarse mediante un género discursivo, al que se le presupone un carácter riguroso y cientifista, cuestiones ficticias. Además de en ese relato, la referencia a obras inexistentes puede evidenciarse en otros tales

como “El jardín de senderos que se bifurcan” o “El acercamiento a Almotásim”, dentro de los cuales se hace referencia a textos “potenciales” tal y como Danielewski en *House of Leaves* hace referencia a una cinta “potencial” en el mismo sentido (Hamilton, 2008, p. 10)¹⁰⁰. Danielewski recrea esas técnicas en su obra, lo cual se evidencia en el exagerado volumen de notación al pie que acompaña al texto principal de la novela y en el cual se desarrollan el resto de tramas argumentales, como veremos posteriormente. Así, Borges es un virtuoso en la práctica de la cita interna¹⁰¹, en dar eco a otra voz dentro de la suya propia (Oviedo, 2003, p. 49) y, como él, Danielewski pone en práctica esta técnica de forma constante a lo largo de *House of Leaves*, llevándolo a un punto extremo.

Por otro lado, de acuerdo con Gibbs, las conexiones entre Zampanò, Borges y otros autores y figuras a las que se hace referencia en *House of Leaves*, como pueden ser Milton, Tiresias u Homero, reflejan preocupaciones posmodernistas por parte de Danielewski para hacer que la cuestión de la autoría sea intertextual, en términos barthesianos (2014, p. III). Al mismo tiempo, este mismo autor considera que la numerosa cantidad de citas y referencias que usa Zampanò, tanto reales como ficcionales, en las notas a pie de página con ese pretendido valor de autenticidad, así como la ausencia de marcos estables entre los niveles narrativos y los cambios de voces y narradores constantes, son aspectos que pueden poner de manifiesto las insistencias posmodernistas y post-estructuralistas sobre la muerte de la autoridad narrativa, para lo cual son cruciales las alusiones a Borges, uno de los más importante fundadores del posmodernismo (*ibid.*, p. 112).

¹⁰⁰ En la propia novela, Truant en su introducción escribe sobre la cuestión de la autenticidad y la irrelevancia de esta: «See, the irony is that it makes no difference that the documentary at the heart of this book is fiction. Zampanò knew from the get go that what's real or isn't real doesn't matter here. The consequences are the same» (*HL*, p. xx).

¹⁰¹ Después de Borges, estas técnicas son empleadas en obras de otros autores que presentan una más o menos clara voluntad de experimentación como puede ser el caso de Vladimir Nabokov en *Pálido fuego*, donde puede verse un juego de mistificaciones, falsas traducciones y alusiones ocultas, o el de *La vie: mode d'emploi* de Georges Pérec, quien en esa obra construye un universo rico en implicaciones donde se mezclan referencias reales y ficticias (D'Ambrosio, 2011, p. 90)

No obstante, es un hecho que ese juego entre realidad y ficción mencionado, la cita de obras ficticias, así como el hecho de atribuir obras, ya sean estas reales o ficticias, a personajes imaginarios es un procedimiento que ambos autores dominan con maestría y ponen en práctica en sus obras. Asimismo, los vínculos intertextuales que se establecen con Borges desde *House of Leaves* constituyen una conexión muy significativa entre las formas y preocupaciones posmodernas que la novela presenta (Gibbs, p. III). De igual modo, una de las relaciones más evidentes que pueden trazarse en este sentido, son las muchas similitudes que se observan entre la caracterización de uno de los personajes de la novela, Zampanò¹⁰², y el propio Borges. En primer lugar, nos encontramos ante dos personajes marcados por su ceguera, los cuales precisan de lectores que les ayuden a continuar con sus labores académicas y literarias¹⁰³. En segunda instancia, Zampanò es el autor ficcional de una de las partes fundamentales de *House of Leaves*, es decir, del ensayo que analiza el documental *The Navidson Record*. Como ya he mencionado sucintamente, este ensayo está caracterizado por tratar una cinta que no existe y contener referencias y citas de gran cantidad de autores y obras totalmente ficticios, de manera similar a lo que puede observarse en *The Book of Illusions* de Paul Auster. En cierto modo, entroncando con lo expuesto anteriormente, el trabajo de Zampanò no dista demasiado del proceder de Borges, quien escribió muchos de sus relatos cortos siguiendo esas mismas premisas. Así, un usuario en Internet ha trazado muchas de esas similitudes que unen a Zampanò con Borges, de manera que podría considerarse que

Zampanò himself may be a thinly veiled Borges figure, like Umberto Eco's Jorge of Burgos (*The Name of the Rose*) or Gabriel García Márquez' Melquíades (*One Hundred Years of Solitude*). The old writer is blind, writes lonely poetry, has a penchant for languages, and, like the fictional Borges of "El Aleph", counts a "Béatrice" among the

¹⁰² Zampanò toma el nombre del personaje homónimo de *La Strada* (1954), el largometraje de Federico Fellini que, de acuerdo con el propio Danielewski, podría insinuar que fuera «an imaginary character drawn from another work of art» (McCaffery y Gregory, 2003, p. 126).

¹⁰³ Michael Hemmingson relaciona a Zampanò y a Borges con la figura de un autor poco fiable y, de hecho, curiosamente comenta que el autor ficcional de *House of Leaves* llevaría «una máscara de Borges» (2011, p. 273).

great loves of his life. Also like Borges, he is fond of mixing real sources and fictional sources in order to provide an academic veneer to his work. (Ruch, 2000).

Por último, cabe destacar que uno de los elementos que más unen *House of Leaves* con Borges y su obra es la figura del laberinto. Son muchos los artículos y académicos que han tratado dicha cuestión desde la publicación en 2000 de la novela de Danielewski (Bida, 2012; D'Ambrosio, 2011; Hamilton, 2018; Gibbons, 2006, etc.), pues, como ya hemos visto, es una evidencia que Borges es una figura crucial para el imaginario de *House of Leaves*. Si como decíamos antes, el ensayo ficticio era una seña de identidad borgiana, no puede obviarse que el laberinto es un motivo clave dentro de la producción del autor argentino¹⁰⁴. Muchos de sus relatos más afamados se desarrollan dentro de un laberinto, tratan sobre los efectos que estos tienen sobre las personas o sobre las cosas que los habitan¹⁰⁵ y los emplea como símbolo, tema e incluso forma (Hamilton, 2008, p. 5). En las obras de Borges¹⁰⁶, los laberintos que aparecen pueden ser temporales, espaciales o retrospectivos como metáfora de otro laberinto aún más amplio e inescrutable, que es el Universo, de manera que el laberinto en Borges está conceptualizado como el alfa y el omega, el caos del mundo y, al mismo tiempo, como el camino del ser humano, quien ha de llegar a su centro, aunque constituya un sinsentido, pues llegar al centro y ser capaz de entenderlo todo, implica finalmente morir¹⁰⁷ (Noguera Vivancos, 2010).

¹⁰⁴ De acuerdo con Iván Almeida, «[l]a figura del laberinto constituye la forma personal que adopta Borges para pensar el impensable infinito» (1999, p. 7).

¹⁰⁵ Resulta relevante mencionar que existe una compilación de algunos relatos pertenecientes a los volúmenes publicados originalmente en español en *Ficciones* y *El Aleph*, que vio la luz en 1962 solo en lengua inglesa, editada por James E. Irby y Donald A. Yates y que recibe el nombre de *Labyrinths. Selected Stories and Other Writings*. En esta compilación pueden encontrarse algunos de esos cuentos donde el laberinto es un tema central como pueden ser “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Las ruinas circulares”, “La biblioteca de Babel” o “La casa de Asterión”.

¹⁰⁶ De acuerdo con Noguera Vivancos (2010), el laberinto aparece como motivo en los cuentos de Borges a partir de 1940 y en su poesía desde 1942.

¹⁰⁷ Uno de los claros ejemplos de esto que se expone lo constituye el cuento “La muerte y la brújula”, donde se desarrolla una investigación criminal laberíntica que lleva a su protagonista, Lönnrot, a la muerte en el momento en el que descubre la resolución del misterio. Asimismo, en este cuento se trata sobre la paradoja de Zenón de Elea, al hablar de un laberinto de una sola línea. Sobre esto, puede consultarse Almeida (2008, pp. 2-3).

Según Natalia Hamilton apunta, cada nivel del texto de Danielewski involucra a personajes que intentan navegar el laberinto del yo, intentos que, a su vez, se repiten en la estructura del texto (2008, p. 5), idea que parece avalada incluso por la propia novela, como puede extraerse del siguiente fragmento:

the anfractuosity of some labyrinths may actually prohibit a permanent solution. More confounding still, its complexity may exceed the imagination of even the designer. Therefore anyone lost within must recognize that no one, not even a god or an Other, comprehends the entire maze and so therefore can never offer a definitive answer. Navidson's house seems a perfect example. Due to the wall-shifts and extraordinary size, any way out remains singular and applicable only to those on that path at that particular time. All solutions then are necessarily personal (*HL*, p. 115)

Así, Hamilton considera que esta idea que conecta los pasillos, los laberintos y la psique de los personajes puede encontrarse a lo largo de la novela, especialmente, en las diversas fuentes que Zampanò maneja (2008, p. 8). El laberinto aparece como tema recurrente en sus páginas y son diversas las maneras en que pueden encontrarse en ella. Empezando por el propio libro que, en sí mismo, constituye un dédalo con todas las notas a pie de página y la mezcla de ficción y realidad, como el propio trabajo de Zampanò que Truant encuentra, un embrollo de documentos de diversa índole que intenta organizar para dar forma a la novela que teóricamente llega al lector, que es el laberinto de locura en el que entra Truant y, finalmente, el propio laberinto que Navidson halla en la casa de Ash Tree Lane y que, en definitiva, es el centro de toda la historia contenida en *House of Leaves*. Asimismo, en el trabajo de Zampanò hay explícitamente un debate en torno a la cuestión del laberinto y el mito que lo rodea, a pesar de que cada vez que alguna información sobre esto aparece, el fragmento se encuentra tachado, como ocurre en el fragmento siguiente:

~~...the labyrinth Daedalus constructed for King Minos. It serves as a prison. Purportedly located on the island of Crete in the city of Knossos, the maze was built to incarcerate the Minotaur, a creature born from an illicit encounter between the queen and the bull. As most school children learn, this monster devoured more than half a dozen Athenian youths every few years before Theseus eventually slew it (*HL*, 109-110).~~

Siguiendo con el interesante trabajo realizado sobre el laberinto por Natalia Hamilton, la autora considera que las conexiones entre Borges y *House*

of Leaves se evidencian en el hecho de que Danielewski parece tomar modelos de la manera en la que algunos laberintos aparecen en los relatos de Borges (2008, pp. 10). Así, hace referencia a las similitudes que pueden encontrarse en la forma en la que Borges conceptualiza el laberinto en cuentos como “Los dos reyes y los dos laberintos”, donde describe un dédalo en su forma más convencional: «en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que vedan el paso» (2011)¹⁰⁸, análogo a una de las recreaciones del laberinto que surge en el seno de Ash Tree Lane: «[h]is flashlight finds the floor but no walls, and for the first time, no ceiling» (*HL*, p. 64). Así, ambos autores crean sendos laberintos en los que simplemente el espacio vacío constituye el lugar en el que desorientarse y perderse.

En la propia introducción a la novela, es Truant el que hace una perfecta descripción de aquello que el lector está por encontrarse en las páginas sucesivas:

Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces... each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; ...impenetrable, lucid... (*HL*, p. xvii)

Por lo tanto, lo que las palabras del personaje están insinuando es que, en cierto modo, *House of Leaves* no es otra cosa que un laberinto literario en el cual el proceso de lectura por parte de los lectores se asemeja al camino de aquel caminante que debe atravesar un laberinto. Esta sería una de las tipologías de laberinto que recoge Penelope Reed Doob en su volumen *The Idea of the Labyrinth*, donde dice: «the text itself is a labyrinth through which readers wander at will, comprehending all or nothing according to the mental fit between text and reader» (1990, p. xii), « the text itself is a labyrinthine artifact,

¹⁰⁸ Para un interesante estudio al respecto de los laberintos con palabras que construye Borges en este y otros de sus cuentos, véase Almeida, 1999, p. 3 y ss.

so its creation and reception are labyrinthine processes» (1990, p. 192). Sin lugar a dudas, estas definiciones describen a la perfección la clase de laberinto que *House of Leaves* supone para el lector.

Para terminar, me gustaría hacerme eco aquí también de la propuesta de Alison Gibbons (2006) que conecta de manera directa *House of Leaves* con la idea de rizoma que Deleuze y Guattari (2004) proponen:

Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas. [...] En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos (p. 12)

Así, como la académica británica observa, los principios básicos del rizoma aportan características clave de su paralelismo laberíntico, creando una configuración abierta que no pueden estar sujetos a una interpretación unificada (2006). Básicamente, lo que propone aquí Gibbons concuerda prácticamente en su totalidad con lo que se ha venido comentado acerca de cómo el laberinto es concebido a varios niveles en *House of Leaves*. Así, tendría sentido hablar de un laberinto de índole rizomática al tratar tanto de la novela en sí misma, como del propio laberinto diegético. Concluye Gibbons (2006) que «*House of Leaves* is rhizomatic in its employment of a multitude of reading paths and insistence upon readers' decision-making capacities, enticing them to lose their way and above all, encouraging them to explore». Por ende, la novela de Danielewski se presenta como una novela en la que existen numerosos caminos de lectura, que entraña que los lectores sean quienes decidan qué dirección tomar, con la voluntad de explorar las múltiples posibilidades que se abren ante ellos como un laberinto.

En definitiva, podemos afirmar que en *House of Leaves*, Danielewski hace perfectamente explícito que la novela es *de facto* el propio laberinto y, en cierta manera, un reflejo textual de la caracterización de la casa de Ash Tree Lane, elemento central a nivel narrativo. Como se ha visto, asimismo Danielewski ha tomado en gran medida muchas influencias tanto a nivel

cinematográfico debido a esa *remediación* del documental que pretende realizar, pero, a nivel literario, es evidente que *House of Leaves* bebe directamente de la influencia de un autor que, en muchos sentidos, es capital y una referencia tanto para Danielewski como para su novela. Así, el laberinto en el que el lector se extravía es un amasijo de citas, recuerdos, ecos y voces diversas que se confunden hasta transformarse en un solo ruido indistinto (D'Ambrosio, 2011, pp. 108-109). Como conclusión, podemos decir que *House of Leaves* apunta en dos direcciones que podrían considerarse opuestas: por un lado, se alinea con un tipo de literatura de corte intelectual fuertemente influenciada por teorías literarias y corrientes de pensamiento heredadas de las tendencias posmodernas; por otro lado, como vamos a ver en el siguiente epígrafe, también se alinea con otra literatura alejada de la academia y que, aunque en las últimas décadas parece haber alcanzado relevancia a nivel crítico, y que no deja de ser aún tildada como *low-brow* (Graulund, 2006, p. 381). A pesar de todo, como Germán Sierra afirma,

House of Leaves es un laberinto acerca de un laberinto acerca de un laberinto... que se encuentra en el interior de una casa “encantada” y habitada por los grandes monstruos de la literatura — Ovidio, Dante, Shakespeare, Cervantes, Borges, Melville, Joyce, Pynchon, Vollmann, Foster Wallace... — enredados en libre dialéctica con los grandes de la literatura de monstruos — Poe (por cierto, nombre artístico de la hermana de Danielewski), Lovecraft, Shelley, King — mientras son filmados por Eisenstein, Welles, Brackhage, Kubrick, Cronenberg y Lynch (2013).

4.3.6. *House of Leaves*, ¿otra casa embrujada?¹⁰⁹

Como ya he expuesto, *House of Leaves* es un solo libro y, al mismo tiempo, es muchos libros a la vez. Así, en parte podría decirse que se trata de un estudio psicológico o una especulación metafísica, tanto una parodia del trabajo

¹⁰⁹ Este epígrafe es un extracto del artículo “Esta no es la historia de otra casa embrujada: reflexiones acerca del componente de terror en la novela *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski” que publiqué en 2018 en la revista *Brumal* y que puede consultarse aquí https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n2-avila/pdf_42_es.

académico como una metaficción. También podría decirse que se trata de una reflexión acerca de la naturaleza misma del miedo como un libro profundamente preocupado por explorar qué es y qué podría llegar a ser una novela. Sin embargo, a pesar de todos esos libros que es la novela de Danielewski, no puede olvidarse que, en su nivel diegético más profundo, *House of Leaves* no es más que una sencilla narración de terror que gira en torno a un tópico clásico de la tradición gótica norteamericana que no es otro que el de la casa encantada.

De acuerdo con el geógrafo Edward Soja, el espacio importa ya que, por un lado, se trata de una fuerza existencial vital capaz de modelar nuestras vidas y, por otro, de una forma transdisciplinar de concebir e interpretar el mundo (2009, p. 11). Así pues, el espacio se entiende no solo como una realidad concreta y material, sino también ideológica, subjetiva y experiencial (Ávila Mateos, 2018, p. 107). Esto conlleva que las ideas y sentimientos que se le confieren al espacio material, terminan por transformarlo en una construcción de índole social y cultural. Particularmente, en el caso que interesa a este trabajo, la novela *House of Leaves*, esto se evidencia con la experiencia que se le atribuye al espacio doméstico de la casa de Ash Tree Lane por parte de uno de sus protagonistas, Will Navidson, y cómo ese espacio influye en su estado mental: «the horrors encountered in that house were merely manifestations of his own troubled psyche» (*HL*, p. 21) o «Navidson's troubles may not have created the house but they did ultimately shape the way he faced it» (*HL*, p. 22), lo cual pone de manifiesto que las construcciones ideológicas y mentales condicionan la forma de experimentar el espacio que se habita. Tradicionalmente, las ideas de casa y, más particularmente, la de hogar se asocian con conceptos positivos, tales como el calor, el cobijo y la familia. De acuerdo con Gaston Bachelard, el beneficio más precioso de la casa reside en que se trata del espacio encargado de proteger al individuo y en el seno del cual este puede soñar en paz (2002, p. 29) y, además Bachelard considera que «la casa es nuestro rincón en el mundo» (2002, p. 28).

Así pues, de todos los temas que se engloban dentro de lo fantástico, el de la mansión encantada seguramente sea uno de los que más rechazo produce

en lo más íntimo del lector, pues atenta contra todo aquello que constituye el universo del hogar, un refugio familiar y seguro contra la angustia del exterior hostil y lleno de peligros (Finné, 2006, p. 11). De acuerdo con Kate Ferguson Ellis, ese componente de seguridad del que hablábamos antes que posee el hogar no puede darse por hecho ni considerarse permanente una vez que se ha conseguido (1989, p. xiii), como se pone de manifiesto con claridad en *House of Leaves*, además de en el resto de casas embrujadas que se engloban dentro de esta tradición. Esto conduce a considerar que la casa embrujada es un hogar fallido (Ellis, 1989, p. ix), pues esos componentes que se han resaltado antes quedan anulados ante la presencia de amenazas en el seno mismo del lugar en el que supuestamente es donde reside la máxima seguridad para el individuo. Vidler refrenda esta idea: «[t]he house provided an especially favored site for uncanny disturbances: its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits» (1992, p. 17), pues «el terror ya no se ubica en el espacio extraño y ajeno que se encuentra extramuros, sino que habita el mismo seno del hogar» (Ávila Mateos, 2018, p. 108).

El tópico de la casa embrujada, aunque tiene presencia en diversas tradiciones literarias, se encuentra íntimamente ligada a la tradición anglosajona, como apunta Dale Bailey en el prólogo a su interesante monografía dedicada a las casas encantadas, donde comenta que surge de la tradición gótica estadounidense, abanderada por autores como Edgar A. Poe y Nathaniel Hawthorne, autores de obras que van de lo macabro a lo fantástico, alejándose de las propuestas de otros autores coetáneos más ligados a las historias de fantasmas como pueden ser Henry James o Edith Wharton (1999, p. ix). Esta idea también la sostiene Andrew Hock Song Ng, quien señala que, tanto Poe como Horace Walpole serían los precursores del género de casas encantadas con el relato “The Fall of the House of Usher” y la novela *The Castle of Otranto*, respectivamente (2015, p. 2). Pero, ¿cómo podría definirse este género? De acuerdo con Mariconda, la casa encantada sería aquella vivienda que se

encuentra habitada o visitada de forma regular por una presencia fantasmagórica o cualquier otra entidad sobrenatural (2007, p. 268). Igualmente, de acuerdo con Daniel F. Ferreras, la intromisión del ente fantasmagórico en medio de la armonía familiar podría interpretarse como una agresión externa contra los valores familiares, lo cual da lugar a una metáfora en la que la ideología tradicional termina imponiéndose a la ruptura caótica que implica la aparición de lo inexplicable (1995, p. 187). Así pues, la repetición de la casa encantada como recurso narrativo es constante tanto a nivel literario, como en otros medios como pueden ser el cine o los videojuegos, donde ha alcanzado gran repercusión, con títulos como la clásica *Poltergeist* (1982) o *The Conjuring* (2013) a nivel cinematográfico, o *Haunted House* (1982) y *Alone in the Dark* (1992), por citar solamente algunos de entre lo más clásicos y relevantes videojuegos en los que la casa de terror es un elemento central para la trama.

El caso de *House of Leaves* supone lo que podría denominarse una evolución dentro del género de casas de terror. A pesar de que conserva muchos de los elementos que tradicionalmente se asocian a este tipo de ficciones en lo referente a personajes, trama, temas o localización¹⁰⁰, no puede obviarse que

¹⁰⁰ En el siguiente esquema, Bailey (1999, p. 56) hace una organización de los elementos que pueden aparecer en este tipo de relatos:

- Setting: a house
1. with an unsavory history
 2. with an aristocratic name
 3. disturbed by supernatural events usually unrelated to human ghosts
- Characters:
1. a middle-class family or family surrogate, skeptical of the supernatural, who move into the house
 2. knowledgeable helpers who believe in the supernatural
 3. an oracular observer who warns of danger
- Plot:
- dual structure:
1. an escalating series of supernatural events which isolates the family physically and psychologically
 2. the discovery of provenance for those events
- climax:
1. the escape of the family and the destruction of the house
- or
1. the escape of the family and the continued existence of the house
 2. a twist ending which establishes the recurring nature of evil
- Themes:
1. class and gender conflict
 2. economic hardship

diverge en algunos detalles de los relatos más tradicional. Así, en cierto modo, se encarga de subvertir el género y darle una nueva visión algo más contemporánea, ya que, como Franca Sinopoli afirma, no puede considerarse al género literario como una construcción estática, sino que la desviación es un aspecto necesario, que da lugar a una dicotomía entre conservación e innovación (2002, p. 181). En lo que se refiere a los relatos de casas encantadas, una de las variaciones más frecuentes es la eliminación por completo de las presencias fantasmagóricas o demoníacas, dando paso a realidades algo más subjetivas donde el espacio maldito sea en sí mismo el inmueble (Finné, 2006, p. 12). Entroncamos nuevamente con algunas de las premisas expuestas en el epígrafe anterior, pues de acuerdo con David Roas este tipo de desviaciones con respecto al modelo tradicional está íntimamente relacionado con postulados posmodernos que sostienen que cualquier conocimiento es irrelevante, lo que conlleva «la impugnación de los límites entre lo real y lo irreal» (2009, p. 95). Así, se muestra innecesario intentar averiguar si los hechos que ocurren son o no posibles, ante la inutilidad del conocimiento como herramienta para poder desentrañar la realidad.

En otro orden de cosas, la propia novela es consciente de que puede ser categorizada como perteneciente a este género, de modo que hace reflexiones metaficcionales sobre sí misma y la posible identificación de la casa de Ash Tree Lane con la idea de la casa embrujada, como se pone de manifiesto en el siguiente fragmento donde se desarrolla un diálogo entre la agente inmobiliaria que consigue la casa a los Navidson y Karen Navidson en el que la segunda intenta buscar información sobre la naturaleza de la casa y su pasado, para intentar dar respuesta a los acontecimientos que comienzan a desarrollarse en su seno:

«After you came to me with that whole mysterious closet bit» Rosenbaum continues, [...] I did a little research. [...], I hoped to find some kind of ghostliness.¹² [She laughs] All I found was a

-
3. consequences of the past (especially unpunished crimes)
 4. Manichean clash of good and evil
 5. clash of scientific and supernatural world views
 6. cyclical nature of evil

pretty comprehensive list of owners. A lot of 'em. Four in the last eleven years. Almost twenty in the last fifty. No one seems to stay there for more than a few years. Some died, heart attacks that sort of thing and the rest just disappeared. I mean we lost track of 'em. One man said the place was too roomy, another one called it 'unstable.' I went ahead and checked if the house was built on an old Indian burial ground».

«And?»

«Nope. In fact, definitely not. (...) So I looked for some murder or witch burning (...). Nothing».

«Oh well».

«Did you ever see any ghosts?»

«Never».

«Too bad. Virginia, you know, has a tradition of ghosts – though I've never seen one».

«Virginia does?» Karen asks softly.

«Oh my yes. The curse tree, the ghost of Miss Evelyn Byrd, Lady Ann Skipwith, ghost alley, and lord knows a whole handful more» (*HL*, p. 409)

El fragmento ironiza al hacer referencia a algunas de las características típicas de las casas embrujadas, como puede ser el pasado truculento de asesinatos o episodios traumáticos ocurridos en su interior o el asentamiento del edificio sobre viejos cementerios. No obstante, como posteriormente le informa Rosenbaum, la única cosa que resulta inquietante es la larga lista de inquilinos que la casa ha tenido con anterioridad a los Navidson, uno de los elementos también recurrentes en este tipo de ficciones, pero que aquí se trata de un dato del todo irrelevante para conseguir resolver el misterio que alberga el edificio. No obstante, el hecho de que las fuentes del terror sea el espacio doméstico en sí mismo y no ningún ente ajeno o hecho del pasado, es una muestra más de que *House of Leaves* puede englobarse dentro del terreno de lo que Finné denomina neogótico (2006, p. 25).

Sin embargo, el proceso que lleva al surgimiento de lo extraño sigue los cauces clásicos de este tipo de narraciones, donde se da un primer estadio en el cual la familia encuentra en la casa el refugio y un lugar seguro en el que desarrollar su nueva vida, como ponen de manifiesto las palabras de Will Navidson: «I just want to create a cozy little outpost for me and my family. A place to drink lemonade on the porch and watch the sun set» (*HL*, p. 9). Tras ese momento inicial en el que todo tiene un cariz esperanzador e, incluso bucólico (*HL*, p. 10), utilizando las palabras de Zampanò, la situación comienza a truncarse cuando tiene lugar lo que en la novela se denomina «[the] intrusion» (*HL*, p. 24). Dicho acontecimiento, que supone el punto de inflexión en la trama, se describe como

sigue: «In early June of 1990, the Navidsons flew to Seattle for a wedding. When they returned, *something in the house had changed*. (...), the change was enormous. It was not, however, obvious – like for instance a fire, a robbery, or an act of vandalism. Quite the contrary, *the horror was atypical*. No one could deny there had been an intrusion, but it was so odd no one knew how to respond» (*HL*, p. 24)^m. Tras ello, como de la nada, en el dormitorio principal aparece una puerta que, en lugar de dar paso al dormitorio contiguo o a algún espacio como un armario, se abre a un corredor donde la oscuridad es absoluta. Un espacio extraño y inquietante en su máxima simpleza y que comienza a perturbar en gran medida la sensación de seguridad que existía en el hogar: «the change [...] destroyed any sense of security or well-being» (*HL*, p. 28). Como ya hemos comentado, precisamente por esas atribuciones de seguridad y refugio que se le aportan al concepto de hogar, este es más proclive a ser sujeto de lo que Anthony Vidler denomina *uncanny perturbations*, pues «its apparent domesticity, (...) its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasión by alien spirits» (1992, p. 17). En el caso de *House of Leaves* la extrañeza que implica la aparición de ese espacio insólito, oscuro y silencioso supone el detonante de lo fantástico.

Uno de los momentos donde dicha extrañeza se percibe de una manera más cruda tiene lugar cuando, tras la aparición de la puerta, Navidson intenta recurrir a la ciencia para intentar solucionar el enigma de la puerta y el espacio oscuro que contiene. Así pues, tras consultar los planos maestros de la casa y descubrir que estos no tienen constancia de ninguno de esos elementos, decide proceder a tomar medidas por si algo falla e intentar hacer coincidir la información que aparece en el papel con la realidad. Las primeras mediciones arrojan una información extraña y a todas luces imposible: las dimensiones del edificio divergen en su interior y en su exterior. Ante la imposibilidad de semejante hecho, Navidson recurre a su amigo Billy Reston, ingeniero, que pone a su disposición las herramientas de medición más sofisticadas, con la finalidad de evitar cualquier clase de error a la hora de tomar los datos. No

^m La cursiva es mía.

obstante, esto solo consigue que la situación se vuelva aún más perturbadora pues tras la realización de la segunda serie de mediciones, estas vuelven a concluir la misma realidad, lo que Reston califica como «a goddamn spatial rape» (*HL*, p. 55). Uno de los generadores de extrañeza y desasosiego principales que conllevan este hallazgo tiene que ver con que desafía toda lógica y pone en jaque las leyes de la física, lo cual lleva a poner en tela de juicio la validez de la ciencia como instrumento para llegar a conocer la realidad y, ulteriormente, la verdad, pues, como dice la propia novela, «[a]fter all, it is not so large a problem when one can puzzle over an Escher print and then close the book. It is quite another thing when one faces a physical reality the mind and body cannot accept» (*HL*, p. 30).

A pesar de todo, los hechos no culminan con la aparición de esa puerta y la “pequeña” oscuridad que habita al otro lado, sino que lo hacen cuando, esa oscuridad comienza a expandirse para generar toda una red de pasajes y corredores que parecen contribuir a la creación de un laberinto sumido en la oscuridad más absoluta que, ni las lámparas más potentes parecen capaces de iluminar en modo alguno. Así pues, lo que había comenzado como un acontecimiento extraño difícilmente tolerable por su rareza, pronto se convierte en un hecho del todo inaprehensible que escapa a toda forma de comprensión. La pequeña divergencia de tamaño pronto evoluciona hasta convertirse en una discrepancia física terroríficamente inconmensurable que se apodera de la narración y la narración y se convierte en la fuente del horror que atenaza a la novela (Bilsky, 2012, p. 140). Asimismo, ese laberinto que surge en el seno de la casa de Ash Tree Lane alberga los elementos que constituyen la base de la gran parte de los terrores básico del ser humano: la oscuridad, lo desconocido, lo incomprensible y lo animal, un espacio desconocido, salvaje y oscuro (Ávila Mateos, 2018, p. 115) que casa muy bien con la manera en la que Vidler conceptualiza el espacio en el contexto contemporáneo: , «assumed to hide, in its darkest recesses and forgotten margins, all the objects of fear and phobia that [...] haunt the imaginations of those who have tried to stake out spaces to protect their health and happiness» (1992, p. 168).

Sin embargo, a pesar de todo y como ocurre en gran parte de los relatos de terror, lo extraño suscita en los personajes, al igual que en el receptor de la narración, una especie de curiosidad morbosa por intentar conocer y desentrañar el misterio que supone ese sistema de corredores y el origen y motivos de su aparición que pretende ser conquistado mediante técnicas de ocupación espacial, de mapeo del territorio y de invasión y vigilancia (Vidler, 1992, p. 167). No obstante, esto se muestra como una labor infructuosa pues el dédalo de Ash Tree Lane es incomprensible, aterrador, mutable y mudo: «the hallway offers no answers» (*HL*, p. 60). Las cinco exploraciones que se llevan a cabo por Navidson y el equipo de exploradores profesionales pertrechados con toda clase de artilugios de supervivencia no consiguen arrojar ninguna luz sobre las muchas preguntas que suscita el laberinto y dando lugar, incluso a algunas más. Lo único que consiguen aclarar es que se trata de un espacio que parece estar de algún modo vivo, en constante cambio, susceptible a la psique de aquel individuo que lo experimenta e infinito¹¹². Otro aspecto inquietante resulta el hecho de que el espacio parece no poder ser marcado en modo alguno y las señales que van dejando para marcar el camino parecen disolverse en la extraña sustancia que lo recubre todo dentro del laberinto. Asimismo, como ya he comentado, el dédalo parece estar de algún modo vivo pues en su interior se perciben extraños sonidos guturales que Navidson y el resto no son capaces de identificar con ninguna criatura viva conocida pero que parece responder a las mutaciones que el espacio experimenta y que entronca perfectamente con los tópicos asociados a los dédalos que albergan monstruos y criaturas en su seno y que permite trazar analogías entre el más clásico de los laberintos, el de Creta con su laberinto y este de Ash Tree Lane.

¹¹² El cambio en la arquitectura más brutal es el que deja a Will al final de la gran escalera y a Tom, el hermano de Navidson, al inicio de esta. Uno de los datos más escalofriantes es el relato de cómo Tom arroja un cuarto de dólar desde lo alto de la escalera y este se mantiene cayendo durante 50 minutos hasta que alcanza alguna superficie. Nuevamente se vuelve a hacer patente lo inconmensurable e inexplicable del laberinto pues, de acuerdo con los cálculos, ese tiempo cayendo equivaldría a unas 55000 millas, lo cual excedería el diámetro polar de la Tierra.

Como ya he comentado, el extraño espacio es sensible a la subjetividad de aquellos que se internan en sus profundidades y afecta de manera negativa a su percepción y a su estado mental. Esto lleva a que, por ejemplo, Josh Holloway, el líder de los exploradores profesionales, durante la cuarta exploración, que se extiende a lo largo de días durante los cuales vagan por los corredores del laberinto, termine por perder la cordura, intente asesinar a sus compañeros y termine extraviado y devorado por el propio laberinto. Asimismo, el propio Will Navidson también desarrolla una enfermiza obsesión por el dédalo, especialmente después de la muerte de su hermano durante la apoteosis de la casa (*HL*, p. 346 y ss.), donde el espacio de la casa reacciona de forma brutal a los intentos de apropiación y aprehensión de sus habitantes. Tras ello, que a su vez desemboca en el abandono de la casa por parte de Karen y los niños, Navidson regresa a la casa para volver a entrar en soledad en lo que constituirá la quinta exploración y que durará semanas y que lo llevará a lo más profundo del laberinto. Cuando se cree ya perdido para siempre y sin capacidad de escapar de esa inconmensurable oscuridad, exhausto y malherido es finalmente salvado por su particular *deus ex machina* que no es otra que Karen. Al regresar a la casa en busca de Will, su voz resuena en el interior del laberinto y guía a Navidson hacia la salida, permitiéndole escapar.

La novela concluye dejando todo en suspenso y no se dan informaciones claras sobre cuál es el destino del inmueble finalmente (véase *HL*, p. 524-525), dando lugar a una conclusión en la novela bastante anticlimática que permite mantener la sensación de extrañeza que se extiende a lo largo de las páginas del libro (Ávila Mateos, 2018, p. 117)¹³. Probablemente, algunos de los aspectos más inquietantes, además de lo ya expuesto, se expone en los capítulos ulteriores en los que, más allá de comentar los acontecimientos recogidos en *The Navidson Record*, se centra en la propia investigación de Zampanò y la recolección de

¹³ El capítulo XVI se centra en recabar y analizar los datos e investigaciones realizadas en base a las muestras extraídas del laboratorio del laberinto. Es este un capítulo complejo, repleto de cuestiones físicas y matemáticas, que se acompañan de fórmulas, tablas y ecuaciones que, como los Editores refieren en una de sus escasas notas a pie de página, se encuentra inconcluso (*HL*, p. 376).

datos e investigaciones de pretendidamente otras autoridades en base a las muestras y datos extraídos del laberinto durante las sucesivas exploraciones. Así, por ejemplo, se relata la investigación historiográfica extraída de los diarios de un colono de Virginia del siglo XVII cuyos comentarios recogidos en un diario de viaje y ubicados en el condado en el cual la casa pretendidamente se encuentra la dirección de Ash Tree Lane, el narrador relata que, después tras alejarse de Jamestown con unos compañeros, se perdieron por la zona y acamparon en unos bosques donde, casi muertos por el frío y acosados por pesadillas y sobrecogidos por una inexplicable sensación de terror, concluye el diario con una entrada que dice: «Ftaires! We have found ftaires!» (HL, p. 414). Asimismo, los datos que se recogen donde se insinúa que los materiales de los que se componen tienen una inexplicable antigüedad, así como una procedencia extraterrestre solo contribuyen a aumentar esa sensación de incompreensión ante la ausencia de respuestas y, al mismo tiempo, ante la presencia de lo inexplicable y extraño, de certezas.

En definitiva, la casa de Ash Tree Lane resulta una extravagancia material completamente inexplicable, como se explica en la propia novela: «I trace the lines, do the math, study the construction, and all I come up with is... well the whole thing's just a hopeless, structural impossibility. And therefore substanceless and forgettable» (HL, p. 361) y que perfectamente entra dentro de la noción de *uncanny*¹⁴, fundamental para la narrativa fantástica. Sin embargo, la novela de Danielewski se enmarca dentro de esa rama más nueva del género que es el neogótico, precisamente porque es la misma casa la que origina los sucesos extraños y genera el efecto de terror sin la presencia de entes fantasmagóricos o diabólicos de clase alguna. También cabe destacar que, la manera en la que se construye *House of Leaves*, con sus diversos envoltorios narrativos que dejan la historia principal guardada bajo varias capas de diégesis generan una sensación más de extrañeza y, al mismo tiempo, dan lugar a la generación de

¹⁴ El concepto lo refiere Sigmund Freud al respecto de Ernst Jentsch y lo explica como el surgimiento del sentimiento de extrañeza a la incertidumbre intelectual (véase Freud, 1955, p. 221).

duda al respecto de si algo así podría ser, gracias a la distancia que se establece con la historia. Esto hace que la novela de Danielewski casi pueda darse de la mano con la leyenda urbana que proliferan en el acervo cultural moderno, auspiciadas sobre todo por Internet y cuya veracidad habita un limbo en el cual nunca se llega a estar seguro ni de su certeza ni de su falsedad. Así, es la propia novela la que entra en ese juego cuestionándose a sí misma y contribuyendo a generar todas estas dudas en el lector:

skeptics call the whole effort a hoax but grudgingly admit The Navidson Record is a hoax of exceptional quality. Unfortunately out of those who accept its validity many tend to swear allegiance to tabloid-UFO sightings. (...) many continue to devote substantial time and energy to the antinomies of fact or fiction, representation or artifice, document or prank, as of late the more interesting material dwells exclusively on the interpretation of events within the film. This direction seems more promising (*HL*, p. 25).

4.4. ASPECTOS VISUALES DE *HOUSE OF LEAVES*

It can be contended that the running paratext defines the book itself and as such, experiments are not trivial. The paratext point of view, rather than intellectual scope, narrative flow, character portrayal, literary grace, logic of plot, magical insight or a thousand other characteristics of bookish achievement, makes the book a book.

GARY FROST

La teoría de los paratextos de Gérard Genette ha sido una herramienta teórica fundamental para explicar las interacciones que se producen entre lo verbal y lo visual en el seno de la novela. Los elementos visuales se consideran accesorios al texto primario, pero no puede ignorarse que actúan como umbrales que ofrecen la posibilidad de acceder o retroceder (Genette, 2001, p. 7) de cara a la interpretación de la obra. En la introducción a *Umbrales* (2001), Genette plantea una cuestión hartamente sencilla pero cargada de posibilidades por su trascendencia acerca de un elemento paratextual clave en cualquier novela,

como es el título. Genette se plantea cómo podríamos leer el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*. Puede parecer una pregunta baladí, pero sin duda, en cualquier obra literaria, un elemento como el título conforma un paratexto de capital importancia para llegar al lector y comenzar a dar pistas sobre la novela que se tiene entre las manos. En el caso de *House of Leaves*, el título es tremendamente evocador y pueden extraerse diversas conclusiones a priori sobre ciertos aspectos de la novela. En primer lugar, el vocablo “house” tiene un peso fundamental en toda la trama y, además, con él se crea un muy interesante juego visual y conceptual, pues aparece siempre impreso en color azul¹⁵. Además, la trama se encuentra construida precisamente alrededor de los acontecimientos que tienen lugar en una casa, la de Ash Tree Lane.

Como vimos, los conceptos de hogar y domesticidad son fundamentales para la novela y así lo sugiere el título. También es interesante reflexionar acerca de cómo el propio título sugiere la utilización de la metáfora conceptual¹⁶. A LITERARY WORK IS A BUILDING, tal y como Katarzyna Bazarnik propone (2018, pp. 65 y ss.), apoyada en las investigaciones de Gibbons (2012). De esta manera, además de la metáfora conceptual citada, que asocia la arquitectura del edificio a la de la obra literaria, también ha de tenerse en cuenta la otra palabra que la acompaña, “leaves”. Este vocablo también puede tener una doble lectura, pues además de significar hoja de árbol, otra de sus acepciones vehicula el

¹⁵ Este recurso es conscientemente ambiguo cuya significación queda en manos del lector. Ese azul, por un lado, evoca los hipervínculos presentes en textos electrónicos, pero también puede tener sus relaciones con la técnica cinematográfica del croma azul. Cabe destacar que, en las ediciones monocolor, la palabra casa aparece en escala de grises, para mantener el efecto. En la página legal se incluye una nota al color de las diferentes ediciones existentes de la novela.

¹⁶ Hago uso aquí del concepto introducido por George Lakoff y Mark Johnson en su archiconocido *Metáforas de la vida cotidiana*, donde definen la metáfora conceptual como sigue: «nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos es de naturaleza metafórica. Los asuntos que rigen nuestro pensamiento no son simplemente asunto del intelecto. Rigen también nuestro funcionamiento cotidiano» (1995, p. 39). Por ende, podría decirse que nuestra conceptualización de la realidad se basa en una serie de metáforas conceptuales que rigen en gran medida muchas de nuestras ideas y maneras de comprender las cosas que nos rodean.

significado de página¹⁷, de modo que Danielewski juega también con esa dicotomía y asocia la arquitectura del propio edificio con la del libro.

En este sentido, Bazarnik afirma que

[t]he physical manipulation of the book -opening it, leafing through its pages, turning it about- coupled with the book's concretization of a fictional world, enhances the impression that the book is experienced as an imaginary structure; somewhere the reader enters and penetrates as if it were a building (2018, p. 67).

Se hace evidente que la experiencia de lectura se manifiesta como la exploración de ese espacio desconocido conformado por hojas, contenido por las tapas del libro y a través de las cuales el lector ha de encontrar su camino y terminar por habitarlo. Se muestra este proceso como análogo a los intentos de construir significado sobre el espacio de la casa de Ash Tree Lane, que se narran en las diversas exploraciones que integran *The Navidson Record*, en busca de la conquista de ese espacio desconocido y laberíntico, que no deja de atender a una arquitectura¹⁸, por mucho que resulte inaprehensible. Finalmente, existe un elemento más a nivel material en el libro que contribuye a confirmar que estamos en lo cierto cuando se establece esa analogía entre la casa y el libro. La edición de Pantheon Books de 2000 presenta una divergencia de tamaño de la portada con respecto al interior. Esto es, la portada y, en definitiva, la parte exterior del libro físico, es menor que el conjunto de páginas que guarda en su interior¹⁹. En este sentido, la asociación es clara pues el propio artefacto pretende establecer esa analogía con la casa de Ash Tree Lane, que presenta

¹⁷ Con el fin de hacer aún más evidente ese significado que de “leaves” como páginas, en uno de los apéndices, concretamente en la sección de los poemas, se incluye uno titulado en francés “La Feuille” (*HL*, p. 564), donde sí se pone de manifiesto ese significado y a través del cual, quizás, pueda relacionarse con las hojas del título.

¹⁸ Sobre la asociación de las ideas de casa, libro y laberinto, véase Gibbons, 2012, pp. 65 y ss.

¹⁹ Cabe destacar que este rasgo no se ha respetado en todas las ediciones que se han hecho del libro y, por lo que he podido observar, solo se encuentra presente en las primeras ediciones en Estados Unidos. Las traducciones al español, francés o italiano presentan la portada completa cubriendo todas las hojas, al igual que la británica, en la que incluso se cambió la temática de la portada para incluir la imagen del pomo de una puerta. Asimismo, existe otra edición en tapa dura con sobrecubierta que pretende mantener ese efecto, aunque solo es visual y no de hecho más pequeño, como ocurre en la edición de tapa blanda.

esa divergencia de tamaños y que es el detonante de los efectos de lo fantástico en la novela.

La obra literaria, en sus términos mínimos, es una sucesión de enunciados verbales dotados de significación. Sin embargo, como Genette observa (2001, p. 1), raramente ese texto literario se presenta desnudo, sin estar reforzado o acompañado de otros elementos externos a él, como pueden ser elementos que tan por alto se pasan como el nombre del autor o el mismo título que, como ya se ha podido comprobar, es capaz de vehicular una gran carga de significado. Esto ocurre también con otros elementos que en muchas ocasiones se consideran accesorios, tales como ilustraciones, tipografía o prefacios. Todos esos elementos que rodean al texto, lo prolongan precisamente por presentarlo, pero también le dan presencia y aseguran su existencia en el mundo, garantizando una adecuada recepción, además de su consumación en su forma de libro ya que, como dice Hayles, «the materiality of inscription thoroughly interpenetrates the represented world» (2002, p. 130).

A pesar de que la propuesta teórica de Genette resulta muy idónea para analizar una novela donde los paratextos son tantos y tan complejos, precisamente por eso, a veces se muestra algo limitada a la hora de poder dar cabida a todas las realidades que deben ser contempladas. En este sentido, creo que una de las aproximaciones teóricas que más adecuadamente sirven para poder pensar una novela como *House of Leaves*, precisamente son las concepciones e ideas en torno a la multimodalidad aplicadas a la literatura que ha propuesto Alison Gibbons, basándose en las propuestas de Kress y Van Leeuwen, que se esbozaron en el segundo capítulo. Antes de nada, me gustaría delimitar lo que es considerado como multimodal de una manera muy clara, pues como ya dije, los límites terminológicos y conceptuales son difusos. De esta manera, en palabras de Gibbons, «multimodal suggest both media forms as well as sensory modality, enabling the medial and the modal to be connected to the ways in which human subjects perceive and interact with intermediality» (2010, p. 287). Así pues, algo que define de forma determinante la multimodalidad es el empleo de una pluralidad de modalidades semióticas que

van de lo verbal y lo visual, a lo cinético a lo largo de la toda una narración en el seno de una obra literaria, que es el objeto de este estudio.

Por otro lado, es necesario puntualizar que esos elementos no se encuentran ubicados en la página de una forma autónoma e independiente, sino que se imbrican para conjugar un conglomerado de significados, donde cada elemento juega un papel único e imprescindible y que es interdependiente del resto. Así, de manera independiente esos elementos carecerían de todo sentido y ninguno tiene un rol prevaleciente sobre el resto, pues todos poseen una misión que cumplir en el conjunto de la obra. En este sentido, resulta interesante enunciar cuáles son algunas de esas características formales que suelen aparecer de manera recurrente en novelas multimodales, entre las que se da por hecho la inclusión de imágenes. De este modo, de acuerdo con Gibbons (2010, p. 288), pueden diferenciarse hasta ocho rasgos, entre los que encontramos:

- Diseños inusuales a nivel textual y de la página.
- Tipografías variadas.
- Uso de color tanto en la fuente como en el contenido visual.
- Disposiciones concretas del texto para crear imágenes, al modo de la poesía concreta.
- Estrategias que llevan la atención a la materialidad del texto, incluyendo la escritura metaficcional.
- Notas a pie de páginas y voces crítica autorreflexivas.
- Secciones que requieren giros del libro.
- Mezcla de géneros, tanto en términos literarios (terror, romance) como de efectos visuales (diálogos teatrales, recortes de periódicos, etc.).

Así pues, en un vistazo rápido y teniendo en cuenta algunas de las pinceladas que he ido aportando hasta este momento, podría decirse que, a pesar de estar realizando una descripción de las novelas multimodales en general, es innegable que *House of Leaves* presenta todos y cada uno de los rasgos mencionados. En cierto modo, los lectores potenciales de la novela multimodal

tienen que ser conscientes que se espera de ellos que sean lectores y que, de facto, lean un libro, en oposición a observar imágenes en un libro ilustrado o cualquier otro tipo de procedimiento (Hallet, 2009, p. 133)

A pesar de todo, aunque esto pueda suponer algo evidente, para que una novela pueda ser considerada multimodal, aunque presente todos los citados elementos, en cierta manera el discurso narrativo verbal debe continuar siendo el vehículo primordial de la obra literaria.

Algunos de esos rasgos ya han sido analizados, como pueden ser las estrategias metaficcionales, el empleo de las notas a pie o la mezcla de géneros, pues entraban dentro de los otros prismas de acuerdo a los cuales pretendo observar las características de la novela. En esta sección, como su propio título indica, voy a centrarme en los rasgos que tienen un cariz más visual y que afectan de una manera central al diseño gráfico de la novela, aspecto capital para las cuestiones narrativas, como veremos. Así pues, voy a centrarme en analizar y pensar ciertos elementos que aparecen en la novela, como es la importancia de la tipografía, que ya he comentado brevemente, el aspecto del color, el concretismo que se hace presente en algunas páginas, el empleo de ciertas imágenes y algunos diseños de página particulares que son especialmente significativos y característicos.

Finalmente, también me gustaría hacer un breve inciso para plantear el hecho de que todos estos elementos presentes en la novela son los que constituyen un texto de gran complejidad que exige un esfuerzo mucho más relevante por parte del lector. Así, en la mayor parte de las ocasiones, este tendrá que realizar una lectura mucho más exigente que le lleve a encontrar el sentido de ciertos elementos y buscar los significados de determinados rasgos con los que podría no estar familiarizado de antemano, al tratarse de un texto que presenta grandes novedades estéticas y narrativas. Como indica Gibbons, los textos que pueden ser considerados como multimodales son sofisticadas formas artísticas tanto en términos de que son muy conscientes de sí mismos como precisamente por esas invitaciones y exigencias que ponen al lector, que enfatizan la naturaleza de una lectura dinámica y muy corpórea (2010, p. 288).

4.4.1. Tipografía y color en *House of Leaves*

En la sección primera de este capítulo ya comenté brevemente cómo la tipografía adquiere un peso muy importante en *House of Leaves*. Como expone Nørgaard, «there is a general tendency in literary criticism to disregard the semiotic potential of typography in literature by focusing monomodally on word-meaning only» (2009, p. 141). Esto se pone muchas veces de manifiesto con ejemplos de ediciones muy descuidadas que pasan por alto la voluntad del autor de imprimir a sus textos una personalidad diferente, alejada del blanco y negro al que la mayor parte de las ediciones nos tienen acostumbrados. Uno de los ejemplos que pone Nørgaard es precisamente *La historia interminable* de Michael Ende. Este es un libro que leí en mi niñez en una edición cualquiera y cuyos códigos de color y tipográficos yo desconocía por completo. Recuerdo que, en una clase del Máster de Iniciación a la Investigación, hablando de libros “raros” que presentaban rasgos visuales particulares, un compañero llevó una edición suya de dicha novela juvenil. Me sorprendió descubrir la impresión a dos tintas en rojo y verde. No entendía nada, pues la novela que yo había leído estaba impresa en negro, como cualquier otro libro, ignorando esos colores. Resultaba precisamente que así era como la novela debía ser leída según la voluntad de Ende, en esas dos tintas diferenciadas que delimitan cuando la trama transcurre en el mundo real y cuando lo hace en Fantasía.

Según Lupton, la tipografía es el aspecto del lenguaje (2004, p. 8). La diseñadora gráfica, en su interesante *Thinking with Type* realiza una revisión de cómo la tipografía afecta directamente la manera en la que los textos son recibidos por sus receptores, pero también qué persigue el diseñador de un texto cuando presenta las palabras sobre la página de un modo u otro. En este sentido, no cabe duda de que en *House of Leaves*, el empleo de diferentes

fuentes¹²⁰ constituye una manera de delimitar las voces narrativas de cada uno de los personajes con mayor relevancia dentro del texto. Asimismo, ha de tenerse en cuenta que, desde ese punto de vista narratológico en el que diversos niveles narrativos confluyen de manera constante, tiene sentido pensar que la tipografía pueda ser un elemento de gran ayuda para moverse a través del texto, pues la tipografía ayuda a los lectores a navegar el flujo de contenido que constituye el texto (Lupton, 2004, p. 63). De este modo, aunque ya haya expresado que en ocasiones Danielewski parece deliberadamente tener la voluntad de presentar ante el lector un texto lo más oscuro posible, al mismo tiempo considero que se sirve de ciertos recursos para echar una mano al lector mientras que a la par logra crear llamativos efectos visuales sobre la página, como puede ser esa confluencia de tipografías. Hamilton es contraria a esta idea, pues esta autora considera que Danielewski se sirve de la tipografía para convertir la experiencia de lectura en un proceso bizarro y extraño, en una clara analogía con la sensación de terror que los personajes experimentan a nivel ficcional, que además se encarga de complicar la comprensión de las diferentes tramas (2010, p. 14). También Brick concuerda con esa idea, al afirmar en un plano más amplio que «on a visual level, this instability of page structure operates as a mirror of the novel's plot» (2004).

¹²⁰ Como recordatorio, me gustaría volver a señalar que las diferentes tipografías que confluyen en *House of Leaves* son Bookman para los Editores, Courier para Johnny Truant y Times para Zampanò.

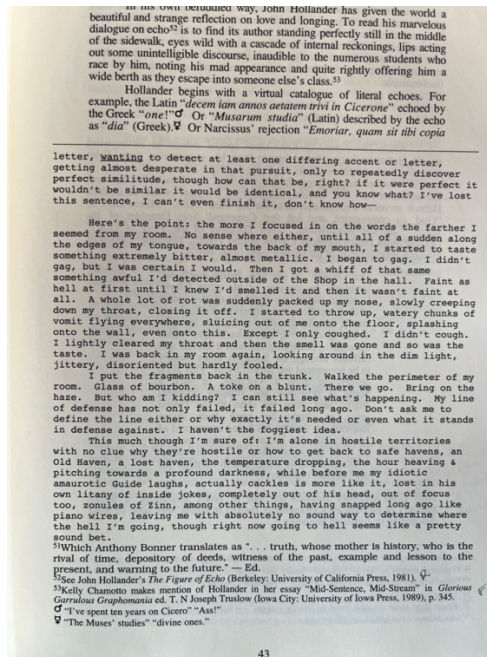


FIGURA XIV: Mezcla de tipografías (*HL*, p. 43)

Como apunta Hallet, la tipografía es uno de los elementos más llamativos dentro de las novelas que pueden considerarse multimodales (2009, p. 138). De hecho, como se evidencia en la Figura XIII, visualmente crea una composición en la página que activa al lector al ser un elemento al que, generalmente, se pasa por alto. Así, podría decirse que la tipografía sirve para poder identificar unidades textuales independientes que se encuentra fuera del nivel narrativo principal o que pertenecen a otros narradores o autores (Hallet, 2009, p. 138). Este es innegablemente el uso que Danielewski hace de la tipografía en su obra al separar cada una de las voces y facilitar la lectura y la independencia de cada una de ellas. Hallet, aparte de esta consideración, apunta a que al mismo tiempo la tipografía no solo supone un elemento que condiciona la percepción visual del texto, sino que también está profundamente relacionada con el aspecto material y las tecnologías de la escritura (2009, p. 139). Al respecto de esta idea, podría decirse que *House of Leaves* puede establecerse algunas de esas analogías e identificar las diferentes tipografías con la manera que cada uno de las voces narrativas poseen de aproximarse a la escritura. Así pues, el hecho de que la narración liderada por Zampanò haga uso de Times puede estar precisamente relacionada con el hecho de que se trata de una tipografía que generalmente

suele contarse entre las preferidas para vehicular discursos de tipo académico. En este sentido, la letra asignada a Truant, Courier, es la letra que fue diseñada para ser empleada en las máquinas de escribir y esto puede relacionarse con ese relato en primera persona que Truant escribe¹²¹. Asimismo, la palabra “courier” en inglés tiene el significado de “mensajero”¹²² y, en este sentido, podría decirse que es Johnny el que ejerce ese papel, pues glosa y es quien se encarga de hacer llegar la obra de Zampanò y la historia de Navidson, en última instancia, al lector, como si de un mensajero se tratara. Finalmente, en el empleo de Bookman por parte de los editores también puede hallarse cierta analogía al tratarse de aquella entidad que se encarga del libro y que tiene la voz autorial con mayor peso de toda la narración.

Otro de los aspectos relacionados con la tipografía que tienen una carga visual muy importante es el particular uso que Danielewski hace del color a lo largo de la novela. El uso más significativo del color probablemente tenga que ver con la inclusión del azul en relación siempre con la palabra “casa”, aparezca en la lengua que aparezca¹²³. Tradicionalmente, el empleo de color en literatura ha sido una práctica muy escasa, principalmente debido a los altos costes de producción aparejados a la impresión en varias tintas (Brick, 2004). No obstante, como ya se ha mencionado, las nuevas herramientas de impresión digital han contribuido a abaratar esos procesos y a permitir que estas prácticas puedan llevarse a cabo cada vez con mayor asiduidad¹²⁴. Brick considera que, debido a las implicaciones de otros medios y géneros como la publicidad o las novelas

¹²¹ Para leer una interesante reflexión acerca del empleo de esta fuente, Courier, en otra obra, *El código Da Vinci* de Dan Brown, y los significados y connotaciones que vehicula dicha fuente, véase Nørgaard, 2009, p. 157.

¹²² Cabe destacar que la fuente Courier, también recibió con anterioridad el nombre Messenger. Sobre este cambio de denominación, su propio diseñador, Howard Kettler, dijo: «A letter can be just an ordinary messenger, or it can be the courier, which radiates dignity, prestige, and stability». Como curiosidad, esta fuente es la única aceptada en Hollywood para los guiones pues permite medir el tiempo de metraje por página que equivale a un minuto por página (Leurs, 2021).

¹²³ En ocasiones en la novela se emplean lenguas diferentes del inglés original en citas, referencias, etc.

¹²⁴ El mismo Danielewski reconoce que sin la tecnología actual, la edición de libros como *House of Leaves* «would have been considered too complicated and expensive to set by hand» (McCaffery et al., 2003, p. 118).

gráficas, el uso del color en ficción generalmente funciona como una herramienta organizativa o artística y con poca frecuencia se mezcla con otros rasgos bibliográficos como la tipografía (2004). Desde luego, este no es el caso de otro ejemplo de multimodalidad, como es el *Diccionario jázaro* de Milorad Pavic, como tampoco de *House of Leaves*. En ambos casos, los códigos de color son una parte fundamental para la narrativa.

Los colores que emplea Danielewski son, además del negro, el azul y el rojo. Antes de entrar en materia, es importante referir que una de las principales fuentes de inspiración para Danielewski a la hora de idear las complejas estructuras de las páginas de *House of Leaves* proviene de los manuscritos medievales, como él mismo ha reconocido en alguna entrevista¹²⁵. Así pues, no es extraño pensar que esta información haya llevado a algunos investigadores a poner en relación directa el empleo del color que se hace en esos manuscritos con el que presenta *House of Leaves*. Uno de esos autores es Martin Brick, quien realiza una interesante analogía entre la rúbrica medieval y el azul de Danielewski, considerándolo una “antirúbrica”. Como Brick comenta, la rúbrica medieval tradicionalmente se ha presentado en rojo (de hecho, etimológicamente dicha palabra deriva de la palabra latina para rojo) y era básicamente palabras que poseían un mayor estatus dentro del cuerpo del texto incluidas por parte de su autor para dar indicaciones sobre aspectos textuales, quien al utilizar ese recurso “cierra” el texto y dirige la lectura hacia una interpretación en particular (2004).

No obstante, me permito discrepar ante esta idea, pues considero que la inclusión del azul en cada una de las apariciones del vocablo “casa” puede responder a otras interpretaciones¹²⁶. Por un lado, como ya he mencionado

¹²⁵ Además de los citados manuscritos, entre sus fuentes de inspiración menciona a e. e. cummings, los escritos talmúdicos y *Glas* de Derrida. Para más información sobre esto, consúltese el podcast de Michael Silverblatt (2000), donde entrevista a Danielewski sobre estas y otras cuestiones.

¹²⁶ En cierto modo, críticos e investigadores solo podemos limitarnos a elucubrar sobre las posibles causas de esta decisión estética y textual de Danielewski, ya que en ninguna entrevista o declaración que haya realizado ha dado ninguna respuesta clara sobre por qué la palabra casa se destaca en azul o por qué aparecen pasajes tachados y la palabra minotauro impresa en rojo.

previamente, pienso que se trata de un claro guiño a los hipervínculos presentes en los hipertextos, capaces de generar el efecto de que pinchando en esa palabra vamos a ser conducidos a otro espacio. Y, en cierto modo, eso es lo que precisamente ocurre a nivel narrativo: la entrada en la casa, el acceso a través de ese espacio conocido que es el hogar, conduce a un espacio nuevo, desconocido, repleto de posibilidades y en el que cada usuario tiene experiencias individuales y diferentes de las del resto. Asimismo, ese azul genera en los lectores la sensación de que la palabra “casa” conduce a otras partes del texto, cambiando y adaptándose precisamente al mismo lector, en clara analogía, como ya decía, con lo que ocurre con el laberinto.

Sin embargo, también existen otras ideas al respecto de por qué “casa” aparece siempre en azul. Katherine Hayles considera que el azul de dicha palabra puede interpretarse como si se tratase de un croma o clave de color (2002, p. 792)¹²⁷. Esta técnica audiovisual se emplea tanto en cine y televisión como en fotografía y consiste en extraer el color de un área coloreada de azul o verde para reemplazarla por otra imagen o vídeo. En cierta manera, esta hipótesis está bastante fundamentada, especialmente si se tienen en consideración que en la novela se está produciendo una *remediación* del lenguaje fílmico. Así pues, tiene mucho sentido que la casa sea considerada como una suerte de croma psicológico y que la entrada en dicho espacio de estructura vacía sea completada con las particularidades de la psique de cada personaje que se aventura en él.

Además del color azul, en las ediciones a todo color también aparecen palabras impresas en color rojo¹²⁸, las cuales siempre responden a dos características: o bien se encuentran tachadas o bien hacen referencia al Minotauro. Es sorprendente que existe muy poca bibliografía al respecto del

¹²⁷ Sobre la cuestión de los significados asociados a los colores resulta de especial interés la obra de Michel Pastoureau, quien a lo largo de varios volúmenes traza los simbolismos que se les han dado históricamente a colores como el rojo o el azul, pero también el verde o el negro.

¹²⁸ La edición a todo color editada en 2002 también es conocida como “edición roja” por la inclusión de este color, en contraposición con la “edición azul”, la primera de 2000, que solo incluye el azul. Esta divergencia responde muy seguramente a cuestiones económicas.

empleo del color rojo, muy probablemente debido al hecho de que existen diversas ediciones que incluyen unas u otras características y la que contiene los elementos rojos es posterior. A pesar de todo, no deja de resultar sorprendente, al igual que ocurría con el azul, el uso que Danielewski hace del color rojo. Nuevamente, nos encontramos en el terreno de la especulación y solo podemos aventurar posibles respuestas a cómo y por qué el color rojo es utilizado en la novela. En primera instancia y aduciendo a un punto de vista algo simplista, cabría pensar que la unión de rojo y tachaduras tiene que ver con pasajes erróneos o susceptibles de ser borrados pero que no han sido eliminados definitivamente. Es un hecho que el uso del color rojo está muy relacionado con acciones como resaltar y corregir y, en cierto modo, no sería extraño que, en parte, vehiculara ese significado. Asimismo, logra crear esa sensación de obra en progreso, inacabada.

Si retomamos las ideas que aportaba Brick, el rojo era el color empleado en las rúbricas de los manuscritos medievales y, posteriormente, en los primeros impresos se continúa empleando para títulos, resaltar palabras o como elemento decorativo, en una clara continuación del manuscrito. Sin embargo, más allá de que rubricar significa en latín escribir en rojo, poco más sirve de aplicación a esta cuestión. A pesar de todo, creo que sí que existe una voluntad de llamar la atención sobre la figura del Minotauro. No se tiene constancia a ciencia cierta de su existencia, pero la presencia de dicho ser a lo largo de todo el texto es constante y asfixiante y el empleo del rojo al aparecer su nombre puede suponer por un lado su capital importancia, así como el peligro, pues es también otro significado que suele asociarse a dicho color.

En este sentido, creo que una de las interpretaciones más interesantes la encontré de casualidad en un *subreddit* dedicado a *House of Leaves*, en el que se aportaba una idea bastante interesante. Así, el usuario Squid_Lordogo (2017) afirmaba que en Wikipedia cuando un vínculo está roto, aparece en rojo y, al hacer *click* en él, llevará a una página con el mensaje “Page does not exist”, en contraposición al azul de los hipervínculos que llevan a otras páginas que sí

existen o están activas¹²⁹. Esta teoría está en consonancia con un recurso hoy prácticamente en desuso presente en el lenguaje de programación de HTML que, en consonancia con lo que comentaba ese usuario, cuando un vínculo está roto, aparece en rojo¹³⁰. Así pues, el empleo del rojo en *House of Leaves* puede llevar a considerar que son fragmentos que se ha buscado eliminar o, nuevamente, que se trata de ideas que llevan a lugares erróneos o que son inexistentes.

En cualquier caso, lo que se hace evidente es que el empleo del color, además de los posibles significados o intenciones que pueda tener, contribuye a convertirse en un elemento perturbador para el lector, quien desconoce las razones de su inclusión en el texto y solo puede intuir qué puede querer decir sin llegar a tener certeza de ello. Sin embargo, una curiosa pista que nos aportan dichos colores es que este rasgo no es intrínseco a ninguno de los niveles diegéticos, pues se despliega a lo largo y ancho de toda la novela, sin cuidado de en qué línea narrativa aparece, ya sea Johnny o Zampanò. De este modo, esto trasluce la presencia de un único autor entre las diversas voces que, desde luego, no son los Editores, pues no se explicita ninguna acción por su parte en este sentido. Por otro lado, los particulares usos que Danielewski hace tanto del color como de la fuente, son capaces de añadir nuevas capas de significado a la novela, a la par que ayudan al lector, pero le obligan también a seguir planteándose interrogantes acerca de la trama y las diversas cuestiones que el libro plantea.

¹²⁹ En una respuesta en ese mismo hilo, otro usuario plantea que el hecho de que se utilice el rojo puede ser una metáfora del modismo anglosajón “red herring” que hace referencia a una pista falsa que se encarga de distraer la atención del receptor hacia otros elementos de menos importancia y que se emplea en narrativa de forma recurrente. En su hipótesis mezcla la idea del cromatismo con esta de la maniobra de distracción y aventura: «If the house is a chroma key (something you impress your own image or idea on to) and if the minotaur is a red herring (something that draws you in and pulls you along often with the intention to misdirect your focus), what happens when you combine the two? What is something that draws you in, inflames your imagination, and is often open to interpretation? Something purple: a novel» (idealfoms, 2017) y añade en la palabra “novel” un hipervínculo que lleva a una imagen de la porta de *House of Leaves*.

¹³⁰ En cierto modo me ha animado a considerar esta idea el hecho de que, en 2000, gran cantidad de páginas webs se creaban haciendo uso de HTML pues no existía aún un abanico de lenguajes de programación tan amplio ni tan polivalente como en la actualidad.

4.4.2. Concretismo y diseño gráfico en *House of Leaves*

Cuando hablamos de concretismo, este concepto atiende o bien a la tendencia dentro de la abstracción que surge durante los años 30 y tiene como principales exponentes a artistas plásticos como De Stijl o Vassily Kandinsky, o bien al concretismo en poesía que tuvo su nacimiento simultáneamente en Brasil y Suiza en la década de 1950 y que pronto se extendió ampliamente por el resto del globo (Bray, 2012, p. 298). De la mano de Eugen Gomringer y del grupo Noigrandes, la poesía concreta es quizás el más famoso y extendido movimiento dentro del conglomerado de la poesía experimental de la segunda mitad del siglo XX, auspiciada por la consigna del “Make it new” de Ezra Pound³¹. En palabras de uno de los adalides del movimiento, Augusto de Campos, «concrete poetry is the tension of things-words in space-time» (citado en Bray, 2012, p. 299). El poema se concibe en unos términos visuales que pretenden que la aproximación que se realice al mismo sea como si de una pintura se tratase. Como apunta Victoria Pineda, «poets are aware of how strong the link between poetry and graphic art is, and how greatly they influence each other, and they want to take advantage of the new possibilities» (1995, p. 386). La visualidad se convierte en una de las características esenciales del poema concreto. Así, lenguaje e imagen se presentan como una conjunción indisoluble que permite que exista una interacción entre los diferentes sistemas semióticos en lugar de una jerarquía.

Los valores tradicionales del poema, como podrían ser el individualismo, la expresión de los sentimientos personales, el subjetivismo, el mimetismo, la representación o el esteticismo desaparecen en esta nueva forma de hacer poesía. Así, la poesía concreta se postula como «a form of poetic objectification,

³¹ Es interesante la revisión que Victoria Pineda realiza sobre la conformación de la poesía concreta como género literario en su artículo de 1995 “Speaking about Genre: The Case of Concrete Poetry”.

relevant because of its constructive aspect, as well as its expansion towards the visual, the auditive, the kinetic» (David Jackson, K. et al., 1996: 131). De acuerdo con Felipe Muriel,

la poesía concreta aspira a restituir a restituir la densidad semántica a las palabras a través de su desgajamiento del discurso. Por ese motivo, el emplazamiento en la página desempeña un papel fundamental. De su ubicación en un contexto nulo o débil dependerá la activación de su polisemia y su polifuncionalidad. Para lograrlo, el autor acude a una sintaxis no codificada que impulsa la cooperación del lector (2004: 66).

Sin ningún género de dudas, esta definición de poesía concreta es la que más nos acerca a los usos que Danielewski hace de esta técnica poética, aplicada a la narrativa, donde lo material y lo visual serán dos aspectos determinantes para la configuración de la obra, con un alma claramente concreta.

Así pues, cuando hablamos de poesía concreta, nos encontramos ante un modelo de poesía completamente nuevo y operativo, donde se armonizan las corrientes caligramática y criptográfica¹³², con conciencia de su propia materialidad y del poder visual no solo de las imágenes simbólicas, sino de la propia imagen gráfica. La poesía, al fin y al cabo, pretende convertirse en un arte totalizador, capaz de sintetizar en su seno diferentes tipos de lenguaje, lo que le permite adquirir una naturaleza polifónica (Muriel, 2001, p. 270) y esto es algo que también persigue Danielewski en términos narrativos, alejándose de la prosa. De esta manera, no solo las palabras son vehículo de significado, sino que es la obra en sí, en su totalidad y aliada con otros lenguajes artísticos como

¹³² La visualidad en la poesía es un rasgo que puede observarse ya en Grecia, de la mano de Simias de Rodas (300 a. C.), además de Teócrito de Siracusa o Dosiadas de Creta. Sus composiciones poéticas, que adoptaron el nombre de caligramas, sembraron el germen para toda una tradición poética que florecería de hito en hito a lo largo de la historia de la literatura. Si bien no puede encontrarse una tendencia lineal, los intentos de hacer visual la poesía son reiterados en todas las épocas. Estos primeros poemas visuales tienen un marcado carácter figurativo en su disposición en la página. Este formato se asocia con el significado del texto para dar lugar a una construcción en la que dos lenguajes dialogan y se apoyan el uno en el otro. Con estas composiciones se pone de manifiesto que «la letra surge en perfecta unidad con la imagen» (Corbacho Cortés, 1998: 34). El poema caligramático titulado “El huevo”, es quizás uno de los más antiguos y más célebres que se conservan de esta tradición. Posteriormente, a comienzos del siglo XX, destacarían dentro de este movimiento en pos de la poesía visual los poetas franceses Stéphane Mallarmé y Guillaume Apollinaire.

pueden ser la tipografía, como hemos visto, el diseño gráfico o las artes plásticas, la que habla al lector. Esto supone otro elemento que conlleva que el acercamiento a la obra deba realizarse de una forma diferente nueva por parte del lector, pues esta es otra razón que evidencia que no se encuentra ante una obra de corte tradicional, donde nuevamente la lectura se convierte en una práctica activa, que involucra de forma directa al lector y que incluso le invita a jugar.

Sin embargo, a pesar de que el diseño de la página o las formas que adopten las palabras son realidades de capital importancia para la poesía concreta, también ostenta una gran relevancia el deseo de experimentar con todas las posibilidades que la página posee y, muy particularmente, explorar el potencial de uno de los elementos paratextuales más obviados pero capaz de albergar una gran carga significativa, como son los espacios blancos (Bray, 2012, p. 298). Sin embargo, aunque hasta ahora me he referido a poesía concreta, ya que realmente es donde se originó este movimiento, no solo en la literatura versificada pueden dotarse a los blancos de página significado. Janine Barchas en la introducción a su volumen *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel*, comenta cómo las primeras novelas presentaban diversidad gráfica y se lamenta por la insípida uniformidad que parece imperar en las modernas ediciones en rústica del siglo XVIII (2003, p. 3), modelo que se ha extendido hasta nuestros días en gran medida.

Asimismo, Barchas enfatiza hasta qué punto las primeras novelas dependen de su apariencia gráfica como libro impreso para conseguir sus efectos literarios (2003, pp. 7-8). Así pues, no puede pasarse por alto que el siglo XVIII nos ha dado a uno de los autores que de mayor referencia sirve para este trabajo por algunas de sus innovaciones formales, profundamente conectadas con la obra de Danielewski, como es Laurence Sterne. A pesar de todo, la obra de Sterne no ha estado exenta de cuestionamientos, como explica D'Ambrosio: «*Tristram Shandy* has long been considered an anti-model rather than a model: an anti-novel, a work idiosyncratic and unique, too odd to last» (2018, p. 79). Sin embargo, como también apunta este mismo autor, «[the]

influence of *Tristram Shandy* on the contemporary novel is rich, varied, and geographically diverse» (2018, p. 80)¹³³. Indudablemente Sterne puede ser considerado el summum en referencia al tratamiento visual de la prosa, especialmente debido a los usos de sus famosas páginas negra y en blanco¹³⁴.

Estos recursos tienen un gran peso en *House of Leaves*, pues también se emplean el negro y el blanco con valores simbólicos y representacionales.

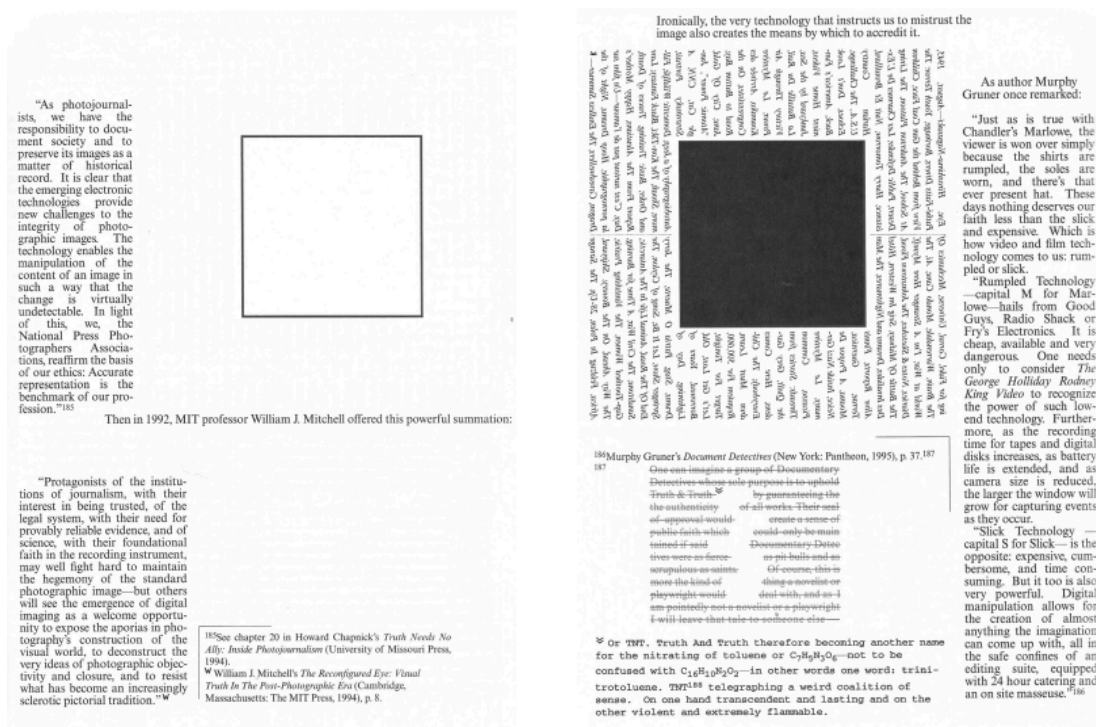


FIGURA XV: Ejemplos del uso del blanco y el negro en *House of Leaves* (HL, pp. 143 y 144).

De hecho, el propio Danielewski reconoce su deuda con Sterne, además de con otros autores que pueden ser considerados como exponentes dentro del experimentalismo visual en literatura como los ya mencionados Stéphane Mallarmé o e.e. cummings (McCaffery et al., 2003, p.106). Por otra parte, otro de los autores que jugó con las posibilidades visuales de la página desde la

¹³³ Una de las escritoras modernistas más relevantes y arriesgadas por su voluntad experimental en el siglo XX, Virginia Woolf, afirmaba en 1932: «Sterne is singularly of our own age» (2003, p. 80). Asimismo, Italo Calvino se refirió al autor de *Tristram Shandy* como el indudable padre de todas las novelas de vanguardia del siglo XX (citado en D'Ambrosio, 2018, p. 81).

¹³⁴ Véase D'Ambrosio (2018) para acercarse a un estudio acerca de las implicaciones de estos recursos y de su influjo en la literatura contemporánea.

experimentación fue James Joyce en su *Ulysses*. Así, en la capital novela pueden identificarse estos rasgos por ejemplo en el séptimo episodio, “Eolo”, donde se evidencian innovaciones tipográficas al imitar el formato de un periódico. Como Bray afirma, la huella experimental a nivel visual de los modernistas y especialmente la de Joyce, es perfectamente visible en las exploraciones y desarrollos de novelistas de finales del siglo XX (2012, p. 306).

En 1987, Brian McHale acuña el concepto de “concrete prose” o “concrete fiction”, que podríamos traducir como prosa concreta y que define en los siguientes términos:

Like concrete poetry, many pieces of concrete prose are literally “verbal icons,” imitating through their shapes the shapes of objects or processes in the real world. [...] Other pieces mime not objects or processes, but rather invisible concepts; here the iconic relation between the shaped text and the “thing” imitated is metaphorical or allegorical, and depends upon the reader’s interpretation (p. 184).

En este sentido, varias de las innovaciones que presenta el atrevido diseño textual de *House of Leaves* se encuentran íntimamente relacionadas con las consideraciones sobre esas cualidades que caracterizan a la prosa concreta que describe McHale y de las que, indudablemente, la novela de Danielewski es perfecto ejemplo. La plétora de dispositivos gráficos incluye las ya comentadas notas al pie, así como la tipografía, además de otros recursos como la llamada “nota conducto” que se corresponde con la nota al pie número 144 y se despliega a lo largo de veinticinco páginas (*HL*, pp. 119-143) ejerciendo un efecto de espejo en las hojas en el verso de lo impreso en el recto. Debido a todas esas particularidades, entre otras, incluidas todas en el capítulo IX también conocido por los lectores como “el laberinto”, esta ha sido ya ampliamente estudiado (Fordham, 2011; D’Ambrosio, 2018)¹³⁵.

La atractiva complejidad de este capítulo IX parece haber eclipsado las interesantes características que pueden encontrarse en otras secciones que han

¹³⁵ Estos dos autores se han encargado de hablar de la conocida nota al pie pasadizo en el caso de Fordham y las cuestiones relativas a la organización de las diferentes columnas sobre la página, además de los cuadrados negros en el de D’Ambrosio.

sido objeto de una menor atención crítica. Así, para reflexionar acerca de la visualidad en *House of Leaves* en esta tesis me voy a centrar en el capítulo XX (*HL*, p. 423 y ss.) que, aunque quizás menos arriesgado y oscuro que el ya mencionado capítulo IX, consigue elevar al máximo las posibilidades de la prosa concreta sobre la página de la novela. Es en este capítulo, hacia el final de la novela, en el que se narra la última de las exploraciones que se re realizan al interior del laberinto, la denominada *Exploration #5*, que lleva a cabo Navidson en solitario y que casi le cuesta la vida. El capítulo se abre con un pasaje en Braille y, al pasar a la siguiente página, el lector ya comienza a darse cuenta de que el texto comienza a presentar particularidades sobre la página, pues en la página 424 el texto se divide en dos grupos, el primero compuesto por varios párrafos justificados en bloque que dan paso al segundo bloque, configurado por otra serie de párrafos que se alinean centrados en la página y acotados en los márgenes. Los dos últimos párrafos se abren nuevamente con amplitud hacia los márgenes de la página. En la siguiente, se repite el proceso, disponiendo el texto centrado en la página generando una especie de cascada descendente con el texto. El texto de esta página concluye con un bloque de texto en el centro con una explicación de las andanzas de Navidson. La mitad de la página 425 queda vacía, en blanco.

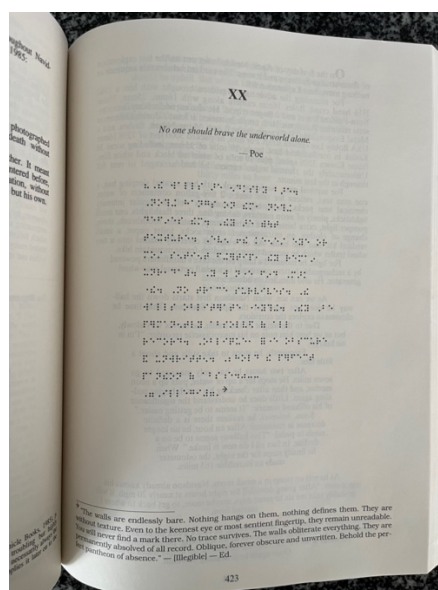


FIGURA XVI: Primera página del capítulo IX con el fragmento en Braille y su correspondiente transcripción en nota al pie a cargo de los Editores (*HL*, pp. 424-425)

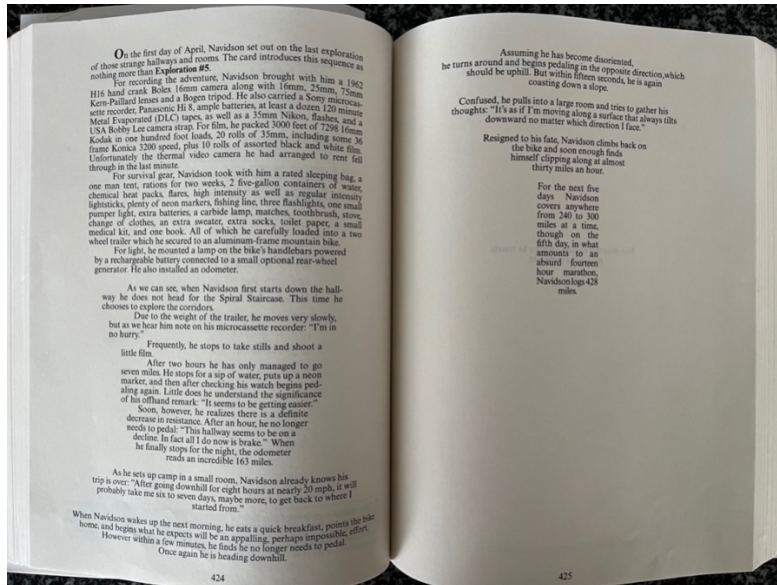


FIGURA XVII: Primeras páginas del capítulo IX con muestras de concretismo (*HL*, pp. 424-425)

La manera en la que el texto está organizado no es en absoluto casual, sino que responde a aquello que narra. De este modo, el primer bloque, que no presenta ninguna característica diferenciadora, simplemente describe los pormenores de la citada *Exploration #5*. Pero, cuando comienza a referir cómo se desarrolla el periplo de Navidson a través del laberinto, que realiza en una bicicleta y descendiendo una pendiente, es cuando el texto imita ese descenso y comienza a estrecharse, en una analogía visual que lo hace descender. Asimismo, cuando su movimiento cesa para descansar y dormir, el texto, ubicado en los dos últimos párrafos al final de la página 424, también se asienta y vuelve a extenderse hacia los márgenes. Al final del último párrafo, dice: «Once again he is heading downhill» (*HL*, p. 424). A partir de entonces, el texto continúa en la siguiente página y vuelve a presentar el mismo despliegue visual, reduciendo línea a línea la longitud de cada una de ellas. El último párrafo de la página 425, que aporta la distancia recorrida por Navidson se ubica en forma de rectángulo

en medio de la página, a modo de resumen. La mitad inferior de esa misma página queda vacía, probablemente en una metáfora de la enorme y absurda distancia que Navidson ha recorrido en esos cinco días: 428 millas.

Esta práctica que se inicia de forma tímida se hace mucho más acusada y sorprendente en las páginas siguientes, en las que el texto, escaso, se dispone de diversas maneras a lo largo de la página, siempre jugando con los blancos y dotando de significado a la ubicación concreta de cada fragmento de texto. Así, el texto va plasmando visualmente lo que va aconteciéndole a Navidson dentro del laberinto. Sabemos que se trata de un espacio de área inconmensurable, de manera que en la página 426 la breve descripción de ese espacio se localiza en el medio de la página, rodeada del blanco de la página, emulando a ese espacio infinito. En la página siguiente, podemos leer «Sometimes the ceiling drops in on him» (*HL*, p. 427). Esa única frase se encuentra ubicada al pie de la página, en una posición metafórica como si de hecho todo ese techo cayese sobre el lector además de sobre la frase y sobre Navidson.

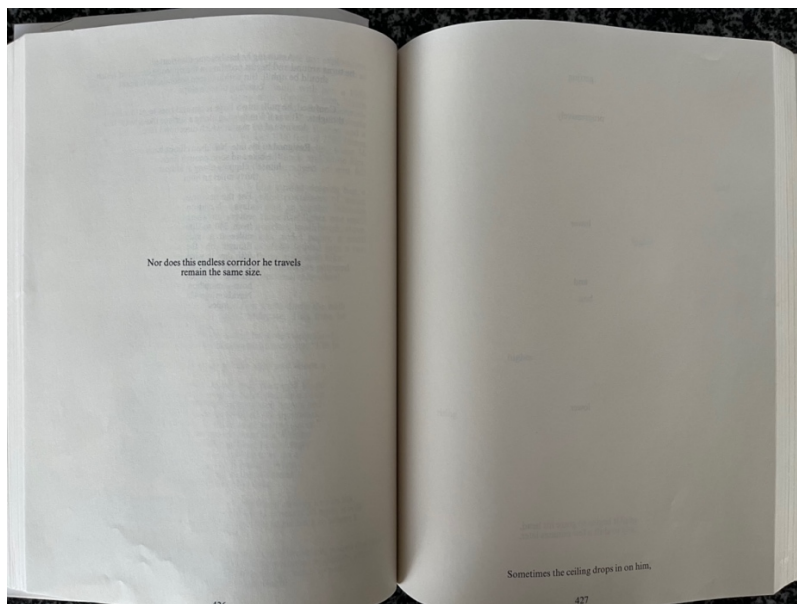


FIGURA XVIII: Las páginas 426 y 427 donde se aprecia el uso del blanco de la página (*HL*, pp. 426-427)

En las páginas 428 y 429 se repite esa metáfora visual por medio de la cual el texto emula visualmente el significado de aquello que está expresando

verbalmente, precisamente ejerciendo como un claro ejemplo de lo que sería concretismo narrativo. Así pues, se lee «getting progressively lower and lower» (*HL*, p. 428) y «rising higher and higher until» (*HL*, p. 429). Estas dos oraciones hacen que la vista del lector descienda rápida hacia el final de la página en la primera de ellas, mientras que en la segunda va ascendiendo en clara analogía, nuevamente, con lo que verbalmente está expresando. Así, se fusiona el texto con lo expresado a nivel diegético consiguiendo un interesante efecto por el cual el mismo lector realiza movimientos similares a los que Navidson hace.

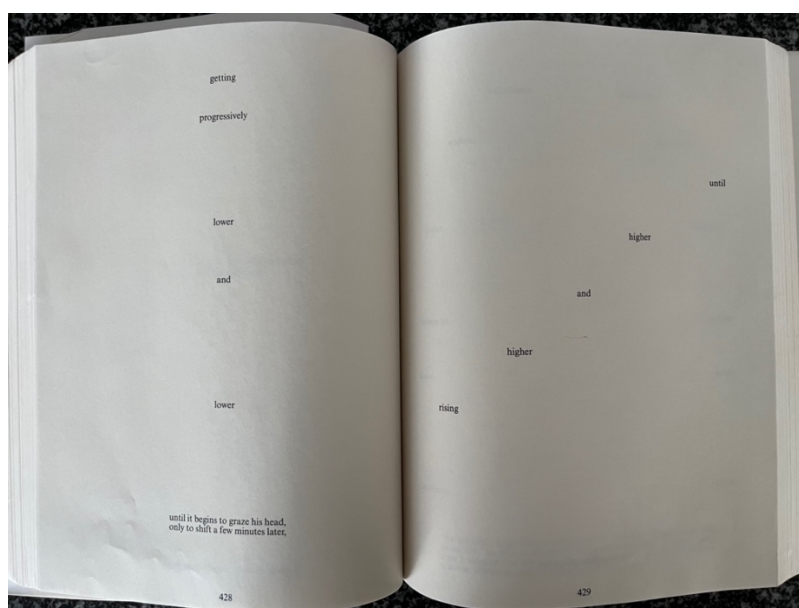


FIGURA XIX: El texto se mueve a lo largo de las páginas emulando aquello que están significando (*HL*, pp. 428-429)

A continuación, la narración continúa: «it disappears altogether» (*HL*, p. 430) y dicha página aparece completamente en blanco, como si de hecho todo menos esas tres palabras hubieran desaparecido: todo el blanco de la página se manifiesta en su mayor esplendor y, al mismo tiempo, muy elocuentemente ante esa nada que el texto describe¹³⁶. El texto continúa abriéndose, hace un hueco en medio de las palabras que rodean un espacio vacío que aparece en el centro de la página, mientras la trama dice: «Sometimes the hallway widens, until at one

¹³⁶ El poema concreto de Eugene Gomringer titulado “Silencio” realiza operaciones similares sobre la página persiguiendo efectos estéticos análogos a los que se perciben en esta página de *House of Leaves*.

point Navidson swears he is moving down some enormous plateau:» (*HL*, p. 431). Ese movimiento que se cuenta, a través del pasadizo que se abre, termina en una meseta, una meseta que se ubica precisamente como un bloque de cuatro líneas al final de la página que emulan ese espacio elevado, firme al que Navidson llega, como la lectura que sigue el texto que recorre la página.

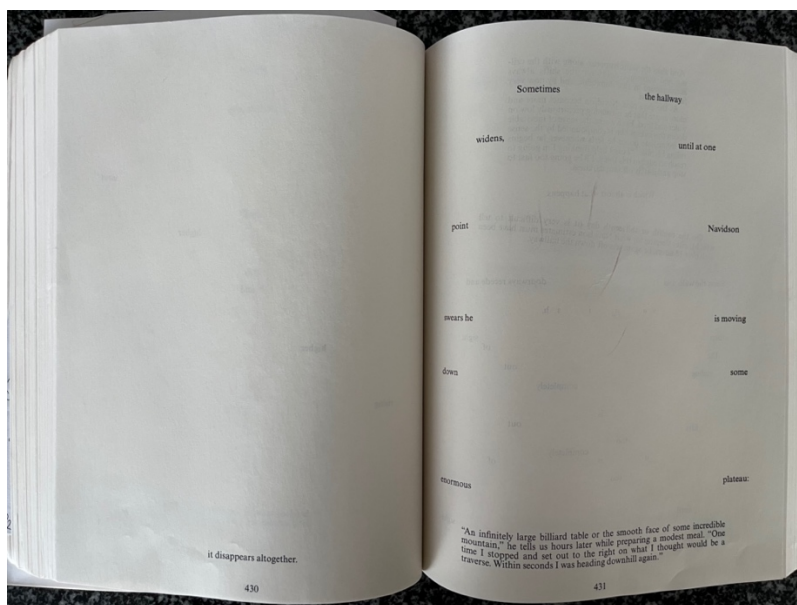


FIGURA XX: Blancos y oraciones dispuestas generando formas (*HL*, pp. 430-431)

A partir de las siguientes páginas, el paisaje de la página cambia por completo y ya no encontramos páginas pobladas por tan solo una oración. Se inicia la página 432 diciendo que las paredes reaparecen, de manera que el texto vuelve a estar contenido dentro de la página, los márgenes ejerciendo el efecto de límite. No obstante, en la mitad inferior de esa misma página, se cuenta cómo las paredes vuelven a retraerse, de modo que el texto vuelve a dispersarse en el blanco del espacio, al no estar ya contenido por ningún margen, por ninguna pared. Se inaugura la siguiente página diciendo «“directions no longer matters”» (*HL*, p. 433) y el texto desfila por la página de manera aleatoria, centrado pero las oraciones se rompen, dejando palabras sueltas en renglones aparte. Asimismo, se habla de unas imágenes en las que aparecen doce agujeros de luz en medio de la oscuridad, agujeros que el mismo texto emula realizando el siguiente juego visual en la página:

Navidson
 or
 the
 flares
 are
 m
 o
 v
 i
 n
 g
 .
 (HL, p. 433)

La división de esa frase, así como de esa palabra establecen una analogía con esos doce puntos de luz en lo que, desde luego, se trata uno de los momentos en los que el concretismo de esta sección de la novela se hace más acusado.

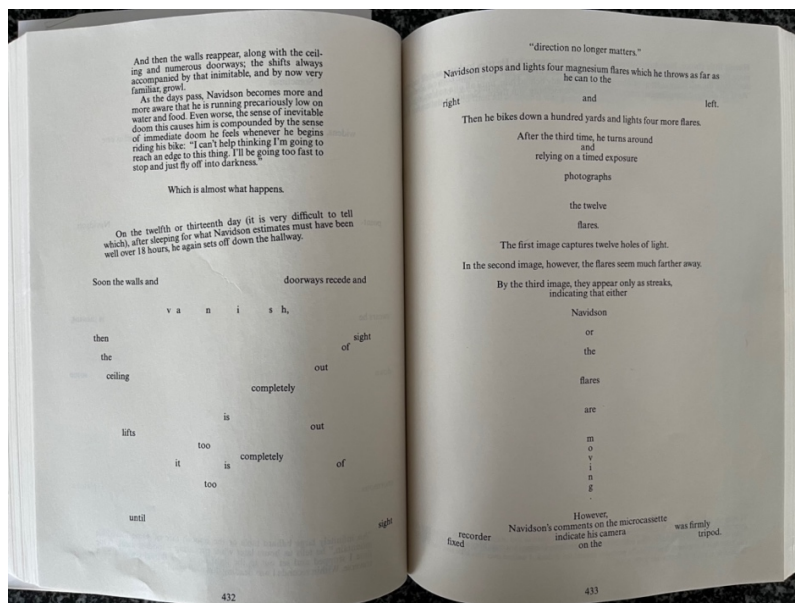


FIGURA XXI: Diferentes disposiciones del texto sobre la página (HL, pp. 432-433)

A partir de estas páginas, el capítulo continúa haciendo todo tipo de maniobras con el texto que comienza a disponerse de formas aún más extrañas sobre la página, que obligan al lector a manipular el libro de diversas maneras,

como girándolo o dándole la vuelta, para poder continuar con la lectura. Una vez se llega a la página 442, la lectura sufre una alteración al respecto del ritmo en que esta se realiza, pues el texto disminuye y el lector comienza a pasar páginas velozmente, yendo rápido sobre los rectángulos de texto que se disponen en el medio de la página, emulando nuevamente el paso de Navidson por los pasadizos del laberinto, los cuales van progresivamente disminuyendo de tamaño, haciéndose más angostos, exactamente igual que los bloques de texto (*HL*, p. 442 y ss.).

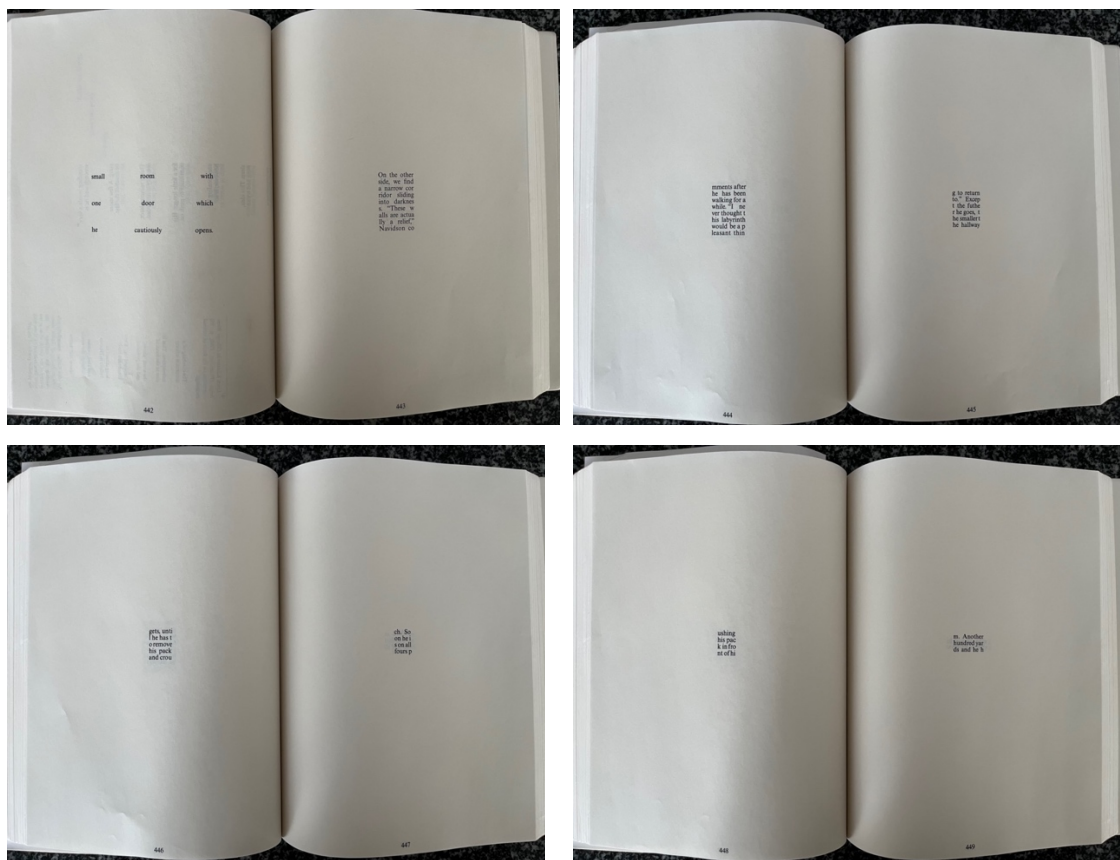


FIGURA XXII: El texto emula un pasadizo que va disminuyendo (*HL*, pp. 442 y ss.)

En la página 471 se produce un cambio, pues Zampanò comienza a citar palabras textuales de Navidson: “I have no sense of anything other than myself,” he mumbles» (*HL*, P. 471). La frase aparece en la parte superior de la página, pero del revés, ajena a la realidad de la página, nuevamente recurriendo a una metáfora en la que la realidad y la propia psique del personaje divergen en gran

medida. Las páginas siguientes continúan ubicando el texto de todas las maneras imaginables, en las esquinas, boca abajo, etc. Finalmente, llegamos a un punto en la novela donde se introduce otro lenguaje, uno nuevo. Si este capítulo comenzaba con un fragmento en Braille, encontramos también un pentagrama con un fragmento de música (*HL*, p. 479), correspondiente a una tonada que Navidson silba y que Zampanò incluye para su interpretación.

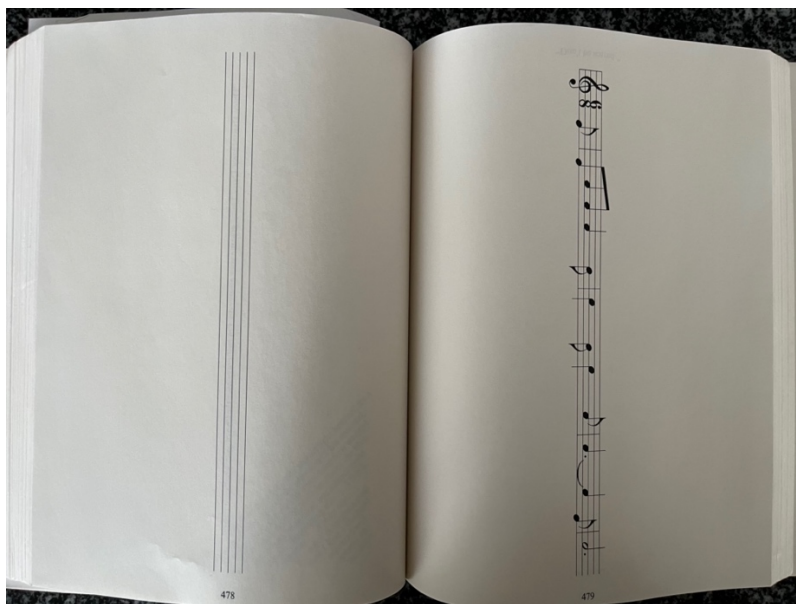


FIGURA XXIII: Representación del fragmento de música presente en *House of Leaves* (*HL*, pp. 478-479)

Cercano al final del capítulo, Zampanò relata cómo Navidson, extenuado tras el delirante periplo que durante días le ha llevado a caminar por los extraños pasillos de la casa de Ash Tree Lane, está al borde de la muerte (*HL*, p. 483). El delirio y esa cercanía al final aparecen por unos espacios vacíos delimitados por corchetes (véase Figura XXII), que se acompañan de unas palabras muy espaciadas que simulan ese último aliento entrecortado. Este estado agónico se dilata durante cuatro páginas (*HL*, pp. 484-487), que simulan ese final lento y parsimonioso. No obstante, a la vuelta de la página se vislumbra la esperanza con una luz, un cambio en la oscuridad que suponen la salvación de Navidson y el final del capítulo más complejo visualmente pero que aporta una interesantísima manera de narrar.

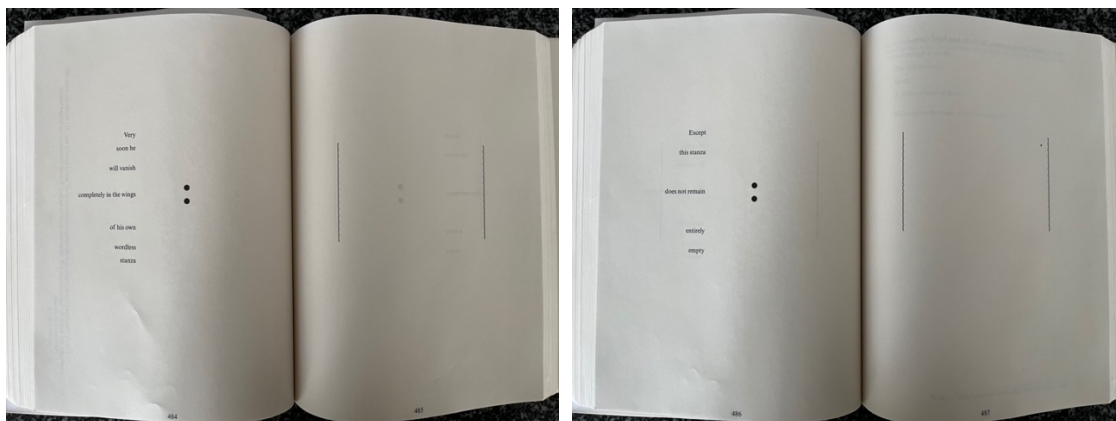


FIGURA XXIV: Páginas finales del capítulo IX (*HL*, pp. 484 y ss.)

Así pues, la descripción de este análisis sirve para constatar cómo la visualidad en *House of Leaves*, especialmente en algunas de las secciones del libro, es crucial para la consecución de los logros estéticos y expresivos que Danielewski pretende imprimir a su novela y que, en ocasiones, tan claramente recuerdan a la celeberrima obra de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. De esta manera, dota a su relato de un diseño gráfico donde los elementos paratextuales, como puede ser esos blancos de la página, las alineaciones del texto o los márgenes, adquieren una gran notabilidad. Todo ello aporta nuevas dimensiones a la historia de Navidson, pues el texto sirve como vehículo de la misma no solo a nivel lingüístico, sino también visual. De esta manera, Danielewski crea una obra de prosa concreta al hacer de su texto un icono verbal que, tomando las formas y maneras de objetos y procesos que se producen en el mundo real, son emulados sobre la página para que la lectura y la comprensión se lleven a cabo no solo por medio de los significados que las palabras vehiculan, sino también a través de cómo sus significantes se organizan ante los ojos del lector. De este modo, se genera una concatenación de metáforas visuales cuya interpretación queda en manos de la interpretación del lector, dando así lugar a un texto complejo en diversos niveles comunicativos.

4.5. ASPECTOS TRANSMEDIA DE HOUSE OF LEAVES

Puesto que empezamos a escribir de otra manera, debemos leer de otra manera.

JACQUES DERRIDA

Después de todo lo expuesto, a estas alturas no cabría duda de que las complejidades que presenta *House of Leaves* atañen a todos los niveles en los que un texto puede ser estudiado y leído. Así pues, desde su forma, su diseño, los paratextos que lo acompañan, hasta la propia trama narrativa evidencian una voluntad de disrupción que pocos autores se han atrevido a aglutinar en una sola obra. Sin embargo, como comenta N. Katherine Hayles, ninguna de las técnicas que se presentan en la novela son verdaderamente novedosas (2002, p. 112), al menos por sí solas. Es cierto que pueden encontrarse estrategias similares en otras obras, algunas de las cuales ya ostentan la consideración de clásicos como *Pale Fire* (1962) de Nabokov, donde el empleo de citas es muy similar al que aparece en *House of Leaves* y del cual ya se ha hablado. Asimismo, otras novelas han tomado ejemplo de las transgresoras propuestas de Danielewski y han emulado algunos de sus rasgos, como ocurre con *S.* (2013) de Doug Dorst y J. J. Abrams, en la que una obra ficcional *Ship of Theseus* de V. M. Straka sirve como punto de encuentro para dos lectores que construyen la narración a través de las notas y comentarios insertos en los márgenes.

A pesar de todo, aún existe otro nivel en el que *House of Leaves* supone una propuesta que, aunque vuelve a no ser novedosa en sí misma, en conjunción con el resto de rasgos comentados, la convierten en una obra del todo visionaria por todas las posibilidades que es capaz de ofrecer al lector. Hasta ahora he analizado elementos y características que, en su gran mayoría, son intrínsecos a la misma novela, ya sea al respecto de la trama como en lo que se refiere a la presentación visual y material de esa narrativa. Sin embargo, la complejidad de esta novela trasciende las propias fronteras de su forma libresca y da un paso más allá, postulándose tímidamente como una novela en la que

elementos externos al propio libro entablan relaciones significantes y, aunque no ineludibles, sí resultan del todo complementarias para el intrincado complejo de construcción de significados que propone la obra de Danielewski.

Así pues, *House of Leaves* es una novela que no termina al concluir su lectura y cerrar las tapas del libro. Asimismo, podría decirse que la lectura puede complementarse con esos elementos externos, pues son capaces de aportar contexto o significados adicionales al texto. Lo que es evidente es que la obra de Danielewski está pensada para urdir una red de significados que trasciende las páginas del libro en lo que podría denominarse una voluntad transmedia. Dicho concepto, como ya adelanté en el segundo capítulo, fue introducido originalmente por Henry Jenkins en un artículo publicado en *Technology Review*, donde aseguraba tajantemente: «Let's face it: we have entered an era of media convergence that makes the flow of content across multiple media channels almost inevitable» (2003). Esto parece ser un hecho consumado: ahora, los usuarios se han transformado en recolectores de información y se sumergen en las historias de tal modo que ya no basta con simplemente leer o ver qué les ocurre a unos personajes determinados, sino que la sumersión en las historias es total y se busca la reconstrucción del pasado de esos personajes, la búsqueda de contextos desconocidos u omitidos por el propio texto principal o simplemente conectarlos con otros textos que se encuentran ubicados dentro de la misma franquicia³⁷. Asimismo, este tipo de narraciones son idóneas para la obsesión de lo gótico por el misterio y secretismo, y esta fragmentación de la narrativa a través de varios medios contribuye a ello, pues los usuarios de un relato así son invitados a armar la historia como un rompecabezas, escudriñando e interpretando cada texto que pertenece a la narrativa general (Schmitz, 2021).

³⁷ Aunque el concepto de franquicia suele estar mucho más relacionado con producciones culturales principalmente ligadas al cine o los videojuegos, no cabe duda de que en la actualidad algunas de esas franquicias tienen su origen en literatura, principalmente en sagas juveniles como puede ser *Harry Potter* y *Los juegos del hambre*, así como algunas más consolidadas como *El señor de los anillos* o la más reciente *Canción de Hielo y Fuego*, que han creado imperios audiovisuales en diversos medios partiendo de una serie de libros. Así pues, el concepto podría perfectamente expandirse al campo literario tomando estos referentes.

Una narrativa transmedia atiende a la siguiente definición:

Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story (Jenkins, 2009).

En este sentido, uno de los ejemplos que utiliza Jenkins en el citado artículo es la franquicia multiplataforma *Pokémon*. Desde su punto de vista, las generaciones que hemos crecido consumiendo y disfrutando *Pokémon* a través de diferentes medios, como pueden ser cómics, videojuegos, series de televisión, cartas o películas, posteriormente hemos esperado seguir teniendo experiencias similares provenientes de otras narrativas más adultas según hemos ido creciendo. Los consumidores más jóvenes ya no consideran que un capítulo semanal de una hora sea suficiente o, en palabras de Jenkins, “el culmen de la narración más sofisticada” (2003), sino que buscan experiencias que completen esas narrativas en otros medios. Sin embargo, a pesar de que Jenkins habla en ese artículo como si esto se tratara de algo muy actual, creo que las narrativas transmedia llevan en vigor prácticamente desde los años setenta¹³⁸, con la creación de franquicias tan potentes como *Star Wars* o *Star Trek*, que crearon legiones de fans que no solo acudían a las salas de cine, sino que también consumían lo que, por ejemplo, en *Star Wars* se ha llamado “El universo expandido”: una serie de cómics y libros que completaban las tramas de la películas y aumentaban las historias de personajes secundarios¹³⁹. En

¹³⁸ Posteriormente, en el volumen *Cultura de la convergencia*, Jenkins matiza y explica cómo la narración transmediática en sí misma como concepto no es nada novedosa pues, por ejemplo, podría considerarse la historia de Jesucristo y cómo en la Edad Media esa historia era contada a través de diversos medios que iban más allá del libro, como sermones, vidrieras, tapices, autos de fe, etc. y que daban por hecho que el personaje era conocido y expandían esa misma historia. Este modelo puede verse en diversas organizaciones del folklore y la mitología y algunos autores, como J. R. R. Tolkien trataron de crear nuevas ficciones que imitaban precisamente esos modelos de relatos en forma de repertorio que se completaban los unos a los otros (2008, p. 124).

¹³⁹ Sobre esto, es importante la puntualización que Scolari hace: «cuando se hace referencia a las narrativas transmedia no estamos hablando de una adaptación de un lenguaje a otro (por ejemplo, del libro al cine), sino de una estrategia que va mucho más allá y desarrolla un mundo narrativo que abarca diferentes medio y lenguajes. De esta manera el relato se expande,

cierto modo, este tipo de narrativas cuyas fronteras se desdibujaban entre diversos medios parecen ser una constante sobre todo en algunos géneros algo minoritarios o de la periferia, como pueden ser la ciencia ficción o lo fantástico.

Sin embargo, no puede aventurarse que estos experimentos hayan salido del todo bien, pues en muchos casos los intereses económicos han primado por encima de los artísticos, y los productos creados han sido de escaso interés o cada una de las apariciones en diferentes medios resultaban demasiado interdependientes. Así, en la forma ideal de una narrativa transmedia, cada medio hace lo que mejor sabe hacer: la historia será introducida con una película, expandida en televisión, novelas o cómics, y su mundo será explorado y vivido mediante juegos, teniendo en cuenta que cada una de estas partes ha de ser independiente y garantizar que su consumo sea del todo autónomo: es decir, para disfrutar el videojuego no se precisa haber visto la película y viceversa (Jenkins, 2003).

Todo este nuevo contexto cultural fue bautizado por Henry Jenkins como la “cultura de la convergencia”. Como el propio Jenkins aventura, este flujo de contenido a través de diversos medios anuncia un cambio de paradigma. Por lo tanto, en sus propias palabras: «si el paradigma de la revolución digital presumía que los nuevos medios desplazarían a los viejos, el emergente paradigma de la convergencia asume que los viejos y nuevos medios interaccionarán de formas cada vez más complejas» (2008, p. 17). Es un hecho que ese cambio existe y se está imponiendo cada vez con más fuerza, aunque aún no pueda considerarse, ni mucho menos, la realidad imperante, aunque, como Alison Gibbons comenta, diferentes disciplinas académicas dentro del ámbito de las humanidades, guiadas por los estudios de narratología y los estudios mediáticos y culturales, han perseguido explicar estas estructuras en red (2017, p. 322).

Por otro lado, cabe considerar que las propiedades intrínsecas del medio moldean la forma de la narrativa y afectan a la experiencia narrativa e, incluso cuando buscan invisibilizarse, no pueden considerarse conductos vacíos para la

aparecen nuevos personajes o situaciones que traspasan las fronteras del universo de ficción» (2013, p. 25).

transmisión de mensajes, sino soportes materiales de la información cuya materialidad precisamente es relevante para el significado que puede ser codificado (Ryan, 2004, p. 1)¹⁴⁰. Por lo tanto, ha de tenerse muy en cuenta que el medio y la manera en la que este representa la realidad cobran una especial relevancia y deben ser cuidadosamente considerados pues sus idiosincrasias afectan de manera directa al mensaje que transmite, pues cada medio tiene su propia especificidad (Scolari, 2013, p. 17).

Otro aspecto que dentro de las narrativas transmedia tiene un papel de gran importancia es la figura del usuario o consumidor de estas narrativas, quienes adquieren un rol activo en el proceso de expansión que las afectan. Como Scolari comenta, gracias a Internet se han producido transformaciones en el consumo de productos culturales que han afectado a la figura de los consumidores que han alterado la manera en la que se relacionan con esos productos culturales y se han convertido en prosumidores¹⁴¹. Este neologismo fusiona los conceptos de productor y consumidor, dando lugar a una nueva figura donde el consumidor de un producto cultural se apropia de elementos pertenecientes a un determinado universo y, haciendo uso de ellos, es capaz de expandir aún más ese mundo narrativo (2013, p. 27)¹⁴². Así pues, más allá de la expansión del relato a través de diversos medios y plataformas de comunicación, también se hace imprescindible que sean los propios usuarios los que colaboren en ese mismo proceso.

Resulta asimismo interesante cómo Jenkins (2008, p. 124) identifica en los inicios del siglo XXI la emergencia de nuevas estructuras narrativas que crean complejidad ampliando el espectro de posibilidades narrativas, oponiéndose a

¹⁴⁰ Resulta preciso matizar que el estudio de la narrativa a través de diversos medios no es lo mismo que el estudio interdisciplinar de la narrativa, pues mientras que uno se ocupa de la importancia de la narrativa principalmente en prácticas eminentemente lingüísticas, el otro se centra en la materialización, es decir, la sustancia semiótica particular y el modo de transmisión de la narrativa. Sus categorías son el lenguaje, la imagen, el sonido, los gestos y, además, el lenguaje, la escritura, el cine, la radio, la televisión y los ordenadores (Ryan, 2004, p. 1).

¹⁴¹ Ya en 1972, Marshall McLuhan y Barrington Nevitt auguraron en el libro *Take Today* que con la tecnología electrónica el consumidor podría convertirse potencialmente en productor.

¹⁴² Scolari, de hecho, llega a categorizar a los citados prosumidores en «activos militantes de las narrativas que les apasionan» (2013, p. 27).

la más tradicional forma consistente en seguir una sola senda con un principio, un medio y un final. En este sentido, Jenkins refiere cómo la revista americana *Entertainment Weekly* proclamó que 1999 fue el año que cambió las películas. Fue en ese año cuando aparecieron algunas películas que han adquirido con el paso del tiempo el estatus “de culto”, como *Matrix*, *El club de la lucha*, *American Beauty* o *El sexto sentido*. Los espectadores comenzaban entonces a estar educados en medios no lineales como lo emergentes videojuegos, de modo que ya había expectativas sobre obtener diferentes experiencias de entretenimientos. De este modo, como observa Jenkins, si se juzgan estas películas atendiendo a viejos criterios, resultan obras más fragmentarias que, sin embargo, ostentan ese rasgo con la finalidad de que sean los consumidores quienes establezcan las conexiones en su momento y a su manera (2008, p. 124).

De manera prácticamente coetánea a esos títulos mencionados y en ese mismo contexto es en el que se produjo el lanzamiento de *House of Leaves*, separado solo por algunos meses, pues vio la luz en marzo de 2000. Esos mismos espectadores que ya demandaban obras más fragmentarias, que les concedieran una mayor autonomía a la hora de interpretar y reconstruir las narrativas, son también los lectores en cuyas manos habría de caer una novela como la de Danielewski. Esta, como ya se ha visto, se caracteriza precisamente por proponer a los lectores procedimientos para la construcción de significado, que son análogos a los que identificaba Jenkins en esos largometrajes. Por lo tanto, no parece casual que una novela con todos esos rasgos fuera concebida en ese preciso momento, sino que, en cierto modo, me aventuraría a afirmar que se trata de un producto fruto del sentir de aquel momento. Jenkins comenta que, por ejemplo, *Matrix* funciona en dos sentidos: por un lado, como atractor cultural y, por otro, como activador. Esto genera que los consumidores más comprometidos rastreen datos disseminados por múltiples medios, escudriñando todos y cada uno de los textos que lo conforman, para hacerse una idea de ese mundo (2008, p. 101). De igual modo, gran parte de los lectores de *House of Leaves* han continuado buscando y recabando datos que pudieran completar los vacíos de significado de la novela fuera de ella en los textos

eternos que complementan la trama narrativa de la novela y conforman esa red de significado, haciendo que esta novela sea también una narrativa transmedia.

Hasta ahora he hecho referencia a diferentes ejemplos de narrativas transmedia que, en general, son franquicias creadas y manejadas por grandes productoras a escala global. Sin embargo, ¿acaso solo ese tipo de productos culturales pueden ser calificadas como tal? Para dar respuesta a esta cuestión, Marie-Laure Ryan, quien afirma que es profundamente debatible qué tipo de obras se pueden calificar como narrativa transmedia, hace uso de la tipología propuesta por Ben Clark (2016, p. 3), aunque esta posee una perspectiva centrada en el ámbito estadounidense. Así, este autor categoriza las narrativas transmedia en función de dos regiones estadounidenses: la Costa Este y la Costa Oeste. De esta manera, las manifestaciones de lo transmedia del modelo Costa Oeste son aquellas consideradas de manera más amplia como tal, es decir, las mega-franquicias comerciales producidas por la industria del entretenimiento de Hollywood, como *Star Wars*, *El señor de los anillos*, *Harry Potter* y *Matrix*; por el contrario, Costa Este comprendería todas aquellas que no sean Costa Oeste (Ryan, 2016, p. 3)⁴³. Dentro de este último tipo de transmedia, Ryan enumera algunas formas posibles en las que esta característica puede manifestarse (2016, p. 3). Entre ellas se encuentran las formas que refiero a continuación: en primer lugar, el periodismo transmedia; en segundo lugar propone las instalaciones, siempre que precisen el uso simultáneo de múltiples medios, ya sea como punto de vista expresivo o como vehículo; en tercer lugar, los juegos de realidad alternativa (ARGs por sus siglas en inglés), donde los jugadores reconstruyen una historia como si de un puzle se tratase siguiendo una serie de pistas a través de diferentes medios y sistemas, los cuales funcionan como canales de

⁴³ Ya que esas narrativas denominadas Costa Oeste no son de aplicación para este trabajo, no entraré en más detalle sobre su caracterización. Sirva como conclusión la definición que Jenkins aporta: «[they] represent a process where integral elements of a fiction get *dispersed systematically across multiple delivery channel* for the purpose of creating a *unified and coordinated entertainment experience*. Ideally each medium makes its own *unique contribution* to the unfolding of the story» (2007, énfasis en el original).

información¹⁴⁴; en cuarto lugar, la televisión interactiva, es decir, proyectos que vinculan un programa de televisión con información que se facilita a través de otros canales, de lo cual es ejemplo el show británico *The X-Factor* que combinaba la emisión de cada una de los programas con contenido extra e inédito, disponible a través de una app¹⁴⁵; y, finalmente, en quinto lugar, los libros aumentados, donde el soporte físico principal es el libro, pero este se ve complementado con materiales que no podrían ser contenidos en el libro.

Al respecto de esta última manifestación transmedia, Ryan utiliza el ejemplo de la novela *Night Film* (2013) de Marisha Pessl. En esta novela, páginas webs y artículos de periódicos ficticios se encargan de complementar la trama narrativa impresa en un nivel multimodal. Sin embargo, el componente transmedia se introduce con una aplicación móvil que se puede descargar en cualquier dispositivo móvil con cámara y con la que, mediante la toma de fotos de un símbolo presente en algunas páginas, el usuario puede desbloquear contenido adicional que no podría ser contenido por el libro impreso. En este sentido, Ryan augura que no es difícil imaginar cómo en el futuro, estos libros de realidad aumentada podrán incluir clips y animaciones, donde el medio se entienda como una forma de expresión en sí mismo, ya que el contenido adicional conlleva información que no puede ser transmitida a través de escritura (Ryan, 2016, p. 3).

¹⁴⁴ Este tipo de juegos constituyen narraciones interactivas que hacen uso del mundo real como soporte, que permiten acciones colaborativas donde los distintos personajes interactúan en una narrativa transmedia y cuyo fin último es poner a prueba la imaginación de los jugadores y resolver enigmas, convirtiéndolos en experiencias profundamente inmersivas. Sin embargo, Ryan puntualiza que, a pesar de que, como he comentado, este tipo de juegos poseen un núcleo narrativo, generalmente se juegan para resolver los diferentes puzzles y misterios que se plantean, que para descubrir la historia y desentrañar la trama (2016, p. 3).

¹⁴⁵ Ryan considera que la transmedialidad de este tipo de televisión interactiva reside principalmente en el hecho de que se precise utilizar dos pantallas diferentes, la de la tele y la del smartphone, para poder seguir el desarrollo del programa (2016, p. 4). Aun así, creo que hoy en día una gran cantidad de programas televisivos de todas las cadenas y plataformas presentan iniciativas de este tipo, con contenido complementario consistente en el desarrollo de apps y otros medios, como pueden ser publicaciones como revistas o contenido disponible en Youtube o las propias webs de las propias televisiones. Por poner un ejemplo en español, las últimas ediciones de Operación Triunfo (TVE), además de las emisiones semanales de los programas, estaba el canal de Youtube en directo donde podía seguirse la vida diaria de los concursantes, además de la app, donde se incluían otro tipo de informaciones.

En este sentido, teniendo en cuenta lo expuesto por Ryan, *House of Leaves* podría considerarse, aunque quizás con alguna salvedad, una de esas formas de transmedialidad Costa Este en la forma de lo que denomina como libro aumentado. Así, aunque se trata de un tímido ejemplo incapaz aún de incluir elementos como aplicaciones móviles, básicamente porque se trataba de una tecnología aún muy incipiente en los albores del siglo XXI, creo que innegablemente pueden identificarse algunos rasgos que la incluyen dentro de este espectro. De acuerdo con Dowd et al., las narrativas transmedia asumen que los usuarios forman parte de una creciente cultura participativa que no persigue simplemente mirar, sino interactuar, comentar, ayudar a moldear el desarrollo del contenido y buscar respuestas, algunas a veces ocultas (2013, p. 31). Esta afirmación tiene un punto muy conflictivo para los autores, que es que los usuarios puedan interferir de algún modo en la trama, lo cual podría resultar en un total desastre, pues probablemente antagonistas y los nudos de la trama se verían afectados, pero por otro, pone de manifiesto que los usuarios buscan siempre encontrar respuestas más allá de aquello que ven o leen. En el caso de *House of Leaves*, más particularmente, nos encontramos ante una narrativa que podríamos calificar de hermética, rasgo que fomenta que los fans del libro se empleen en comentar y elucubrar, creando una actividad externa a la narrativa del libro.

Así pues, desde mi punto de vista, aunque *House of Leaves* no pueda ser considerada, como he dicho, una narrativa transmedia en su totalidad atendiendo a los criterios anteriormente expuesto, sí que al menos se trasluce en ella una firme voluntad transmedia, pues entabla relación con otras producciones culturales que amplían o complementan el universo narrativo presente en la novela y, además, en el cual los usuarios, aunque no de una manera determinante para la trama, poseen un espacio en el que comentar e intentar buscar respuesta a los muchos interrogantes que la novela plantea. De esta manera, la novela de Danielewski, que podría considerarse como el nodo central de una red relacional multimedia (Pressman, 2006, p. 107), establece relaciones transmedia en primer lugar con el breve volumen *The Whalstoe*

Letters (2000), en segundo lugar, con el álbum *Haunted* de la artista Poe, hermana del propio autor, y, finalmente, con los MZD Forums, un portal de Internet vinculado a la web oficial de Danielewski, que hospeda desde el año 2000 unos foros con hilos diversos sobre diferentes cuestiones que atañen a la novela¹⁴⁶. Así, esto supone otra nueva manera en la que *House of Leaves* se encarga de rehacer al libro en papel con la finalidad de dar respuesta a los desafíos impuestos por lo nuevos medios (Bolter y Grusin, 1999, p. 15), haciendo uso de estos para su propio beneficio.

4.5.1. The Whalestoe Letters

En la primera sección de este capítulo ya realicé un breve comentario sobre la presencia en el Apéndice II.E de *House of Leaves* que incluía documentos que atañían a la vida y circunstancias de Johnny Truant, una voz narrativa diferenciada de las del resto presentes en el grueso de la novela. De esta manera, integradas dentro del citado apéndice se encontraban una serie de cartas escritas por Pelafina H. Lièvre durante su ingreso en el Instituto Three Attic Whalestoe y dirigidas a su hijo, Johnny Truant. En líneas generales, el contenido de este libro coincide prácticamente en su totalidad con el incluido en *House of Leaves*, con la salvedad de que incluye un prólogo además de once cartas inéditas que completa las ya contenidas en el otro volumen. El hecho de que estas cartas aparezcan editadas de manera separada en un volumen escindido de *House of Leaves*, permite que la recepción de estas sea completamente diferente, pues se presenta, al fin y al cabo, como una breve novela epistolar que en ningún momento depende narrativamente de la obra madre y que cualquier lector puede leer e interpretar de forma independiente de aquella.

¹⁴⁶ Cabe puntualizar que, según fueron saliendo las siguientes novelas de Danielewski, el foro fue sirviendo de hospedaje también para el comentario del resto de sus obras pues, como ya veremos, las novelas que han seguido a *House of Leaves* resultan casi tan herméticas y particulares como esta y presentan dificultades análogas a las que en esta pueden encontrarse.

Uno de los elementos novedosos, que es precisamente ese prólogo, introduce a un nuevo personaje que no aparece en la novela, llamado Walden D. Wyrtha, un trabajador de la institución con el que, al parecer, Pelafina habría trabado una relación de cierta amistad durante su estadía en la institución. A este personaje, tras la muerte de Pelafina, le despierta el interés por esas cartas que tiene en su poder, precisamente su esposa, Waheeda: «Waheeda, actually, is the one who brought to my attention the initial publication of those letters you are about to read. [...] Had it not been for her, it is doubtful I ever would have come across them» (*TWL*, p. xi)¹⁴⁷. Como agudamente apunta Pressman, Walter y Waheeda Wyrtha forman el acrónimo WWW, un detalle que va más allá y conecta las cartas recopiladas y los mecanismos de encuadre presentes en la novela y que, en este caso, se extrapolan a *Internet* (2006, p. 116). Estos mecanismos de encuadre continúan estando presentes también en este libro siguiendo la estela de *House of Leaves*, pues, al igual que ocurría en ella, la primera intervención con la que se encuentra el lector es con una llamada de los Editores, empleando unos recursos similares a los utilizados en *House of Leaves*, como la voz autorial o la diferente tipografía¹⁴⁸.

Como Walden Wyrtha explica en el prólogo:

I worked at The Three Attic Whalestoe Institute for seven years [...]. That said, do not look to me for any insight into the vagaries and mysteries of neurochemical or neurotic despair. I was and am today an Information Specialist which, though not without its formal degrees, is just a fancy title for one able to organize, catalogue, index and cross-index (*TWL*, p. xi).

Como ya vimos, en *House of Leaves* se pone de manifiesto una constante preocupación por el tratamiento de la información y se enumeran diversos cargos y labores relaciones con el mundo de la lectura y la escritura. Así, aquí

¹⁴⁷ En esta parte no reproduzco la fuente original que se utiliza en el libro pues no es de dominio público. Como nota informativa, dicha fuente se llama Kingsley (TC) y se trata de una fuente tipo Serif.

¹⁴⁸ Para un lector descontextualizado que no haya tenido acceso en primera instancia a *House of Leaves*, esa voz autorial seguramente pasará totalmente desapercibida y, desde mi punto de vista, corre el peligro de perder parte de su efecto, pues no tiene el mismo peso a lo largo de la novela epistolar donde, como ya he dicho, no vuelve a aparecer.

se continúa esa fijación por los soportes materiales, emplazando a un individuo que trabaja con la gestión de la información tanto analógica como digital, con la diferencia de que el contenido para esta labor es irrelevante, en el sentido de que no se necesita realizar interpretación sobre ella, es decir, gestiona datos sin necesidad de comprender qué es lo que esos datos significan. Jessica Pressman observa que precisamente *House of Leaves* persigue estimular a su lector en otra dirección, buscando que este sea un “buen lector”. En este sentido, Danielewski define a su lector “idealizado” (que no ideal), en los siguientes términos:

[this idealized reader] came to life in my imagination, taking in every single note, noticing every twist of phrase, appreciating all the intrinsic complexities of my narrative, understanding every modulation harmony, hearing the ways the different parts came together to form a single melody (McCaffery y Gregory, 2003, p. 124).

Así, podría decirse en este sentido que Danielewski desde un principio busca un tipo de lector que en cierto modo concuerda en gran medida con las características que presentan los usuarios de las narrativas transmedia, para las que la implicación y la activa participación es un elemento intrínseco.

La lectura de *The Whalstoe Letters* logra aportar una nueva visión acerca de una parte de la trama presente en *House of Leaves*, que organiza la información de un nuevo modo y bajo un punto de vista diferente, aunque la presencia de los Editores sea fehaciente, la cual se combina con las adiciones facilitadas por Wyrtha. Como ya he dicho, se trata de una obra totalmente independiente que no precisa un conocimiento previo del universo narrativo de *House of Leaves* para su comprensión. Sin embargo, es interesante ver cómo se establecen relaciones entre la figura de Pelafina y las diferentes narrativas y la autoría de las mismas.

De este modo, en las cartas se ven mecanismos visuales similares a los que se presentan en *House of Leaves*, tales como los encabalgamientos de palabras que aparecen en la carta del 6 de enero de 1987. En este caso, el encabalgamiento es muy elocuente, pues, se presentan en diferentes líneas: «Impossible to deny, imposible to / a / void» (*TWL*, p. 44). Así, el propio texto se

encarga de generar ese vacío rompiendo la línea, mecanismo que también se evidencia en la novela. En esa misma página, también se encuentra una referencia cruzada con la novela con la inclusión de la frase «A mother craves her boy. Without her he is ash», en una clara referencia a la casa de Ash Tree Lane y la sustancia que recubre las paredes, que siempre aparecen definidas como “ashen”: «Walls are uniformly black with a slightly “ashen” hue» (*HL*, p. 370). En esa misma página, la palabra *side*, de hecho, se encuentra de lado, lo que obliga al lector a girar el libro, cosa que también ocurre con la firma de la misma que aparece en diagonal. Por lo tanto, en esta carta inédita en *House of Leaves* se mantienen los códigos visuales que allí se introducían, mostrando una clara voluntad de diálogo entre ambas obras y que pone en práctica todas las prácticas lectoras que el lector ha desarrollado para atravesar el laberinto narrativo y visual que es la novela.

Por otro lado, las cartas también inéditas de 1985 hablan de descensos, de la erradicación de la elección y de pasajes oscuros, en una clara analogía con los pasillos del laberinto. De esta manera, hay ocasiones en las que parece que Pelafina está al tanto de la existencia de la casa y su secreto, aunque al disfrazarse todo con un halo de locura, este hecho se deja en suspenso y pasa a formar parte de esa batería de posibilidades que la narrativa presenta pero que no se terminan de concretar y se dejan irresueltas para que sea el lector quién elucubre sobre ellas. Otra de las cartas inéditas que de una manera más clara se vincula con *The Navidson Record*, es la del 14 de febrero de 1988, donde Pelafina, nuevamente haciendo uso de imaginativas disposiciones del texto sobre la página, escribe acerca de lo que ella llama “That Place”:

How many chambers?
How great the space of its
hollows? How seldom the
windows? How many the
guests? The residents? The
visitors? And more—
So many ‘?’ , an
infinite in fact, to run its

En cierto modo, esa descripción parece casar de manera muy cercana con los entresijos de la casa. Pressman considera que esta forma de experimentación visual, presente tanto en *House of Leaves* como en *The Whalstoe Letters* y que, además, tanto se asemeja, «[ties] this epistolary writer to the autor of the manuscript that Truant reads and edits» (2006, p. 117). En este sentido, una de las hipótesis más sostenidas por los seguidores de la novela de Danielewski es la conexión entre Pelafina y Zampanò, que ya mencionamos previamente y que puede verse ampliamente representada en numerosos comentarios y elucubraciones en los MZD Forums, como el iniciado en relación a la cuestión de la fuente asociada a Pelafina, titulado “Pelafina’s Font” e iniciado por el usuario Nackelbend & Zips (2002).

Finalmente, como ya he comentado, Mark Z. Danielewski ha demostrado ser un autor profundamente cuidadoso a la hora de entamar su obra de una forma adecuada, como todo lo visto hasta ahora lo pone de manifiesto. Como dije, otro de los textos con los que entabla relaciones *House of Leaves* es el álbum *Haunted* de la artista Poe. Además de la inclusión de referencias explícitas, como expondré a continuación, también cabe destacar que no desaprovecha la oportunidad de introducir alguna referencia a él en una de las cartas, particularmente en una de las páginas que presenta la organización más disparatada. Así, en la carta del 23 de febrero de 1988 (*TWL*, P. 56), donde aparecen textos en escritura de espejo, en diversas lenguas, y bordeando los márgenes conformando una especie de cuadrado, en el centro de toda la extraña composición, se lee aislado el vocablo “haunted” en lo que, desde mi punto de vista, es una clara alusión al disco de su hermana, del que hablaré a continuación.

⁴⁹ Este fragmento se presenta alineado en la parte derecha de la página emulando la disposición que presenta en el libro, ubicado de tal modo.

4.5.2. *Haunted*, de Poe¹⁵⁰

Como acabo de explicar, las referencias que se hacen desde la novela al álbum de la hermana de Danielewski, Anne Danielewski, cuyo nombre artístico es Poe, se realizan de una manera velada dentro del texto, pero también las referencias aparecen de una manera muy clara. Así, en *House of Leaves* en la contraportada aparece el logotipo de Poe, acompañado del título del disco y la dirección de la web de la artista (www.realpoe.com¹⁵¹). Se trata de una indicación que puede pasar algo desapercibida ya que no tiene una ubicación principal en la contraportada. Por otro lado, como ya he dicho, el volumen anejo *The Whalestoe Letters*, escindido de *House of Leaves* para aumentar esa parte de la narrativa, también se refiere a la música de Poe. Así, al final del libro, se incluye una página en la que se informa de que también se encuentra disponible *House of Leaves*, acompañado de un breve resumen de la novela, así como un fragmento de una crítica publicado en la revista estadounidense *Newsweek*. En esa misma página, se sugiere al lector además que escuche el álbum de Poe:

Also listen to:

HAUNTED

Poe

The acclaimed CD available on Atlantic Records

Wherever music is sold

www.p-o-e.com¹⁵² (*TWL*, p. 85)

No obstante, cabe hacer una puntualización menor sobre cómo unas ediciones varían con respecto a otras. La edición sobre la que yo he trabajado es la que va acompañada por la leyenda “The Remastered Full-Color Edition”, que es de tapa blanda, y es la que recoge la información que vincula el álbum con la novela como he referido. Sin embargo, existe una leve diferencia con la

¹⁵⁰ Mel Evans aborda la cuestión de la intertextualidad entre *Haunted* y *House of Leaves* en un interesante análisis en su ensayo “This haunted house: intertextuality and interpretation in Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves* (2000) and Poe’s *Haunted* (2000)”.

¹⁵¹ Actualmente este vínculo está roto y ya no dirige a la web de la artista, sino que da error. La dirección actualizada (julio de 2022) de la página web de Poe es www.officialpoe.com.

¹⁵² En el intervalo de unos meses (de marzo a octubre) el dominio de la web de Poe parece que cambió. Como ya indiqué en la cita previa, volvió al cambiar y ninguno de las dos direcciones que se indican en el cuerpo de este trabajo son válidas en la actualidad para acceder a dicha web, sino la ya referida anteriormente.

edición en tapa dura y a dos tintas, pues en ella, la sugerencia de escuchar *Haunted* es algo más explícita, pues se acompaña por la siguiente frase «listen to the [house... HAUNTED](#)». En la siguiente figura se muestra la diferencia entre ambas:



FIGURA XXV: Diferencias entre dos de las ediciones americanas y la forma en la que se refieren al disco *Haunted* de Poe. En la izquierda, la edición en tapa dura a dos tintas, en la izquierda, la edición en tapa blanda a todo color.

Por lo tanto, como observa Jessica Pressman, «the text identifies “the house” from the novel as distributed across media forms and prompts the reader to pursue these connections [...]. In this way, *House of Leaves* not only mimics the Internet’s infrastructure, it actually links up to it through the URLs on its covers» (2006, p. 108).

Haunted es el segundo álbum de estudio en la carrera de Poe y, tras su lanzamiento el 31 de octubre de 2000, obtuvo críticas bastante favorables, de acuerdo con los datos que pueden obtenerse en Metacritic (2022). De acuerdo con Steven Clarke, una de las fuentes de inspiración para el disco fue el periodo de duelo y aceptación que la artista vivió tras la muerte de su padre, Tad Danielewski (2001). Al parecer, ambos hermanos pasaron por un proceso análogo tras la muerte de su padre que, en ambos casos, les llevó a culminar ese triste momento de sus vidas en la publicación de un libro, en el caso del hermano, y un disco, en el de la hermana. Como también indica Clarke, el disco de Poe tiene esa voluntad de recordar a su padre de una manera muy viva, tanto que, incluso, llega a utilizar grabaciones con la voz de su padre a modo de *sample*

en algunas de las canciones, a caballo entre la electrónica y el rock. Por otro lado, también es importante tener en cuenta que la intertextualidad entre ambas obras es variada tanto en su explicitud como en sus efectos (Evans, 2011, p. 76).

Sin embargo, para este trabajo, lo más relevante del disco de Poe es el hecho de que se trata de un producto cultural que entra en relación con *House of Leaves* con referencias directas a elementos de la novela en varias de sus letras. Asimismo, cabe destacar que no todas las canciones contienen estas referencias y que, en algunos casos, son ciertamente veladas, mientras que, en otros, estos guiños se realizan de una manera muy evidente, como pasaré a explicar a continuación.

El disco está compuesto por dieciocho pistas de diferentes duraciones, cuyos títulos son los siguientes:

1. Exploration B
2. Haunted
3. Control
4. Terrible Thought
5. Walk The Walk
6. Terrified Heart
7. Wild
8. 5 & ½ Minute Hallway
9. Not A Virgin
10. Hey Pretty
11. Dear Johnny
12. Could've Gone Mad
13. Lemon Meringue
14. Spanish Doll
15. House of Leaves
16. Amazed
17. If You Were Here

18. Hey Pretty (Drive-By 2001 Mix)¹⁵³

Asimismo, cabe destacar que, al igual que en el libro de Danielewski podemos encontrar una indicación dedicada al lector para que escuche el disco, el disco también envía al oyente al libro en un camino bidireccional que conecta ambas realidades, generando precisamente esas conexiones entre productos culturales pertenecientes a diferentes medios de las que hablaba al comenzar esta sección y que, en este caso, son realmente transmedia pues unen medios que son completamente distintos, a diferencia de lo que ocurría con *House of Leaves* y *The Whalstoe Letters*. De entre las dieciocho canciones que integran el disco, he seleccionado ocho debido a que he considerado que resultaban más pertinentes por las referencias al universo de Danielewski que se pueden identificar en ellas.

La primera canción que procederé a comentar es “Exploration B”, con la que se abre el disco y cuyo título, de por sí, ya es suficientemente elocuente para relacionarla con la novela de Danielewski. Como ya mencioné, las diversas exploraciones que los personajes de *The Navidson Record* realizan al interior del laberinto de la casa de Ash Tree Lane aparecen diferenciadas con números, atendiendo a su temporalidad. Sin embargo, también existe la *Exploration A* que las precede. En el caso de la canción, parece que lo que Poe pretende es, precisamente, responder a la misma realidad que inspiró *House of Leaves*, pero desde su propio punto de vista y realizando una exploración que sea inédita. Aunque la canción realmente es un lamento por la muerte de su padre, que como ya he dicho es el tema central del álbum, y la letra parece no contener ninguna referencia más aparte del propio título, si se escucha la canción cuidadosamente, entre los sonidos que se perciben de fondo en las grabaciones que la integran, pueden identificarse ecos que evocan los gruñidos y ruidos a los que se refieren Navidson y los demás personajes que se habían internado en el oscuro interior del laberinto.

¹⁵³ La información sobre los títulos de cada una de las canciones ha sido extraída de Spotify.

La siguiente canción que presenta interesantes conexiones con *House of Leave*, además de que poseer una interesantísima presencia en la novela, es “5 & ½ Minute Hallway”. El propio título ya coincide con una de las primeras incursiones de Navidson filmadas¹⁵⁴. La canción comienza diciendo «I live at the end / of a 5- & ½ -minute hallway» (Poe, 2000). Hacia el final de la novela, en un episodio en el que Johnny se encuentra en un bar escuchando en directo a una banda llamada Flagstaff, se lee lo siguiente:

We were still talking, talking about Flagstaff, the bar, the trains, me sharing some cross-country stories, him confiding a few of his own predicaments, when out of the blue some very weird lyrics spiked through our conversation. I whipped around, listening again, concentrating, convinced I'd made a mistake, until I heard it once more: "I live at the end of a Five and a Half Minute Hallway." I couldn't believe my ears (*HL*, pp. 512-513).

Así pues, la canción aparece en el propio libro y se encarga de aportar una nueva dosis de perplejidad, pues cuando Johnny se acerca al grupo para preguntarles por la canción e inquirirles si han sacado la idea de una película, *The Navidson Record*, estos le dicen que la inspiración para las letras salió de un libro que habían encontrado por Internet hacía algún tiempo:

After digging around for a second he found what he was searching for.
"Take a look for yourself," he said, handing me a big brick of tattered paper. "But be careful," he added in a conspiratorial whisper. "It'll change your life."
Here's what the title page said:

House of Leaves
By Zampanò
With introduction and
Notes by Johnny Truant
Circle Round A Stone Publication
First Edition.

I couldn't believe my eyes (*HL*, p. 513)¹⁵⁵.

¹⁵⁴ La hipotética organización de los clips y grabaciones que componen *The Navidson Record* puede ser consultada en la propia novela, referida en Appendix A (*HL*, p. 539).

¹⁵⁵ Esta no es la primera vez que el propio libro aparece en la novela. En la última exploración, la que realiza Navidson es solitario al interior del laberinto, entre todo el equipamiento que le

De este modo, la unión entre ambos elementos, disco y libro, se hace si cabe aún más fuerte, pues no solo en el disco se hallan elementos referentes a la novela, sino que en el propio libro realiza esta referencia a la música de Poe, aunque cree a un grupo ficticio llamado Flagstaff.

Por otro lado, en las intervenciones finales de Johnny en la novela, el joven recuerda uno de los traumas de su infancia, que fue cómo su madre, Pelafina, intentó asfixiarlo en medio de su demencia (*HL*, p. 517) y que es la causa por la cual se encuentra internada en el hospital. Johnny cuenta cómo, tras muchos años, había olvidado el incidente: «*And then one day, I don't know when, I forgot the whole thing. Like a bad dream, the details of those five and a half minutes¹⁵⁶ just went and left me to my future*» (*HL*, p. 517). De este modo, el álbum de Poe se encarga de unir los diversos niveles narrativos de formas nuevas al unir conceptos e ideas que, hasta el momento, podrían haber pasado del todo inadvertidos.

A pesar de que este es, probablemente, uno de los puntos de mayor interés de esta canción, no pueden obviarse algunos versos que igualmente presentan alusiones a la novela, como los siguientes: «*But there's only so far I can go / When you're living in a hallway that keeps growing*» (Poe, 2000), que habla del espacio en constante crecimientos y cambio que alberga la casa de Ash Tree Lane o «*I'm in your hallway standing on a cliff / And just when I think I find the trick / I'm tumbling like an echo*» (Poe, 2000), que también habla de esa naturaleza en permanente metamorfosis, la presencia de elementos imposibles en un laberinto como acantilados, o el hecho de caer por la ausencia de seguridad dentro de ese espacio.

Finalmente, “5 & ½ Minute Hallway” presenta una última posible referencia que establece una correlación, en este caso, con las cartas de Pelafina. Así, en uno de los versos de la canción, se escucha: «*There are words*

acompaña, lleva un libro para leer en la oscuridad, cuyas hojas le llegan a servir como combustible en el momento de mayor necesidad. Dicho libro tiene el título de *House of Leaves* en un guiño claramente metaficcional (véase *HL*, p. 465).

¹⁵⁶ La cursiva es mía.

made of letters» (Poe, 2000). Como hemos visto, la única manera en la que el lector tiene acceso a las palabras de la madre de Johnny es a través de las cartas dirigidas a su hijo. De esta manera, su forma de expresarse son única y exclusivamente esas cartas y ningún otro tipo de texto, lo que conduce a pensar que esa parte de la canción esté aludiendo precisamente a Pelafina y su forma de comunicarse dentro de la novela¹⁵⁷.

“Dear Johnny” es otra de las canciones cuyo título es lo suficientemente elocuente como para establecer analogías con *House of Leaves*. Se trata en este caso de una pista muy corta, que casi podría considerarse un interludio, pero que, en sus escasos versos, contiene referencias muy evidentes: «Johnny dear / Don't be afraid / I will keep your secret safe. / Bring me to the blind man who / Lost you in his house of blue» (Poe, 2000). Así, la artista apela directamente al personaje de *House of Leaves* Johnny Truant y habla sobre su descenso a la locura después de comenzar a leer y editar la obra de Zampanò, que en la canción es ese “blind man” del que habla. Asimismo, puede identificarse en “house of blue” una clara referencia a la casa de la novela, con el añadido de que le aporta el aspecto cromático, como repercusión del hecho de que la palabra casa siempre aparezca en azul a lo largo de toda la novela.

A continuación, la canción sobre la que trataremos es la que posee las referencias más complejas de analizar y que son más complicadas de identificar a simple vista, a diferencia de lo ocurrido con todas las anteriores. “Spanish Doll” es la decimocuarta canción del disco. El concepto de muñeca española aparece en diversas ocasiones a lo largo de la novela asociado a dos de las figuras femeninas. En primer lugar, Pelafina habla de ello en varias de sus cartas (*TWL*, p. 31; *TWL*, p. 52) pero también Daisy, la hija de Navidson, parece poseer una muñeca española (*HL*, p. 315)¹⁵⁸. Asimismo, uno de los versos que Poe canta en

¹⁵⁷ Sobre esta canción y las conexiones que pueden establecerse entre el laberinto, Truant y Pelafina son muy interesantes las hipótesis que plantea Jessica Pressman (2006, p.115).

¹⁵⁸ En esta canción, que parece eminentemente centrada en la figura de Pelafina, como explico, sin embargo, posee algunos inquietantes guiños a Daisy, la hija de Navidson. Además del citado en el cuerpo del texto, en la misma canción uno de los versos dice: «A memory gilded in red and gold» (Poe, 2000). Esto coincide con la descripción de una de las muñecas de la niña que se aporta en la novela: «Daisy adamantly believes faeries inhabit the countryside and spirits possess her

español, «Rompido mi muñeca» (2000), aparece de forma textual concluyendo otra de las cartas de Pelafina (*TWL*, p. 27). Por lo tanto, parece que esta canción está llena de connotaciones que van dando pinceladas sobre la relación materno-filial de Johnny y Pelafina, en cierto modo por la sensación de abandono que se expresa desde la canción y que coincide con el tono general de las cartas escritas desde de Three Attic Whalestoe¹⁵⁹. Asimismo, la canción concluye con la voz de un niño diciendo: «How come it's a house of leaves?» (Poe, 2000), en lo que vuelve a ser una alusión directa a la obra de su hermano.

La pista decimocuarta, a pesar de su título, “House of Leaves” está prácticamente vacía de referencias a la novela, salvo por una referencia cruzada. En la canción, uno de los versos que aparecen grabados en el fondo, precisamente con la voz de Mark Z. Danielewski, dice: «No one should brave the underworld alone» (Poe, 2000). Esta frase constituye una referencia cruzada entre ambas obras, pues el capítulo XX de *House of Leaves* comienza con un epígrafe que es exactamente la misma frase que acabo de citar, atribuida a Poe. Así, esa referencia cruzada sugiere cómo los dos hermanos pudieron haberse apoyado mutuamente en los momentos difíciles tras la muerte del padre.

Finalmente, la última canción que me interesa y sobre la que me voy a centrar será “Hey Pretty” que fue el tercer single de este álbum. Poe realizó dos versiones de esa canción, siendo la primera la que aparece en el álbum y la segunda, una mezcla diferente con adiciones nuevas y que es sobre la que me ocuparé aquí, pues en la versión primera no se encuentran referencias explícitas a *House of Leaves*. Así pues, la relevancia de esta canción reside en el hecho de que Poe contó directamente con su hermano Mark para la reedición del tema.

collection of stuffed animals and dolls, in particular a red and gold one» (*HL*, p. 526). De esta manera, podemos ver cómo las tramas vuelven a tocarse y a establecer relaciones entre sí a través del disco.

¹⁵⁹ No puede obviarse que esta canción puede tener una doble interpretación, relacionada con la relación entre la propia Poe y su padre Tad, a quien podría dirigirle la canción. Como se mencionó, la relación de los Danielewski con España es importante pues vivieron ahí cuando su padre estaba haciendo un documental y no resultó la mejor de las experiencias para ninguno de los miembros de la familia.

En esta nueva mezcla, se sustituyen los versos originales de Poe por la lectura de fragmentos de *House of Leaves* realizada por el propio Danielewski.

En definitiva, me atrevería a decir que, aunque se trata de dos trabajos artísticos completamente independientes, es innegable que comparten un lenguaje común poblado por imágenes de casas encantadas, secretos familiares y terror psicológico, unidos además por sentimientos y reacciones ante problemáticas muy similares, no puede obviarse la relación fraternal que les une. De este modo, el hecho de que colaborasen de manera constante durante la promoción tanto del libro como del disco (véase Vivinetto, 2001; Gathman, 2000) ha generado unas sinergias muy interesantes entre ambos productos culturales, pues se retroalimentan y complementan y, al mismo tiempo, se expanden de una manera muy interesante. De este modo, puede escucharse *Haunted* como si de una banda sonora para *House of Leaves* se tratara, mientras que la novela se encarga de aportar contexto al disco y materializar muchas de las ideas y conceptos que pueblan las oscuras letras, fraguándose así un proyecto transmedia que une literatura y música de una forma muy íntima y perfectamente orquestada.

4.5.3. MZD Forums

En las páginas legales presentes tanto en *House of Leaves* como en *The Whalstoe Letters*, además de toda la información ficcional y real sobre la novela que ya se comentó, se incluye la dirección de la página web oficial de la novela: www.houseofleaves.com¹⁶⁰, que puede considerarse como una especie de hermana gemela de la novela (Pressman, 2006, p. 108). Esto permite, como ya comenté, ubicar la novela en la posición central, material y estable, dentro de toda esta red de elementos que la conforman. Supone también un modo de

¹⁶⁰ Actualmente esta dirección tiene una redirección automática permanente a la dirección web <https://www.markzdanielewski.com/>, que ya engloba además de a *House of Leaves* información sobre el resto de su producción literaria, una tienda virtual, etc.

vincularse directamente con la apertura que Internet implica, permitiendo que la novela no se limite al contenido que las cubiertas guardan y se deje abierta la posibilidad constante actualización, así como de apelar a unos lectores que ya están alfabetizados digitalmente. Como dije al comenzar esta sección, resulta fundamental para estos productos con un perfil transmedia ser conscientes de que sus lectores/usuarios presentan unas necesidades mucho más amplias donde la interactividad y la participación son elementos fundamentales dentro de esas narrativas.

House of Leaves surge, como se ha venido mencionando, en un momento en el que aún muchas de estas tecnologías se encuentran en desarrollo: el acceso a Internet aún no está plenamente extendido a nivel doméstico y, desde luego, no define las vidas de las personas como ocurre hoy en día. Sin embargo, creo que tanto Danielewski como sus editores tuvieron una visión de futuro excelente a la hora de vincular la novela con una web en la que los usuarios pudieran interactuar libremente, demostrando así una perspectiva muy perspicaz de los derroteros que habría de tomar el panorama cultural que en el año 2000 aún era eminentemente analógico, pero comenzaba a dar sus primeros pasos hacia la digitalización.

En cierta manera, como observa Thomas, la influencia de artistas y escritores contemporáneos, así como su habilidad para conectar con sus audiencias son mejoradas mediante todo tipo de recursos en línea, que incluyen páginas web, foros y, más actualmente, redes sociales y, en el caso particular de Mark Z. Danielewski, la relación con sus lectores es bastante más compleja de lo que pudiera parecer (2011, p. 86). No es nada nuevo que las novelas de Danielewski, con sus complejas estructuras narrativas y plagadas de multitud de referencias y detalles, pueden ser objeto de un número de lecturas y relecturas sin fin. Esto hace que se postulen como materiales perfectos para las actividades colectivas de análisis y aclaración que tan idóneamente los foros de Internet pueden vehicular. En palabras de Bolter, el hecho de que nos encontremos remodelando la forma del código con las tecnologías digitales, en cierto modo conlleva que se esté minimizando el sentido de cierre que nos

aportaba el libro impreso hasta ahora (2001, p. 79). La expansión de la obra literaria a otros medios y contextos permite al usuario que llegar a la última página del libro no signifique necesariamente ponerle fin a esa historia y en muchos casos supone el siguiente paso a la hora de disfrutar de esa ficción.

Los foros ligados a *House of Leaves* han estado ininterrumpidamente activos durante casi veinte años: desde poco después de que el libro saliera al mercado hasta 2019, en que la creación de nuevos temas se suspendió y el foro quedó en el permanente estado de solo lectura en que ahora se encuentra, pudiendo aún ser consultadas las dudas y cuestiones planteadas por los usuarios a lo largo de los años. Asimismo, con el paso de los años, el foro primigenio fue ampliándose poco a poco, para ir creando espacios en los que se pudiera continuar la conversación de las siguientes novelas de Danielewski, según estas iban apareciendo, aunque a día de hoy, atendiendo al número de hilos activo, el de *House of Leaves* continúa siendo el que más actividad ha generado a lo largo de los años. En 2009, Bronwen Thomas realizó una pequeña investigación, donde establecía una comparativa entre la cantidad de usuarios de los foros de *House of Leaves* con los de *Dune*, la fantasía épica interestelar de Frank Herbert convertida en obra de culto por sus seguidores. Esta serie de novelas conforma un complejo universo que se desarrolla a lo largo de varios gruesos volúmenes y, durante varias décadas, ha ostentado un lugar preeminente en las comunidades de fans de Internet. Según descubrió Thomas, de acuerdo con los datos que recabó, en 2009 los foros de MZD contaban con un total de 24222 miembros, de los cuales 1314 participaban activamente, en contraposición a los 1215 que hacían lo propio en los de *Dune* (2011, p. 90), sitio web que en la actualidad ya no existe.

Para muchos usuarios, acceder a los foros de *House of Leaves* supone la manera de tratar de encontrar respuestas a los múltiples interrogantes que surgen a lo largo de la lectura de la novela. Yo misma, en varias ocasiones durante mi primera lectura, acudí a dicho portal para contrastar mis propias hipótesis ante misterios o dudas que siembra la trama, como por ejemplo si la casa de Ash Tree Lane era una casa que existía en la realidad o era

completamente inventada¹⁶¹. No obstante, la apabullante cantidad de información generada por los usuarios al respecto de los diversos temas, en ocasiones lo que conseguían era justamente crear un espacio similar al del laberinto, obligando al usuario a intentar encontrar aquello que buscaba en un *totum revolutum* de informaciones y opiniones. Lo que sí parece evidente es que la práctica que he descrito anteriormente sobre mi experiencia personal acerca de acudir a Internet y, en particular a los MZD Forums, parece ser un proceso recurrente para una gran parte de los lectores de *House of Leaves*, pues, en su mayoría, ya éramos conscientes de las posibilidades que la red podía aportar en estas circunstancias (Thomas, 2011, p. 97).

De este modo, la última de las conexiones que pueden trazarse entre la novela y otros medios, terminando de cerrar la red de elementos que conforman el universo de *House of Leaves* es un foro de Internet donde los lectores consiguen tener un mínimo de interactividad con la novela, pues al tratarse de un espacio provisto por la propia editorial, con la misma connivencia del autor¹⁶², se hace evidente que aquí el lector alcanza un estatus diferente, pudiendo llegar a ser creador de cuestiones relacionadas con la novela, así como fuente de respuestas para otros lectores menos atentos. De este modo, en los foros no solo se crea un espacio en el que aportar interpretaciones, glosas de las referencias que aparecen en la novela o explicaciones sobre pasajes complejos o problemáticos, sino que, además, se encarga de mostrar los múltiples y diversos caminos que cada lector transita con su lectura, evidenciando lo impredecibles y ricos que estos pueden ser, al estar mediados

¹⁶¹ Los foros sirven para poner en conexión a gente de todo el mundo con capacidad para contrastar toda clase de informaciones. Al respecto de la duda que acabo de exponer, no había sido la única que se había planteado dicha cuestión y habían sido varios los usuarios del foro que habían intentado localizar la casa, yendo a los lugares reales que se describen e intentando ubicar el emplazamiento. Obviamente, las pesquisas no dieron fruto, pues la casa de Ash Tree Lane es un espacio ficcional.

¹⁶² Es importante resaltar que durante todo el tiempo en que los foros estuvieron activos, existió la creencia de que el propio Mark Z. Danielewski, autor muy activo en redes sociales, participaba y leía algunas de las discusiones que, en algunos casos, como apunta Thomas, le habrían influido, como pone de manifiesto el hecho de que a un grupo seleccionado de los colaboradores más regulares del foro se les hicieran llegar las pruebas tempranas de *Only Revolutions* (2011, p. 91).

por la propia subjetividad de cada uno. En definitiva, como ya he comentado previamente, si existen tantas lecturas como lectores, con *House of Leaves* y todas las particularidades comentadas y expuestas, esto es así aún más.

4.6. ASPECTOS MATERIALES DE *HOUSE OF LEAVES*

*Literature was never only words, never merely immaterial verbal constructions.
Literary texts, like us, have bodies, an actuality necessitating that their
materialities and meanings are deeply interwoven into each other.*

N. KATHERINE HAYLES

4.6.1. *House of Leaves* en la frontera del libro de artista

De entre todas las muchas entrevistas que Mark Z. Danielewski ha concedido a lo largo de estos veintidós años que han transcurrido desde la publicación de *House of Leaves*, probablemente la que le hicieron Larry McCaffery y Sinda Gregory continúa siendo a día de hoy una de las más reveladoras a la hora de aproximarse a la obra del autor americano. En una de las cuestiones que McCaffery le plantea en esa conversación, le comenta cómo en *House of Leaves* se encuentran numerosas referencias, debates y comentarios acerca de las consecuencias que tiene que, cada vez con más asiduidad, las personas reciban y procesen su información sobre el mundo mediante representaciones visuales en lugar de a través de libros, haciendo referencia a las ideas de Marshall MacLuhan sobre las implicaciones de la llamada revolución de Gutenberg. Aprovechando la coyuntura, McCaffery elogia a Danielewski y las elecciones estéticas patentes en su obra con el siguiente comentario: «one of the aspects of *House of Leaves* that got me most excited was

the sense that I was encountering an author who had obviously been influenced by and was open to visual influences, but whose commitment to words and print-bound books was even more obvious» (2003, pp. 116-117). Con esa breve aseveración, McCaffery resume a la perfección algunos de los principios por los que se han regido las propuestas literarias de Danielewski: por un lado, su obra está claramente marcada por una voluntad visual muy fuerte en la que la palabra se funde con elementos visuales de toda índole muy en la tendencia actual donde lo visual parece predominar sobre lo verbal; por otro lado, el autor americano muestra un absoluto compromiso con el libro impreso y con las implicaciones que este tiene aún en el momento actual, haciendo de la forma del libro un elemento indispensable para la transmisión de su obra literaria, en detrimento de cualquier otro soporte.

En cierto modo, no sería atrevido afirmar que *House of Leaves* es una novela que voluntariamente se ha postulado como un baluarte de las letras impresas. Se trata de una obra concebida para ser tocada, movida y experimentada materialmente y no en una pantalla, a pesar de que, sorprendentemente, podría funcionar a la perfección como un texto digital, dados los múltiples elementos que posee que funcionalmente serían mucho más apropiados para una pantalla que para residir sobre un montón de páginas. Volviendo a esa misma entrevista, a colación de lo expuesto, McCaffery continúa reflexionando acerca de la materialidad en la literatura y aborda la cuestión de la transformación experimentada por las herramientas y medios empleados por los escritores a la hora de realizar sus obras y cómo estos pueden haber sido el origen del tipo de libros que tenemos en la actualidad. Por tanto, tal y como ocurrió con el desarrollo de la imprenta, la aparición del procesador de textos ha auspiciado en gran medida los cambios que pueden observarse en los libros de que disponemos hoy en día. En este sentido, McCaffery considera que el paso de la escritura manual y la máquina de escribir al procesador de textos ha sido fundamental y, desde su particular punto de vista, observa que más y más escritores han comenzado a romper con el flujo lineal de la narrativa utilizando notas a pie de página o al final, índices u otros métodos formales para desviar

el ojo del lector de su habitual movimiento de izquierda a derecha de arriba abajo en la página (2003, p. 117). Asimismo, como agudamente también observa McCaffery, el proceso de escritura llevado a cabo en una máquina de escribir hacía mucho más laboriosas las tareas de introducir notas a pie de página o crear glosarios e índices, mientras que, hoy en día, con un procesador dichas actividades no supone apenas esfuerzo. En todo ello puede residir la razón por la que los escritores en el siglo XXI estén más preocupados en crear “ensamblajes textuales” que narrativas lineales (McCaffery et al., 2003, p. 117).

Sin embargo, como ya he comentado previamente y de acuerdo con lo que el mismo Danielewski se encarga de responder a McCaffery, en contra de todo pronóstico, *House of Leaves* no se trata de un texto generado mediante el uso de un procesador de textos. De acuerdo con su autor, el material que realmente otorga al escritor verdadera libertad es el lápiz y afirma con cierta guasa: «I wrote the entire thing on pencil!⁶³» (McCaffery et al., 2003, p. 117). Así pues, en consonancia con las ideas con las abría este capítulo, puede afirmarse que *House of Leaves* es una obra con una fuerte identidad material desde su misma conceptualización y sus primeros estadios. No obstante, no puede obviarse el hecho de que, como ya mencioné, su difusión ulterior en lo que se ha dado en conocer como su primera edición se realizó de manera eminentemente digital, circulando a través de Internet.

Donald McKenzie, en su obra *Bibliografía y sociología de los textos*, habla de la existencia a lo largo de la historia de la literatura de lo que él denomina autores “filotipográficos” que, tirando de etimología, se trataría de autores atraídos por la tipografía de la obra y no solo por los significados de aquello que escriben. Así, estos autores «usan o esperan que sus impresores usen los recursos de formas librarias para transmitir con la mayor claridad lo que ellos

⁶³ Como sigue explicando en esa misma entrevista, para Danielewski el lápiz fue una herramienta fundamental, especialmente en las partes más complejas de la novela desde el punto de vista de su diseño, como es la sección del laberinto o las páginas donde se encuentran las ventanas y diferentes bloques de texto (véase *HL*, P. 140) (McCaffery et al., 2003, p. 117).

quieren significar» (McKenzie, 2005, p. 49). Por una parte, no creo que ningún autor hoy en día sea ajeno a estas cuestiones por voluntad propia, ya que la visualidad se ha convertido en una realidad que ha marcado de manera eminente el siglo XX y, por supuesto, el siglo XXI. Nicholas Mirzoeff afirmaba que «la vida moderna se desarrolla en la pantalla» (2003, p. 17) y que «ahora la experiencia humana es más visual y está más visualizada que antes» (2003, p. 17) y son aseveraciones que, cada vez más, se hacen más evidentes y acusadas. En la actualidad, la divulgación en el uso y posesión de los teléfonos móviles conlleva que sean muchas las personas que acceden a la realidad a través de esas pantallas. Es a través de estas donde encuentran la información que necesitan, se relacionan y consumen tanto cualquier clase de objeto material como productos culturales digitales. Es un hecho que las pantallas están tan presentes en nuestras vidas que no podemos escapar de ellas. Por ejemplo, este trabajo se ha realizado, aunque no íntegramente en gran parte a través de pantallas, igual que ocurre con su recepción que, muy seguramente se realice también a través de este tipo de soporte y no mediante una impresión sobre papel como, durante décadas, se ha venido haciendo.

Este capítulo se centra en el aspecto de la materialidad del libro, realidad que considero fundamental para su conceptualización como un objeto solvente, que se ha mantenido impertérrito durante muchos siglos y, como todas las otras tecnologías, es el producto de la actuación humana en contextos complejos y altamente volátiles (McKenzie, 2005, p. 22). De acuerdo con Guglielmo Cavallo y Roger Chartier,

[c]ontra la representación elaborada por la propia literatura y recogida por la más cuantitativa de las historias del libro, según la cual el texto existe en sí, separado de toda materialidad, cabe recordar que no hay texto alguno fuera del soporte que permite leerle (o escucharle). Los autores no escriben libros: no, escriben textos que se transforman en objetos escritos (manuscritos, grabados, impresos y, hoy, informatizados), manejados de diversa manera por unos lectores de carne y hueso cuyas maneras de leer varían con arreglo a los tiempos, los lugares y los ámbitos (2001, p. 20).

Por otro lado, Amaranth Borsuk considera que elementos tales como ilustraciones, desplegados y otros elementos móviles y, en cierta manera interactivos, invitan al lector a involucrarse con el libro de modo táctil, pues tratan la página como un espacio de exploración (2018, p. 88). Esto reafirma precisamente uno de los pilares teóricos sobre los que se asienta este trabajo, que es la vigencia del libro como objeto material y la necesidad de esa misma materialidad para seguir existiendo como tal. N. Katherine Hayles afirma que debe entenderse la literatura como la interacción de forma y medio, y que el texto ha de estar “encarnado” para existir en el mundo (2004, p. 69). De hecho, son numerosas las voces que han surgido para postularse a favor de la materialidad del libro y, en particular, de la literatura en un contexto donde la pantalla ha cobrado una excepcional fuerza. De esta manera, podría decirse que, en contra de la tendencia imperante, la existencia de esa misma materialidad, se ha convertido en una de sus potencialidades en el nuevo contexto digital que habitamos en la actualidad.

En este sentido, como ya se ha dicho en este trabajo, cada vez son más los autores que se comprometen con esta idea y muestran una voluntad de hacer del libro impreso una señal de identidad de su producción literaria. En el caso que me ocupa, me interesa la figura de Mark Z. Danielewski, quien ha optado por la materialidad y lo analógico para determinar la manera en la que hace literatura, sin desmarcarse de esa realidad digital, pues, la *remediación* supone una práctica fundamental también para los principios estéticos sobre los que se erigen sus obras. Danielewski y sus obras se pliegan a la perfección a las palabras de Deleuze y Guattari, «[n]o hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho» (2004, p. 10). La forma es intrínseca al contenido y la dependencia entre ambas es lo que condiciona a la misma esencia de la obra literaria. Si separamos cómo está realizado el libro de lo que contiene, estaremos extirpando una parte significativa fundamental.

La forma en la que *House of Leaves* exhibe su propia materialidad hace que su propuesta literaria pueda ser entendida bajo diversos prismas que la definen como un libro muy complejo conceptual y estéticamente. Hasta

prácticamente el año 2000, los libros que presentaban elementos gráficos no abundaban y, generalmente, los elementos gráficos con los que contaban eran principalmente ilustraciones que no dependían de manera directa del propio autor, sino que en muchas ocasiones eran accesorios externos cuya autoría era ajena al texto, a pesar de que pudiera estar creada ex profeso para la propia obra. Sin embargo, ha habido libros que han desafiado todo esto y se han mostrado capaces de aunar elementos materiales y textuales en un todo inseparable.

De manera general, la forma de denominar a estas manifestaciones que ligaban de manera íntima forma y contenido en forma libraria han estado muy determinados por lo que se ha denominado como libros de artista. Como ya se comentó en el segundo capítulo, la línea que separa al libro de artista de aquel libro con voluntad material reside principalmente en el volumen de las tiradas en las que se comercializan las obras. Johann Drucker considera que un libro de artista debe ser una obra realizada por un artista consciente de la forma del libro, más que un libro que pueda considerarse artístico por sus cualidades formales (1995, p. 21). Sin embargo, desde mi punto de vista¹⁶⁴, de acuerdo con esa amplia definición, se acota demasiado el campo de lo que podría considerarse como un libro de artista. De esta manera, cualquier libro donde la forma sea en mayor o menor medida relevante para su conceptualización habría de ser considerado como tal, en tanto en cuanto dibujos, diagramas, notas y cualquier otra disrupción gráfica del texto dotan de variación a la textura total de la obra (Drucker, 1995, p. 103). Por ello, volviendo a la idea de Chamchinov a la que recurría en el segundo capítulo, considero que es importante considerar los libros de artistas como objetos que han de ser manufacturados por el propio

¹⁶⁴ En algunos casos, las fronteras entre manifestaciones similares son complicadas de trazar. El concepto de libro de artista como una propuesta artística tiene muchos puntos en común tanto con lo que propone *House of Leaves*, como representación literaria de algunos de esos preceptos, como con el mismo concepto de liberatura. No obstante, aunque puede darse un cierto riesgo de confundir ambas realidades, la diferencia entre ambas manifestaciones reside en la actitud hacia el texto, pues en el libro de artista, el texto se subordina a la forma libraria mientras que la obra liberaria subordina la forma al texto, es literatura que anexiona a su territorio el espacio físico del libro (Fajfer, 2010, p. 61).

autor y, al mismo tiempo, en lo referente a la distribución, comercializados en tiradas pequeñas. En este sentido, Drucker matiza la categórica afirmación anteriormente reseñada, enumerando las formas en las que puede aparecer el libro de artista: «[it] can be a unique work, a highly limited edition, or an inconsistent edition, and still be a work which is a direct expression of aesthetic ideas in a book form» (1995, p. 93).

Si volvemos a las explicaciones que aporta Danielewski acerca de cómo realizó *House of Leaves*, en su estadio inicial, realizado completamente a mano en todos los sentidos y evitando el uso de cualquier herramienta digital, quizás podríamos considerar, con muchas salvedades, a ese ejemplar original como un libro de artista¹⁶⁵ que, posteriormente, se ha convertido y transformado en otra cosa. En cierta manera, puede establecerse en este proceso una analogía a lo que ocurren con cualquier obra de arte pictórica. Así, a pesar de que contemplar el lienzo original del Guernica de Picasso es una acción a disposición de cualquiera que desee visitarlo siempre y cuando se acerque al museo Reina Sofía para tal efecto, la posesión de dicha pieza, única y exclusiva, se limita pues se trata de un objeto de interés cultural que es. No obstante, existen miles de reproducciones del susodicho lienzo colgando en montones de paredes en todo el mundo que reproducen la sensación de mirar ese lienzo, pues la significación visual se mantiene. Esto podría llevar a considerarse que, en lo referente a los libros que presentan estas peculiaridades materiales tan acusadas, fueran sujetos de procesos similares a los que ocurren con el arte, como acabo de describir.

De esta manera, el modelo ideal de un libro con conciencia material, ese creado por el propio autor de manera manual, como ocurre en el caso de Danielewski, podría llegar a considerarse como un libro de artista, mientras que los ejemplares que llegan al lector, serían tan solo reproducciones de ese

¹⁶⁵ Si bien es cierto que Danielewski no podría ser considerado jamás como un artista *per se*, ya que no vierte sus ideas estéticas en ese artefacto del que hablamos que es *House of Leaves*, aquí me acojo a la idea de ese proceso artesanal que existe detrás de los libros de artista y con el que la creación de esta novela comparte procesos.

primer ejemplar ideal. En estos términos, *House of Leaves*, que puede considerarse como una investigación del libro como forma a través del examen de sus propiedades materiales, temáticas y formales, propiedades que, para Drucker, constituirían la esencia de esta tipología libraria (1995, p. 93). Así, es evidente que la novela de Danielewski comparte muchos rasgos con este tipo de arte y, aunque no creo que pudiera llegarse a considerar como tal, sí que es una obra que puede encontrarse en los límites de esa definición.

En este sentido, desmarcándose de toda la posible discusión acerca de qué es o qué no es un libro de artista, se encuentra la propuesta teórica que conjuntamente realizan precisamente un artista como es Zenon Fajfer, que experimenta con la forma material del libro dejando de lado el contenido, y su compañera teórica Katarzyna Bazarnik, quien sustenta las propuestas gráficas del primero con una exégesis de su obra desde la teoría literaria. Como anticipé en el capítulo segundo, la propuesta de estos dos autores está íntimamente relacionada con el aspecto de la materialidad que algunas obras literarias presentan, además de con cómo la forma libraria posee un peso fundamental en su realización holística en términos de la obra de arte. Para ello, acuñan el ya citado neologismo “liberatura” en el que a literatura le añaden el concepto de “liber” (‘libro’ en latín), debido al peso que la forma material tiene en las obras que se pueden adscribir a esta categoría que ellos crean. Fajfer hace hincapié en el hecho de que para que una obra pueda ser considerada como liberaria, «the semiotisation of the physicality of a work must result from writerly choices motivated by expressive and aesthetic purposes, and not from other agents involved in book production and distribution» (Bazarnik, 2018, p. 35). Así pues, el componente físico de la novela debe ser intrínseco a los rasgos estéticos y narrativos que esta presenta. La relación que la obra presenta con su forma libresca es considerada por Katherine Hayles como una metáfora material, pues afirma que dicho término destaca la transferencia de sentido que existe entre las palabras y la forma del libro o, como textualmente indica, una red de símbolos y su aparato material (2002a, p. 22).

4.6.2. El código como interfaz: transferencias de los textos electrónicos a la forma impresa del libro

Otra de las maneras en las que el libro puede considerarse es entendida su forma como la interfaz en la cual la obra literaria es presentada. Esta interfaz determina la manera en la que el usuario o el lector acceden al contenido y predisponen la interpretación del contenido. Continuando con Hayles, sobre esto cabe considerar que «[w]e are not generally accustomed to think of a book as a material metaphor, but in fact it is an artifact whose physical properties and historical usages structure our interactions with it in ways obvious and subtle» (2002a, p. 23). Por lo tanto, considerar *House of Leaves* en estos términos resulta extremadamente sencillo. No solo tenemos las palabras de su autor que sustentan y refrendan estas pretensiones sobre las que construye toda su obra, sino que como usuarios de este artefacto literario puede perfectamente constatar. Así, la novela se construye como un cúmulo no solo de voces entre las que se mezclan diversos narradores, así como niveles diegéticos, sino que, además, la forma de manejar el libro fundamenta esta experiencia literaria que se busca generar al acercarse a la novela. El diálogo que forma y texto mantienen en *House of Leaves* tiene que ver en gran medida en cómo la forma de leer y experimentar el libro simula la narración que la novela alberga. De esta manera, el lector se encuentra ante una narración turbulenta, repleta de idas y venidas a través de las páginas que dificultan una lectura lineal al uso y que obligan a manipular el texto continuamente en un trasiego constante de informaciones mezcladas que suponen la forma de acceder a la información para construir un sentido global.

La fragmentación de la novela y la manera en la que las diversas tramas confluyen definen fundamentalmente cómo se accede a la historia núcleo, que es la historia de Navidson. Sin embargo, no es casual que esa narración esté sepultada por todo un abultado volumen de notas y voces que pretenden distraernos, pero también completar la historia, al mismo tiempo que la

contienen y la remedian de diversas maneras, generando interpretaciones diversas que constituyen solo algunas de entre todas las que pueden generarse y de entre las cuales la propia del lector es solo una entre ellas. Como ya he comentado, el laberinto es una figura fundamental en el seno de *The Navidson Record*. La casa de Ash Tree Lane crea en su seno un espacio vacío y repleto de oscuridad y misterio que es imposible de mapear, generando así una multiplicidad de aproximaciones que impiden que pueda ser experimentado de una manera unívoca y universal. De la misma manera que ese laberinto es subjetivo y depende de la psique de aquel individuo que lo experimenta, la novela se mimetiza con esa misma idea y hace que esta se organice materialmente como un laberinto textual que es diferente para cada usuario. Los accesos son diversos, los senderos a lo largo de la prosa se bifurcan y se presenta un texto oscuro y complejo que solo siendo experimentado por el lector puede alcanzar alguna iluminación, pero, al mismo tiempo, como dijimos, se trata de un texto que culmina en la insatisfacción posmoderna de no ser capaz de poder aportar respuestas ni soluciones a los problemas que plantea. Así pues, como propone Bazarnik, el libro se convierte en un componente significativo de la obra literaria (2008).

De esta manera, *House of Leaves* puede considerarse un texto no lineal en gran parte, pues no puede obviarse que hay partes donde la linealidad es innegable. Si bien es cierto que, en su gran parte, puede leerse siguiendo cierta tendencia continua, los diversos fragmentos que lo componen permiten y auspician esa no linealidad. George Landow considera que para que un texto ostente ese carácter, no debe ser simplemente una secuencia fija de letras, palabras o frases sino un texto en el que las palabras o las secuencias de estas puedan diferir de lectura a lectura a causa de la forma, las convenciones o los mecanismos del texto (1994, p. 51). Cuando abrimos *House of Leaves*, nos encontramos ante la introducción de Johnny Truant, un bloque de texto que se desarrolla a lo largo de las primeras páginas del libro sin mostrar ninguna característica que lo aleje de cualquier texto narrativo convencional. No obstante, una vez se llega al frontispicio que anuncia el inicio de *The Navidson*

Record (HL, p. 1) la cosa cambia. Llegados a este punto comienza paulatinamente la complicación y la diversificación de la linealidad del texto. En la página tres aparecen ya las notas al pie, que no generan demasiada disrupción pues siguen perteneciendo al nivel diegético de Zampanò. Sin embargo, la primera de las notas dice: «A topic more carefully considered in Chapter IX» (HL, p. 3). Así, se insta en cierto modo al lector a que potencialmente se dirija a dicho capítulo, con la finalidad de saber más sobre ese tema en cuestión, que no es otro que la diatriba sobre si la imagen, con el devenir de los medios digitales, sigue siendo vehículo de la verdad. En este punto, el orden de lectura lineal ya se puede ver alterado y habrá lectores que acudan a la citada página con el fin de buscar respuestas a la citada cuestión. Otros, por el contrario, continuarán el orden convencional.

Continuando con este ejercicio sobre la linealidad de la narración, al pasar la página el lector se topa con un nuevo problema aparece la voz de Johnny Truant por primera vez, mezclada con la de Zampanò. Como ya se comentó, Danielewski se encarga de diferenciar de manera evidente prácticamente todos los niveles diegéticos empleando fuentes diferenciadas que caractericen cada una de las voces narrativas. Asimismo, en esa misma página, la página cuatro, también se encuentra la voz de los Editores. De este modo, convergen las tres voces narrativas en la segunda página, generando esa disrupción en el orden lineal de la narrativa. Al igual que en la página anterior el lector pudo elegir si dirigirse al capítulo IX o no, llegado a este punto también queda a su elección si continuar leyendo *The Navidson Record* linealmente ignorando las otras dos voces o alternarlas con el texto que aquí parece principal, según el orden de las notas lo vayan indicando¹⁶⁶. Asimismo, el texto

¹⁶⁶ Sobre esto, me gustaría reseñar algo acerca de mi propia experiencia. Para realizar esta investigación, he leído varias veces *House of Leaves*. La primera de las veces la lectura fue lenta y concienzuda, sin dejar ninguna nota atrás, combinando todas las voces narrativas y enfrentándome a la polifonía que la novela propone. Sin embargo, he de reconocer que la voz narrativa de Truant es la que menos me llama la atención, de manera que, en la segunda ocasión que leí el libro directamente omití esa voz narrativa. Se trata de un procedimiento sencillo pues consiste en hacer caso omiso de todo el texto que aparece en Courier. La novela, a pesar de ser la misma, se convertía en una nueva. La lectura era más ágil y se leía como otro libro completamente distinto. Con esto quiero simplemente ejemplificar que *House of Leaves* puede

se encuentra jalonado de notas al pie que hacen referencia a obras y autores, reales y ficticios, que justifican las ideas expuestas en el cuerpo principal. Todas estas posibilidades se abren ante el lector en cada una de las páginas, dando lugar a múltiples lecturas posibles en las que ir seleccionando qué se quiere leer, que se opta por obviar y, en definitiva, rompiendo la linealidad del texto en favor de un texto capaz de generar lecturas múltiples, casi infinitas y dependientes del usuario que las realice¹⁶⁷. Toda esta idea se ajusta muy bien a la explicación que Landow aporta sobre los textos no lineales¹⁶⁸, considerándolos como objetos de comunicación verbal que no posee una única secuencia fija de letras, palabras u oraciones, sino que las palabras o las secuencia de estas pueden diferir de una lectura a otra ya sea debido a la forma, las convenciones o los mecanismos del texto (1994, p. 51).

De acuerdo con lo que Espen J. Aarseth afirma, el papel, desde un punto de vista tecnológico, es perfectamente capaz de plantarle cara al ordenador y mostrarse como una alternativa a él cuando se habla de lo que él denomina como textos ergódicos (1997, p. 10). Son ya muchas las obras que con sus características han puesto sobre la mesa una amplia e ingeniosa variedad de dispositivos que, a pesar de ser impresos, son capaces de competir con los textos electrónicos. Así lo demuestran obras que ya tiene varias décadas a sus espaldas, como pueden ser *Pale Fire* (1962) de Nabokov y *The Unfortunates* (1969) de B. S. Johnson, así como otras algo más cercanas temporalmente a nosotros como *Diccionario jázaro* (1989), de Milorad Pavić y *S.* (2013), de Doug Dorst y J. J.

ser textos muy diferentes en función de las lecturas que de él se hagan y, el hecho de, por ejemplo, omitir una de las voces narrativas, es una forma de acceder a otra novela leyendo la misma.

¹⁶⁷ Sobre esta cuestión, son interesantes la categorización, así como las ideas acerca de las notas que aporta Genette en *Umbrales* (2001, p. 275). Sobre la cuestión de la voluntariedad a la hora de leer o no las notas, el autor francés dice lo siguiente: «las notas pueden ser de lectura estatutariamente facultativa, y en consecuencia no dirigirse más que a algunos lectores; aquellos a quienes interese tal o cual consideración complementaria, o digresiva, cuyo carácter accesorio justifique precisamente pasar por alto la nota» (2001, p. 276).

¹⁶⁸ Sobre el aspecto de la linealidad, Jacques Derrida afirma en *De la gramatología* que «el fin de la escritura lineal es el final del libro» (1986, p. 115). Resulta interesante la digresión que realiza el autor acerca de esta categórica afirmación en nota al pie y de las implicaciones que la escritura lineal ha tenido en el desarrollo del pensamiento humano.

Abrams. Como ya se explicó, los textos ergódicos se caracterizan precisamente por requerir del lector un esfuerzo extra a la hora de “atravesar” el texto. Es decir, el lector precisa algo más que continuar la linealidad en la que se encuentra escrito el texto para construir el significado del que es portador. Todas las obras que acabo de nombrar evidencian características que las convierten en novelas o ejercicios literarios que obligan al lector a desautomatizar sus pautas y hábitos de lectura, lo cual los separa de otras novelas que presentan una propuesta más convencional.

A lo largo de las últimas décadas se ha producida una frenética evolución tecnológica que, tan veloz como ha sido, ha supuesto que los usuarios fuéramos siendo conscientes de esos cambios con igual velocidad y ajetreo. Desde mi punto de vista, resulta imposible que, con la poca perspectiva con la que aún podemos observar todas esas transformaciones, pueda esbozarse con el suficiente juicio el alcance que han tenido. No obstante, es evidente que prácticas que teníamos perfectamente asumidas se han visto en la obligación de ser alteradas. Como apunta Aarseth, las formas de escribir y leer han sido dos de las más radicalmente afectadas (1997, p. 13). Por ende, es evidente que el surgimiento de nuevas tecnologías implica la aparición de nuevas formas de aproximarse a ellas¹⁶⁹ y, en este caso, el auge de las tecnologías de la información, son las causantes de que las formas de leer y escribir sean las que mayores alteraciones hayan experimentado.

En cierta manera, esas son las ideas dentro de las cuales podemos ubicar algunas de las peculiaridades materiales que presenta *House of Leaves*. La manera de acceder a la novela puede realizarse por diferentes medios y la lectura, en muchas ocasiones, se encuentra sujeta a las decisiones que el lector se decida a tomar. No se trata de un camino definido que trace una única vía

¹⁶⁹ Esta idea es la que sustenta el primer capítulo de este libro. La reflexión sobre los diferentes soportes de escritura y la aparición de nuevas “tecnologías” que fueran vehículo de la palabra es lo que nos ha traído hasta aquí. Como comenté en la introducción, al fin y al cabo, son esas nuevas tecnologías quizás las causantes de que vayan surgiendo obras literarias a las que aún no sabemos bien cómo enfrentarnos como lectores, pero que se hacen eco de situaciones análogas sucedidas en los albores de nuevas tecnologías hace ya siglos.

que conecte el comienzo con el final. Así, cuando cargamos una página web en nuestro navegador, nos hallamos ante un espacio virtual en el que las posibilidades de lectura son diversas y subjetivas, solo plegadas a la voluntad del usuario que se encuentre enfrente del hipertexto contenido en ese espacio web. Probablemente, cada usuario realice movimientos completamente diferentes a lo largo del espacio, pinchando en unos links u otros libremente¹⁷⁰. Los textos electrónicos aportan una mayor autonomía al usuario, quien se encarga de hacer su voluntad con el texto que tiene delante¹⁷¹. De acuerdo con George Landow, los vínculos son los elementos más importantes en un hipertexto por su contraste con las tecnologías impresas (1994, pp. 6-7). No obstante, en cierto modo, personalmente difiero con esta idea. La idea de hipertextualidad y la vinculación existente entre diferentes tipos de textos no es algo que pueda considerarse intrínseco a los hipertextos, aunque en ellos funcione de una manera mucho más fluida.

Aarseth, en *Cybertext: Perspectives of Ergodic Literature*, crea toda una teoría sobre la textualidad y propone la textualidad como una triada: el operador, el signo verbal y el medio, estos dos últimos interdependientes (1997, p. 20-21). En el segundo capítulo introduce la propuesta de Aarseth en función de las diferentes variables que él identificaba en los textos y que podían dar lugar a diferentes tipologías. Por ende, podían identificarse siete variables: dinámica, determinabilidad, transitoriedad, perspectiva, acceso, vinculación y

¹⁷⁰ En realidad, aquí cabría puntualizar que, si la arquitectura de una página web está realizada a conciencia, los movimientos del usuario son guiados mediante los procesos programados en el *back end* pues no olvidemos que gran parte de las páginas webs necesitan que los usuarios realicen unos u otras acciones en función de la finalidad del espacio web.

¹⁷¹ Cabe puntualizar en este punto que, a pesar de que los textos electrónicos se han postulado como formas textuales mucho menos coercitivas de lo que un libro puede llegar a serlo, esta asunción no es del todo acertada. De acuerdo con N. Katherine Hayles, la flexibilidad que el código ofrece, que dota al lector de la libertad de movimientos a lo largo del libro en la manera en que prefiera, moviéndose hacia delante, hacia atrás o acceder a la información contenida por el libro por la página que prefiera, se contrapone a la organización en bucle que presentan los hipertextos electrónicos, que limitan mucho más la capacidad de moverse a través del texto del usuario (2008, p. 32). En este sentido, Aarseth también concuerda con dicha idea, quien considera que la interactividad, especialmente en los primeros estadios de la crítica hipertextual, es un rasgo puramente ideológico, que proyecta sobre esas manifestaciones más una fantasía que un concepto con sustancia realmente analítica (1997, p. 51).

función del usuario. Dentro de cada una de estas variables se diferenciaban a su vez otras posibilidades. Esta organización permite caracterizar los textos mediante el análisis de sus elementos. Así pues, atendiendo a la propuesta de Aarseth, *House of Leaves* podría ser considerado en cuestión de la dinámica estática, determinado, no transitorio, de perspectiva impersonal, acceso aleatorio, con vínculos explícitos y en el que el usuario tiene una función exploratoria. Es evidente que la naturaleza impresa de la novela hace que algunas de esas características sean irrefutables e intrínsecas a esa característica, como lo es el hecho de que sea estática, pues los *scriptons* no pueden aparecer ni cambiar con el tiempo¹⁷², aunque atendiendo a lo que, en cierto modo esta cuestión de lo estático es algo compleja de dirimir, pues sí que la lectura puede realizarse de manera parcial, aunque el lector no estaría realizando el ejercicio lector de manera óptima y completa. Otro de los elementos que son intrínsecos a la forma del código que presenta la novela de Danielewski, es el hecho del acceso aleatorio pues una de las grandes virtudes de la materialidad de este soporte es precisamente que puede accederse a cualquiera página en cualquier momento de una manera mucho más sencilla de lo que podría hacerse en una ficción o texto hipertextual.

Volviendo a la cuestión de las notas al pie de página que tan fuertemente caracterizan *House of Leaves* y que se encargan de ir glosando el texto principal, pienso que, aunque no podrían considerarse hipervínculos en sí mismos al modo de los que aparecen en un hipertexto, sí que generan un mecanismo análogo mediante el cual una determinada idea o concepto es vinculado a otras informaciones externas al texto principal que el lector/usuario puede decidir consultar o no. Cuando leemos un artículo de cualquier medio digital, todo el grueso de ese texto se encuentra jalonado de vínculos que nos llevan de acá para allá si nosotros nos dejamos. Pero también podemos optar por una lectura

¹⁷² Esto tiene que ver eminentemente con el hecho de que, al tratarse de una novela, teóricamente *House of Leaves* está pensada para que sea leída de principio a fin. No obstante, en los librojuegos del tipo *Choose Your Own Adventure*, influyentes de forma determinante en la ficción hipertextual, aunque los *textons* son los mismos, los *scriptons* pueden cambiar, pues cada lector optará por una sucesión de signos diferente en cada lectura.

lineal que no se vea perturbada por esas palabras subrayadas y destacadas en diferentes colores para llamar nuestra atención y hacernos viajar a otros hipertextos que complementen, completen o contextualicen la lectura que nos hallamos realizando. Ocurre algo tremendamente similar cuando nos encontramos ante un texto impreso con cifras voladas al final de una palabra que remiten al lector a una nota ubicada ya sea al pie de esa página, al final del capítulo o a la sección de notas del final del libro que, igualmente que un hipertexto, nos invitan a movernos a lo largo de la página o del libro para que la lectura se vea completada con información extra ubicada fuera del cuerpo principal del texto.

Así pues, el aspecto de la linealidad del texto como un elemento con el que escindir textos electrónicos e impresos no parece ser del todo acertado. Además, de acuerdo con Derrida, la escritura está enraizada en un origen no lineal (1986, p. 1173), de manera que la linealidad no parece ser un rasgo intrínseco a la escritura, sino más bien una evolución necesaria que responde a la correlativa evolución de los soportes. En cierto modo, este tipo de lectura se opone al de tipo tabular, que según Vanderdorpe¹⁷³ designa la posibilidad para el lector de acceder a datos visuales en el orden que él escoge, delimitando de entrada las secciones que le interesan (2002, p. 35). Así pues, la lectura de un hipertexto, similar a la que se precisa en algunas partes de *House of Leaves*, se ajustaría de un modo más adecuado a este concepto. Cabe hacer una división de tabularidad en dos modalidades diferenciadas, según Vanderdorpe. Por un lado, se encuentra lo que denomina como tabularidad funcional, que es aquella que permite la organización y ordenación de la lectura y el texto, al dictar la disposición del texto en la página (párrafos, capítulos), así como la relación con los elementos paratextuales (índices, glosarios, etc.); y, por otro, se encontraría la llamada tabularidad visual, que es la que permite que el lector alterne la

¹⁷³ Resultan de especial interés los capítulos del volumen *Del papiro al hipertexto* de Vanderdorpe titulados “Linealidad y tabularidad” y “Hacia la tabularidad” por todas las reflexiones que extrae al respecto de la contraposición de ambas prácticas y las implicaciones de cada una de ellas en lo que a la lectura se refiere.

lectura con la apreciación de otros elementos visuales como notas, glosas, ilustraciones, etc. relacionados de una manera u otra con el propio texto (2002, p. 55).

En el caso de *House of Leaves* puede apreciarse que ambos tipos de tabularidad se dan de manera fehaciente en el texto, pues tanto la forma en la que la página está diseñada como la manera en la que se relaciona con diversos elementos conforman rutas de lectura que se revela como totalmente opuestas a la linealidad. Así pues, el hecho de que la tabularidad sea un elemento determinante para *House of Leaves* permite un tipo de lectura muy particular. La disposición en la página de un texto lineal permite la automatización de la lectura (Vanderdorpe, 2002, p. 39), pues la organización de una frase tras otra genera un orden que posibilita que el significado de las dispuestas con anterioridad pueda ir contextualizando a las siguientes. Esto permite que el lector no tenga más que dejarse llevar por esa misma linealidad del texto y seguir el hilo narrativo para generar significado.

Por lo tanto, a la hora de leer textos que sean fuertemente tabulares, esos automatismos de lectura resultan mucho menos provechosos, pues cada contexto de comprensión debe ser recreado *ex novo* en cada nuevo bloque de texto (Vanderdorpe, 2002, p. 39). En cierto modo, esta idea se alinea muy bien con la teoría de los textos ergódicos de Aarseth, que requiere del lector un esfuerzo relevante para extraer los significados del texto. Evidentemente, estas características están muy relacionadas con el hecho de que en *House of Leaves* la lectura deba estar plenamente desautomatizada y la linealidad solo pueda existir fragmentariamente. De hecho, hay secciones de la novela donde la tabularidad es extrema y no permite más que una lectura “a saltos” y donde no existe realmente un orden preferido.

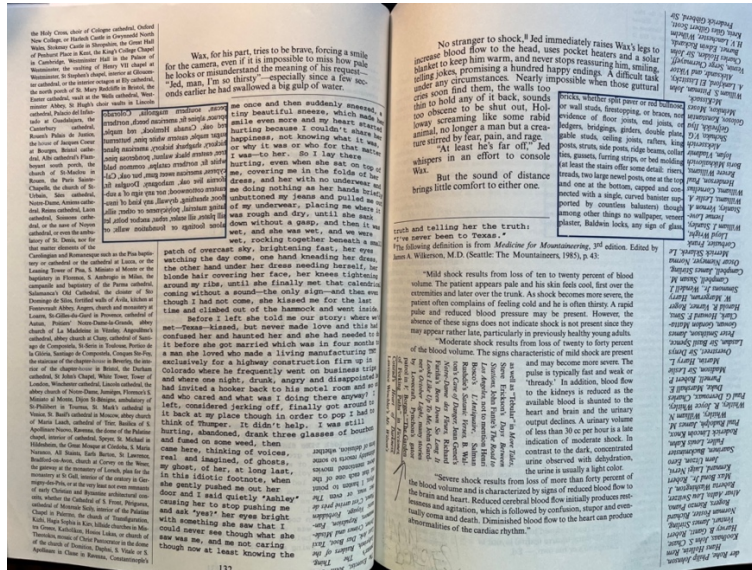


FIGURA XXVI: Ejemplo de disposición tabular (*HL*, p. 132-133)

Sin embargo, todas estas cuestiones adquieren una mayor relevancia cuando se examinan desde la perspectiva de que la novela de Mark Z. Danielewski, posee una voluntad material desde su misma concepción. Esto es importante en tanto en cuanto afecta de manera directa a la forma en la que el libro vaya a ser leído. En muchos sentidos, *House of Leaves* podría funcionar a la perfección como un hipertexto, especialmente teniendo en cuenta toda la vinculación que existe a lo largo de sus páginas. No obstante, hay acciones de un hipertexto no permitiría. Un ejemplo perfecto son las páginas que aparecen en la figura XXVI, donde aparecen algunas de las disposiciones más complejas visualmente. En ese caso, la forma del libro es idónea para que el lector lo manipule de modo que pueda girar el libro de todas las formas necesarias, manteniendo el tamaño y la estructura de la página intacta. Sin embargo, esto queda algo perdido si se tratase de un texto electrónico. Su lectura en un ordenador sería del todo invariable y esos juegos y movimientos que propone del todo ineficaces en su misma esencia pues, aunque el propio hipertexto permite mover, girar y ampliar o reducir los textos, se perdería parte de esa voluntad de juego mediante la que el lector debe “utilizar” el libro. De igual modo, la página en un lector electrónico tampoco garantizará una experiencia óptima de esas páginas por parte del lector. Creo que uno de esas causas es el hecho de que la

pantalla de estos lectores es un cuadrado limitado de espacio donde no todo el texto cabe atendiendo a su tamaño. En muchas ocasiones, el tamaño de la tipografía suele estar sujeta a las necesidades del lector, quien lo modifica en función de sus necesidades visuales. Esto acarrearía el hecho de que la página se “desconfiguraría” y perdería parte del diseño que la caracteriza.

En este sentido, una de las ventajas que posee el formato del códice sobre el que se asienta la novela de Danielewski tiene mucho que ver con el hecho de que texto y diseño se encuentran fijados en un medio incapaz de alterar esas dos realidades. Puede parecer que esto es un hándicap, especialmente cuando se trata de un libro que requiere que el lector se involucre tanto en la lectura del texto. No obstante, puesto que se trata de un artefacto literario donde cada una de sus partes parece pensada cuidadosamente en relación a todas las demás, el hecho de que estas partes se mantengan inamovibles favorece que el efecto que su autor busca se produzca siempre igual. No se necesita que el texto se mueva en modo alguno para favorecer la sensación de estar perdido en su seno. De hecho, como si se tratara de un mismo laberinto profundamente estático, el texto de *House of Leaves*, con la multiplicidad de opciones que presenta, ya genera esa sensación de extravío, como si de un laberinto se tratara, al modo del de Creta.

No obstante, no puede obviarse que para esta novela es complicado dirimir qué tiene más peso, si esa materialidad intrínseca a su forma de códice o la influencia de los elementos propios de los textos electrónicos, pero es evidente que si hay algo que la define precisamente es esa naturaleza híbrida de la que hace gala, mediante la cual intensifica las especificidades de la imprenta a la par que imita las acciones y procesos de los textos electrónicos. Por ello, cabe afirmar que *House of Leaves* está profundamente marcada por esa característica de “digitalidad”, pues según afirma N. Katherine Hayles, se encontraría activamente formada por ese rasgo (2007, p. 99). Las características de hipertextualidad que *House of Leaves* ostenta son las que, en cierto modo, la diferencian del resto de propuestas literarias impresas ajenas a cualquiera de estas características, de manera que esa es una razón lo suficientemente

importante para considerar que la imitación de los formatos electrónicos favorece esa idiosincrasia que la condiciona y perfila como una novela progresista en lo referente a la forma, primordialmente.

A pesar de todo, *House of Leaves* se trata de un texto que podría calificarse de bibliófilo debido a la reverencia que parece evidencia hacia todo lo relacionado con la escritura. Como apunta Laura B. McGrath,

[i]t is a book that is about books: not only the books found, compiled, and published therein, but also about the book, the material object whose existence, supposedly, is in an internet-induced limbo. Yet, originally published online and a part of a vast network of digitally-produced texts, *House of Leaves* does not belong to any one medium (2015, p. 122).

Una de las principales virtudes de la novela de Danielewski reside en esas particularidades que presenta que lo ubican en una tierra de nadie y las cuales no pueden definirlo exactamente como una novela común.

A pesar de ello, como se ha hecho evidente, *House of Leaves* no es la única obra en la que pueden encontrarse este tipo de diálogos y para los que la forma material es fundamental pues, paulatinamente todos esos elementos van siendo incorporados poco a poco a más novelas, generando nuevas formas y lenguajes en lo que parece ser una manifestación más acorde al contexto en el que actualmente nos encontramos. Por ello, cabe pensar que esta corriente de autores que moldean al libro ellos mismos y convierten la forma en algo más que un contenedor neutral, apuestan por esa llamada estética de la libreriedad de la que Jessica Pressman habla.

No obstante, volviendo a la liberatura, creo que este concepto se ajusta como un guante a la propuesta literaria de Danielewski. De acuerdo con lo que afirma Zenon Fajfer, preceptor del concepto y el movimiento,

The ideal of liberature is realized [...] only in the complete integrity of the volume, which, in the fullness of its three-dimensionality, fulfills the dream of a total work, where meanings are constituted just as much by the fabric of the book as by its

language. The space of the volume, its shape and material structure, “the representing world”, becomes a part of the message concerning external reality (2010, p. 15).

De esta manera, la forma material en la que se presenta el libro es absolutamente necesaria para su conceptualización. El elemento clave, probablemente, es que se trata de un libro editado, un volumen en el que se han compilado elementos provenientes de diversos lugares, donde la manera en la que está dispuesto, de ese modo intrincado y complejo no deja de reflejar el mundo representado a nivel diegético, igualmente complejo y tortuoso. *House of Leaves* no es simplemente un libro artístico por las arriesgadas maneras en las que dispone el texto en las páginas, sino que presenta una perfecta simbiosis entre la semiosis textual y la semiosis del vehículo textual (Fajfer, 2010, p. 11).

En conclusión, parece muy determinante que la forma material que presenta *House of Leaves* es absolutamente crucial para su conceptualización estética. A pesar de que presenta rasgos que podrían acercarla de una manera muy próxima a la construcción de ficciones hipertextuales por algunos de los rasgos que exhibe, como pueden ser esas innumerables notas a pie de página o esa esencia de su primera edición que circuló como un texto electrónico, no puede obviarse que esto son solo elementos marginales que, aunque construyen su identidad como una novela manifiestamente híbrida, no deja de ser voluntariamente una exhibición muy progresista de la forma más revolucionaria que el código puede presentar. Es un hecho que, mediante esa manifiesta materialidad, explora muchas de las potencialidades que la página posee para hacer de una novela algo que va más allá. Así, aunque lo material en *House of Leaves* es sustancialmente inherente, al mismo tiempo se aproxima de manera conscientes a las formas digitales, conociendo y aprovechando las posibilidades que estas plantean.

5. LAS OBRAS QUE SUCEDIERON A *HOUSE OF LEAVES*

5.1. *THE FIFTY YEAR SWORD*

Después de la publicación de *House of Leaves*, Danielewski trabajó de forma simultánea en dos proyectos diferentes, pero que mantenían y expandían las exploraciones estéticas y semióticas iniciadas por su *opera prima*. Ambas obras suponen el acercamiento del autor, como ya se ha expuesto, a diferentes tipologías narrativas desde su particular perspectiva, con la voluntad de cuestionar las fronteras del libro como objeto y continúa reflexionando acerca de la literatura y definiendo la poética del libro (Dupuy, 2008, p. 2). En el caso de *The Fifty Year Sword*, el autor americano pretende hacer su propia adaptación de lo que es una novela corta, nuevamente recurriendo al género fantástico y a recursos góticos, pues su tema podría definirse como cuento de fantasmas para adultos. En líneas general, la historia se centra en Chintana, una costurera de Texas que durante una fiesta de Halloween y, junto a cinco huérfanos que se encuentran a su cargo, escuchan la historia de un misterioso cuentacuentos que lleva consigo una caja con la inscripción “T5oYS”.

Desde el punto de vista gráfico, en esta obra Danielewski contó con la ayuda del artista holandés Peter van Sambeek. Asimismo, en su primera versión fue publicado simultáneamente en inglés y holandés el 31 de octubre de 2005⁷⁴ por De Bezige Bij, en una tirada limitada de 1000 ejemplares (Kelly, 2014), a la

⁷⁴ La fecha exacta de la publicación de *The Fifty Years Sword* resulta relevante pues la misma obra transcurre un 31 de octubre, noche de Halloween. Asimismo, es En 2010 y 2012 se realizaron lecturas teatralizadas de la primera versión de la obra en el teatro Roy and Edna Disney/CalArts de Los Ángeles. La performance contó con cinco lectores (uno por cada una de las voces del libro), una banda sonora creada por John Zalewski y un espectáculo de sombras chinescas diseñado y coreografiado por Christina Marie, ambos ideados para la ocasión (Kellogg, 2010).

cual le siguió una segunda reedición de otros 1000 ejemplares justo un año después. Posteriormente, en 2012 sería reeditado de forma más amplia por Pantheon Books. Esta edición definitiva incorporó cambios sustanciales al incluir nueva tipografía e ilustraciones, así como algunos cambios textuales, fruto de las representaciones de las que el texto había sido objeto durante los años 2010 y 2012. Asimismo, en la versión original solo el recto de las páginas se encontraba impresa, dejando el verso completamente en blanco, a excepción de la paginación y algunas páginas que contenían el trabajo de Peter van Sambeek. Al respecto de las peculiaridades visuales y materiales, la edición definitiva presenta, como ya he dicho, algunos de los rasgos que definen el personal estilo de Danielewski. La historia cuenta con diferentes personajes, cuyas voces aparecen marcadas por comillas de diferentes colores, asociados a cada uno de ellos. Asimismo, el texto se dispone en la página más en forma de verso que de prosa, en un claro referente a la oralidad antigua, expresada en verso. Por otro lado, en la edición de Pantheon la aportación de Peter van Sambeek ya no está presente y se reemplaza por una serie de ilustraciones realizadas con bordados y cosidos sobre papel donde diferentes hilos de los colores de los diferentes narradores se enredan de diferentes y tortuosas maneras. Estos cosidos se reproducen alternándose con el texto a modo de ilustración. Así, se genera una metáfora al asociar cada uno de los colores de los personajes de la historia, que constituyen un hilo diferente de la narración que se enreda y desenreda con el resto, evidenciando que Mark Z. Danielewski no deja nada al azar en sus obras, donde todos los detalles tienen algo que decir y contribuyen de manera alguna a la formación holística de la obra literaria.

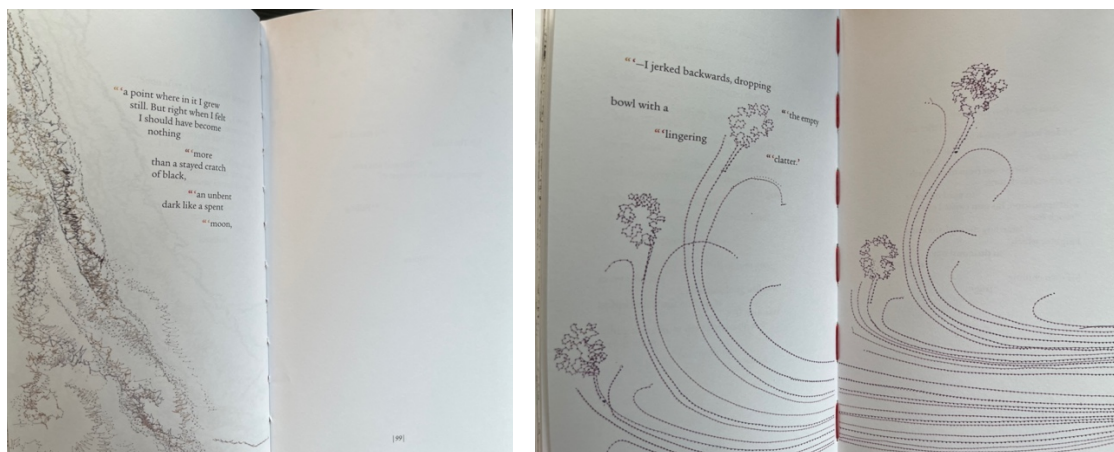


FIGURA XXVII: Muestra de las páginas con cosidos y colores presente en *The Fifty Year Sword* (T50YS, pp. 36-37; 98-99)

5.2. ONLY REVOLUTIONS

La segunda novela larga de Mark Danielewski surge en un contexto muy diferente a las anteriores. Tras el éxito de *House of Leaves*, la voluntad de su autor era continuar por los mismos derroteros y seguir explorando las líneas narrativas que había introducido en esa novela, llegando a considerar la posibilidad de volver a recurrir a los planteamientos alrededor de la casa y el espacio, pero en otra ubicación del mundo, como China, en lo que vendría a ser una suerte de segunda parte (Goodwin, 2012). No obstante, esta primera idea fue desechada por sus propios editores, que buscaban que Danielewski expandiera sus horizontes y probara con temáticas nuevas, pero llevando aún más al límite los elementos visuales que ya había demostrado dominar en *House of Leaves*, lo cual implicaba más colores, más dificultades tipográficas y mucha más complejidad, en general (Goodwin, 2012). Finalmente, la gira de

presentación por Estados Unidos sería el germen que daría lugar a la concepción de la historia de *Only Revolutions*¹⁷⁵.

A priori, la temática de esta novela es sencilla: se trata de la personal vuelta de tuerca de Danielewski a la tradicional novela de carretera estadounidense en la que los protagonistas son dos jóvenes, Sam y Hailey, eternamente atrapados en sus dieciséis años. En sus coches deambulan por diversos lugares de Estados Unidos que, en ocasiones son reales, pero en otras son ficticios, a la par que hacen un recorrido por la historia norteamericana y mundial. Así, en esta novela se vuelven a mezclar géneros en un proceso experimental análogo al de *House of Leaves*, en el que puede identificarse además del monólogo interior, que es el recurso narrativo mediante el cual se van hilando los pensamientos y los sentimientos de cada uno de los protagonistas, el poema épico, o las bases de datos cronológicas de eventos históricos, ampliando aún más los límites de aquello que puede considerarse una novela (Hayles, 2012, p. 16). Otro aspecto importante que reseñaré a continuación es la estructura de la novela, que puede apreciarse visualmente en las figuras XXVI y que Brian McHale describe del siguiente modo:

Each passage has an equivalent in the other narrative, but it also parallels (with conspicuous variations) another passage in the same narrative. The effect is one of double mirroring, as it were: mirroring above and below the horizontal line that divides the two narratives, but also mirroring across each narrative, on the same plane. (2011, p. 156).

¹⁷⁵ Es interesante la relación que establece N. Katherine Hayles (2012, p. 232) entre Thomas Pynchon y Mark Z. Danielewski sobre la cuestión de la segunda obra tras haber publicado una obra maestra. Así, para la académica estadounidense, la publicación de novelas tan exitosas como *House of Leaves* y *Gravity's Rainbow* supusieron para sus autores graves dilemas que resolvieron de manera diferentes. En el caso de Pynchon, el autor esperaba catorce años para publicar su siguiente novela; por otro lado, Danielewski dio con una ingeniosa solución que consistió en escribir una novela espejo de *House of Leaves*, que invirtiera sus dinámicas y diera la vuelta a sus convenciones.

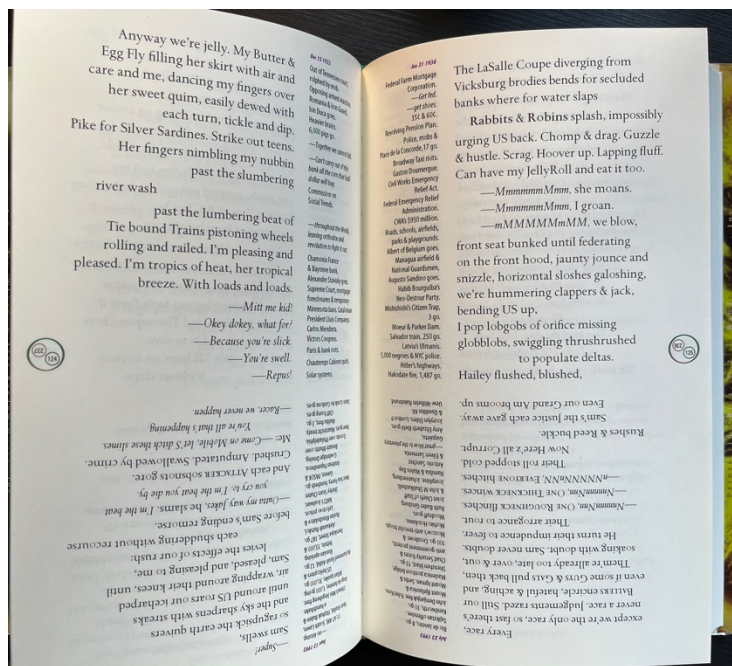


FIGURA XXVIII: Ejemplo de texto en *Only Revolutions* (OR, pp. 124-125/236-237¹⁷⁶)

Esta segunda novela se encargó de probar que Danielewski no era flor de un día, pues nuevamente se trataba de un libro radicalmente experimental, pero, al mismo tiempo, completamente diferente a *House of Leaves*, en el que su autor hace uso de todos los elementos que ha convertido en su seña de identidad, aunque alterándolos para conseguir un estilo y efecto diametralmente distintos (Pöhlmann, 2012, p. 1-2). Por un lado, los elementos estructurales y visuales de *House of Leaves* carecen de sistematización, dando lugar a una obra que es un caos de poemas, cartas, transcripciones de entrevistas, frases distorsionadas o invertidas, notas al pie, dibujos e informes médicos, mientras que *Only Revolutions* presenta una estructura mucho más regulada y delicada y, en definitiva, existe un sistema, un orden inflexible en la paginación de la novela, el recuento de palabras, el esquema de color y el diseño general (Benzon, 2007).

A pesar de que se trata de dos libros con muchas divergencias, ambos volúmenes son perfectamente reconocibles como trabajos de Danielewski gracias a sus características tan marcadas y personales. No obstante, cabe destacar que la rígida estructura de la página de *Only Revolutions* es claramente inseparable de su significado (Bray, 2012, p. 184), lo cual la convierte en una

¹⁷⁶ Se indica la doble paginación en función de la narrativa de Sam y de Hailey.

novela muy diferente de su predecesora. Así, la historia se organiza en función de diversos patrones que establecen simetrías y que organizan las dos historias que se entrecruzan, además del resto de elementos presentes en la página. Joe Bray explica como sigue la disposición de cada una de las páginas:

For the left-hand page, the upper left quadrant is the main character's (Sam's or Hailey's), in the lower left and upside down is the complementary narrative of the other character, in the upper right quadrant is a historical side-bar headed by a date, and in the lower right the upside-down chronology accompanying the other character's narrative. The right-hand page is a mirror image, with the chronologies on both pages adjacent to one another across the spine, and the narratives on the outer edges. On each page, there are 90 words per narrative, making 180 narrative words a page and 360 across the page spread. In addition, there are 36 lines of narrative per page, counting both the right-side-up and the upside-down one. As one narrative grows, the complementary one shrinks, with each largest at its beginning. There are 360 pages in each narrative, with the page numbers upside down to one another in a circle, with green representing Sam's narrative, and gold Hailey's (2012, p. 184).

Asimismo, como ya he mencionado con anterioridad, es especialmente relevante, igual que ocurría con las otras novelas de Danielewski, la selección y organización de los colores que se emplean y los significados que a estos les son otorgados, generalmente asociados con cada uno de los personajes o con aspectos o realidades bien definidas (notas históricas, comentarios al margen, etc.). Así pues, a diferencia de los cuatro colores que se utilizaban en *House of Leaves*, *Only Revolutions* emplea hasta siete tintas diferentes a lo largo de sus páginas. Otro de los aspectos que también separa de manera considerable ambas novelas es el hecho de que, en lo que respecta a la manipulación del libro como objeto, *Only Revolutions* demanda una cierta cantidad de maniobras, rotación para ser precisos, con la finalidad de poder comprender las dos narrativas que se yuxtaponen y se invierten en cada página (Benzon, 2007), lo cual da lugar, en palabras del propio autor, a una multiplicidad de vocabularios que el lector tiene que afrontar y esforzarse por comprender.

Igualmente, de acuerdo con Danielewski, la estructura de la que hemos hablado no fue ideada a priori, sino que fue evolucionando junto con el

contenido¹⁷⁷. Así como ocurría con otros aspectos ya mencionados, *Only Revolutions* parece haber sido concebida desde ese punto de vista estructural como lo opuesto a lo que *House of Leaves* plantea¹⁷⁸, sin obviar que las comparaciones entre ambas han sido constantes desde que la segunda fuese publicada. De esta manera, el propio autor habla de *House of Leaves* como de un libro centrípeto que trata sobre interioridades, historia, progenie y ancestros mientras que, por el contrario, *Only Revolutions* es intencionadamente una novela centrífuga que trata sobre salir al exterior, admirar el paisaje, abordar qué es lo abierto y hace referencia a la obra de Giorgio Agamben *L'Aperto* (2002) y la definición heideggeriana de lo abierto (Benzon, 2007). Esto viene a secundar la idea previamente expuesta de que la estructura y la organización del texto son dos aspectos que definen en gran medida la propia esencia narrativa de la novela, formando parte de manera fundamental de su conceptualización desde una perspectiva completa donde todo queda englobado.

Por otro lado, Danielewski reconoce que para el acercamiento a su novela se precisan conocimientos interdisciplinarios pues, en cierta manera, el papel de la novela actualmente se ocupa de erosionar los límites entre diferentes áreas del conocimiento (Benzon, 2007). Así pues, la novela no se plantea como una simple historia que se lee como pasatiempo para la cual no se requiere un excesivo esfuerzo intelectual, sino que pasa a transformarse en todo un proceso de comprensión, entendimiento y descubrimiento que pone en jaque todas las capacidades del lector cuyo rol se complejiza de tal modo que podría llegar a ser considerado como usuario¹⁷⁹ y que precisa adaptarse a nuevas maneras de

¹⁷⁷ Otro aspecto interesante que queda un poco fuera de las cuestiones que aquí se tratan a pesar de encontrarse intrínsecamente relacionadas, son las circunstancias del proceso de edición y las dificultades que este entrañó a la hora de producir un libro como *Only Revolutions*. Para realizar un acercamiento breve a esta cuestión, puede consultarse Starre (2015, pp. 164-165).

¹⁷⁸ De acuerdo con N. Katherine Hayles, *Only Revolutions* funciona como un espejo opuesto a *House of Leaves*: «[w]hatever was emphasized in *House of Leaves* is forbidden to appear in *Only Revolutions*, so that what cannot be spoken or written becomes a powerful force in determining what is written or spoken. [...] In the first case, attention is taxed to the limit through writing strategies that fill and overfill the pages; in the second case, attention is spread among different textual modalities, each interacting with and constraining what is possible in the others».

¹⁷⁹ Espen J. Aarseth, autor fundamental para este trabajo, diferencia entre ambas figuras y considera que la actuación del lector a la hora de leer un libro tiene lugar enteramente de forma

acercarse a la obra. Así, como afirma Jerome McGann, los lectores y las audiencias se esconden en los propios textos y las huellas de su presencia están escritas en el nivel más material (1991, p. 10), idea que entronca de forma directa con la creencia de Joe Bray de que un texto diseñado de manera intrincada, como es el caso, desafía algunos conceptos básicos ya arraigados sobre la naturaleza de la lectura y la relectura (2012, p. 184).

El placer de leer *Only Revolutions* le debe mucho al efecto de presencia que el libro genera, trazando una perfecta circularidad y simetría en cada secuencia de este (Starre, 2015, p. 164). No obstante, su lectura no está exenta de dificultades. Una de las más evidentes se relaciona con la cantidad y diversidad de contenido que cada página alberga, sumado a la aparente ausencia de orden, lo cual es afirmado por el propio Danielewski (Miller, 2007). Esto permite que puedan hacerse múltiples lecturas del mismo texto, casi tantas como lectores se aproximen a la obra. Sin embargo, como ocurre con otros libros que desafían el orden lógico impuesto por la paginación, como puede ser la ya clásica *Rayuela* de Julio Cortázar, son las propias novelas las que orientan al lector en el orden óptimo en el que realizar la lectura¹⁸⁰. Así, también en las novelas de Danielewski se incluyen informaciones análogas a las mencionadas. En el caso particular de *Only Revolutions*, en las guardas de algunas de las ediciones pueden encontrarse indicaciones por parte de los editores acerca de la manera en la que proceder con la lectura¹⁸¹. Además de estas indicaciones, para resolver las dificultades de las que he hablado, la revista francesa *Inculte* publicó en 2007 *A Spoiler* una infografía que da indicaciones e instrucciones sobre la obra y la

mental, mientras que el usuario tanto de cibertextos como de lo que él denomina literatura ergódica, actúa en un sentido extranoemático, es decir, fuera del pensamiento (1997, pp.1-2).

¹⁸⁰ Como digo, *Rayuela* se inicia con un breve apartado que Cortázar tituló “Tablero de direcciones” que indica el orden en el que ha de sucederse la lectura de los capítulos. Sin embargo, esto no deja de ser una propuesta del autor pues, al mismo tiempo, se da plena libertad al lector a seguir la ruta que prefiera o, incluso, seguir el orden lógico y tradicional de la primera a la última página.

¹⁸¹ Cabe destacar que esta información no se encuentra presente en todas las ediciones. Así pues, la edición de tapa blanda de 2006 carece de ella, mientras que las de tapas duras del mismo año sí la contienen, apareciendo en las guardas unos recuadros en los que se indica leer ocho páginas de cada uno de los lados de forma alterna.

lectura de la misma que, seguro habría sido de gran utilidad para gran parte de los lectores que se han acercado a esta obra de Danielewski:

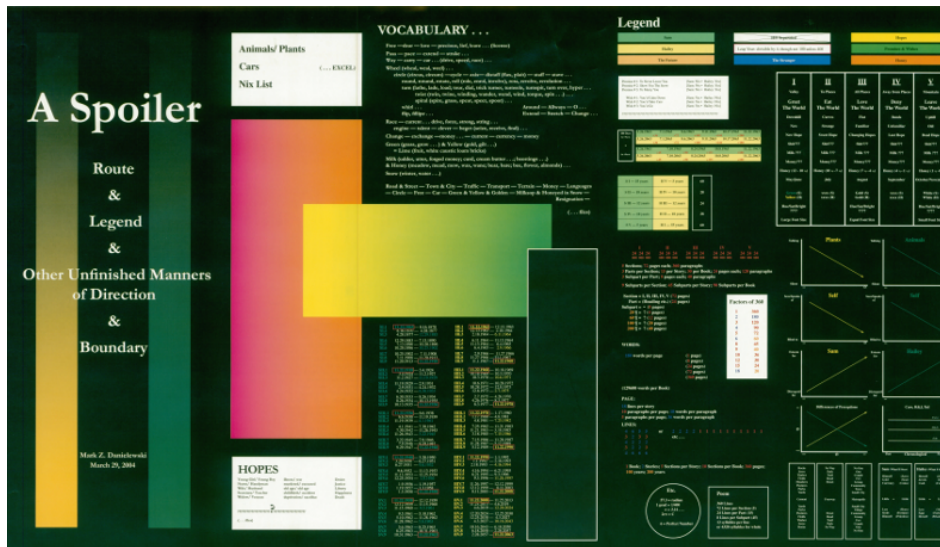


FIGURA XXIX: Mark Z. Danielewski (2014) “A Spoiler” (Fuente: Revista *Inculte*, 14)

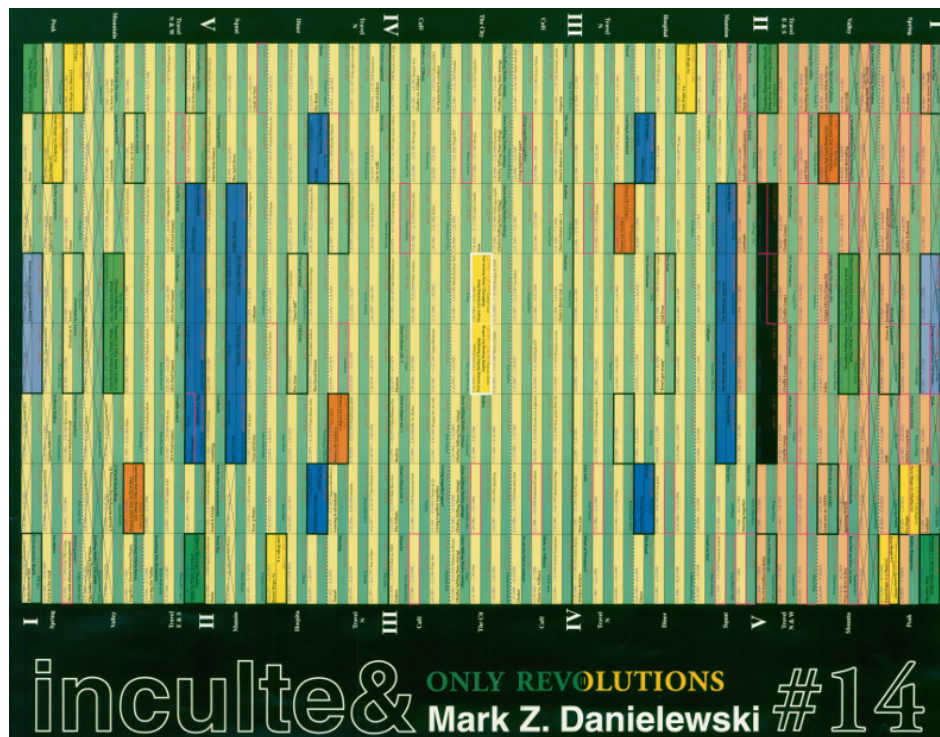


FIGURA XXX Mark Z. Danielewski (2014) “A Spoiler” (Fuente: Revista *Inculte*, 14)

Por lo tanto, lejos de tratarse de una obra que pudiera vivir de la fama cosechada por su hermana mayor, *House of Leaves*, *Only Revolutions* es una

novela de gran complejidad que ha suscitado casi tanta crítica como la primera. Como ya he comentado, a pesar de que son muchos los rasgos que las asemejan, ambas son dos novelas diametralmente opuestas. *Only Revolutions* es una propuesta literaria que pretende remover todas las convenciones postulándose como un texto inagotable, que consigue ser lo mismo y, al mismo tiempo algo nuevo, mediante las múltiples lecturas y relecturas a las que invita. Por lo tanto, de acuerdo con Joe Bray: «[the text] encourages processes of assembling and reassembling, combining and recombining, as the reader continually encounters variations on the same text, and is compelled to keep rereading» (2012, p. 196). Así pues, podría decirse que, siguiendo la terminología de Roland Barthes, nos encontramos ante un texto plural, una galaxia de significantes, sin principio, reversible, con múltiples accesos de entrada, diversos códigos, en el que los sistemas de significado se hacen cargo del texto, pero cuyo número nunca es cerrado, pues se encuentra basado en la infinitud del lenguaje (1974, p. 5-6).

5.3. THE FAMILIAR

Tras el éxito de público y de ventas que los volúmenes previos le habían granjeado, incluyendo que *Only Revolutions* consiguiera posicionarse entre los finalistas del National Book Award en su edición de 2006 y la traducción de *House of Leaves* a varias lenguas, Mark Z. Danielewski acometió el que ha sido su proyecto más ambicioso hasta la fecha: *The Familiar*. Como ocurriera con sus anteriores novelas, el inicio del proceso creativo de esta coincidió con la finalización de su obra previa, *Only Revolutions*, en 2006, de acuerdo con sus comentarios al respecto, en la lectura-performance *Parable #8: Z is for Zoo*, que tuvo lugar en 2014 en el Southern California Institute of Architecture. Originalmente, *The Familiar* fue ideada como una novela serial constituida por 27 volúmenes, pero por razones editoriales, relacionadas eminentemente con la

cuantía de los costes de producción de los libros, pero también con la cada vez menor cantidad de lectores, la serie se detuvo en el quinto volumen (Danielewski, 2018)¹⁸². La escritora Laura Fernández describe el proyecto como «ambicioso y marciano», una «macroserie de televisión sin televisión, en la que se hablan ocho idiomas (del español al armenio, del mandarín al ruso), [...] que cuenta con un equipo en el que hay desde detectives hasta programadores de videojuegos, es lo más cerca que se ha estado de dar un paso hacia algún otro lugar» (2018). Coincido con la opinión de la autora española en que actualmente nos encontramos en un momento crucial en lo referente a cómo será la literatura del futuro, pues en cierto modo esa es la gran cuestión sobre la que versa esta tesis. Por ello, los pasos dados por Danielewski parecen apuntar hacia esa dirección, pues «[t]odos los esfuerzos que se hagan ahora serán vistos en el futuro como precursores de lo que sea que esté por venir» (Fernández, 2018).

The Familiar es una novela que tiene una trama que, a priori, puede parecer muy sencilla e incluso pueril. La historia base cuenta la historia de una niña de 12 años que vive en Los Ángeles y se llama Xanther que sale con su padre en busca de un perro que le van a regalar. De camino, encuentran un pequeño gatito enfermo y vagabundo que se llevan a casa y al cual terminarán adoptando. El punto de partida reside en ese gato que no es un simple gato y que será el desencadenante de la trama, que como las dos anteriores novelas de Danielewski, fluctuará en el espacio y el tiempo de manera constante. La pentalogía hasta ahora editada se compone por los volúmenes titulados *One Rainy Day in May* (2015), *Into the Forest* (2015), *Honeysuckle & Pain* (2016), *Hades* (2017) y *Redwood* (2017) y, como apunta Pöhlmann, a pesar de haberse detenido la publicación de la historia completa de veintisiete volúmenes, teniendo en cuenta que la serialidad es uno de los principios estéticos fundamentales para

¹⁸² Aparentemente, el acuerdo publicitario previo a la edición en sí misma entre la editorial Pantheon y Mark Z. Danielewski habría sido realizada por diez volúmenes, en lugar de solo cinco (samreader, 2019). Por eso, Sascha Pöhlmann afirma que, por ahora, se trata de una pentalogía, dejando la ventana abierta a la posibilidad de volúmenes sucesivos y comenta que es como si fuera la primera temporada de una serie (2022, p. 4), utilizando la analogía que el propio Danielewski hace con su obra.

la conceptualización de la obra, no puede considerarse sino una parte de esa *icosaheptalogía*¹⁸³ independientemente de cómo la serialidad se haya manifestado y teniendo en cuenta que la obra está incompleta, pero no inacabada (2022, p. 4).

El hecho de que la publicación de esta obra haya sido un proceso en construcción durante varios años desde que viera la luz su primer volumen en 2015, ha dificultado que apareciera una crítica que analizara y estudiara la obra, principalmente debido a que se encontraba inacabada. El repentino alto que se produjo en su publicación en 2018 ha facilitado que, en los años sucesivos a dicha fecha comenzaran a aparecer artículos que tratan las particularidades de la visión de la secuencialidad en la literatura que Danielewski propone¹⁸⁴. Como ya he mencionado, una de las grandes inquietudes del autor americano reside en realizar una remediación, utilizando nuevamente la terminología de Bolter y Grusing, de diversas formas expresivas que se han venido empleando en literatura, con la finalidad de darles una vuelta de tuerca que las convierta en nuevas propuestas artísticas en el contexto cultural del siglo XXI. En el caso de *The Familiar* y los veintisiete volúmenes que inicialmente estaban previstos, Danielewski buscaba modificar las ficciones serializadas. Como bien comenta Inge van de Ven, tras la popularidad que la novela decimonónica de folletín alcanzara en su etapa dorada con autores como Dickens o Flaubert, este tipo de narrativas serializadas han sido consideradas como algo barato, producidas en masa y asociadas con la “baja cultura” como los cómics, las telenovelas o la literatura de género¹⁸⁵ (2016, p. 92). No obstante, en las últimas décadas parece que la tendencia se ha revertido pues esas ficciones serializadas han vuelto a

¹⁸³ Este término es el que propone Sascha Pöhlmann para denominar el conjunto de las potenciales veintisiete obras que inicialmente habrían comprendido *The Familiar*. Irónicamente, Pöhlmann comenta que se trata de una lástima que el mundo literario haya perdido la oportunidad de emplear semejante palabra (2022, p. 4)

¹⁸⁴ En este sentido, es un ejemplo interesante de ello el número íntegramente dedicado a *The Familiar* por la revista *Orbit: A Journal for American Literature*, disponible aquí: <https://orbit.openlibhums.org/issue/840/info/> [Acceso: 15 de julio, 2022].

¹⁸⁵ Al respecto de esta asociación de lo serial con la baja cultura como pueden ser las telenovelas o la literatura de género mencionadas, véase Hayward, J. (2017) *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky.

adquirir relevancia, tanto como manifestaciones de lo popular como estimadas culturalmente, convirtiéndose así en un tema central en el estudio teórico de la literatura y los medios, bajo la influencia de expresiones como series de televisión narrativamente complejas y otros géneros en auge como la novela gráfica o los videojuegos¹⁸⁶ (Van de Ven, 2016, p. 91).

Así pues, la genealogía está clara y no resulta descabellado sostener que las novelas por entregas del siglo XIX son claras antecesoras de las series televisivas que en la actualidad todo el mundo parece seguir. No obstante, Danielewski afirma que *The Familiar* le debe su origen a dichas series, de hecho

[*The Familiar*] had been impossible to conceive had it not been for the sudden efflorescence of great television. Looking at the five seasons of *The Wire* or the wild speculations of *Battlestar Galactica*. Certainly, *Mad Men*, certainly *The Sopranos*, certainly *Breaking Bad*. These visual novels that have come into our living rooms and bedrooms and they tell a story in much greater detail and with much greater patience (Rath, 2015).

Pero, ¿cómo se define esa serialidad que comparten *The Familiar*, el folletín y las producciones de Netflix, HBO, etc.? De acuerdo con Jenny Hayward,

«[a] serial is, by definition, an ongoing narrative released in successive parts. In addition to these defining qualities, [...] [It] include[s] refusal of closure; intertwined subplots; large casts of characters (incorporating a diverse range of age, gender, class, and, increasingly, race representation to attract a similarly diverse audience); interaction with current political, social, or cultural issues; dependence on profit; and acknowledgment of audience response (1997, p. 3).

Así pues, se evidencia que, de acuerdo con esta autora, pueden establecerse muchas similitudes entre las novelas por entregas de la época victoriana y las series de Netflix o HBO, con la salvedad de que ambas manifestaciones divergen, evidentemente, en el medio. Por lo demás, las concomitancias son muchas, sobre todo en lo referente al público y las relaciones que establecen con el autor, las cuales, en muchas ocasiones, pueden influir en las decisiones

¹⁸⁶ No puede decirse que este renacer de las ficciones serializadas es ajeno a la narrativa escrita, pues son varias las sagas que han alcanzado no solo trascendencia en cuanto a público, sino también a crítica. Ejemplos de ello es, por ejemplo, la aclamada trilogía napolitana de Elena Ferrante (2011-2014).

narrativas que los autores puedan tomar, lo cual hoy en día se pone más que nunca de manifiesto con algunas de las características que definen a la cultura de la convergencia de Jenkins, que fomenta la participación y la inteligencia colectiva (2008, p. 243) y que posiciona la figura de los *fans* y las comunidades que estos conforman como una fuerza intelectual capaz de moldear la cultura de masas y las producciones fruto de esta (véase Jenkins, 2008, p. 244 y ss.).

Para Danielewski, el fenómeno *fan* siempre ha sido un elemento indispensable para todas sus obras, vehiculado a través de Internet y las redes sociales y muy especialmente, para *House of Leaves*, como se verá posteriormente. En el caso particular de *The Familiar*, este elemento también ha cobrado gran importancia, pues la presencia de las redes sociales no solamente se emplea como un recurso diegético, sino que también ha sido fundamental para la recepción del proyecto (Panko, 2022, p. 14), a través de las plataformas que el propio Danielewski ha creado y puesto a disposición de los lectores en diversos portales de Internet para discutir sus obras, ya sean foros o redes sociales como Facebook o Instagram, entre otros¹⁸⁷. La consideración de Danielewski con respecto a sus lectores llega hasta el punto de que, con anterioridad a la publicación del primer volumen de *The Familiar*, tal y como cuenta Julia Panko (2022, p. 15), este invitó a algunos miembros de distintas universidades a lo largo de EE.UU. a leer con anticipación *One Rainy Day in May*, lo cual generó un intercambio de ideas y comentarios entre profesores y alumnos de diversas facultades que se recogieron en un WordPress¹⁸⁸ creado para tal efecto y que, entre enero y abril de 2015, logró generar doscientos posts y casi trescientos comentarios.

¹⁸⁷ Julia Panko refiere en su trabajo algunos de esos sitios de Internet preferidos por los usuarios, así como por Mark. Z. Danielewski para abordar sus obras: «the most established space for the collective discussion of Danielewski's work, Danielewski has also set up discussion groups on Facebook. In July of 2017, he launched The Familiar Book Club there. [...] Other public discussions of Danielewski's work take place in fan-created venues, such as a dedicated Wiki site (https://the-familiar.fandom.com/wiki/The_Familiar) and a subreddit ([r/TheFamiliar](https://www.reddit.com/r/TheFamiliar))» (2022, p. 15).

¹⁸⁸ A día de hoy, dicho espacio sigue aún activo y pueden consultarse todas las publicaciones y comentarios generados por los diferentes participantes del proyecto accediendo a <http://thefamiliar.wordpress.com>.

En lo referente a la novela (o novelas) en sí, esta se encuentra comprometida con explotar y *reimaginar* las posibilidades del código bajo la influencia de los medios serializados, mientras que al mismo tiempo se encarga de llevar al límite las capacidades únicas que la novela impresa y editada posee, haciendo del proyecto de Danielewski algo único y sin precedentes (Van de Ven, 2016, p. 93). Así, la obra más ambiciosa de Danielewski parece hacer de menos la voluntad de James Joyce de asimilar textualmente un día, una ciudad o un sueño, al pretender encapsular un universo completo (o multiverso), que se extiende desde sus primeros picosegundos hasta el borde de su muerte (Bekavac, 2022, p. 2). Todo ello desde las humildes páginas de un libro, lo cual para Luka Bekavac también es de especial relevancia, ya que las evidentes deficiencias o insuficiencias que puede poseer dicho formato, ostensiblemente conservador y limitado con respecto a otros medios disponibles en la actualidad, viene a ser uno de los mayores logros estéticos de *The Familiar*, pues encarna la lucha por representar una entidad verdaderamente excepcional de manera más convincente que cualquier otro medio artístico (2022, pp. 3-4). Esto pasa por el hecho de que las obras de Danielewski plantean nuevas formas de aproximarse a un libro y afrontar lenguajes literarios prácticamente desconocidos por los lectores que, en el caso de *The Familiar* va mucho más allá, debido a que supone una exploración avanzada sobre la corporeidad del libro y la lectura (Bekavac, 2022, p. 4), apuntando a lo que Maurice Blanchot denomina «a new understanding of literary space: by new links of movement, new relationships of comprehension can be engendered in it» (2003, p. 235). Esto, como expone Bekavac, lo consigue Danielewski en su pentalogía mediante la tipografía, traspasando casi los límites hacia el diseño gráfico y estableciendo la materialidad de la página como generadora de cambio, al separar el lenguaje de las nociones de inteligibilidad pura, comunicación instantánea, almacenamiento y recuperación de la información (2022, p. 5).

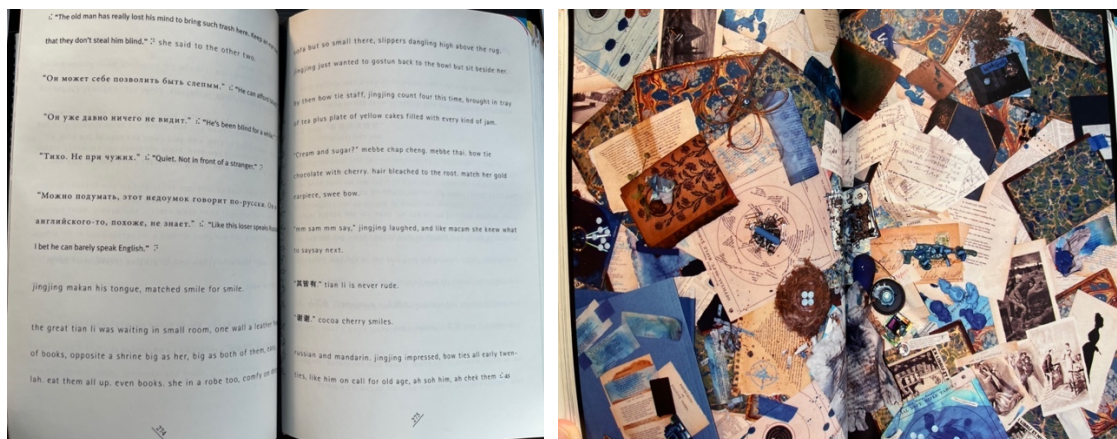


FIGURA XXXI: Mezcla de sistemas lingüísticos y collages en *The Familiar 1* (TF, pp. 274-275; 354-355).

Se pone así en uso la nomenclatura de lo *signoicónico*¹⁸⁹, creada por el propio autor para dar nombre a las idiosincrasias que sus obras presentan ante la ausencia de vocabulario adecuado que exprese toda su potencialidad. De este modo, al igual que en las novelas previas, en *The Familiar* puede identificarse esa característica como «a production of semantic content in print, using procedures that abandon traditional narrative tropes and rhetoric in favor of an intensive interaction with typography, graphic arts, and its own materiality» (Bekavac, 2022, p. 6). Como comenté al hablar de *Only Revolutions*, en rasgos generales, las similitudes con *House of Leaves* siempre están ahí, pues Danielewski constantemente repite ese diálogo entre lo visual y lo textual, jugando siempre con el diseño de página, los colores del texto y las referencias metatextuales, por mencionar solamente algunos de los recursos más comunes entre sus novelas. Esto ha creado una especie de sello de identidad que hace que su obra sea perfectamente reconocible. Por lo tanto, si puede decirse que *House of Leaves* es una máquina textual post-posmodernista, con tipografía y materialidad que imita las redes digitales, entonces *The Familiar* lo es aún más pues imita la aparentemente infinita producción de información de Internet,

¹⁸⁹ En *The Familiar, Volume 1 Reader's Guide*, Mark Z. Danielewski aporta la definición de signoicónico: «Rather than engage those textual faculties of the mind remediating the pictorial or those visual faculties remediating language, the signiconic simultaneously engages both in order to lessen the significance of both, and therefore achieve a third perception no longer dependent on sign and image for remediating a world in which the mind plays no part».

reflejando la ecología de los medios del siglo XXI donde el uso de un *smartphone* juega un papel directo en el proceso de lectura (McDougall, 2022, p. 4)¹⁹⁰.

La voluntad que la novela presenta de *remediar* los códigos de las ficciones televisivas se evidencia en elementos que aparecen en la novela, como por ejemplo las 40 extrañas páginas con las que se inicia el libro y que preceden al inicio del primer capítulo. Estas páginas incluyen una serie imágenes y textos de diferente índole que informan de próximos lanzamientos, a modo de tráileres o anuncios publicitarios. De igual modo, al finalizar el libro también se deja abierta la puerta a la siguiente entrega con un par de páginas en las que se incluye un “Coming soon” que también recuerda ciertos códigos presentes en las series que hacen del suspense y la espera por la continuación de la historia un elemento clave. Asimismo, como resalta Inge van de Ven, la obra de Danielewski se aproxima al concepto de serie fundamentalmente a nivel estructural, pues en el seno de toda narración serial reside una interacción entre la repetición y la variación, esta dicotomía que se alterna explica en cierta manera el placer que aportan los medios seriales debido a esa alternancia, esa tensión entre lo familiar y lo desconocido, la estabilidad y el cambio, el orden y el ruido (2016, p. 94).

En definitiva, puede decirse que *The Familiar* es un artefacto literario capaz de provocar una reflexión acerca de su propia materialidad mediante esa serialización que genera un modo de “lectura lenta” y que reescribe las posibilidades únicas que la novela en formato de códice presenta, precisamente al exigir de sus lectores un esfuerzo y dedicación (Van de Ven, 2016, p. 102). Sin embargo, como comentaba al iniciar esta sección, es probable que los lectores (o usuarios) capaces de realizar una óptima lectura de los artefactos literarios de

¹⁹⁰ Según Aislinn McDougall, *The Familiar* es una obra que ya no podría considerarse como post-posmodernista, pues el término, en cierto modo, le quedaría pequeño. La académica ha acuñado el término *.compostmodernism* (con el punto delante) como «a successor to postmodernism that involves the literary composting of “dead” and bygone postmodernist and modernist literary tenets with twenty-first century digitality in content, narrative form, typography, materiality, and medium. [...] [It] involves a certain degree of remixing, but it specifically engages with the ways digitality inflects print literature through a breaking down and decomposition of bygone literary qualities» (2022, p. 5-6).

Danielewski aún no existan en toda su potencialidad. Volviendo a la misma analogía que previamente utilicé, cien años después, la obra del mismísimo James Joyce sigue generando dificultades, como las generó en su momento de publicación, que parecen análogas, salvando todas las distancias, a las que la obra de Danielewski afronta hoy en día. Lo que es evidente es que *The Familiar* aporta valiosas perspectivas acerca de la transformación de los lectores, a medida que la novela literaria cada vez se transforma más y más al estar en contacto con otros medios (Van de Ven, 2016, p. 93).

6. CONCLUSIONES

Desde que comencé esta investigación que ahora concluye allá por el año 2015, es indudable que muchas cosas han cambiado y se han transformado, no solo en lo referente al tema de estudio, sino también a nivel crítico y académico. Por un lado, he observado la continua proliferación de novelas que presentan elementos que las separan de la prosa tradicional y cuyos autores se deciden por prácticas cada vez más arriesgadas, mediante las cuales se pone en evidencia su voluntad de aportar nuevas perspectivas y formas sobre cómo construir narrativas en el siglo XXI, donde los lectores y usuarios ya no poseen las mismas características que hace unas décadas los caracterizaban. Por otro lado, desde un punto de vista crítico, en la última década han proliferado los estudios que se centran en esas nuevas textualidades, capaces de aunar sus propios elementos a aquellos que los textos electrónicos ponen a su disposición, en un fructífero diálogo que está generando sinergias de gran interés en el ámbito literario.

No obstante, a pesar de que cada vez hay más novelas que se adscriben a esta tendencia, casi siete años después del inicio de este trabajo, considero que aún no existe una unanimidad desde el punto de vista teórico que haya podido dar una respuesta conjunta a los desafíos teóricos y metodológicos que estas complejas, aunque ya no tan novedosas formas literarias presentan. El panorama en este sentido es algo desolador, pues creo que la multiplicidad de puntos de vista tiende a disgregar lo que podría ser una visión común al respecto de una misma cuestión, pero por el momento no creo que sea algo que un trabajo o un investigador pueda conseguir. De hecho, para aumentar el montante de nomenclaturas y denominaciones a la retahíla ya existente, el propio Danielewski, ante la ausencia de respuesta crítica dada a los problemas

teóricos que su obra plantea, decidió crear él mismo un término para denominar a sus obras en función de las características que él considera más relevantes. Esta denominación, literatura signoicónica¹⁹¹, auna los conceptos de signo e icono, lo que supone un diálogo entre elementos pictóricos o visuales y lingüísticos, pero llevados un paso más allá (Blánquez, 2014). Hasta ahora, ante la inexistencia de otras palabras que pudieran definir su obra, se han utilizado calificativos como “experimental”, debido a esa voluntad transgresora, o “posmoderno”, teniendo en cuenta las lecturas que han servido como caldo de cultivo para sus obras.

No obstante, personalmente no coincido con la opinión de Danielewski, porque creo que ya en 2014, cuando emitió esos juicios, ya existía una relevante literatura al respecto de su obra que se ajustaba muy adecuadamente a sus idiosincrasias. De esta manera, como se ha expuesto, creo que sería complicado no considerar *House of Leaves* como una novela multimodal, cuando cumple prácticamente a rajatabla todas las características que las definen de acuerdo con la propuesta de Gibbons (2010). Esto, además, se sustenta con el análisis que esta tesis propone de los elementos que integran la novela de Danielewski que, en definitiva, lo que permiten es corroborar la consideración de esta novela en esos términos teóricos. De la misma manera, aunque la propuesta de Espen J. Aarseth resulte algo más ajena al ámbito literario, es perfectamente aplicable a él, sobre todo desde el punto de vista de la recepción de la obra literaria. Si bien es cierto que se enfoca de una manera mucho más directa a los textos electrónicos y no cabría considerar que *House of Leaves* es una muestra de literatura ergódica, sin lugar a dudas puede identificarse esa ergodía en la manera en la que el lector ha de abordar la compleja lectura de esta novela. Nuevamente, nos encontramos ante otra nomenclatura que, aunque para Danielewski no es suficiente y, desde luego, en este caso no se encarga de definir de una forma tan eficiente todas las características de la novela como la

¹⁹¹ El término en el original en inglés es *signiconic* y la traducción la aportó personalmente, a falta de que exista como tal en nuestra debido a su carácter de neologismo.

multimodalidad, sí que es idónea para aproximarse a la recepción de la obra y, en cierto modo, también a su construcción.

Finalmente, cabría considerar la particular propuesta de Zenon Fajfer y Katarzyna Bazarnik al respecto de la liberatura, lo que ellos consideran como una nueva manifestación genérica dentro de la literatura, manifestando una perspectiva más ambiciosa. Esta teoría se centra eminentemente en la importancia del soporte y lo primordial que los nexos entre este y los sistemas lingüísticos que integran a la obra literaria. En cierto modo, las concomitancias con algunas de las propuestas de la multimodalidad son relevantes, aunque si bien es cierto, para la liberatura tiene un peso mayor la materialidad, en contraposición con la mezcla de modos en que se basa la multimodalidad. A pesar de todo, considero que ambos puntos de vista constituyen tan solo dos maneras diferentes de abordar la misma cuestión. Vuelvo a la dificultad que se ha planteado a la hora de realizar esta investigación, pues no existe una denominación clara aún del fenómeno y considero que el campo de estudio aún está en construcción y sujeto a posibles delimitaciones. No obstante, lo que debe quedar perfectamente claro es que estas novelas donde confluyen diferentes modos y presentan una fuerte consciencia de su forma material no pueden asimilarse ni a las novelas convencionales, ni a los textos electrónicos, a pesar de que compartan similitudes con ambas realidades. Uno de los principales hallazgos de esta tesis es precisamente ese: que nos encontramos ante un nuevo tipo de manifestación literaria y que, como tal, debe ser debidamente tratada y considerada.

Por otro lado, también cabe destacar que otra de las dificultades que ha evidenciado este trabajo no solo es esa ausencia de unanimidad crítica a la hora de abordar el estudio de la obra, sino la dificultad que presenta desde un punto de vista interpretativo un trabajo tan innovador que rompe con todas las convenciones establecidas. Esto añade un hándicap a su tratamiento, pues en ocasiones nos encontramos con limitaciones sobre todo a la hora de saber cómo abordar su lectura o la forma en que sus elementos se relacionan, pues en cierto modo, es innegable que Danielewski, con esas obras que él autodenomina

signoicónicas, está creando nuevas formas de expresión para las cuales aún podemos no tener las herramientas o los medios adecuados. En la tesis hablé de la posible analogía que existe entre obras que marcan nuevas tendencias y rompen con lo establecido. Ejemplo de ello es la obra de James Joyce que supuso un gran asombro y generó mucha incompreensión debido a que muchas de los recursos y elementos que utilizaba aún no eran de uso común y resultaban complejos y poco familiares para los críticos. En este sentido, creo que se puede establecer una humilde analogía, pues *House of Leaves*, así como otras obras similares a ella pueden estar abriendo la puerta a nuevas formas expresivas, a la manera en la que el mismo Joyce, Virginia Woolf y otros abrieron las puertas al modernismo en la primera mitad del siglo XX. Así pues, quiero creer que estas obras están educándonos a los lectores en nuevas formas de leer textualidades completamente novedosas que, seguramente, aún están sujetas a nuevos cambios y transformaciones, según la tecnología y las técnicas vayan avanzando. En este sentido, Zenon Fajfer sostiene una postura similar, siempre centrado en la materialidad de la literatura:

We can only hope that a future masterpiece will change the present situation and the attitude of writers to the material aspect of the book, which they have ignored so far. This is, I believe, the only way of saving hardcopy books from obliteration by electronic media. [...] This genre may be the future of literature (2010, p. 27).

Finalmente me gustaría realizar una reflexión acerca de la pertinencia de esta investigación, pues desde su comienzo en 2015, han transcurrido siete años. Durante estos años, en muchas ocasiones he considerado que el objeto de mi estudio pudiera pasar de ser relevante a no serlo en absoluto. Sin embargo, creo que la tendencia que aquí examino ha logrado permear de una forma profunda en la literatura y, paulatinamente, se van viendo surgir esas nuevas manifestaciones que abanderan esa estética de la libreriedad. Este trabajo supone tan solo una piedra más en un camino que está aún por andar y que, poco a poco, va construyendo una nueva manera de acercarse a la literatura. Es evidente que este estudio es menor si tenemos en cuenta que la cantidad de

novelas con características análogas sigue aumentando año tras año y, probablemente, algunas continúen llevando a un extremo aún más alejado las prácticas que aquí se han mencionado. Sin embargo, creo que puede extenderse la conversación sobre estas nuevas textualidades a otros contextos geográficos, pues creo que hasta la fecha, el debate ha estado demasiado centrado en el contexto anglosajón y es momento de que se produzca una apertura. Lo que sí parece evidente es que, a pesar de que hace ya veintidós años que *House of Leaves* fue publicada por primera vez, su vigencia aún es incontestable. De este modo, el hecho de que aún a día de hoy siga generando literatura crítica sobre sí, no deja de ser un mensaje de que la aportación de la novela es relevante y se mantiene como generadora de debates y propuestas teóricas y analíticas. N. Katherine Hayles define *House of Leaves* a la perfección en los siguientes términos:

This is a technotext so energetic, labyrinthine, and impossible to command that we will not be able to leave it alone because it will not leave us alone. It grabs us, sucks out our center, and gives us back to ourselves through multiple remediations, transforming us in the process (2002b, p. 129).

Así, indudablemente, la *opera prima* de Mark Z. Danielewski es una de esas novelas que no solo se va a quedar conmigo tras todos estos años de investigación, sino que probablemente su influencia continuará siendo crucial para la literatura que vendrá, pues ha abierto un camino de gran interés que aún está por explorar.

7. REFERENCIAS

- Aarseth, E. J. (1994). Nonlinearity and Literary Theory. En G. Landow (Ed.) *Hyper/Text/Theory* (pp. 51-86). Johns Hopkins University Press.
- Aarseth, E. J. (1997). *Cybertext. Perspectives in Ergodic Literature*. John Hopkins University Press.
- Adams, Douglas (Host) (2001, 21 abril). E-book versus paper? *The Hitchhiker's Guide to the Future*. [Audio podcast] BBC Radio 4. <https://www.bbc.co.uk/radio4/hhgttl/>.
- Almeida, I. (1999). Borges, o los laberintos de la inmanencia. En Olea Franco, R. (Ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos* (pp. 35-59). El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. <https://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/laberinto.pdf>
- Andreasen, J. (1982). Haunted house (Versión Atari 2600) [Videojuego]. Atari Inc.
- Angelet, C. (1997). Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques. En J. Herman, F. Hallyn y K. Peeter, *Le topos du manuscrit trouvé: actes du colloque international*, pp. XXXI-LIV. Peeters.
- Ávila Mateos, A. (2018). Esta no es la historia de otra casa embrujada: reflexiones acerca del componente de terror en la novela *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 4 (2), 103-122. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.521>.
- Auster, P. (2009). *The Book of Illusions*. Picador.
- Ayén, X. (2013, 6 de noviembre). Mark Z. Danielewski: Una novela se lo traga todo. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/libros/20131106/54393108656/mark-z-danielewski-novela-traga-todo.html>
- Bachelard, G. (2002). *La poética del espacio* (E. De Champurcin, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Balbi, G. (2015) Old and New Media. Theorizing Their Relationships in Media Historiography. En Kinnebrock, S., et al. (Eds.) *Theorien des Medienwandels*, pp.231-249. Herbert von Halem Verlag.

- Banham, R. (2007). The Industrialization of the Book, 1800-1970. En S. Eliot, y J. Rose (Eds.), *A Companion to the History of the Book* (pp. 273-290.). Blackwell.
- Baquero Escudero, A. L. (2008). Un viejo y persistente tópic literario: el manuscrito hallado. *Estudios románicos*, 17 (2), 249-260. <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/94721>.
- Bailey, D. (1999). *American Nightmares: The Haunted House Formula in the American Popular Fiction*. Bowling Green State University Popular Press.
- Barbier, F. (2005). *Historia del libro* (P. Quesada Ramírez, Trad.). Alianza.
- Barchas, J. (2003). Expanding the Literary Text: A Textual Studies Approach. En *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel*, pp. 1-19. Cambridge University Press.
- Barrenechea, A. M. (1969) La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar. En J. Lafforgue (Ed.), *Nueva novela latinoamericana 2*, 222-245. Paidós.
- Barthes, R. (1974). *S/Z* (R. Miller, Trad.). Basil Blackwell.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto seguido por Lección Inaugural*. Siglo XXI Editores.
- Bazarnik, K. (2007). Liberature: A new literary genre? En E. Tabakowska, C. Ljungberg, y O. Fischer, (Eds.), *Insistent Images* (pp. 191-208.). John Benjamins Publishing.
- Bazarnik, K. (2008). Introduction: what is Liberature. *Hypermedia Joyce Studies*, 8 (2). Recuperado el 30 de julio de 2022 de http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v8_2/main/essays.php?essay=bazarnik.
- Bazarnik, K. (2010). Joyce, liberature and writing of The Book. *Hypermedia Joyce Studies*, 8 (2). Recuperado el 15 de enero de 2019 de http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v8_2/essays/bazarnik.htm.
- Bazarnik, K. (2018). *Liberature. A Book Bound Genre*. Jagiellonian University Press.
- Belletto, S. (2009) Rescuing Interpretation with Mark Danielewski: The Genre of Scholarship in House of Leaves. *Genre*, 42 (3-4), 99-117. <https://doi.org/10.1215/00166928-42-3-4-99>.
- Benjamin, W. (2003). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Penguin Books.
- Benzon, K. (2007). Revolutions 2. Interview with Mark Z. Danielewski. *Electronic Book Review*. https://electronicbookreview.com/essay/revolution-2-an-interview-with-mark-z-danielewski/?bsearch_highlight=danielewski.

- Bikerts, S. (2010). Reading in a Digital Age. *The American Scholar*.
<https://theamericanscholar.org/reading-in-a-digital-age/#>.
- Bilsky, B. (2012). (Im)Possible Spaces: Technology and Narrative in House of Leaves. En Pöhlmann, S. (Ed.) *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski*, pp.137-165. Cambridge Scholars Publishing.
- Birkerts, S. (1996). *The Gutenberg Elegies: Fate of Reading in an Electronic Age*. Faber & Faber.
- Blanchot, M. (2003). *The Book to Come* (C. Mandell, Trad.). Stanford University Press.
- Blánquez, J. (Presentador) (2014, 22 de abril). *La casa de hojas: literatura de culto*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona [Vídeo on-line].
<https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/mark-z-danielewski/211129>.
- Bolter, J. D. (2001). *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781410600110>.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.
- Borges, J. L. (1965). *Ficciones*. Alianza.
- Borges, J. L. (2011). *El Aleph*. Debolsillo.
- Borsuk, A. (2018). *The Book*. The MIT Press.
- Bray, J. (2012). Concrete Poetry and Prose. En Gibbons, A., Bray, J. y McHale, B. (Ed.) *The Routledge Companion to Experimental Literature*, pp. 298-308. Routledge.
- Bray, J. (2012). Going in Circles: The Experience of Reading Only Revolutions. En Pöhlmann, S. (Ed.) *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski*, pp. 183-198. Cambridge Scholars Publishing.
- Brick, M. (2004). Blueprint(s): Rubric for a Deconstructed Age in House of Leaves. *Philament*, 2.
<http://www.arts.usyd.edu.au/2ublications/philament/issue2CritiqueBrick.htm>.
- Brillenbug Wurth, K., Espi, S. R. y Van de Ven, I. (2013). Visual Text and Media Divergence. *European Journal of English Studies*, 17 (1), 92-108.
<http://dx.doi.org/10.1080/13825577.2013.757014>.
- Brillenbug Wurth, K. (2014). The Dis-Appearance of Writing. Literature and the Imaginary. *Image & Narrative*, 15 (4).
<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/675/49>
 2.
- Brontë, E. (2021). *Cumbres borrascosas* (C. Martín Gaité, Trad.). Alba Editorial.

- Bush, V. (1945). As We May Think. *The Atlantic Monthly*.
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>.
- Butor, M. (1992) Le livre comme objet. En *Essais sur le roman*, pp. 148-153. Gallimard.
- Carpenter, K. (2010, 15 de septiembre) The Brash Boy, The Misunderstood Girl and The Sonogram The Books of Mark Z. Danielewski. *The Cult: The Official fan site of Chuck Palahniuk*.
<https://web.archive.org/web/20170410094346/http://chuckpalahniuk.net/interviews/mark-danielewski> [Consulta: 14 de marzo, 2022].
- Castells, M. (2001). *La galaxia Internet* (R. Quintana, Trad.). Plaza & Janés.
- Castillo Gómez, A. (2004). *Historia mínima del libro y la lectura*. Siete Mares.
- Chamchinov, S. (2010). Le livre d'artiste: phénomène plastique, poétique et typographique. En *L'esthétique du livre*, pp. 59-76. Presses Universitaires de Paris Ouest.
- Chartier, R. (2006). Materialidad del texto, textualidad del libro. *Orbis Tertius*, 11 (12).
<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a01>.
- Chartier, R. y Cavallo, G. (Eds.) (2004). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Taurus.
- Clanchy, M. T. (2007). Parchment and Paper: Manuscript Culture 1100-1500. En S. Eliot y J. Rose (Eds.) *A Companion to the History of the Book*, pp. 194-206. Blackwell.
- Clarke, S. (2001, marzo). "Haunted" by her father's death, Poe finds inspiration. *The Red & Black*. https://www.redandblack.com/variety/haunted-by-her-fathers-death-poe-finds-inspiration/article_78e27cbe-f9dc-58bd-a0bb-63f660ca2a85.html.
- Coover, R. (1992, 2 de agosto). The End of Books. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/1992/08/02/books/1-the-end-of-books-693092.html#:~:text=In%20his%20essay%20%22The%20End,is%20of%20forceful%20and%20completely%20wrongheaded.>
- Coetzee, J. M. (2008). *Diary of a Bad Year*. Penguin Books.
- Corbacho Cortés, C. (1998) Literatura y arte: el tópico "ut pictura poesis". Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- Cortázar, J. (2008). *Rayuela*. Cátedra.

- Cottrell, Sophie (2002, 28 de abril). A Conversation with Mark Danielewski. *Boldtype*, 3 (12) <http://www.randomhouse.com/boldtype/o400/danielewski/interview.html>.
- Crowther, W. (1976). Colossal Cave Adventure (Versión de 1976) [Videojuego].
- Cuevas, D. (2012). El libro y la película. *Jot Down Magazine*. <https://www.jotdown.es/2012/07/diego-cuevas-el-libro-que-leeria-durante-la-pelicula-que-no-puedo-perderme/>.
- Cuevas, D. (2013). Anatomía de un libro. *Jot Down Magazine*. <https://www.jotdown.es/2013/12/anatomia-de-un-libro/>.
- D'Ambrosio, M. (2011) Un libro-labirinto. Echi di Borges in “House of Leaves” di Mark Z. Danielewski. *Parole Rubate*, 4, 89-109. Recuperado el 14 de junio de 2022 de <https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/1707/1/Dambrosio.pdf>.
- D'Ambrosio, M. (2018). Black Pages and Blank Pages: Shandean Visual Devices in Contemporary Fiction. *The Shandean*, 29, 79-100.
- Danielewski, M. Z. (2000). *House of Leaves*. Pantheon.
- Danielewski, M. Z. (2000). *The Whalestoe Letters*. Pantheon.
- Danielewski, M. Z. (2005). *The Fifty Year Sword*. Pantheon.
- Danielewski, M. Z. (2006). *Only Revolutions*. Pantheon.
- Danielewski, M. Z. (2015). *The Familiar 1. One Rainy Day in May*. Pantheon.
- Danielewski, M. Z. (2007, 29 octubre). A Spoiler: Route & Legend & Other Unfinished Manners of Direction & Boundary [póster]. *Inculte*, 14.
- Danielewski, M. Z. (2018, 2 febrero) *It is with a heavy heart that I must report THE FAMILIAR has been paused. There's no denying the intense* [Status update]. Facebook. <https://www.facebook.com/MarkZDanielewski/photos/it-is-with-a-heavy-heart-that-i-must-report-the-familiar-has-been-pausedtheresn/1788256297885651/>
- De Groot, S. L., & Dorsch, J. L. (2001). Online journals: impact on print journal usage. *Bulletin of the Medical Library Association*, 89(4), 372-378.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Pre-Textos.
- Derrida, J. (1986). *De la Gramatología*. Siglo XXI Editores.
- Doob, P. R. (1990). *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Cornell University Press.

- Dorson, R. M. (1968). Legends and Tall Tales. En T. P. Coffin (Ed.), *Our Living Traditions: An Introduction to American Folklore* (pp. 154-169). Basic Book.
- Dorst, D. y Abrams, J. J. (2013). *S.* Mulholland Books.
- Drucker, J. (1995)
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. Granary Books.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. Granary Books.
- Dupuy, V. (2008). Le livre métamorphosé en volumen: *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski. *Voix Plurielles*, 5 (1). <https://doi.org/10.26522/vp.v5i1.480>.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Ariel.
- Eco, U. (1997) *Interpretación y sobreinterpretación* (J. G. Lópex Guix, Trad.). Cambridge University Press.
- Eco, U. (2003a). Vegetal and mineral memory: the future of books. *Al-Ahram Weekly*, 665. <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2003/665/bo3.htm>.
- Eco, U. (2003b) *Mouse or rat. Translation as Negotiation*. Phoenix.
- Ellis, K. F. (1989). *The Contested Castle*. University of Illinois Press.
- Ende, Michael (2016). *La historia interminable* (Sáenz, M., Trad.). Alfaguara.
- Escolar, H. (1984). *Historia del libro*. Pirámide.
- Evans, M. (2011). This haunted house: intertextuality and interpretation in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* (2000) and Poe's *Haunted* (2000). En Bray, J. y Gibbons, A. (Eds.), *Mark Z. Danielewski*, pp. 68-85. Manchester University Press.
- Fajfer, Z. (2010). Liberature or total literature. *Collected Essays 1999 2009* (K. Bazarnik, Trad.). Korporacja Ha!art.
- Fernández, L. (2018, 12 de octubre) Mark Z. Danielewski está acabado. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/10/11/actualidad/1539251105_259548.html#?prm=copy_link.
- Finné, J. (2006). Home, Sweet Home. En *Panorama de la littérature fantastique américaine (Vol. 3): du renouveau au Déluge* (pp. 11-46). Editions du CEFAL.
- Fordham, F. (2011). Katabasis in Danielewski's *House of Leaves* and two other recent American Novels. En Bray, J. y Gibbons, A. (Eds.), *Mark Z. Danielewski*, pp. 33-51. Manchester University Press.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*.
- Foucault, M. (1983). *This is not a pipe*. University of California Press.

- Freud, S. (1955). The Uncanny. En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works, Vol. XVII*, pp. 217-256). The Hogarth Press.
- García Gual, C. (2006). Un truco de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, X (año 1996), 47-60. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwd489>.
- Gatham, R. (2000, noviembre). In Person: Mark Z. Danielewski and Poe at Borders South Monday, Nov. 13. *The Austin Chronicle*. <https://www.austinchronicle.com/books/2000-11-24/79475/>.
- Gazarian Gautier, M.-L. (1990). Interview with Julián Ríos. *Review of Contemporary Fiction*, 10 (3). <https://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-julian-rios-by-marie-lise-gazarian-gautier/>.
- Genette, G. (2001). *Umbrales* (Susana Lage, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Gibbons, A. (2006) A Visual & Textual Labyrinth. *Route 57*, 1. <http://www.route57.group.shef.ac.uk/issue01/non-fiction-09-visualtextual.html>.
- Gibbons, A. (2010). Narrative worlds and multimodal figures in *House of Leaves*: “-find your own words; I have no more”. En Grishakova, M. y Ryan, M.-L. (Eds.) *Intermediality and Storytelling*, pp. 285-311. Walter de Gruyter.
- Gibbons, A. (2012a). Crossing Thresholds and the Exploring Reader of *House of Leaves* by Mark Z. Danielewski. En Gibbons, A. (Ed.) *Multimodality, Cognition and Experimental Literature* (pp. 46-85). Routledge.
- Gibbons, A. (2012b). Multimodal Literature and Experimentation. En Gibbons, A., Bray, J. y McHale, B. (Ed.) *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 420-434). Routledge.
- Gibbons, A. (2017). Reading *S.* across Media: Transmedia Storyworlds, Multimodal Fiction, and Real Readers. *Narrative*, 25 (3), 321-341. <http://dx.doi.org/10.1353/nar.2017.0017>.
- Gibbs, A. (2014). Traumatic Metafiction and Ontological Crisis. En *Contemporary American Trauma Narratives*, pp. 85-116. Edinburgh University Press.
- Goodwin, G. H. (2006, octubre) An Interview with Mark Z. Danielewski. *Bookslut*. http://www.bookslut.com/features/2006_10_010029.php
- Haarman, H. (2001). *Historia de la escritura* (J. Bergua, Trad.). Gredos.

- Haddon, M. (2011). *El curioso incidente del perro a medianoche* (P. Antón, Trad.). Salamandra.
- Hall, S. (2007). *The Raw Shark Texts*. Canongate Books.
- Hallet, W. (2009). The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration. En S. Heinen y R. Sommer (Eds.) *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (pp. 129-153). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110222432.129>.
- Hamilton, N. (2008) The A-Mazing House: The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 50 (1), 3-15. <https://doi.org/10.3200/CRIT.50.1.3-16>
- Hansen, M. B. N. (2004). The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's "House of Leaves." *Contemporary Literature*, 45 (4), 597-636. <https://doi.org/10.2307/3593543>.
- Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. The University of Chicago Press.
- Hayles, N. K. (2002a). *Writing machines*. MIT Press.
- Hayles, N. K. (2002b) Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*. *American Literature* 74(4), 779-806. <https://www.muse.jhu.edu/article/38216>.
- Hayles, N. K. (2004). Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis. *Poetics Today*, 25 (1), 67-90. <https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-67>.
- Hayles, N. K. (2007) Intermediation: the pursuit of a vision. *New Literary History*, 38 (1), 99-125. <http://doi.org/10.1353/nlh.2007.0021>.
- Hayles, N. K. (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame Press.
- Hayward, J. (1997) Introduction. En *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, pp. 1-21. The Kentucky University Press.
- Hellinga, L. (2007). The Gutenberg Revolutions. En S. Eliot y J. Rose (Eds.) *A Companion to the History of the Book*, pp. 207-219. Blackwell.
- Higgins, D. y Higgins, H. (2001). Intermedia. *Leonardo*, 34 (1), 49-54. <https://www.muse.jhu.edu/article/19618>.
- Hooper, T. (Director). (1982). *Poltergeist* [Film]. SLM Production Group y Metro Goldwyn Meyer.

- Huber, S. (2012). "A House of One's Own": House of Leaves as a Modernist Text. En S. Pöhlmann (Ed.), *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski*, 123-136. Cambridge Scholar Publishing.
- Huidobro, V. (2005). *Altazor. Temblor de cielo* (R. De Costa, Ed.). Cátedra.
- idealforms (2017, 18 de diciembre). To quote another post of mine: Danielewski is quoted saying that the house is a chroma key. I also think [Comentario en la publicación online *Possible explanation as to why the word "Minotaur" is always seen in red?*]. Reddit. https://www.reddit.com/r/houseofleaves/comments/7ce5um/comment/dreyjwm/?utm_source=reddit&utm_medium=web2x&context=3.
- Iglesias Zoido, J. C. (2010). *El libro en Grecia y Roma: soportes y formatos*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria* (G. Nyenhuis, Trad.). Taurus.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría y efecto estético* (J. A. Gimbernat, Trad.). Taurus.
- Jackson, D., Vos, K., y Drucker, J. (1996). *Experimental Visual Concrete. Avant-garde Poetry since 1960s*. Rodopi.
- Jenkins, H. (2003, enero). Transmedia Storytelling. *MIT Technology Review*. <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Jenkins, H. (2009, diciembre). The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling. *Confessions of an Aca-Fan*. http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html.
- Johnson, B. S. (1973). Introduction. En *Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memories?*, pp. 11-31. Hutchinson.
- Johnson, B. S. (2008). *The Unfortunates*. New Directions.
- Joyce, J. (2022). *The Cambridge Centenary Ulysses: The 1922 Text with Essays and Notes* (K. Flynn, Ed.). Cambridge University Press.
- Joyce, M. (1990). *afternoon: a story*. Eastgate Systems.
- Kellogg, C. (2010, 1 de noviembre) Mark Z. Danielewski's Halloween Party. *Los Angeles Times*. <https://latimesblogs.latimes.com/jacketcopy/2010/11/mark-z-danielewskis-halloween-party.html>.

- Kelly, S. (2014, 9 de mayo). The Fifty-Year Sword by Mark Z Danielewski – review. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2014/may/09/fifty-year-sword-mark-danielewski-review>.
- Kilgour, F. G. (1998). *The Evolution of the Book*. Oxford University Press.
- Kilpiö, J.-P. (2018). Explorative exposure: Media in and of Mark Z. Danielewski's House of Leaves. En H. Pyrhönen, & J. Kantola (Eds.), *Reading Today*, pp. 57-70. UCL Press. Comparative Literature and Culture. <https://doi.org/10.14324/111.9781787351950>.
- Kirschenbaum, M. (2008, 29 mayo). *Bookscapes: Modelling the Book in Electronic Space* [Paper]. Human-Computer Interaction Lab 25th Annual Symposium. <https://mkirschenbaum.files.wordpress.com/2013/01/bookscapes.pdf>.
- Kress, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge.
- Kress, G., y Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Edward Arnold.
- Kristeva, J. (1974). *El texto de la novela* (J. Llovet, Trad.). Lumen.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana* (C. González Marín, Trad.). Cátedra.
- Landow, G. P. y Delany, P. (1991). *Hypermedia and literary studies*. The MIT Press.
- Landow, G. P. (1994). *Hyper/text/theory*. JHU Press.
- Lázaro Carreter, F. (1983). Entre dos galaxias: cultura del libro y cultura audiovisual. En Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Ed.), *La Cultura del Libro*, pp. 13-28. Pirámide,
- Leurs, L. (2021). *Interesting Typefaces: Courier*. Prepressure. <https://www.prepressure.com/fonts/interesting/courier>.
- Lindsay, J. (2018). *Picnic en Hanging Rock* (P. Adón, Trad.). Impedimenta.
- Lindstrom, N. (1990). *Jorge Luis Borges: A Study of the Short Fiction*. Twayne.
- Lissitzky-Küpper, E. (1968) *El Lissitzky*. New York Graphic Society, https://monoskop.org/images/8/84/Lissitzky_El_1923-26_1968_The_book.pdf.
- Loayza, L. (2000). *Libros extraños*. Pre-textos.
- Lupton, E. (2004). *Thinking with Type. A Critical Guide for Designers, Editors, and Students*. Princeton Architectural Press.

- Lyotard, J.-F. (1991). Rewriting Modernity. En *The Inhuman. Reflections on Time*, pp. 24-35. Stanford University Press.
- Lyotard, J.-F. (1992). *La condición postmoderna Informe sobre el saber* (M. A. Rato, Trad.). Cátedra.
- Mallarmé, S. (1987). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Gallimard.
- Malmgren, C. D. (1985). *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Bucknell University Press.
- Manguel, A. (2005). *Una historia de la lectura*. Alianza.
- Manguel, A. (2017). *Mientras embalo mi biblioteca*. Alianza.
- Manovich, L. (2003). New Media from Borges to HTML. En Wardrip-Fruin, N. y Montfort, N. (Eds.) *The New Media Reader*, pp. 13-25. The MIT Press.
- Mantell, S. (2000, 10 de enero) A Budding Crop of First Fiction. *Publishers Weekly*. <https://www.publishersweekly.com/pw/print/20000110/26629-pw-a-budding-crop-of-first-fiction.html>.
- McCaffery, L. y bpNichol (2000) The Book as Machine. En J. Rothenberg y S. Clay (Eds.) *A Boof of the Book*, pp. 17-24. Granary Books.
- McCaffery, L. y Gregory, S. (2003). Haunted House: An Interview with Mark Z. Danielewski. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 44 (2): 99-135.
- McDougall, A. (2022) .Compostmodernism: Textual Machinery Through Typography and Materiality in Mark Z. Danielewski's The Familiar. *Orbit: A Journal of American Literature* 10(2): 6. doi: <https://doi.org/10.16995/orbit.4803>
- McGann, J. (1991). *The Textual Condition*. Princeton University Press.
- McGann, Jerome (2001) *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*. Palgrave.
- McGrath, L. (2015). "Only a Book": Reading the Footnotes in House of Leaves. En R. Ahrens y K. Stierstorfer (Ed.), *Symbolism 15: [Special Focus - Headnotes, Footnotes, Endnotes]*, 121-136. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110449075-008>.
- McHale, B. (1987). Worlds on paper. En *Postmodernist Fiction* (pp. 179-196). Routledge.
- McHale, B. (2011). Only Revolutions, or, The Most Typical Poem in Literature. En J. Bray Y A. Gibbons (Eds.) *Mark Z. Danielewski*, pp. 141-158. Manchester University Press.
- McKenzie, D. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Akal.

- McKenzie, D. F. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Akal.
- McLuhan, M. (1993). *La galaxia Gutenberg* (J. Novella, Trad.). Círculo de Lectores.
- McLuhan, M. (1993). *La galaxia Gutenberg*. Círculo de Lectores.
- McLuhan, M. (1995). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Paidós.
- McLuhan, M. y Powers, B. R. (1995) *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. (Ferrari, C., Trad.) Gedisa.
- Metacritic (2022). *Haunted by Poe*. Recuperado el 15 de julio de 2022 de <https://www.metacritic.com/music/haunted/poe>.
- Miller, C. (2007, 23 de octubre) LAist Interview: Mark Z. Danielewski. *LAist*. <https://laist.com/news/laist-interview-55>.
- Ministerio de Cultura y Deporte (2021). Estadística de la Edición Española de Libros con ISBN. <https://estadisticas.mecd.gob.es/CulturaDynPx/culturabase/index.htm?type=pcaxis&path=/t6/p16/a2005/&file=pcaxis>
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (1995) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.
- Moyer, S. (2016). Mallarmé y la organización formal del libro. *Infolio*, 7. <http://infoлио.es/articulos/moyer/mallarme.pdf>.
- Murray, J. H. (2003). Inventing the Medium. En Wardrip-Fruin, N. y Montfort, N. (Eds.), *The New Media Reader*, pp. 3-11. The MIT Press.
- Nabokov, V. (2006). *Pálido fuego* (A. Bernárdez, Trad.). Anagrama.
- Nackelbend & Zips (2002, 17 de septiembre). Pelafina's Font. [Publicación en un foro online]. MZD Forums. <https://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves/house-of-leaves-aa/1838-pelafina-s-font>.
- Nagler, E. (2008, 29 de febrero). Irma Boom's Visual Testing Ground: The Internationally acclaimed Book Designer Talks about her craft. *Metropolis Magazine*. <http://www.metropolismag.com/December-1969/Irma-Boom-rsquo-Visual-Testing-Ground/>.
- Nelson, T. H. (1965). A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate. *Association for Computing Machinery: Proceedings of the 20th National Conference* (Cleveland, Ohio, U.S.A.) 84-100.

https://monoskop.org/images/7/73/Nelson_Ted_1965_A_File_Structure_for_the_Complex_the_Changing_and_the_Indeterminate.pdf.

- Nelson, T. H. (2003). No more teacher's dirty looks. En En Wardrip-Fruin, N. y Montfort, N. (Eds.), *The New Media Reader*, pp. 309-338. The MIT Press.
- Noguera Vivancos, I. (2010). Aproximación al laberinto en algunos cuentos de Jorge Luis Borges. *Letralia. Tierra de letras*, 231. Recuperado el 7 de julio de 2022 de <https://letralia.com/231/ensayo02.htm>.
- Norgaard, N. (2009). The Semiotics of Typography in Literary Texts. A Multimodal Approach. *Orbis Litterarum*, 64 (2), 141-160.
- North, A. (2011, 6 de julio). On Acknowledgments. *The Paris Review*. <https://www.theparisreview.org/blog/2011/07/06/on-acknowledgements/>
- Nunberg, G. (Ed.) (1996). *The Future of the Book*. University of California Press.
- Otero, C.-P. (1980). Lenguaje e imaginación: La nueva novela en castellano. *Quimera*, 2.
- Oviedo, J. M. (2003, 31 de agosto). Borges: el ensayo como argumento imaginario. *Letras libres* (56), pp. 48-50. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_8965_7124.pdf.
- Panko, J. (2022). Reading Novels, Reading Networks: Mark Z. Danielewski's "The Familiar", Social Media, and the Digital Literary Sphere», *Orbit: A Journal of American Literature* 10(2) <https://doi.org/10.16995/orbit.4799>.
- Pastoureau, M. (2010). *Azul. Historia de un color* (N. Petit Fontserè, Trad.). Paidós.
- Pavic, M. (1989). *Diccionario jázaro* (D. Soldatic, Trad.). Anagrama.
- Penguin Random House (n.d.) *The Familiar, Volume 1 Reader's Guide*. <https://www.penguinrandomhouse.com/books/213605/the-familiar-volume-1-by-mark-zdanielewski/9780375714948/readers-guide/>.
- Pessl, M. (2013). *Night Film*. Random House Mondadori.
- Phillips, T. (2005). *A Humument. A Treated Victorian Novel*. Thames & Hudson.
- Platón (1988). Fedro. En *Diálogos III* (pp. 309-413). Cátedra.
- Pineda, V. (1995). Speaking about Genre: The Case of Concrete Poetry. *New Literary History*, 26 (2), 379-393. <https://www.jstor.org/stable/20057288>.
- Poe (2000). *Haunted* [Álbum]. Atlantic Records.

- Poetry Foundation. (s.f.) Ekphrasis. En *Glossary of Poetic Terms*. Recuperado el 15 de julio, 2022, de <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/ekphrasis>.
- Pöhlmann, S. (2012) The Democracy of Two: Whitmanian Politics in Only Revolutions. En Pöhlmann, S. (Ed.), *Revolutionary Leaves* (pp. 183-32). Cambridge Scholars Publishing,
- Pöhlmann, S. (2022). Becoming Familiar with The Familiar, or, The Imaginary Novel and the Imagination» *Orbit*, 10 (2) <https://doi.org/10.16995/orbit.8645>.
- Porter, M. (2018). *Lanny*. Faber & Faber.
- Poynor, R. (2003). Evolutionary tales. *Eye Magazine*, (49). <https://www.eyemagazine.com/opinion/article/evolutionary-tales-49>.
- Pressman, J. (2006). House of Leaves: Reading the Networked Novel. *Studies in American Fiction*, 34 (1), 107-28. <http://dx.doi.org/10.1353/saf.2006.0015>.
- Pressman, J. (2009). The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature. *The Michigan Quarterly Review*, 48 (4), 465-482. <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.402>.
- Pressman, J. (2015). *Bookishness: Loving Books in a Digital Age*. Columbia University Press.
- Pressman, J. (2018). Bookwork and Bookishness: An Interview with Doug Beube and Brian Dettmer. En K. Brillenburg Wurth, K. Driscoll, y J. Pressman (Eds.) *Book Presence in Digital Age*, pp. 60-67. Bloomsbury Press.
- Proulx, A. (1994). Books on Top. *The New York Times on the Web (Books)*. <http://www.nytimes.com/books/99/05/23/specials/proulx-top.html>.
- Queneau, R. (1982). *Cent mille milliards de poèmes*. Gallimard.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, 6 (6): 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- Raynal, F. (1992). Alone in the dark (Versión PC MS-DOS) [Videojuego]. Infogrames.
- Real Academia Española (s.f). Antinovela. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 15 de julio, 2022, de <https://dle.rae.es/antinovela?m=form>.
- Riffaterre, M. (1980). La trace de l'intertextualité. *La Pensée: revue de rationalisme moderne*, 215, 4-18. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6202171q/fi.image.texteImage>.

- Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. En López Pellida, T. y Moreno Serrano, F. A. (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, pp. 94-120. Universidad Carlos III de Madrid.
- Ruch, A. B. (2000, 24 de octubre) Review House of Leaves. *Shipwreck Library*. <http://shipwrecklibrary.com/the-modern-word/reviews-house-leaves/>.
- Ryan, M. -L. (2016). Transmedia narratology and transmedia storytelling. En D. Sánchez-Mesa, J. Alberich-Pascual y N. Rosendo (Coords.). "Transmedia narratives". *Artnodes*, 18, 1-10. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v01i18.3049>.
- Ryan, M.-L. (2004). Introduction. En M.-L. Ryan (Ed.), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, pp. 1-40. University of Nebraska Press.
- Sadokierski, Z. (2010). Visual writing: a critique of graphic devices in hybrid novels from a visual communication design perspective [Tesis doctoral, University of Technology of Sydney]. Open Publications of UTS Scholars. <https://opus.lib.uts.edu.au/handle/10453/20267>.
- Sala, Leticia. (2018). *Scrolling after sex*. Terranova.
- Safran Foer, J. (2005). *Extremely Loud & Incredibly Close*. Hamish Hamilton.
- Safran Foer, J. (2010). *Tree of Codes*. Visual Editions.
- samreader (2019, 6 de septiembre). Whatever Happened to Mark Z. Danielewski's The Familiar? *B&N Reads*. <https://www.barnesandnoble.com/blog/sci-fi-fantasy/whatever-happened-to-mark-z-danielewskis-the-familiar/>.
- Sánchez Mesa, D. y Baetens, J. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 6-27. http://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536.
- Sanz, M. (2017). *Clavícula*. Anagrama.
- Sartre, J. P. (2003). Prólogo. En N. Sarraute, *Retrato de un desconocido*, 5-6. Adriana Hidalgo.
- Schmitz, R. S. (2021). House of Leaves, the Network Paradigm, and the Abstract Supernatural Media Virus. En *The Supernatural Media Virus. Virus Anxiety in Gothic Fiction Since 1990* (pp. 115-154). Transcript Verlag. <http://doi.org/10.14361/9783839455593-006>.
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Deusto.

- Segal, E. M. (1995). Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory. En Duchan, J. F., Bruder, G. A. Y Lynn E. Hewitt, L. E. (Eds.). *Deixis in Narrative. A Cognitive Science Perspective*, pp. 3-17. Lawrence Erlbaum.
- Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (A. M. Nethol, Trad.) Siglo XXI Editores.
- Silverblatt, M. (Presentador) (2000, 6 julio). Mark Danielewski: House of Leaves [Episodio de podcast de audio]. En *Bookworm*. KRCW. <https://www.kcrw.com/culture/shows/bookworm/mark-danielewski-house-of-leaves>.
- Sims, M. (2000, marzo) Building a house of leaves: an interview with Mark Danielewski. *Bookpage*. Recuperado el 1 de julio de 2022 de <https://www.bookpage.com/interviews/8044-mark-z-danielewski-fiction/>.
- Sinopoli, F. (2002). Los géneros literarios. En A. Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada*, pp. 171-213. Crítica.
- Soja, E. (2009). Taking Space Personally. En S. Arias y B. Warf (Eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, pp. 11-35. Routledge.
- Sørensen, B. (2007). *Let Us Space - The Horror of the Iconic Page: Prose Icons in M.Z. Danielewski House of Leaves*. Paper presentado en el Symposium on Iconicity in Language and Literature, Cracovia, Polonia.
- Squid_Lordogo (2017, 12 noviembre). *Possible explanation as to why the word "Minotaur" is always seen in red?* [Publicación online]. Reddit. https://www.reddit.com/r/houseofleaves/comments/7ce5um/possible_explanation_as_to_why_the_word_minotaur/
- Starre, A. (2015). Mark Z. Danielewski's Complex Codices. En A. Starre, *Metamedia: American Book Fictions and Literary Print Culture after Digitization*. University of Iowa Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20p58mg>.
- Sterne, Laurence (2013). *The Life and Opinions of Tristram Shandy; Gentleman*. Vintage Books.
- Tani, S. (1984) Toward a Definition of the Anti-Detective Novel. En *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, pp. 33-51. Southern Illinois University Press.
- Teicholz, T. (2011, 21 de octubre). A Danielewski Halloween. *Huffington Post*. https://www.huffpost.com/entry/a-danielewski-halloween_b_1033910.

- Thirlwell, A. (2012) *Kapow!* Visual Editions.
- Thomas, B. (2009). Trickster authors and tricky readers on the MZD forums. En A. Gibbons y J. Bray (Eds.) *Mark Z. Danielewski*, (pp.86-102). Manchester University Press.
- Timmer, N. (2010). Johnny T. En *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, pp. 243-297. Rodopi.
- Todorov, T. (1974). El discurso de la ficción. En O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pp. 301-305. Siglo XXI.
- UNESCO (1964). *Recommendation Concerning the International Standardization of Statistics Relating to Book Production and Periodicals*.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001145/114581e.pdf#page=144>.
- UNESCO (2017). *Literacy Rates Continue to Rise from One Generation to the Next*.
http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/fs45-literacy-rates-continue-rise-generation-to-next-en-2017_0.pdf
- Van de Ven, I. (2016). The Serial Novel in an Age of Binging: How to Read Mark Z. Danielewski's "The Familiar". *Image & Narrative*, 17 (4), 91-103.
<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1339>.
- Vandendorpe, C. (1991). *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Fondo de Cultura Económica.
- Vidler, A. (1992) *The Architectural Uncanny*. The MIT Press.
- Vivinetto, G. (2001, julio). The Spirited Poe. *Tampa Bay Times*.
<https://www.tampabay.com/archive/2001/07/08/the-spirited-poe/>.
- Wan, J. (Director). (2013). *The Conjuring* [Film] The Safran Company, New Line Cinema y Evergreen Media Group.
- Wardrip-Fruin, N. (2004). What hypertext is. *HYPertext '04: Proceedings of the fifteenth ACM conference on hypertext and hypermedia*, 126-127.
<https://doi.org/10.1145/1012807.1012844>.
- Wood, J. (2008). *How Fiction Works*, Jonathan Cape.
- Woolf, V. (2003). *The Common Reader. Second Series*. Vintage.
- Zimmerman, M. (2010). Periodicals: print or electronic? *New Library World*, 3 (9/10), 426-433. <https://doi.org/10.1108/0307480101089341>.

8. ÍNDICE DE FIGURAS

- FIGURA I: *Cumbres borrascosas*, Emily Brontë.
- FIGURA II: *Picnic en Hanging Rock*, Joan Lindsay
- FIGURA III: *Lanny*, Max Porter
- FIGURA IV: *Extremely Loud & Incredibly Close*, Jonathan Safran Foer
- FIGURA V: Libros inscritos en ISBN por tipo de soporte. Fuente: MCUD. Estadística de la Edición Española de Libros con ISBN.
- FIGURA VI: Las similitudes en lo referente al diseño visual de ambas experiencias de lectura son evidentes en ambos medios, continuando la tabularidad presente (Fuente: El País)
- FIGURA VII: En la izquierda, Marta Sanz reproduce e-mails con todos sus elementos visuales en su novela *Clavícula*; en la derecha, Leticia Sala en *Scrolling after sex* (mezcla géneros, prosa, poesía, etc. con elementos visuales como pantallazos de conversaciones de Whatsapp y vínculos que llevan a Youtube)
- FIGURA VIII: Edición príncipe de *El Quijote*.
- FIGURA IX: Truismos de Jenny Holzer © Jenny Holzer, member/Artists Rights Society (ARS), New York
- FIGURA X: Impresión de la salida de terminal de *Colossal Cave Adventure* de Will Crowther, ejecutado en un PDP-10. Fuente: Wikipedia
- FIGURA X: Funciones del usuario y su relación con otros conceptos (Fuente: Aarseth, 1997, p. 64)
- FIGURA XI: Diagrama texto-máquina (Fuente: Aarseth, 1997, p. 21)
- FIGURA XII: Los niveles narrativos en *House of Leaves*
- FIGURA XIII: Collage presente en la novela *House of Leaves*. El círculo rojo marca el lugar en el que el rostro de Borges aparece (*HL*, P. 582)
- FIGURA XIV: Mezcla de tipografías (*HL*, p. 43)
- FIGURA XV: Ejemplos del uso del blanco y el negro en *House of Leaves* (*HL*, pp. 143 y 144).
- FIGURA XVI: Primera página del capítulo IX con el fragmento en Braille y su correspondiente transcripción en nota al pie a cargo de los Editores (*HL*, pp. 424-425)
- FIGURA XVII: Primeras páginas del capítulo IX con muestras de concretismo (*HL*, pp. 424-425)
- FIGURA XVIII: Las páginas 426 y 427 donde se aprecia el uso del blanco de la página (*HL*, pp. 426-427)
- FIGURA XIX: El texto se mueve a lo largo de las páginas emulando aquello que están significando (*HL*, pp. 428-429)
- FIGURA XX: Blancos y oraciones dispuestas generando formas (*HL*, pp. 430-431)
- FIGURA XXI: Diferentes disposiciones del texto sobre la página (*HL*, pp. 432-433)
- FIGURA XXII: El texto emula un pasadizo que va disminuyendo (*HL*, pp. 442 y ss.)
- FIGURA XXIII: Representación del fragmento de música presente en *House of Leaves* (*HL*, pp. 478-479)
- FIGURA XXIV: Páginas finales del capítulo IX (*HL*, pp. 484 y ss.)

FIGURA XXV: Diferencias entre dos de las ediciones americanas y la forma en la que se refieren al disco *Haunted* de Poe. En la izquierda, la edición en tapa dura a dos tintas, en la izquierda, la edición en tapa blanda a todo color.

FIGURA XXVI: Ejemplo de disposición tabular (*HL*, p. 132-133).

FIGURA XXVII: Muestra de las páginas con cosidos y colores presente en *The Fifty Year Sword* (*T50YS*, pp. 36-37; 98-99)

FIGURA XXVIII: Ejemplo de texto en *Only Revolutions* (*OR*, pp. 124-125/236-237)

FIGURA XXIX: Mark Z. Danielewski (2014) "A Spoiler" (Fuente: Revista *Inculte*, 14)

FIGURA XXX: Mark Z. Danielewski (2014) "A Spoiler" (Fuente: Revista *Inculte*, 14)

FIGURA XXXI: Mezcla de sistemas lingüísticos y collages en *The Familiar 1* (*TF*, pp. 274-275; 354-355).