

Experimentos gráficos y verbales en la narrativa hispánica de principios de siglo XXI

Daniel Altamiranda

UCA – IES 1 y 2

Resumen: La colaboración entre texto literario e ilustración, característica básica hoy de la novela gráfica contemporánea, ha sido central a la producción desde el origen de los tiempos, incluidas las obras medievales, a través de los escritores clásicos del siglo XVIII como Lawrence Sterne y William Blake, numerosos artistas y escritores de los dos siglos siguientes, etc. En esta conferencia, enfocamos algunos ejemplos de textos hispánicos actuales: las diversas versiones que Alberto Fuguet dio a su relato “Road Story”, la tercera parte del Proyecto Nocilla elaborado por Agustín Fernández Mallo y las pseudo-cartas escritas por María Negroni. Estos experimentos narrativos abren una modalidad de escritura cuyo cierre no es posible especificar en la actualidad.

Palabras clave: novela gráfica; escritura hispánica; Alberto Fuguet; Agustín Fernández Mallo; María Negroni; experimento narrativo.

Abstract: The collaboration between literary text and drawing, which is nowadays a basic characteristic of the wide-spreading graphic novel, has been central to literary production from the beginning of times, including medieval works, through eighteenth-century classic writers such as Lawrence Sterne and William Blake, numerous artists and writers of the next two centuries, etc. In the present conference, we approach some examples of contemporary Hispanic texts: the different versions that Alberto Fuguet has given to his nouvelle “Road Story,” the third part of the Nocilla Project elaborated by Agustín Fernández Mallo, and the pseudo-letters written by María Negroni. These narrative experiments opened up a mode of writing whose closure is impossible to specify in the present condition.

Keywords: graphic novel; Hispanic writing; Alberto Fuguet; Agustín Fernández Mallo; María Negroni; narrative experiment.

Aunque comprometido, como todos nosotros, con la prioridad asignada a las formas del arte verbal, el escritor uruguayo Rafael Courtoisie observa un “cambio en el modo de sensibilidad” (2002, p. 75), plasmado en lo que llama literatura transgénerica, transgénica y transmediática: “el constante percutir de ficciones audiovisuales, cinematográficas, televisivas, ha terminado por alterar la disposición perceptiva del lector” (2002, p. 69). Una captación divergente de la cuestión nos hace saber que “la historieta es un objeto incómodo: parece ser que nunca termina de ser aceptada como arte, y al

mismo tiempo se la ataca por ser algo pueril, infantil y hasta retrogrado” (Turnes, 2009, p.5), enfrentada a la novela gráfica que sería un “objeto cultural de prestigio”. Esto nos llevaría a pensar que hay aquí un planteo de la lógica del mercado y los factores políticos y económicos que intervienen en la producción de estos fenómenos. Ambos casos nos invitan a concebir que hay lectores de todos los colores y facturas, ingenuos y críticos, habituales y suspicaces, cuyos hábitos y costumbres afectan a los modos de lectura y a las comunidades en que se lee, y que reinventan en consecuencia los mecanismos de construcción de significados.

Textos lejanos y próximos

Desde que, con la incorporación de pergaminos, los textos medievales comenzaron a estar iluminados (cfr. Dahl 1982, p. 58 y ss.) hasta el presente más actual, la combinación escritura y gráfica ha sido una constante en la producción de textos. Por ejemplo, la *Vida y opiniones de Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1713-1768), edita un espacio en negro en el final del duodécimo capítulo del primer volumen, varias páginas en blanco (1975, cap. 38 del volumen VI) o capítulos vacíos (18 y 19 del vol. IX), una pequeña mano como nota, que se incluye en los cap. 17 del vol. II y 12 del VI, líneas de asteriscos (cap. 1, 27, 31 y 32 del vol. V, 15, 17 y 34 del VI, 20 del VIII y 20, 22 y 29 del IX) o de rayas (cap. II del V y 35 del VII), que reemplazan al texto, o trazos gráficos que indican el recorrido realizado en la narración que se observan en el cap. 35 del vol. VI o la conjunción que realiza el tío Toby con su varita mágica en forma ascendente y casi helicoidal, que está ilustrada con una especie de dibujo en el cap. 4 del vol. X. A modo de ejemplo, transcribo un pasaje en el que se observa cómo procede con su metacombinación gráfica en la obra:

Y lo que más atenúa a éste haciéndose prácticamente olvidar es que la palabra fue tachada después (como revela la diferente clase de tinta empleada) con una

línea así: ~~BRAVO~~ como si se hubiera retractado o avergonzado de la opinión que, en su momento, llegó a permitirse tener de sí mismo. (1975, p. 327)

Un segundo ejemplo se encuentra en la producción editorial de William Blake (1757-1827), poeta, pintor y grabador, en cuyos trabajos se destacan las ilustraciones realizadas a obras clásicas y las ejecutadas en su propia tarea de escritor, en textos como *The Book of Thel* (1789), *Songs of Innocence* (1789) y *Songs of Experience* (1789-94), *The Marriage of Heaven and Hell* (ca. 1790-3) o *Visions of the Daughters of Albion* (1793), entre otras. Aparecen allí multitud de páginas titulares con ilustraciones, frontispicios, poemas dibujados, ilustraciones en página completa, etc.

Desde los trabajos exquisitos de la edición de Edward William Lane *The thousand and one nights or the Arabian nights entertainments* o las elaboradas ilustraciones de August Doré (1832-1883) de la Biblia, la edición del *Quijote* o de la *Divina Comedia*, trabajos de embellecimiento de los textos puramente literarios, y característicos del siglo XIX, hasta el despliegue artístico contemporáneo del *Martín Fierro* ilustrado por Carlos Alonso o por Roberto Fontanarrosa, la interpretación preparada por Salvador Dalí a las *Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* o la sofisticación de las pinturas con que Santiago Caruso ilumina la edición de *La condesa sangrienta*, o más recientemente las ilustraciones que hace para casi unas sesenta obras clásicas y modernas en sus (falsos) *Finales* Pablo Bernasconi o la obra conjunta de María Rosa Lojo y su hija Leonor Beuter, titulada *El libro de los Siniguales y del único Sinigual*, la tradición de obras literarias ha convivido con su plasmación plástica, enriqueciéndose mutuamente.

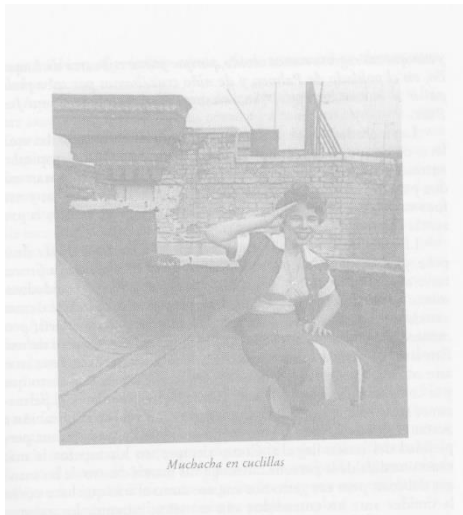
Sin embargo, son de mayor interés para nuestro propósito actual considerar las instancias en que la creación deviene de una unidad estética, que bien podría ser resultado de una práctica individual –como es el caso de los caligramas de Apollinaire o de

Huidobro, la poesía concreta de los brasileños Augusto y Haroldo de Campos o los to-
poemas de Octavio Paz–, grupal –como serían las dos historias que relata Elena Ponia-
toska en *La noche de Tlatelolco*, primero basada en fotografías de múltiples fuentes
seleccionadas de la prensa, a las que se agrega una versión abreviada de todo el texto
testimonial que, a posteriori construya el relato,¹



o la colección de fotografías de puertorriqueños en Nueva York que sirven de base para “Nueva York y otras sonrisas” o de Puerto Rico y del propio autor en “El cruce de la bahía de Guánica y otras ternuras de la Medianía (25 de julio de 1983)”, crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá incluidas en *La nave del olvido*

¹ Vale aclarar que el texto gráfico aparece en primer lugar, casi fuera del texto, dado que figura en las páginas preliminares, antes de la portadilla y sin numerar. Véase *La noche de Tlatelolco*, edición publicada en *Era* en 1971.



– o ambiguas – como sucede en *La tejedora de sombras* de Jorge Volpi, en la que se dan ilustraciones que abren y cierran el libro (a color) y otras en blanco y negro, introducidas en el texto mismo (pp. 127 a 145), fotografías de personajes históricos o de lugares (pp. 36, 50, 65, etc.) e ilustraciones de uno de los personajes centrales (pp. 118 a 120).²

Vigencia en el intersticio: las versiones de Fuguet

Para ser meticulosamente modernos, comenzaremos indicando tres versiones elaboradas por Alberto Fuguet sobre los mismos hechos: por una parte, un cuento epifánico que lleva por título “La verdad o las consecuencias”, incluido en *McOndo* (1996), en segundo lugar, el “cuento caminero”, “cuento largo” o *nouvelle* “Road story” (2004) que, si se me permite, es un relato liminal y, finalmente, la versión en formato de novela gráfica, preparada por Gonzalo Martínez, bajo el atento seguimiento del autor.

Al hipotexto fundamental lo denomina “una versión muy 1.0 del cuento”, que dio a conocer como texto literario definitivo años después, cuya concepción permite

² En una “NOTA FINAL”, se indica que “Los personajes que en esta pieza de ficción responden a los nombres de Christiana y Harry (o Wona y Mansol) se parecen en muchos sentidos a sus homónimos reales, Christiana D. Morgan (CM) y Henry A. Murray (HM)” (p. 275), subrayando así la ambigüedad de todo el texto.

articular dos modos próximos pero claramente distintivos de una materia narrativa que asume en cada narración un *sjuzhet* diferente, es decir “la fusión de los dos niveles [el de la fábula y el del *sjuzhet* propiamente dicho] en un mecanismo constructivo único y es su juego particular en la estructura textual determinada” (Volek, 1985, p.156). Como queda dicho, el punto de partida inicial es un cuento epifánico, al estilo de los de James Joyce, que se diseña como un camino que va desde la declaración inicial –“Pablo siente que todo esto es un paréntesis. Los paréntesis son como boomerangs, cree” (McOndo 1996, p. 109) hasta el final:

Pablo se queda en silencio. Por un instante no piensa, sólo experiencia [sic] algo que no le interesa describir [sic]. Pablo se sumerge en el líquido caldeado [de la tina]. Mientras baja, abre los ojos pero sólo ve la efervescencia del agua agitada. Pablo continúa la inmersión; no se detiene hasta tocar fondo. Lo que menos siente es miedo. Pablo cree que podría acostumbrarse a vivir así: enfrentado la verdad, asumiendo las consecuencias (1996, p. 132).

En el cierre del cuento, se comprende el título del relato –“La verdad o las consecuencias”– tomado indirectamente del conocidísimo juego verbal de grupo, que suele entretener a los miembros reunidos alrededor de una fogata o, más generalmente, en compañía de amigos y, a la vez, del equívoco nombre del pueblo, que ha sido rebautizado con el nombre de un programa de televisión, según se cuenta hacia el fin de la narración.

En su tesina titulada “El viaje de Simón Rivas o la deriva entre la modernidad y la postmodernidad en el cuento *Road Story* en ‘Cortos’ de Alberto Fuguet”, publicada en Santiago de Chile en 2010, Julia Gallardo Gutiérrez destaca el “personaje en transición que refleja el tránsito desde la ciudad moderna a la ciudad postmoderna” (2010, p.1). Se puede llevar esta observación un paso más allá y decir que la relación que se establece es la del escape de un mundo que había sido propio –el chileno– hacia otro que se le presenta al personaje como un continuo ir y venir por carreteras, por trenes y

en hoteles que están en la ruta. Y ese escape se debe a una reacción personal ante una vida que se le ha desarmado –su esposa lo dejó por su mejor amigo– y que lo pone a la deriva. Por eso el personaje pone entre paréntesis la realidad: es una de las manifestaciones de lo que en otra oportunidad denominé, junto a Hernán Thomas, “vivir en el puente” (Altamiranda y Thomas 2006) o, como quiere denominarlo Forttes-Zalaquett, un “relato liminal” (2009).³

La relación entre ambos textos se establece por la alteración de elementos sustanciales: el cambio de títulos, la sustitución de los nombres de los personajes (Pablo pasa a denominarse Simón Rivas;⁴ Toño, el hermano menor, por Felipe; Elsa, la esposa, por Natalia, la exmujer), las empresas en las que trabaja el protagonista, de frutas por de venta de salmones, etcétera. Pero la modificación más significativa se da entre el joven argentino que se llama Adrián Pereyra en “Verdad o consecuencias”, con quien se establece una relación homoerótica, que será particularmente importante en la resolución del relato, por la joven boliviana, llamada Adriana Tejada, con quien se establece una fuerte relación erótica, casi de telenovela, basada en la elaboración de otro que no es más que la elaboración que realizamos todos para constituir nuestra identidad, siempre mutable y lábil. Son cambios que anuncian otro cambio que será fundamental en el hipertexto: la alteración de identidades que se obtiene por medio de una serie de mentiras “blancas”, que permiten *jugar* a ser otro.

Fuguet establece en las palabras preliminares a la edición de *Road Story*, titulas “En el camino”, los elementos que dieron pie a su proyecto literario: *On the road* de

³ Toma el concepto de *liminalidad* del antropólogo Victor Turner, para quien “el espacio liminal se manifiesta por un lado como confusión, ambigüedad y anarquía a la vez que por otro como instancia de posibilidad, transformación y cambio” (2009, p. 140). En resumidas cuentas, es un “no-lugar en el cual el sujeto liminal o neófito pierde su identidad social al ser concebido como ‘estructuralmente muerto’ o ‘invisible’” (2009, p.140).

⁴ Con ello, se construye un texto que pone en práctica el juego llamado “Simón dice...”, por el cual tres o más personas, a menudo niños, establecen coordenadas de actuación...

Jack Kerouac, de donde proviene el epígrafe en inglés, que toman tanto la versión verbal como la gráfica, varias películas que responden al género en el cine norteamericano y una referencia del actor Anthony Hopkins que le permitió anotar una idea –“escribir un road story”– y un borrador de la frase inicial –“los paréntesis son como boomerangs” (2007, p. 5). Dice a continuación:

Después, no tengo claro qué pasó, pero sí sé que recorrí, en parte, los caminos que terminó eventualmente recorriendo Simón, el protagonista de esta narración. Una vez me subí en un tren y me bajé en San Antonio; otra vez, rumbo a no sé dónde, pasé y me alojé en un pueblo con el improbable nombre de Truth or Consequences, y me acuerdo que, en la bencinera del lugar, saqué mil libreta y anote: ‘nombre para un cuento: TorC’ (2007, pp. 5-6).

Una pregunta que suscita su afirmación es cómo o a qué procedimiento está dirigida esta novela gráfica y, en consecuencia, toda forma de este tipo: “Lo que leerán (¿o verán?) a continuación es la más reciente versión de ‘Road Story’. O quizá la palabra precisa sea adaptación” (2007, p. 7). Debo confesar que mi modo de leer fue la lectura de un texto que aparecía con un entorno dibujado cuando, creo, que un lector postmoderno *vería* más holísticamente el entramado que se da entre los componentes gráficos y verbales del texto. Pero un segundo aspecto es deshacer la noción de adaptación, que sigue la idea tradicional: “refundición de una obra para adecuarse a otro medio, tal como la refundición de novelas o dramas como guiones para cine o televisión” (Cuddon 2001, s.v.) y que parece seguir el reemplazo de la parte por el todo. En efecto, se basa en transferir un medio literario a uno filmico: “lo que Gonzalo Martínez ha realizado es una adaptación de cine sin filmar, sin tener que locacionar, usar actores o grúas” (Fuguet 2007, p. 7), con lo cual se caracteriza como “material filmado” (p. 9, las comillas en el original) o como “película impresa” (p. 9) el material ilustrado que narra una historia.



La versión gráfica despliega el texto desde una “tesis” hacia una frase introductoria del inglés (*I have a theory*) de manera literal como “Yo tengo la siguiente teoría” en lugar de expresiones más adecuadamente coloquiales como “creo, me parece” (31). Relacionada con lo anterior, puede verse en la página 69 la frase “*You’re not an American, aren’t you?*” cuando debería ser “*You’re not an American, are you?*”, que puede deberse a un conocimiento deficitario de la gramática inglesa por parte del autor o por un error de nativo hablante que procura introducirse en el relato. Ambas observaciones tienen que ver con la dimensión interlingüística que se plantea tanto en la formación particular del autor como en la propuesta creativa de un texto globalizado.

A ello también se debe el consumo de drogas que aparece como actante innominado en la versión gráfica, en la cual el dibujo muestra como testimonio a los personajes de Simón y su exesposa, evocados en la memoria, consumiendo cocaína, incluso cuando el matrimonio que los había unido llegó a convertirse en rutinario (pp. 45, 46 dos veces, 47). En esta última referencia, puede verse por ejemplo una secuencia reductiva que se

combina con una práctica sexual y que finaliza con la idea de compartir un mismo lecho, estableciendo lugares claramente separados. Ello se percibe a través de unas viñetas que son simultáneas pero en las que la presencia del recuadro establece una ruptura en la continuidad del dibujo, que representa una ruptura en la percepción.

* * *

“El cambio coincide con el momento en que la sociedad ejecuta el paso de la modernidad la posmodernidad y caen las ideologías, izquierda/derecha, ese estilo de vida según el cual todo se halla mezclado, conformado en un bloque o una esfera perfecta sin direcciones ni vectores privilegiados, más allá de la cual no hay nada, todo es vacío”(Nocilla Lab, 2009, p. 100).

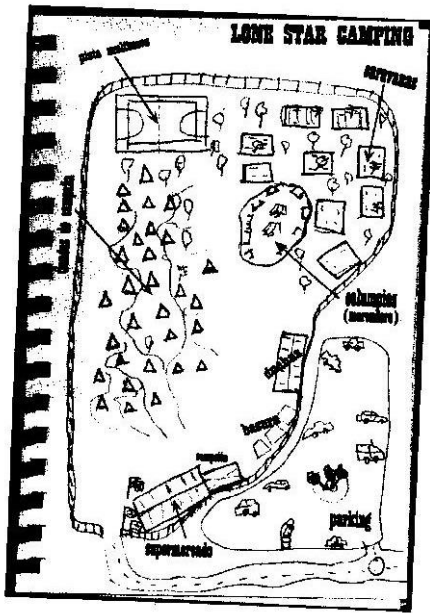
El título de este apartado es extenso por ser una cita del texto que voy a analizar. *Nocilla Lab* es la tercera parte, junto con *Nocilla Dream* y *Nocilla Experience*, del “Proyecto Nocilla” que publicó Agustín Fernández Mallo entre 2006 y 2009.

Esta novela en particular tiene una articulación tripartita, que incluye una primera sección titulada “MOTOR AUTOMÁTICO DE BÚSQUEDA” y abarca un enorme párrafo de 65 páginas. Allí aparecen varios elementos semánticos que deberían conducir a alguna significación:

- Reiteración de la mención de las Azores
- Mención del proyecto, guardado en una guitarra
- Agustín, el personaje central, acompañado por una mujer que compra ropa interior femenina
- Coca-Cola como símbolo de la modernidad
- Referencias autobiográficas
- Viaje por la costa

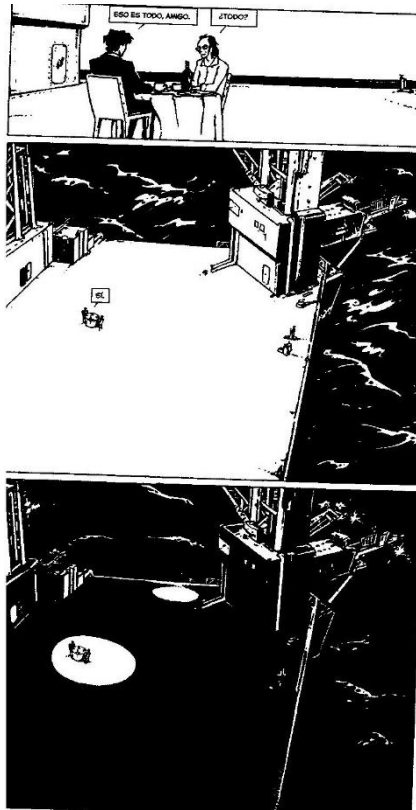
A esta primera sección, sigue otra denominada “MOTOR AUTOMÁTICO”, fragmentado en cuarenta y cuatro instancias verbales que incluyen un croquis incorporado a la sección –se trata de un plano del camping, realizado en una libreta–, ocho fo-

tografías tomadas de la televisión para “fijar en papel todo lo que pudiera parecerse a esa cárcel” (2009, p. 129) y que corresponden a un proyecto inconcluso y una secuencia titulada “Parte 1) MOTOR AUTOMÁTICO DE BÚSQUEDA”, que se entrelaza con el bloque 35 pero está distinguido por encontrarse en tipografía diferente.



El “autor” aburrido conduce un automóvil hacia la “Penitenciaría de la República Italiana”, un viejo edificio que parece haber sido antes un monasterio y que ahora se establece como un edificio para el “agroturismo”.

Por último, una tercera parte que está constituida en una nueva secuencia, dado el modo de escritura a máquina o por computadora, sin indentación en el margen derecho y, por último, la inclusión de un *comic* de 10 páginas realizado por Perre Juan, a quien se agradece en la última página que se denomina “Aclaraciones y créditos” y que cierra el volumen con una “Dedicatoria” (p. 180)



Las pseudo-cartas de Negroni

¿Qué clase de narración se realiza cuando se trata del relato de una pasión? En el caso de María Negroni en *Cartas extraordinarias* (2013), la de los distintos jalones de lectura infantil, un modo de autobiografía que nos permite reconstruir la memoria de un individuo e identificarlo con el recorrido que ha realizado para llegar, con lentitud pero con constancia, a la profesión de las letras. En cuanto a la disposición del aparato artístico que rodea a la escritura, se observa la adecuación de un compromiso estético que permite tanto iluminar el texto cuanto elaborar una segunda dimensión, por medio de un mecanismo ternario en la configuración de las ilustraciones que se acompañan.

El texto es un conjunto de veintidós cartas apócrifas “de aquellos autores que, para todos niños y jóvenes argentinos, constituyeron la primera biblioteca” (2013, p. 9), una especie de acumulación de ficciones breves o viñetas, cada una de las cuales abarca tres páginas, acompañadas por tres ilustraciones, una que sirve como apertura y dos

como cierre. Pero como cartas pueden contener, más allá de las imposiciones de la forma (es decir, datación, fórmula de tratamiento del destinatario –persona, figura– a la que se dirige, contenido, siempre flexible, justificado por la “circunstancia” en particular que generó la carta, y salutación final), en algunos casos, la utilización de *realemas* o marcas que subrayan la “realidad” de la correspondencia, con indicaciones de un compilador que aparece señalando la ocasión en que se dio el texto: por ejemplo, al pie de las cartas atribuidas a J. D. Salinger (“*Carta envidada a su ex novia, Oona O’Neil, que más tarde se casó con Chaplin*” 2013, p. 51), a Charlotte Brontë (“*Carta nunca enviada a Constantin Héger*” p. 91), a Jacob Grimm (“*Misiva transcrita inconclusa, encontrada entre los papeles y memorabilia de Jacob Grimm*” p. 115), a Swift (“*Carta que el autor de Los viajes de Gulliver envió a sus amigos Alexander Pope, Thomas Parnell y John Arbuthnot*” p. 155), a Charles Dickens (“*Carta dirigida a John Forster, amigo y editor*” p. 171) y a Edgar Allan Poe (“*Carta enviada a su tutor John Allan*” p. 187).

Que el texto, en su totalidad, establece un recorrido narrativo se evidencia en una doble escritura, ya que algunos contenidos entran en funcionamiento en las cartas a las que pertenecen y, además, juegan en un significado mayor. Por ejemplo, en la carta de Emilio Salgari, dice “Esta carta no la escribí nunca, pero sé que ustedes la leerán, infinitas veces, cada vez que intenten entender quién fui o quise ser” (p. 19). En la carta de Jacob Grimm a su hermano Wilhelm, se anota: “Nunca escribimos libros para niños, Wilhelm. Tú lo supiste antes que yo. Por eso disentías con los editores sobre la necesidad de ilustrarlos. Los relatos te interesaban por lo que tenían de poesía, de mitología, de historia y de caudal lingüístico” (115), frase que ha de leerse irónicamente por formar parte de una obra, la de Negroni, con la participación continua de Fidel Sclavo: “Quizá [...] su gestación no pueda, o no deba, narrarse. Mejor dejar que el lector adivine el modo (las escenas, la ocasión, los tiempos) en que el artista Fidel Sclavo y yo fui-

mos tramando el libro, excavando su matriz, encontrando la música entre texto e imagen” (2013, p. 9).

Desde el punto de vista gráfico, se advierte cierta búsqueda estética tanto en las ilustraciones con que se adornan las publicaciones infanto-juveniles de la edición “Robin Hood” –idea del librero Amadeo Bois, impresas en la editorial Acme Agency por Modesto Ederra a partir de 1941, con ilustraciones de Pablo Pereyra– y las de Fidel Sclavo, artista uruguayo, autor de varios libros álbumes. El trabajo de este último, dirigido ahora a un público mucho más sofisticado que el de los niños a quienes se dirigían las traducciones completas de las décadas del 40, 50 y 60, en la medida en que se trata de adultos que evocan recuerdos que les han sido propios, íntimos, perdurables a través de la reescritura y la relectura ficcional por medio de unas cartas fraguadas. Dicho en términos de la “carta” de Carlo Collodi, autor de *Las aventuras de Pinocho*, “pero no asustemos a los niños, sobre todo a los niños que todavía somos” (2013, p. 123).

Sclavo opera de muy diversas maneras. La intervención del ilustrador se advierte, por ejemplo, en la primera imagen adosada a la carta de Stevenson (2013, p. 168), donde se observa una fotografía o daguerrotipo completado con un trazo que dibuja a mano el brazo faltante, en el fondo una página arrancada de un libro, o en la de Poe, en la que la chaqueta de la fotografía se completa hasta el absurdo con el dibujo (2013, p. 184). En algunos casos el procedimiento es distinto: se presentan a modo de correspondencia material, con la estampilla que coincide con el homenaje de Louise May Alcott en su carta dirigida a Emily Dickinson, la encomienda que ilustra el texto de Stevenson, o la idea de enviar una carta en la página inicial de Herman Melville. Y, por último, señalemos el recuerdo constante al antecedente del universo de ficciones que configuró la historia de los lectores argentinos: por ejemplo, el que cierra la carta de Salgari, autor entre otras obras, de *Sandokán* y *Los tigres de la Malasia* (número 46 y 45, respectiva-

mente) de la colección “Robin Hood” y *Cinco semanas en globo* de Jules Verne (número 123 de la misma serie).

Cierre

Todo trabajo académico debe cerrarse con conclusiones que son determinaciones ulteriores al análisis o, dicho de otro modo, son los ladrillos que se han armado en la investigación sobre los cuales se seguirá construyendo el edificio del saber. Pero en este caso, nuestro armado no es conclusivo sino proyectivo. Después de revisar algunos textos contemporáneos marcados por la confluencia de modos de escritura y de graficación que contribuyen a la formulación de sentidos, observamos que, saltando la casi exclusividad asignada a la escritura durante los tiempos modernos, palabra y dibujo han sido constantes en la actividad editorial de los textos, prácticamente desde sus comienzos. O, lo que es lo mismo, pasado un esfuerzo de casi un siglo por convencernos de que lo literario solo involucraba jugar con los productos de lo imaginario en sí, llegamos a considerar que los fenómenos son mucho más complejos de lo que nos hace pensar su apariencia, porque la realidad lo es. En síntesis, más que arribar a una conclusión que nos satisfaga por la tarea cumplida, quiero disponer ahora de un punto grande, como el que James Joyce coloca al final del capítulo 17 de su *Ulysses*, para indicar que termina “una” novela, la cual “concluye”, en efecto, al final del capítulo 18, en el cual se despliega el pensamiento fragmentado de Molly Bloom.

Referencias bibliográficas

- Alary, V. (2011). La novela gráfica en la historieta contemporánea. *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Eds. Genevieve Champeau y otros. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 217-34.
- Altamiranda, D. y H. Thomas (2006). Panoramas desde el puente: construcción del no lugar en *El fantasma imperfecto* (1986) de Juan Martini. *Boletín de humanidades. Nueva época* 7: 7-14.
- Bernasconi, P. (2013). *Finales*. Buenos Aires: Edhasa.

- Carroll, L. (2015). *Alice's Adventures in Wonderland*. 150th anniversary edition illustrated by Salvador Dalí. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Courtoise, R. (2002). Crisis o vigencia de los géneros narrativos: literatura transgénica, transgenérica, trasmediática. *Cuadernos de América sin nombre* 7: 69-76.
- Cuddon, J. A. (2001). *Diccionario de teoría y crítica literarias*. Tr. Daniel Altamiranda y María Alejandra Rosarossa. Buenos Aires: Dunken.
- Dahl, S. (1982). *Historia del libro*. Tr. Alberto Adell. Madrid: Alianza.
- Díez Cobo, R. M. (2009). Globalización y nuevas corrientes poéticas en la narrativa hispanoamericana. <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/vii-congreso/actas-2009/DiezCobo.pdf>
- Fernández Mallo, A. (2009). *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara.
- Forttes-Zalaquett, C. (2009). Cortos de Alberto Fuguet: diagnóstico fronterizo para un perdido. *Hipertexto* 9: 139-46.
- Fuguet, A. (2005). *Cortos. Cuentos*. Nueva York: Rayo.
- (2007). *Road Story. Una novela gráfica* de Gonzalo Martínez. Santiago de Chile: Alfaguara, 2007.
- Fuguet, A. y S. Gómez, eds. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996.
- Gallardo Gutiérrez, J. (2010). El viaje de Simón Rivas o la deriva entre la modernidad y la postmodernidad en el cuento *Road Story* en 'Cortos' de Alberto Fuguet. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Tesis de licenciatura. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109998>
- Joyce, J. (1986). *Ulysses. The corrected text*. Ed. Hans W. Gabler y otros. Nueva York: Vintage Books.
- Henseler, C.. "Spanish Mutant Fictioneers: Of Mutants, Mutant Fiction and Media Mutations". <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/henseler.html>
- Lojo, M. R. y L. Beuter (2016). *El libro de los Siniguales y del único Sinigual*. Buenos Aires: Mar Maior.
- Negrón, M. (2013). *Cartas extraordinarias*. Ilustraciones de Fidel Sclavo. Buenos Aires: Alfaguara.
- Ortega, J. y J. F. Ferré, eds. (2007) *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice.
- Pizarnik, A. (2009). *La condesa sangrienta*. Ilustraciones de Santiago Caruso. Barcelona-Madrid: Libros del Zorro Rojo.
- Poniatowska, E. (1985). *La noche de Tlatelolco. Testimonio de historia oral*. México: Era.
- Rodríguez Juliá, E. (2009). *La nave del olvido. Antología personal*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sáenz Corchuelo, O. (2008). NOCILLADREAM.AFM. *Narrativas: revista de narrativa contemporánea en castellano* 11: 26-31.
- Saum-Pascual, A. (2014). La poética de la Nocilla: Transmedia Poetics in Agustín Fernández Mallo's Complete Works. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de*

la esfera digital. <http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/nocilla-transmedia-poetics/>

- Sterne, L. (1975). *Vida y opiniones de Tristram Shandy*. Tr. J. A. López de Letona. Madrid: del Centro.
- Turnes, P. (2009). La novela gráfica: Innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real. *Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social* 78: 18
- Volpi, J. (2012). *La tejedora de sombras*. Buenos Aires: Planeta.
- Volek, Emil (1985). *Metaestructuralismo*. Madrid: Fundamentos.
- Zavala, L. (2013). Los componentes formales, estructurales e ideológicos de la narrativa gráfica. *deSignis* 21: 72-81.
- (2007). *Manual de análisis narrativo. Cine, literatura, intertexto*. México: Trilias.