

Fragmentarismo sin elipsis: *Noche y Océano*, de Raquel Taranilla

Fragmentarism without ellipses: Raquel Taranilla's *Noche y océano*

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA

cristina.guva@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2714-558X

Recibido: 16/09/2021. Aceptado: 12/10/2021.

Cómo citar: Gutiérrez Valencia, Cristina, "Fragmentarismo sin elipsis: *Noche y Océano*, de Raquel Taranilla", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19 (2021): 135-152.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.19.2021.135-152>

Resumen: A través del análisis compositivo de la novela *Noche y océano* y utilizando conceptos de la hermenéutica en la etapa del giro interpretativo (lugares de indeterminación, círculo hermenéutico, etc.) y otros como el de rizoma de Deleuze y Guattari, el tiempo topológico de Fernández Mallo y la heterotopía de Foucault, se propone una nueva caracterización de la escritura fragmentaria que se suma a la tipología ya existente. El artículo preconiza la existencia de un fragmentarismo sin fragmentos, que, a través de la saturación de información interconectada, obliga al lector a ser cómplice en la creación de sentido, y hace que en el proceso interpretativo el lector genere los vacíos necesarios para producir un fragmentarismo que no está basado en la estructura elíptica del texto.

Palabras clave: fragmentarismo; fragmentariedad; saturación; continuidad; *Noche y océano*

Abstract: This article proposes a new characterization of fragmentary writing, added to the existing typology, through the compositional analysis of the novel *Noche y océano*, and using concepts from hermeneutics in the stage of hermeneutic turn (elements of indeterminacy, hermeneutic circle, etc.), and others as Deleuze and Guattari's rhizome, Fernández Mallo's topological time or Foucault's heterotopia. The article defends the existence of a fragmentarism without fragments, which, through the saturation of interconnected information, forces the reader to be an accomplice in the creation of meaning. It also causes the reader to generate the necessary gaps in the interpretive process to produce a different fragmentarism, one which is not based on the elliptical structure of the text.

Keywords: fragmentarism; fragmentary narrative; saturation; continuity; *Noche y océano*

Sumario: Introducción; 1. Fragmentarismo sin fragmento; 1.1. Fragmentarismo por exceso; 1.2. Fragmentarismo y recepción; 2. Conocimiento y acumulación: escritura enciclopédica; 2.1. Espacio topológico, enciclopedia y heterotopía; 2.2. Citas; 2.3. Estructura rizomática; Conclusiones; Bibliografía.

Summary: Introduction; 1. Fragmentarism without fragments; 1.1. Fragmentarism by excess; 1.2. Fragmentarism and reception; 2. Knowledge and accumulation: encyclopedic writing; 2.1. Topological space, encyclopedia and heterotopia; 2.2. Quotes; 2.3. Rhizomatic structure; Conclusions; Bibliography.

INTRODUCCIÓN

Los conceptos habituales de obra fragmentada o fragmentaria suelen entender que el fragmento, como elemento diegético, es o bien una parte discursiva separada de un todo o bien una mónada narrativa que se define por su separación con otras secuencias igualmente autónomas. La fractura, el corte, la elipsis, es lo que suele definir al fragmento, y es por lo tanto la asociación ocultada, la información escamoteada, la ausencia, en última instancia, lo que define al fragmentarismo o la fragmentariedad. Vicente Luis Mora (2015), siguiendo a Jenaro Talens, discierne la frontera entre la escritura fragmentada, que señala el camino hacia algo que se ha roto, y que aparece representado con sus grietas, y la escritura fragmentaria, que nos indica que algo ha sido quebrado *a conciencia* con la intención de mostrar que nunca fue realmente sólido. En la primera hay un todo, en la segunda no (ver Morán y Gómez Trueba, 2018: 233-234). Ambas formas tienen en común la búsqueda de la ruptura con la linealidad, aunque con diferentes modelos estructurales, que toma como elemento caracterizador el fragmento: la linealidad consustancial al libro impreso, a la escritura como secuencia sintagmática, al signo lingüístico, etc.

Así, han surgido desde hace décadas novelas que imitan el hipertexto, novelas que prefiguran el hipertexto o, en general, novelas que fingen que la linealidad no es parte de la textualidad. La escritura fragmentaria, basada, por tanto, en una discontinuidad que no busca una cosmovisión, ni se sustenta en la idea de totalidad, como dice Fredric Jameson, es la que más abunda en el posmodernismo literario, también en su tardía hipótesis española, en las obras de cierta corriente narrativa de la última década. Esto es lógico si recordamos que la posmodernidad es, como diría Jean-François Lyotard (1994), el fin de los Grandes Relatos explicadores del mundo, de la sociedad y del ser humano, y por lo tanto sus representaciones culturales y artísticas serán fragmentarias

(necesariamente, no por elección) o no serán. Jameson (1991: 36-37 y 70) llama a este giro en la dinámica de la patología cultural el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación, y lo cifra en los términos textualidad, *écriture* y escritura esquizofrénica. Como explica Vicente Luis Mora (2006):

La pérdida de la *Weltanschauung* o visión global, la caducidad del “gran relato” explicador del mundo, es una de las bases de la posmodernidad. Los escritores y pensadores posmodernos recogen la antiquísima técnica del fragmento, no por elección, sino por resignación. Se comienza a tener la imagen de que el mundo es demasiado complicado, variado e inabarcable para percibirse sincrónica y simultáneamente, de un solo vistazo literario o reflexivo. La percepción de la totalidad sólo puede hacerse de un modo fragmentario, y los esquemas literarios comienzan a incardinarse desde esta nueva concepción global.

Este artículo propone una nueva definición de novela fragmentaria a través del análisis estructural y compositivo de *Noche y océano*, de Raquel Taranilla. Junto a la escritura fragmentada y fragmentaria se situaría un fragmentarismo que no se basa en la estructura elíptica y la falta de continuidad y linealidad narrativa, sino en una escritura saturada y enciclopédica que genera necesariamente una lectura abarcadora pero inaprehensible en su totalidad. Se utilizarán conceptos provenientes de la hermenéutica para tratar de explicar la configuración tanto del lector apelado en estas nuevas formas como del fragmentarismo que originan las propuestas asociadas a este. Del mismo modo, los conceptos de tiempo topológico de Agustín Fernández Mallo, la estructura rizomática expuesta por Deleuze y Guattari y la heterotopía foucaultiana serán elementos con los que dar cuenta de la complejidad de esta nueva forma de fragmentarismo narrativo.

1. FRAGMENTARISMO SIN FRAGMENTO

Aunque la dicotomía entre escritura fragmentada y fragmentaria es capaz de acoger bajo la nomenclatura de ambas tipologías a una amplísima mayoría de la narrativa del fragmentarismo y la fractalidad, existen novelas, como *Noche y océano*, de Raquel Taranilla, que podrían considerarse fragmentarias pero funcionan por un mecanismo muy diferente. Hablamos, en este caso, de un fragmentarismo sin fragmento,

que acepta la convención de la linealidad del relato y busca reflejar de otra manera la gran ruptura, el fin de la época de los grandes caracteres (con título de Abraham Grajera), la nueva episteme impuesta por nuestra forma de acceder a la realidad, de recibir y filtrar la información.

Veamos cómo funciona en esta novela: el argumento se puede resumir en que una joven académica tiene que alojar en su casa a Quirós, un cineasta obsesionado con Murnau, el director de *Nosferatu*. La obsesión de él se va enlazando con la de ella, que se enamora de Quirós. La trama, sin embargo, es mera excusa, y nada nos dice de aquello que la novela pretende contar. Beatriz Silva, la protagonista y narradora, es la voz unificadora de un conjunto de datos, historias, anécdotas, teoría, citas, etc. que no permite que lleguemos nunca a acercarnos a la narración lineal tradicional (aunque, como veremos, no hay apenas ruptura de la linealidad) y de la acción única aristotélica.

1.1. Fragmentarismo por exceso

Este fragmentarismo, pues, no se basa en la elipsis, en la ausencia o desaparición de información, de secuencias, de datos, de tiempo interno de la historia, sino que se narra sin apenas solución de continuidad, con una linealidad constante que se asemeja a un plano secuencia muy veloz (el cual no deja de ser un conjunto de fotogramas). Este tipo de novela fragmentaria, por tanto, examina y experimenta los principios de la saturación de información, del *storytelling* ininterrumpido y a ratos sin rumbo, del ser y el saber enciclopédico. Es evidente que hay algo de parodia y autoparodia en esta hipertrofia diegética,¹ pero también podemos defender que este divagar constante, esta estructura narrativa en fractal, exponencialmente ramificada, acumulativa pero precisa, tenaz, asociativa, se parece más al pensamiento y a la vida que la selección de motivos de una acción narrativa coherente, lineal, causal, teleológica. Tanto la literatura académica que se tematiza y en ocasiones se utiliza aquí, como la Red, suponen un síndrome de Diógenes del pensamiento que oculta o borra los fragmentos.

¹ La autoconciencia de la narradora y de la propia narración no dejan lugar a dudas. No me resisto a citar un ejemplo: “Sería lo más elegante terminar esta nota aquí, pero, como últimamente abogo por una desmesura de francotirador, voy a añadir una obviedad, que no estará de más repetir hasta el asco” (Taranilla, 2020: 235).

Bea, la brillante erudita del Turismo que encarna este síndrome, comienza buscando inspiración para un artículo (“actuando como una chatarrera de la información, vagabundeando entre quincalla, yo andaba tras algo anodino para darle un uso vistoso”) y acaba metida en el armario de su casa destartalada² y llena de objetos inútiles. La escritura aborda el proceso de desquiciamiento de la protagonista, que es el de todos nosotros, lectores, como seres conectados a una base de datos que comienza a dar error. El derrumbe, sin embargo, es un desmoronarse lúcido, que no se pierde en su autoindulgencia porque mantiene siempre el humor. La narradora es muy consciente de su mal, que para el lector se parece al vértigo placentero, pero que para la protagonista es una paradoja que le hace sufrir:

¿Cómo admitir, ante Quirós, que soy vacía y monocroma igual que una bañera? Solamente sirvo, debería haberle dicho, si me lleno, claro que haciéndolo corría el riesgo de que tomase la metáfora por el lado sexual (que creyera que le estaba pidiendo que llenase con su falo la vacante), cuando lo que buscaba entonces era compartir el diagnóstico del mal que padezco y que para nada sé describir sin usar pensamientos ajenos, lo que constituye, paradójicamente, el síntoma primero (Taranilla, 2020: 254).

Lo que encontramos aquí es la esencia de este nuevo fragmentarismo al que me refiero. *Noche y océano* es una novela de más de 400 páginas dividida únicamente en tres partes (Primera parte: King size; Un paréntesis, y Segunda parte: el aroma de la flor de tiaré). En la primera

² Su encierro se prefigura ya en la nota 35, en la que explica que Emily Dickinson “cada vez sale menos de la casa de su padre, donde sabiamente acabará por recluirse” (Taranilla, 2020: 90). Además, este viene explicado, en parte, por el pánico a la verborrea ajena, lo que no deja de ser paradójico dada la elocuencia incontrolable de la protagonista -y sin embargo su enamoramiento de Quirós hace que una noche casi enmudezca, siendo solo capaz de decir “¡La noche!”, y no pueda volver a hablar hasta la noche siguiente (Taranilla, 2020: 128)-: “tipos [...] que no dejaban nunca de hablar y hablar, que como por un trastorno del lenguaje construían sin parar frases larguísimas que podían contener cualquier cosa, trenes de palabras imposibles de digerir, que nunca llegaban a un destino y que incluso colonizaban sus cuerpos en tatuajes con mensaje o en prendas de ropa, como la camiseta de aquel chico estirado en la *chaiselonge* del salón de LA PROPIETARIA en la que el lema «Freedoms are not given, they are taken» acordonaba la efigie del príncipe Kropotkin, que me perturbó toda la noche, seguramente la de la última fiesta a la que acudí. Si el pánico a la verborrea es una razón suficiente para encerrarse en casa, lo dejo a criterio de cada cual” (Taranilla, 2020: 93-94).

parte (las primeras 153 páginas), solo hay cuatro cortes, marcados con un salto de página, es decir, cinco grandes tiradas de texto³ con párrafos extensísimos a las que cuesta llamar fragmento, puesto que la más breve tiene 21 páginas. En “Un paréntesis” (pp. 157-166) -que constituye una crítica de Braulio Pérez-Alegría en estilo indirecto, es decir, con una voz interpuesta, al documental de Quirós *Un vacío sideral*- no hay corte ninguno, y en la Segunda parte (pp. 167-417) hay siete cortes, es decir, ocho extensísimas secuencias textuales⁴ que apenas ofrecen pausa o descanso al lector. Lo que propone *Noche y océano* es casi una teoría del conocimiento hecha novela; su propuesta gnoseológica juega con la paciencia del lector -a la manera en la que lo hace David Foster Wallace en algunas de sus piezas-, que inevitablemente es lector cómplice, y consiste en hacernos conscientes de que la hiperabundancia y saturación de información infinitamente recursiva a la que nos enfrentamos, en la novela y en el mundo actual, produce de forma inevitable una percepción fragmentaria, inabarcable, amnésica de lo que percibimos.

1.2. Fragmentarismo y recepción

Esta novela propone una fenomenología y una teoría hermenéutica paralelas a aquellas del posestructuralismo que advertían que la intención del lector era el elemento que confería unidad al texto, su entidad como estructura significante, siempre proponiendo lecturas unificadoras dentro de los límites del marco de la intención del texto. Paul de Man lo explica en relación al círculo hermenéutico proveniente de la fenomenología hermenéutica:

Pero, ¿de dónde deriva entonces la unidad contextual, que el estudio de los textos confirma una y otra vez y a la que la crítica norteamericana debe su efectividad? ¿No se trata acaso de que dicha unidad —que, de hecho, no es una unidad que cierra en círculo sino más bien en la semicircularidad— reside no en el texto poético en sí, sino en el acto de interpretar el texto? El círculo que encontramos aquí y que se denomina “forma” no deriva de una analogía entre el texto y la cosa natural, sino que constituye el círculo hermenéutico (De Man: 1991: 36).

³ Páginas 13-34, 35-63, 64-84, 85-123, 124-153.

⁴ Páginas 169-203, 204-230, 231-253, 254-280, 281-320, 321-348, 349-282 y 383-417.

Lo que preconiza esta novela es que está en el lector también, en su interpretación, la ruptura de esa unidad. Es el receptor en su lectura, en su percepción, quien crea el fragmento, las grietas, los cortes en un discurso continuo saturado, inaprehensible en su multiplicidad hilvanada en la voz de su narradora y protagonista. *Noche y océano* está minuciosamente cohesionada en una linealidad laberíntica, de garabatos calculados, pero también en una estructura de ramificación arbórea y rizomática, en cuanto no solo enlaza su enciclopédico material sin dejar intersticios ni cabos sueltos (nada está yuxtapuesto, todo está coordinado o subordinado), sino que una cantidad ingente de material está conectado con otros elementos de la novela en un rizoma referencial bastante sutil, como veremos.

Durante y tras la lectura, sin embargo, ni el mejor lector modelo que pudiera proponer Umberto Eco (1992) sería capaz de retener todas las referencias, y, aunque pudiera hacerlo, anotando afanosamente, no podría restablecer las relaciones, ni en el eje lineal ni en la red intertextual de la novela, si no es copiándola palabra a palabra, como un nuevo Pierre Menard. De esta forma, el lector sagaz avista las relaciones y la estructura del discurso a medida que lee, siendo consciente de su compleja y trenzada unidad, pero también a lo largo de su lectura y al final de ella crea ciertos lugares de indeterminación, como diría Wolfgang Iser (1989) (aunque en su caso diseminados por el autor), ciertos vanos en los enlaces y los datos, que crean un fragmentarismo donde había una continuidad. Nuestra mente, nuestra memoria, nos viene a decir, no es capaz de grabar este nuevo mundo, no tenemos cinta de celuloide bastante, porque la simultaneidad y la densidad harían que el metraje durara infinitamente más que la realidad (como se dice de las películas de la Segunda Guerra Mundial respecto al tiempo de los hechos que relatan). En palabras de la propia narradora:

El reto pertenece, en efecto, a una magnitud distinta a la largura, que es la del grado de atención de todos ustedes. La información no se pierde en la oscuridad, sino en el exceso de luz, en la visibilidad rotunda como una sandía a punto de troncharse de pura madurez (Taranilla, 2020: 252-253).

Esta apertura de la obra al lector conecta con las continuas apelaciones, alusiones e invitaciones a los lectores que hay en la novela (por ejemplo, en la última nota al pie, que cierra la novela, pues está al

final de su última página, nos pregunta si sabemos dos datos y nos pide por favor que los busquemos nosotros mismos [Taranilla, 2020: 417, n. 156]⁵). Además, se puede enlazar con la reflexión de Roland Barthes que se introduce sobre la relación que se establece entre autor y lector: “Un texto es escribible cuando hace del lector un productor del texto, que no un mero consumidor” (Taranilla, 2020: 69). En este sentido, la novela construye a su lector como instancia significante, pues obliga a quienes la leen a ser productores de sentido, a ser las entidades que dan unidad al texto precisamente a través del borrado, del olvido de información aportada por la novela. Las alusiones constantes, directas e indirectas, al lector, sirven como apelaciones, en un ininterrumpido uso de la función fática del lenguaje, al ir asegurándose la novela periódicamente de que el canal de comunicación con el lector sigue abierto. Son prueba de ello la aparición del Círculo de Lectores como forma de encontrar la amistad, la aparición de los lectores del periódico que se vuelven productores a través de los comentarios aportados en la versión digital (Taranilla, 2020: 65-71), el uso de cortesía al dirigirse a los lectores (“si alguno de ustedes se está preguntando cómo le sentó a la viuda...” o “Ya se habrán dado cuenta ustedes de cuánto adoro descubrir este tipo de lagunas en el saber humano” [Taranilla, 2020: 116]), pero también el paso de la formalidad a la informalidad en su trato con ellos (“ninguno de ustedes [...] hubiese rechazado de entrada. Los tiempos que corren son así, queridos amigos” [Taranilla, 2020: 187]), y en última instancia la identificación, mediante el acto de compartir el mal que la aqueja, que es un mal relacionado con la lectura y la investigación: “Sin ánimo de ofender, no sería raro que ustedes se encuentren ahora mismo en una habitación similar a la mía, que los acoge y genera un mal semejante a ese del que a duras penas consigo hablarles” (Taranilla, 2020: 199).

⁵ En otro momento juega con el lector de la siguiente forma: “Resulta que de pronto no me siento con ganas de seguir tiranizándoles como lectores, así que les voy a pedir que marquen con una X la razón por la que no he querido detenerme en la descripción...” (Taranilla, 2020: 94). Otro buen ejemplo: “No voy a pedirles que lo hagan -sé de sobra que recular en la lectura es un incordio y que la vida es corta y marcha demasiado rápida como para ir desandando lo avanzado, pero si ustedes retrocediesen tan solo unas páginas y acudiesen al comentario que Barthes dejó en el periódico, se reencontrarían con la respuesta” (Taranilla, 2020: 104). Y entre retando y espoleando al lector: “Si desean saber, impulsados por la costumbre que han adquirido ustedes en las páginas previas, qué era del listísimo David Bell al cumplir los treinta y dos, tendrán que buscar esa información por ustedes mismos” (Taranilla, 2020: 223-224, n. 115).

En parte, esta construcción del lector se explica por un lado por la fijación por la lectura (la acumulación de citas y referencias a autores es buena prueba de ello) y su concepción desde la apertura al lector, la hermenéutica como comunicación bidireccional, y por otro, por la identificación del lector con Quirós, el objeto de obsesión de la protagonista y narradora, personaje que se va configurando en la novela indirectamente a través de las palabras ajenas de Beatriz. Lo primero se puede ejemplificar de manera clara con el episodio en el que Beatriz va a la biblioteca y observa detenidamente de cerca leer a otro usuario, Sr. Emoción, para después coger el libro que había manejado y leer todas sus anotaciones y símbolos al margen, interpretándolos a su vez a la luz de pensadores como Foucault y Bourdieu, pero también de Andy Warhol, y finalmente escribir una nota al misterioso lector autor de las glosas. Se genera así una conversación entre Livovetsky, el autor del libro, el lector-anotador, y la lectora del libro y las notas que es Beatriz (“Su manera de leer me fascinaba” [Taranilla, 2020: 260]). La identificación del lector con Quirós se observa de forma evidente en el siguiente breve fragmento: “Acaso fue verle leer lo que me movió a acercarme a él, pues siempre he encontrado misteriosa y atrayente la lectura, que esconde tras la quietud el arrebató y es hermenéutica a plena luz” (Taranilla, 2020: 127). Podemos entender que, del mismo modo que la fijación por Murnau tuvo que ver con la condición de lectora de la protagonista, la construcción del lector que lleva a cabo la novela tiene que ver con la configuración de la narradora-protagonista en un nosotros que incluye a los lectores: “Un título como ese nos obliga a preguntarnos si es que, tras irse al traste el reto de ser un buen lector -en el sentido que le da Nabokov, que es el de ser buen relector- no habremos de buscar al menos el modo de ser lectores intrépidos” (Taranilla, 2020: 231).

2. CONOCIMIENTO Y ACUMULACIÓN: ESCRITURA ENCICLOPÉDICA

Es esta otra forma de entender la multiplicidad que se conecta, igual que la escritura fragmentaria (que no fragmentada), con el contexto del capitalismo tardío. De la misma forma que Jameson explicaba la posmodernidad y su nueva fragmentariedad como el signo cultural de esta estructura económica, *Noche y océano* pone de manifiesto que la caracterización del capitalismo tardío, y por lo tanto de la sociedad contemporánea, pasa por el impulso por la acumulación del capital. Para el geógrafo David Harvey (2000), el capitalismo tardío es una fábrica de

fragmentación: los cambios tecnológicos y la obsesión por el crecimiento a la que lleva el impulso por la acumulación del capital del que hablábamos produce la compresión espacio-temporal, que debilita las identidades, pero el mercado fomenta la heterogeneidad y lo efímero para crear nichos de consumidores, concentrados en torno a distintas opciones de moda y gusto, que a su vez sustentan nuevas identidades. Esta acumulación producida por los cambios tecnológicos y la obsesión por el crecimiento es la que se refleja en esta novela a través de una escritura cancerosa⁶ que la mimetiza, la parodia y la llena de significado (es significativo que Bea Silva, la protagonista, sea una estudiosa y erudita del marxismo y de Georg Lukács. Podemos recordar en este sentido cómo reproduce la palabra CA-PI-TA-LIS-MO, o su forma de ver la escritura desde esta lente: “solo hay ansiosa alegría por devorar, por consumir, por vomitar, por triturar, por enmascarar ideas, conceptos, problemas y referencias como en el cuento del cerdito feliz. ¿Lo conocen? Lo confieso: soy una escritora ruidosa. ¡Patapam! ¡Patapam!” [Taranilla, 2020: 254]).

2.1. Espacio topológico, enciclopedia y heterotopía

Si bien acabamos de utilizar para caracterizar el fragmentarismo contemporáneo las ideas de un geógrafo, los estudios literarios, como desarrolla Agustín Fernández Mallo (2018: 155), se articulan habitualmente en torno al concepto del tiempo, más que del espacio; las obras son desmenuzadas en parámetros temporales y entendidas bajo la organización temporal de la literatura (las relaciones entre objetos se dan a través de una cronología, añadiéndose a una cadena lógica de causas y consecuencias que van generando una historia). Como hemos dicho, los cambios tecnológicos son clave para entender el nuevo paradigma de nuestra época tardocapitalista, no obstante, cuando intentamos aplicar estos estudios literarios incardinados en lo temporal a las obras que están en internet o a la naturaleza de la Red digital esto no funciona, puesto que lo que caracteriza a internet no es el tiempo, sino el espacio, en concreto el espacio topológico, que no se refiere solo a los enlaces para movernos de unos sitios (*sites*) a otros, sino también a las relaciones espacial-conceptuales dentro de una misma obra. El ejemplo que utiliza Fernández

⁶ “Y a ustedes les ruego paciencia con mi discurso canceroso, que, por flácido, resulta de los más actual” (Taranilla, 2020: 251).

Mallo (2018: 157) es una enciclopedia (un caso fuera de la Red muy aproximado a la Red y que lo ejemplariza),⁷ pues los elementos se organizan según un espacio abstracto que es el orden alfabético, ese es su espacio relacional. Lo mismo ocurre en la novela que nos ocupa, que tiene mucho de enciclopédico, e incluso reflexiona y teoriza sobre ello. En este sentido su linealidad de fragmentarismo no aparente no está basada tampoco en el tiempo, sino que construye una heterotopía,⁸ en término de Foucault (1999), un espacio que establece relaciones entre elementos en principio no relacionables de manera evidente, menos incluso a través del tiempo cronológico.

La primera aparición explícita de lo enciclopédico concierne al motor mismo del conflicto: la obsesión de Quirós por Murnau comenzó con el encuentro siendo niño de su entrada en la Enciclopedia Temática Ciesa, que la autora no duda en describir tomo a tomo, y en indicar en nota a los padres de Quirós cómo adquirir en internet la enciclopedia que dio pie a la vocación de su hijo (Taranilla, 2020: 25, n. 2). La referencia más importante a lo enciclopédico, sin embargo, llega de la mano de Bernd Eichhorn, el archivista y clasificador de legados que trabajará con las cintas de Polinesia, “la encarnación de la inteligencia ordenadora” (Taranilla, 2020: 232), en cuya web usa una cita del primer volumen de *La enciclopedia de Raoul Tranchirer para lectores intrépidos*, obra que parodia la idea de enciclopedia (Taranilla, 2020: 231). La introducción de esta obra comienza a desmoronar las seguridades sobre el saber y la capacidad humana para aprehender, es decir, ordenar, el mundo ante su carácter inagotablemente múltiple. La novela se mantiene en equilibrio entre la red rizomática de relaciones y el derrumbe del saber humanista, que tiene que ver con el fragmentarismo del que hemos hablado, producido por el lector en la interpretación.⁹ Bea hace patente este abandono pasada la mitad de la novela:

⁷ Ambas cosas, enciclopedia y Red, se aúnan en la Wikipedia, continuamente citada y mencionada en la novela.

⁸ Uno de los ejemplos que usa Foucault de heterotopía es el jardín. La caracterización de su jardín que hace la protagonista en *Noche y océano* encajaría perfectamente con este concepto, además de servir como metáfora de su propia escritura: “más que un jardín se trata en realidad de un bosque depravado de especies de árboles que no sé reconocer, que a mí me parecen el cruce abyecto o ilícito de las plantas que un día registró y describió la botánica, y que forman un verdor vegetal de la densidad de un agujero negro” (Taranilla, 2020: 21).

⁹ La siguiente reflexión metaliteraria que se da a este respecto merece ser recogida por extenso, pues contiene la esencia de la novela en lo temático, lo estructural y lo

Quise olvidar eso y todo lo que aprendí. Quise que todo lo que un día supe sobre Simmel fuese desdibujándose en mi memoria. Quise una demencia muy poco selectiva. Quise gozar viendo cómo se derrumbaban habitaciones enteras del edificio *kitsch* que había levantado dentro de mi cráneo de intelectual regional charloteadora. No iba a mover un dedo por salvarlo. Me habría enfrentado a mordiscos a cualquiera que propusiera su restauración. Me decía: ¡alegrémonos ante la pérdida que nos hace humanos! (Taranilla, 2020: 247).

estilístico y su reflexión sobre ella: “Aguarden un segundo. Una vez más adivino en sus ojos lo que están pensando: ¿por qué rayos nos cuentas toda esta historia de los Johnson? Por aborrecibles que sean, dirán ustedes, los Johnson no deberían robarle tiempo al relato sobre Quirós, que habría de ser el núcleo, aun desconcertante, de este texto. Admito que voy sin rumbo, sacando temas según se me ocurren. [...] Concentración, me exigirán ustedes, pero yo hace muchas páginas que he renunciado a sujetar las riendas de este relato, de modo que no voy a poder evitar que se imponga en él cierta lógica turbia, pero tan real como la carne viva que, sobre mi esqueleto, metaboliza, metaboliza, metaboliza. Tal vez sea esa la esencia de la vida misma hasta el día del juicio. Allá donde deja de gobernarse una forma viviente, cuando se viene abajo el orden —escribe Baudrillard— las células comienzan a proliferar incontroladamente en el caos, en un cáncer abominable que supera toda forma de comprensión. —¿Qué orden? —le grito yo, loca perdida—. ¿Qué orden? Jamás hubo orden en el pasado, sino juventud.

Y a ustedes les ruego paciencia con mi discurso canceroso, que, por flácido, resulta de los más actual. Veán de qué forma tan despampanante se acumulan en él los temas, que se inflan y generan ecos y nuevas remisiones, el noventa por ciento de las cuales son puro desecho [...] Créanme cuando les digo que el crecimiento de este texto mío es desenfrenado y que lleva escrita en su ADN la leyenda THE END [...]. Y ahora: noten de qué modo van ganando vigor Eastman y los Johnson, cómo se han hecho grandes como un flemon en mi bocota colorista, que aumentará exponencialmente de velocidad e igual que un coche demasiado acelerado acabará volcando en la cuneta. ¡Patapam! [...] La dificultad mayor ya no será nunca la extensión, puesto que si de algo va sobrado el mundo es de datos que sumar, que aparecen hasta de debajo de las piedras, igual que caracoles tras una mañana de lluvia que un novelista o un guionista necesitado de subtramas puede atrapar fácilmente, incluso con el ordenador a cuestas. El reto pertenece, en efecto, a una magnitud distinta a la largura, que es la del grado de atención de todos ustedes. La información no se pierde en la oscuridad, sino en el exceso de luz, en la visibilidad rotunda como una sandía a punto de troncharse de pura madurez. Torrencialmente cito libros y películas, sintiendo en la frente la falsa libertad de la ligereza: no hay ubicación, no hay fuera ni adentro, no hay arriba ni abajo, no hay cultura, no existe la mañana ni tampoco la noche, solo hay ansiosa alegría por devorar, por consumir, por vomitar, por triturar, por enmascarar ideas, conceptos, problemas y referencias como en el cuento del cerdito feliz. ¿Lo conocen? Lo confieso: soy una escritora ruidosa. ¡Patapam! ¡Patapam!” (Taranilla, 2020: 250-253).

La reflexión sobre el conocimiento, el saber y la información no se detiene en las referencias enciclopédicas, sino que se hace también explícita en diferentes momentos: la exposición de las ideas de Lukács en su exhortación a los jóvenes trabajadores a aprender, en la que defiende que la meta de la juventud es la lucha por la cultura (Taranilla, 2020: 124-125), que Bea, su estudiosa, se toma con escepticismo:

estoy asqueada de todo conocimiento. Esa promesa de que el saber nos vuelve virtuosos, no sé a ustedes, pero a mí me provoca una risa rabiosa. Fuera lo que fuera aquello a lo que se refería Lukács con su idea de la lucha de los jóvenes por la cultura, no cabe duda de que yo he errado el tiro, quedando unos días perpleja y otros, mareada” (Taranilla, 2020: 152).

Aparece también el rechazo en el comentario que Bea hace de la cita de Sébastien Charles en el prólogo al libro de Lipovetsky que Sr. Emoción había marcado con una cara sonriente en la biblioteca. El fragmento expresa cómo el trabajo intelectual se define por el deseo de saber, que prima ante el de ser reconocido y el de complacer (Taranilla, 2020: 267), ante lo que la protagonista, desde su condición de académica universitaria, se muestra muy en desacuerdo. Por otro lado, Bea no puede evitar la lectura y el acceso compulsivo a la información, sobre todo académica, a través de catálogo virtual que le ofrece su filiación universitaria, y compara el saber con una droga y al *proxy* de la universidad con su camello (Taranilla, 2020: 254), haciendo evidente la paradoja en la protagonista, que llegando a la parte final responderá, no sin cierta ironía: “—¡Qué de cosas supercuriosas sabes! / Y aún sé muchas más” (Taranilla, 2020: 405).

2.2. Citas

Las citas son otro elemento constante en la novela. Estas suponen un material de acarreo más para la construcción enciclopédica de la obra, pero también sirven como puesta en práctica de varias teorías sobre el apropiacionismo y el plagio que se insertan en ella. Cuando el vicedecano escribe a todo el personal docente de la facultad un correo sobre el respeto a las ideas ajenas, explicándoles que se iba a instalar en los ordenadores un *software* contra el plagio y que los profesores iban a

tener que hacer un curso para aprender a utilizarlo, Bea siente que va dirigido secretamente a ella, y en su respuesta introduce subrepticamente un verso de Emily Dickinson (Taranilla, 2020: 88-89). Al relatar la historia sobre la batalla judicial de la mujer de Bram Stoker nos habla de “esa teoría que considera que todo enunciado en realidad retoma y reelabora otro anterior o es el eco de un discurso previo, etcétera, etcétera”, y de “las teorías más actuales según las que todo autor siempre es un plagiario” (Taranilla, 2020: 108). En la nota inserta a un elemento de la nota 90 la narradora escribe: “*A la pregunta obvia de si los artistas que saquean/rapiñan/se apropian de la obra ajena poseen también un universo propio he de reconocer que no tengo una respuesta todavía” (Taranilla, 2020: 185). Finalmente, la protagonista no parece llegar a una conclusión clara:

Pasé algunas noches leyendo sobre la reescritura, etcétera, etcétera, lo que me condujo a leer también sobre hiperlink, apropiación, copyright, etcétera, etcétera, y les engañaría si les dijera que logré formarme una opinión nítida sobre un asunto frente al que me encuentro tan inerte como una mente ptolemaica ante la idea del desplazamiento del planeta (Taranilla, 2020: 366).

Quizá lo más interesante en torno a este asunto es cómo las citas son un elemento apropiacionista en la novela en cuanto que su reubicación en ella puede ofrecer un significado metaficcional, pasando a hablar esas citas de la propia novela que las contiene. Un ejemplo es del paratexto, pues comienza la novela con una cita de *Tristram Shandy* de Sterne, autor que aparecerá más adelante en una discusión sobre su caótica esencia entre dos jóvenes imaginados por Lukács. La posición del defensor puede ser la nuestra respecto a *Noche y océano*:

las novelas de Sterne tienen la forma de un «enjambre de asociaciones provocadas» por un hecho central, en un juego infinito (múltiple y rico como la vida), en el que se ve envuelto el lector, que sale de la aventura transformado, aunque sea a costa de un ligero mareo” (Taranilla, 2020: 307-308).

Lo vemos también en una cita de Luciano Berriatúa sobre la introducción de materiales imposibles de contrastar, en la que defiende esta frente a la práctica habitual de silenciar las contradicciones y las carencias de datos: “Es la acumulación, viene a decir la cita, aquello que

garantiza que la unidad emerja; es solo abrazando el todo como es posible asegurar el acierto” (Taranilla, 2020: 126). Resulta muy evidente que este comentario de la cita puede interpretarse en clave metaficcional, refiriéndose al texto que la contiene.

2.3. Estructura rizomática

La estructura rizomática que hemos mencionado sigue los principios de conexión y heterogeneidad y el de multiplicidad de los que hablan Deleuze y Guattari (1996: 12-13), según los cuales el rizoma posee diversas formas, desde su extensión superficial ramificada en varios sentidos, hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos, cualquier punto de un rizoma se conecta con otro cualquiera, y eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados a modo de codificación muy distintos. Esto se refleja muy bien en la novela a través de dos procedimientos: por un lado la reaparición de elementos utilizados previamente en conexiones extravagantes y aparentemente azarosas, y el sistema de notas al pie que puebla la novela. En cuanto al primero, podríamos señalar cómo Roland Barthes aparece desde temprano en la obra (la primera vez como pseudónimo de un usuario que comenta la noticia de un periódico digital), para volver a aparecer en relación a muy variados temas y personajes, por ejemplo para hablar del rostro de Greta Garbo cuando esta aparece en relación a Murnau. De esta se indica que protagonizó *Ninotschka*, película que había aparecido previamente para explicar el tipo de preguntas que hacen en un concurso televisivo, preguntando por la actriz protagonista. También el supuesto código que solo entendían Quirós y Bea no se explica hasta bastantes páginas más adelante desde que ella cree detectarlo (de la p. 71 a la 80); el vicedecano Gabriel Ayala reaparece en varias ocasiones, igual que el escritor Kreikamp y el omnipresente Lukács; Lotte Eisner vuelve a asomarse como “la supermadre del Nuevo Cine Alemán”, y es de nuevo comentado en nota qué era de su vida cuando tenía 32 años, con la anotación previa de la narradora que nos dice: “¿Necesitan que lo repita?” (Taranilla, 2020: 118); el comentarista del periódico digital llamado Psoriasis es el destinatario de una de las notas al pie que aparecen posteriormente (Taranilla, 2020: 96, n. 38); la narradora vuelve por nosotros a las páginas previas para rescatar el comentario de Barthes en el periódico para poder arrojar luz sobre quién es Luciano Berriatúa (que también reaparece en varios lugares diferentes de la novela)

(Taranilla, 2020: 104). En alguna ocasión se nos adelanta previamente, como en “Henri Langlois, que luego volverá a aparecer en esta historia” (Taranilla, 2020: 115).

En lo que respecta a las notas al pie, estas sirven en buena parte de la obra para explicar qué era de cada personaje real nombrado a sus 32 años, creando una línea invisible de conexión entre ellos y con el texto donde van apareciendo las llamadas a nota, o dónde exactamente está enterrada cada autoridad citada, trazando una relación no solo entre los intelectuales muertos, sino también entre estos y los nombres previos de cuya juventud se nos habla en las notas anteriores (la narradora señala bien avanzada la novela que ha utilizado 336 nombres propios, de los cuales 298 estaban muertos). Sirven también las notas como comentarios sentimentales (“Bud Spencer, que era —no me resisto a contarlo— el actor favorito de mi querido padre” [Taranilla, 2020: 123]), notas dejadas a otros personajes, a posibles futuros doctorandos o al lector, o como notas bibliográficas o excursos o aclaraciones de la narración principal. Utiliza a veces las notas entre paréntesis, en un doble grado de apartamiento del discurso, la nota dentro de la nota al pie a través de los asteriscos, e incluso la cita de Roland Barthes en una nota al pie que Sarah Cooper incorpora, hecho que se nos cuenta en una nota a una nota al pie, dando así otra vuelta de tuerca y conectando con el otro mecanismo rizomático mencionado al volver a Barthes una vez más. Si bien esta técnica de las notas al pie en obras ficcionales no es nueva (la vemos en Nabokov, David Foster Wallace, Nicholson Baker, William T. Vollman, Danielewski, Jennifer Egan, o, en nuestro país, en Javier García Rodríguez o Sabino Méndez), basta ver la nómina de autores que la han utilizado para hacernos una idea de las altas expectativas que nos podemos formar de su uso, que en este caso es todo un sistema complejo.

CONCLUSIONES

Como hemos ido viendo, *Noche y Océano* confronta el caos y el orden, el todo y lo múltiple, la escritura y la lectura, el mundo como sistema complejo de multiplicidades y su protagonista encerrada en su armario capaz de conectarlo todo en una linealidad digresiva, a veces fractal, a veces rizomática. Como ella misma dice: “Es alentador, ¿no te parece?, que el cometido y la posibilidad del arte sea [...] edificar una de esas estructuras disipativas [emoticono sonriente], esto es: una isla de

orden en un océano de desorden” (Taranilla, 2020: 294-295). El arte lo pone la autora, Raquel Taranilla, los fragmentos que trazarán las coordenadas de esa isla y ese océano, los lectores. El fragmentarismo sin fragmentos aparentes de esta novela supone una superación de la escritura fragmentaria a la que ya estábamos acostumbrados en su intento por generar una mimesis del mundo y su representación a través del discurso en juego en el círculo hermenéutico.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1996), *Rizoma. Introducción*, México, Ediciones Coyoacán.
- Eco, Umberto (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- Fernández Mallo, Agustín (2018), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Foucault, Michel (1999), “Espacios diferentes”, en *Obras esenciales*, vol. III, Barcelona, Paidós, pp. 431-441.
- Gómez Trueba, Teresa y Carmen Morán (2017), *Hologramas. Realidad y relato en el siglo XXI*, Gijón, Trea.
- Harvey, David (2000), “Capitalism: the factory of fragmentation (1992)”, en Timmons Roberts y Amy Hite (eds.), *From modernization to globalization: perspectives on development and social change*, Oxford, Blackwell Publishers, pp. 292-297.
- Iser, Wolfgang (1989), “El proceso de lectura”, en Robert Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 149-164.
- Jameson, Fredric (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona.

Lyotard, Jean-François (1994), *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona.

Mora, Vicente Luis (2006), “¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, *Next-Generation* y razón catódica en la narrativa contemporánea” en Javier Gascueña Gahete y Paula Martín Salván (eds.), *Figures of Belatedness. Postmodernist Fiction in English*, Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, pp. 275-305.

Mora, Vicente Luis (2015), “Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica actual: dos modos de entender la disgregación constructiva”, en *Diario de lecturas*, 05/10/2015. Disponible en: <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2015/10/fragmentarismo-y-fragmentalismo-en-la.html> (fecha de consulta: 14/09/2021).

Taranilla, Raquel (2020), *Noche y océano*, Barcelona, Seix Barral.