


NOTAS SUeltas SOBRE EL “APROPIACIONISMO CRÍTICO” DE JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ
NOTES ON JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ’S
“CRITICAL APPROPRIATIONISM”

LARO DEL RÍO CASTAÑEDA
UNED

lardelrio@santander.uned.es

 0000-0003-1127-7200

Recibido: 11/11/2023

Aceptado: 18/11/2023

Resumen

Este artículo ahonda en la propuesta apropiacionista del teórico de la literatura y escritor Javier García Rodríguez. El apropiacionismo nos anima a repensar nociones centrales en los estudios literarios, como la de canon, originalidad o intención autorial. En su aplicación al género académico, hace evidente la compleja red de convenciones sobre la que construimos el conocimiento humanístico. Así, mediante el humor y el extrañamiento, la obra de García Rodríguez pone en cuestión los métodos clásicos de la investigación universitaria y sugiere nuevos caminos, entre lo literario y lo crítico, para renovar el modo en que teorizamos sobre la ficción.

Palabras clave: teoría literaria, apropiacionismo, teoría de la ficción, humor, extrañamiento, Javier García Rodríguez.

Abstract

This article aims to explore appropriation as an esthetical response used by literary critic and writer Javier García Rodríguez. Appropriationism invites us to reconsider nuclear Literary Studies notions, such as canon, originality, or authorial intention. When applied to academic genres, it shows the complex web of conventions upon which we build humanistic knowledge. Thus, through humor and defamiliarization, García Rodríguez’s work questions the traditional methods of university research and suggests new paths – between the literary and the critical fields – to update how we theorize about fiction.

Keywords: Literary Theory, Appropriationism, Fiction Theory, Humor, Defamiliarization, Javier García Rodríguez.

La belleza es una cualidad consustancialmente asociada al arte de sorprender.
Guillermo Lorenzo, De la música minúscula.

En este artículo proponemos investigar una de las muchas líneas estéticas que componen el programa de *crítica ficción* (Del Río Castañeda, 2017) o *crítica creativa* (Mora, 2018) del profesor universitario, investigador y escritor Javier García Rodríguez.¹ Nos interesa explorar en particular una faceta poco frecuente dentro de la crítica literaria española, que se sitúa entre el análisis teórico y la creación literaria, y que el propio autor ha denominado “apropiacionismo crítico”. Aludiremos a dos ejemplos publicados en 2016 y 2022 para explicar la poética que esconden y sus implicaciones tanto epistemológicas como estrictamente teóricas.

Para ello, vamos a comenzar deteniéndonos brevemente en las características particulares del apropiacionismo como técnica artística. No es lugar para realizar una historia completa del concepto, por lo que simplemente señalaremos algunos rasgos relevantes a la hora de enfrentarnos a nuestro objeto de estudio. Después, ahondaremos en el peculiar método de trabajo teórico-literario de JGR, mezcla de lo lírico, lo analítico y lo divulgativo. Por último, recurriremos a la misma estrategia propuesta por este autor para intentar iluminar –*decir y mostrar* a un mismo tiempo– sus ventajas poéticas y científicas.

El trozo de la calle entre la obra de arte: apropiacionismo y rebeldía

Es bien sabido que el apropiacionismo –en una definición un tanto general: insertar elementos convencionalmente no-artísticos dentro de una obra de arte o en un contexto propio del arte– es una técnica que solo en tiempos recientes, y con muchas reticencias, ha sido aceptada dentro del canon occidental. Gracias a las vanguardias históricas, con el *collage* de Picasso (*Naturaleza muerta con silla de rejilla*, 1912) y los *ready-mades* de Duchamp (*Rueda de bicicleta*, 1913) como predecesores notables, el apropiacionismo se ha granjeado una posición más o menos estable tras muchas décadas de desarrollo y asentamiento, ante una crítica no siempre interesada en bromas dadaístas y otros experimentos alejados de la tradición realista, figurativa o “evidentemente” política y comprometida.

Esa distancia entre crítica y apropiacionismo es, hasta cierto punto, comprensible. Al fin y al cabo, las técnicas del apropiacionismo afectan íntimamente como mínimo a tres de los criterios con que la historia de Occidente ha definido lo artístico: la obra, el canon (entendido como contexto de recepción) y el autor. En otras palabras: es una estrategia que busca contradecir o cuestionar las herramientas habituales de los investigadores y reseñistas.²

¹ En adelante también JGR, siglas que, como bien se ha señalado (Gutiérrez Valencia, 2018; en prensa), son una firma de artista, un autor implícito en sí mismas.

² Al poner en duda los pilares sobre los que se sostiene la tradición académica, no solo se aleja del gusto experto sino que también lo desafía. La respuesta natural ante tal ataque, por parte de la élite que difunde y salvaguarda estos valores, es la de rebajar la importancia del apropiacionismo y tacharlo como algo externo al mundo del arte.

Veamos brevemente cómo afecta a esos tres criterios. Una de las principales maneras de actuar de la apropiación es retorcer lo que corrientemente entendemos como “producto estético”: cuestionar lo que solemos definir como obra de arte. Para ello, esta práctica engarzada en la posmodernidad, epítome de la cita, la alusión y el plagio, muchas veces juega a girarse y mirar su alrededor: no importa tanto el objeto en sí, la “obra”, la forma intrínseca e inmanente, como el espacio institucional que el objeto habita. Ante un cuadro apropiacionista, por ejemplo, los aspectos del trazo, el color, la perspectiva, el *sfumato*, la gestualidad, la composición... quedan relegados a un segundo plano ante el hecho mismo de referir al cuadro símbolo del Renacimiento. No nos fijamos en los detalles de la *Gioconda* “vandalizada” por Duchamp como nos fijamos en los detalles de la *Gioconda* de Leonardo.

Esto no quiere decir que lo formal sea intrascendente. Que, en su variante más conocida, se pinte exactamente un bigote y una perilla y que se añada “L. H. O. O. Q.” son rasgos fundamentales para apreciar la obra con hondura. Que Duchamp utilizase la fotografía en vez de la pintura también es un dato interesante. Y que el tamaño de la obra vanguardista sea el de una postal resulta muy significativo. Pero queda claro que todos estos datos en primer lugar apelan a –o piden manifiestamente ser interpretados desde– el contexto del mundo del arte: las normas, tendencias, costumbres... que controlan, moldean y, en cierta medida, naturalizan qué es arte y qué no (Martín Prada, 2001: 7, 12, 25-26).

En síntesis, si al disfrutar a Leonardo podemos “pasar por alto” los detalles históricos y contextuales en relación con la pintura (dónde se expone el lienzo, por ejemplo), al disfrutar a Duchamp estos detalles se nos aparecen casi como parte de la obra. Los prejuicios con que valoramos el arte, con que justificamos que la *Gioconda* esté colgada en el Louvre y otros muchos cuadros de la época no, emergen a la superficie gracias a la burla duchampiana. Tomamos conciencia de las dinámicas museísticas, económicas, académicas, turísticas, etcétera, que giran en torno a lo que, de otro modo, tal vez nos habría parecido una simple pintura. Así, los límites de la obra de arte quedan emborronados. *L. H. O. O. Q.* es mucho más que una fotografía: es, ante todo, una referencia crítica, y su contenido se difumina y entremezcla con lo que está fuera de ella.³ El conceptualizar el apropiacionismo desde esta óptica nos obliga a romper con el tópico de obra de arte como objeto cerrado sobre sí mismo, eterno, universal, *acabado*. En realidad, no es más que una *mutación*, un cambio con respecto a algo anterior, una meseta –dirían, quizá, Deleuze y Guattari (2002)– dentro del sistema tendente al infinito que es el rizoma.

El canon es el segundo principio clásico que el apropiacionismo ha puesto en tela de juicio. No solo porque, como acabamos de comprobar, este tipo de actividad estética critica las jerarquías aristocráticas con que se ha valorado lo museístico, sino,

³ Fernández Mallo ha explicado con precisión este fenómeno mediante el concepto (reapropiado de la termodinámica) de *magnitud intensiva*: “será realmente un apropiacionismo activo y generador de formas nuevas cuando las partes introducidas generen diferencias de intensidad” (2020: 96). El apropiacionismo busca tomar una entidad ya existente y añadirle algo. Consideraremos esa adición como artística cuando provoque “corriente”, cuando mueva los significados de la entidad primera y los desplace hacia nuevos sentidos.

también, porque se erige en el *continuum* de la vida y el arte. Tomar lo mundano – es decir, lo no-artístico– y hacerlo (pasar por) sí-artístico,⁴ a veces encajándolo dentro de un artefacto más grande, a veces simplemente recontextualizándolo en un entorno museístico o performativo mediante lo paratextual, implicaba romper la última barrera: el objeto artístico dejaba de tener esencia, un núcleo semántico que lo definiera como algo inherentemente distinto del resto de cosas del mundo.⁵

Desde Duchamp y Elsa von Freytag, de pronto, todo se volvió susceptible de elevarse a la categoría de lo sublime. También lo aparentemente cotidiano y pedestre (recordemos la lata de sopa de Warhol). Y, de alguna manera, todo se volvió susceptible de derrumbarse y esparcirse por la bajeza de lo cotidiano (también las grandes pinturas y las grandes esculturas clásicas).

Algo parecido puede decirse del tercer polo de lo artístico: la autoría, con su subsiguiente carga de destreza técnica, de oficio. El salto que existe entre el trabajo individual, *intencionado*, y la realidad en su forma más bruta y natural, indeterminada o incluso vulgar, conllevó una crisis en la concepción de la creación poética que provenía por lo menos de Platón –con el artista inspirado por los dioses, según el *Ion*–, que se mantuvo durante el clasicismo –apoyado sobre el equilibrio horaciano del *ars* y la *techné*– y que perduró más allá del siglo xix con la figura del genio –el hombre diferenciado de la masa por una sensibilidad y gusto especiales, subjetivamente excelsos y de expresión única–. Los “-ismos” (con la apropiación como herramienta nuclear) también trataron de problematizar, entre muchos otros, este dogma estético.⁶

Puede decirse, en definitiva, que el apropiacionismo ayudó a la toma de conciencia de la ideología estética prevanguardia: tanto en lo referente a retóricas sociales-institucionales, como a lo tocante al fondo y la forma de la obra de arte y al papel del artista creador. Ante los envites surrealistas, dadaístas, futuristas... de principios de siglo xx, el canon empezaba a desmoronarse, las funciones de las instituciones archivísticas y de preservación del patrimonio eran puestas en duda (Groys, 2016: 10), la tradición perdía su fuerza, la élite abandonaba su superioridad cultural... Y la teoría estética entraba en crisis.

Pero aquí no estamos interesados en cuestionar el papel de los museos, en investigar la variedad inherente a lo artístico o en pronunciar una loa a favor del Texto por el Texto a la manera de Barthes (1994a). Solo queremos destacar el papel anticánónico y

⁴ Una idea explorada en la época de las Vanguardias, aunque con menor desarrollo que en autores posteriores como muestra Boris Groys (2016). Ya Shklovski (1992:60) escribía sentencias como la siguiente: “La literatura vive expandiéndose sobre la no literatura”. Sin duda, su definición de la *desautomatización* –concepto central en la poética del formalismo ruso– camina en la misma línea de las magnitudes intensivas de Fernández Mallo.

⁵ Si bien no estamos demasiado de acuerdo con la propuesta esencialista que propone en su artículo, el concepto *ontología débil* de Rodríguez Posada (2021) nos parece muy oportuno para el presente análisis de no-literatura (académica).

⁶ Hemos de admitir que en la actualidad perdura la idea de que entender al Autor, pese a su muerte proclamada por Barthes y a su descomposición en función social propuesta por Foucault, todavía es requisito fundamental para entender mejor la obra. La genialidad aún es, sobre todo entre usuarios inexpertos pero también entre gran parte de la comunidad universitaria, un criterio definitorio de lo artístico. Así se perpetúa en los libros de texto y en muchos manuales de historia de la literatura, de raíces biografistas en su mayoría.

comprometido consustancial a la apropiación, o al menos a esta “primera” apropiación. En su crítica contra el sistema vigente, dio visibilidad a lo invisibilizado: cuestionó aquello asumido como normal. El gesto rebelde de la apropiación funde nociones escindidas, obliga a repensar las fronteras y borra los límites habituales para volverlos a dibujar en otro orden y con otras formas.

Contra Aristóteles vivíamos mejor: apropiacionismo y universidad

Cabría pensar que, un siglo después de Duchamp, el apropiacionismo en el arte, excepto en casos muy concretos, ha perdido su capacidad de generar sorpresa y, en consecuencia, ha atenuado su potencial estético y antisistema. Pero el apropiacionismo *en otros espacios* todavía puede resultar chocante y, por tanto, creativo y renovador. Si, decíamos, es una estrategia que juega a contrastar con los contextos y los marcos de pensamiento más férreos e inamovibles, parece evidente que brillará más en aquellos lugares donde no se le espera. Ámbitos muy ordenados, institucionalizados y aparentemente seguros. Áreas donde el apropiacionismo nunca ha sido frecuente. Así, el interés de la propuesta de JGR, según veremos, reside en haber incluido esta práctica en el recinto de lo académico.

Este enlace entre el museo y el artículo revisado por pares ciegos, entre el lugar donde la gente de la calle se relaciona con el arte consagrado y el lugar donde los expertos más selectos prueban relaciones con el arte que está por consagrarse (y aquí *prueban* guarda su doble sentido: las comprueban, las certifican, y las ensayan, experimentan con ellas), esconde varios aspectos relevantes que merecen ser anotados. Como es evidente, ambos espacios coinciden en su tema: el museo y la academia se definen por el objeto que atesoran o investigan, que es la obra de arte. Pero al mismo tiempo se dan algunas diferencias importantes, que hemos de exponer para entender con mayor detalle los efectos del apropiacionismo académico.

Por un lado, en el museo es el artista quien actúa; en la academia, en cambio, es el no-artista por definición, el que queda *fuera* del arte y mira desde una perspectiva distanciada, quien toma la pluma. Así, cuando el profesor universitario decide actuar como Duchamp (o como un artista pop o...), está asumiendo un papel que tradicionalmente le ha sido negado por oposición: pasa de ser un observador pasivo a ser un creador activo. De este modo, el apropiacionismo en la academia arrastra la reivindicación de repensar los límites de lo estético a la manera en que lo hicieron las Vanguardias Históricas (¿es el objeto de la calle arte potencial?), pero en un terreno muy concreto (¿es el ensayo teórico literatura potencial?), explotando sus detalles particulares.⁷ Esto lo explicaremos con algo más de profundidad en el siguiente apartado.

⁷ Resulta imprescindible entender que el apropiacionismo, como cualquier técnica, práctica, género, formato..., no funciona siempre exactamente igual: cada obra apropiacionista presenta unas características particulares que han de ser analizadas individualmente en un ejercicio de close reading. Los textos de JGR no pueden parecerse a otros textos teóricos apropiacionistas cualesquiera: no usan las mismas palabras, no toman la misma realidad bruta, no están reubicados en el mismo contexto, no generan el mismo autor implícito, no exigen el mismo lector implícito... Por tanto, su “mensaje” tampoco puede ser exactamente el mismo.

Por otro lado, quien disfruta del museo es, en un sentido ideal, toda la ciudadanía; sin embargo, la academia produce un objeto de alcance muy limitado, al que solo suelen acceder receptores expertos (otros académicos, artistas, élites culturales). Por ello, la decisión de llevar un fragmento de “calle” a las alturas institucionales de la universidad también supone revelar el carácter teórico de lo coloquial. El hecho de que el grueso de la población no maneje con soltura el léxico técnico no quiere decir ni mucho menos que no tenga unos criterios y unas intuiciones estéticas de gran valor, eso que McLaughing (1997) llamaba *teoría vernácula*. En las pequeñas reflexiones cotidianas, en la manera en que las personas sin estudios específicos sobre humanidades consumen, disfrutan, piensan y hablan sobre las obras de arte, es fácil encontrar ideas productivas en el terreno teórico. Y es importante que no se caiga aquí en el paternalismo: no pensamos en ideas sueltas, inconscientes, que el académico ha de recoger con su oído entrenado y pulir con terminología precisa para encauzarlas dentro de las direcciones de publicación de una revista de cuartil uno. Creemos honestamente que el papel de la calle es mucho más fundamental: ha de ser el termómetro de la academia, el síntoma de que nuestra labor tiene algún sentido. Para empezar, porque es donde se comprueba que las ideas nuevas y aceptadas en las universidades (también los pronósticos y los avances hacia innovaciones y mejoras) *efectivamente* han llegado a la sociedad; y para seguir, porque es allí donde hemos de validar nuestras teorías, donde la realidad acepta o no aquellas hipótesis que tan fáciles son de defender en papel, pero que no siempre encajan con el ritmo mundano.⁸

Así, el apropiacionismo (en su origen, una línea que unía arte con cotidianeidad), cuando es llevado a la academia, despliega un perfil peculiar que transforma la raya en triángulo. Al doble eje inicial hemos de añadir una nueva relación arte-teoría y cotidianeidad-teoría. Pone sobre la mesa una nueva manera de entender la teoría, ni tan aséptica, objetiva, científica, pasiva (la teoría flirtea con el arte); ni tan elevada, culta, paternalista (la teoría también nace en las calles). Es hora de admitir que los límites del pensamiento teórico están mucho más diluidos por entre el resto de actividades de nuestra vida de lo que podría parecer, y que sus ideas pueden presentarse bajo aspectos estéticos y con efectos que solo pueden ser descritos (y por ende analizados, interpretados, disfrutados) como estéticos.

Pero aceptarlo es solo el primer paso. Al igual que no se pudo crear arte igual antes que después de Duchamp, la teoría también ha de marcar una ruptura después de estas reflexiones. Aceptadas las premisas críticas del apropiacionismo, nos veremos obligados a cambiar nuestras herramientas teóricas y a modificar nuestros objetivos y metas. E, incluso, nuestras instituciones.

Mi teoría es un poema: la critica ficción de JGR

Dado que existen otros estudios monográficos que intentan explicar, en términos más generales, la compleja propuesta de Javier García Rodríguez, varios citados en el

⁸ Además, existe igualmente una influencia en dirección opuesta: los intereses de la calle también deciden en qué se investiga. El investigador es incapaz de abstraerse del hecho de que vive en la calle como cualquier otra persona y, por más que sepa que lo tiene y los atenúe, no puede dejar de sufrir muchos de los prejuicios que sufre el resto de la sociedad.

presente texto, no vamos a detenernos aquí en un análisis pormenorizado de toda su obra. Consideramos más relevante destacar únicamente aquellos aspectos distintivos que se ven enfatizados en la práctica apropiacionista universitaria.⁹

Gran parte de la obra de JGR, y creemos que aquí la palabra *obra* es especialmente adecuada, se ha planteado en la misma línea que acabamos de describir: encontrar arte en la calle, encontrar la teoría en la calle, encontrar calle en el arte y la teoría, encontrar teoría en el arte, encontrar arte en la teoría. Para ello, se ha optado por buscar modos de escritura que no se amoldan a las fórmulas habituales de la academia. Según hemos comentado, esa creatividad a la hora de hacer teoría literaria y crítica sugiere otra manera de entender el papel del arte, la labor del teórico y, en general, la razón de ser de todo el sistema cultural que organiza, salvaguarda y “da esplendor” a los valores que hoy asociamos con lo estético (o en otras palabras: que desplaza, oculta y ensombrece aquellos valores diferentes o contrapuestos).

De todas las prácticas, el apropiacionismo crítico –el texto cotidiano leído como teórico: el urinario en el museo– responde a una intención lúdica e incluso humorística. Se busca en primer lugar la sorpresa, el extrañamiento; y de este modo se intenta favorecer, tal y como se solicita al comienzo de los dos textos apropiacionistas que aquí vamos a trabajar,¹⁰ una actitud abierta y activa por parte del lector:

Se propone que en un ejercicio de analogía y de interpretación “oblicua” y, por qué no, lúdica, este texto sea leído como una referencia a los contenidos básicos de la serie *Los Soprano*. Durante el proceso deben ir llenándose los huecos de indeterminación que el lector encuentre a su paso para hacer proyecciones de sentido más allá del sentido literal. (García Rodríguez, 2022a: 69)

Señalemos algunas cosas de esta nota de advertencia, que aparece casi idénticamente en los dos textos que conforman nuestro corpus. Primero, detengámonos en la idea tomada de Iser (1987) de “llenar huecos”: la exigencia de un lector activo,

⁹ Merece la pena anotar que el apropiacionismo ha sido señalado como uno de los rasgos característicos de la generación, grupo o corriente *afterpop* o *nocillera* (entre otros muchos lugares, por ejemplo, en Gómez Trueba, 2018), con la que, de una u otra manera, se relaciona JGR. Sirva su *novella*, titulada *Mutatis mutandis: hacia una hermenéutica transficcional de las narrativas mutantes: de Propp al afterpop (o «nocilla, qué merendilla»)*, del año 2009 y reeditada (2017a) en un volumen de “ensayos” (otro gesto de recontextualización), como prueba de ello.

¹⁰ En la actualidad, JGR ha publicado dos textos académicos claramente adscritos a este “género” o “práctica”. El primero, titulado “LYRICA® (patología y tratamiento)”, fue incluido en la revista de la Universidad Autónoma de Madrid –es importante subrayar el espacio institucional– *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, en el año 2016. (Más adelante, fue republicado en el mencionado libro *Literatura con paradiña*, 2017a). El segundo, más reciente, constituye un capítulo del libro *Andarse por las tramas. Literatura y series de televisión*, editado por Eolas y menoslobos (2022a), bajo el título “La belleza de la violencia”. (Aunque el tema tratado ya aparece en un trabajo anterior, *En realidad, ficciones*, 2017b). Podría añadirse, más sugerido que expuesto, la alusión al artículo de mecánica “Alucinante viaje al centro de un impacto en el parabrisas” incluido en un capítulo de libro, “*Fragmento mori...*” (2022b), donde se insertan fotografías de escaparates. Y es muy probable que queden todavía bastantes fragmentos y oraciones reapropiadas sin incluir aquí. En el terreno de lo (tradicionalmente considerado) literario, los ejemplos proliferan todavía más; pero ese es un asunto distinto del que no cabe ocuparse en el presente trabajo.

también aplicada al mundo universitario. Lo mismo que una obra de arte no se puede observar o leer con vagancia, de manera despistada o somnolienta (o por lo menos estamos seguros de que la obra de arte no va a ser disfrutada igual de bien bajo esos condicionantes), también es empobrecedor que el texto teórico sea leído con cierta prisa y sin demasiado entusiasmo, pensando a veces más en encontrar una cita útil o en llegar a una conclusión resumida que en descubrir cuáles son los elementos narrativo-argumentativos concretos mediante los que se desarrolla el pensamiento del autor o la autora. Cuando leemos los textos de JGR tenemos que indagar, profundizar, reflexionar activamente, buscar las sugerencias y detenernos en las connotaciones. Y tenemos, también, que añadir de nosotros mismos, de nuestro bagaje personal, porque la teoría también es un complemento a la manera de leer individual de cada uno.

En segundo lugar, la alusión a lo lúdico incide en un tipo de recepción mucho más liviano. La comicidad y el juego consiguen rebajar el tono en ocasiones demasiado altisonante de la literatura de investigación. Precisamente hemos mencionado cómo hay una distancia entre usuarios expertos e inexpertos, y esta diferencia muchas veces ha sido reforzada desde un sentimiento de clase (cultural) que culmina en un elitismo sin sentido ni justificación real.¹¹ La inclusión del humor –una estrategia muy típica en el JGR escritor y en el JGR académico, si es que son dos y no uno solo– ofrece otras posibilidades, acepta una mirada más amable y entretenida. Entiende, incluso, que un texto académico puede ser agradable y gustoso de leer.

Además, también es importante que lo cómico derive en la apertura hermenéutica de la obra. La comedia se sitúa entre lo literal y lo irónico, lo dicho y lo contrario a lo dicho. Se toma muy en serio su tema, porque ha decidido hablar de ello –y sabemos desde Grice (1975) que ese gesto exige nuestra cooperación comunicativa–, y al mismo tiempo se lo toma a broma. Están inundados de una “indeterminación semántica” (Calles Hidalgo, 2018: 181). Sin duda, el humor aquí supone una reivindicación de la ambigüedad interpretativa de la teoría: un recordatorio de que los textos, incluso los aparentemente científicos, analíticos, objetivos..., no son nunca rectos. Más bien permiten ser leídos de forma *oblicua*, por utilizar un término del propio JGR.¹²

Y todos estos rasgos, recordemos, no han de aplicarse solo a estos dos textos. Al borrar fronteras y difuminar géneros, al hacer hincapié en cómo estamos leyendo algo aparentemente no teórico y, al mismo tiempo, en cómo estamos leyendo algo que sí es teórico, se nos llama la atención sobre posibles ideas escondidas en otros discursos habituales. El carácter lúdico no desentona con la escritura universitaria:

¹¹ Ya señaló Bourdieu (2010: 70) que *l'art pour l'art*, la rama más elitista del arte (más hermética, más lejana de ese arte imbricado en otros rituales del día a día), cumplió la función de dignificar al grupo social de los artistas ante una situación de pobreza económica que los distanciaba de las clases altas. Los bohemios responden a los burgueses con capital cultural, ya que no tienen otro tipo de riqueza con la que destacar.

¹² Hay también una idea mucho más retorcida y maliciosa detrás de esta ambigüedad (la cara negativa): dándole la vuelta a las obras apropiacionistas de este autor, puede entrecerse una crítica a la supuesta altura y pertinencia de los escritos académicos. Quizá algunos de ellos son tan interesantes y tan afinados como lo son las opiniones en un blog cualquiera de varios usuarios que han comprado (o eso dicen) una depiladora láser, tal y como aparecen en “La belleza de la violencia”. Hemos de reconocer que el mundo académico a veces se siente algo así: un círculo muy pequeño de personas hablando de nuestras cosas de la mejor manera en que somos capaces, sin mayor impacto fuera de la selecta reunión.

deberíamos disfrutar leyendo artículos de investigación y estar abiertos a su ambigüedad interpretativa. Al mismo tiempo, el discurso (teórico) de la calle resulta no ser tan sencillo como podía parecer: la multiplicidad de lecturas y el resquicio de lo cómico son también connaturales a los elementos corrientes, a las conversaciones cotidianas.

Cuando en “LYRICA® (patología y tratamiento)” –texto que también comienza con una nota al pie muy similar a la ya citada– JGR se apropia de un prospecto médico, nos pide que tengamos en cuenta los textos que no están pensados siquiera para leer con detenimiento, escritos con letra pequeña, enterrados entre tecnicismos químicos y que apelan a mundos alternativos (posibles efectos secundarios). Incluso en los discursos más rígidos, limitados por las normativas europeas y nacionales del medicamento, es posible hallar poesía. Algo parecido, en otro campo lingüístico-social, sucede con “La belleza de la violencia”: el *poème trouvé* (reformulamos la expresión de Cussen, 2013: 17) husmea por los foros de internet para encontrar entre faltas ortográficas y de coherencia un nuevo sentido, o muchos nuevos sentidos. Lo que solemos considerar escritura burocratizada o baja estilística es aquí otra forma de desviación literaria o extrañamiento estético.

Pero quizá lo más importante de todo esto es que García Rodríguez no solamente teoriza, sino que decide imprimirlo sobre el papel. Ese es posiblemente el gesto clave de JGR. No solo propone atacar el sistema establecido: lo ataca *de facto*, retorciéndolo, buscándole las cosquillas y poniendo un pie a cada lado del abismo (fuera y dentro, en un equilibrio arriesgado). JGR lo *dice* sin cortapisas en sus textos más académicos¹³ y, al mismo tiempo, lo *demuestra* en proceso, busca activamente otras formas y otras vías de expresión –y así también otros contenidos y otros marcos de pensamiento– en textos más alejados del estilo académico, pero no menos incisivos y profundos en su componente teórico. Este es el paso extra que requiere la teoría: no quedarse (si se me permite la repetición) en la teoría, pasar a la práctica. Avanzar hacia una escritura “repulsiva”, paródica, satírica, contaminada, simbólica y frágil (Sánchez Ungidos, 2021: 19), que termine cuestionando, en el fondo, su propia epistemología.¹⁴ Se intenta de este modo recuperar y *aplicar* el modo de entender la investigación que ya había defendido Barthes: la escritura teórica como constante rebeldía antisistema y *antidoxática*, que se revuelve contra sus principios nada más estos se asientan y acomodan. “¿Y qué es la teoría? No es ni una abstracción, ni una generalización, ni una especulación, sino una reflexividad” (Barthes, 1994b: 211).

¹³ Con, por ejemplo, aseveraciones como la siguiente: “Hay, a mi juicio, un ensañamiento en el sostenimiento acrítico del *storytelling* teórico” (García Rodríguez, 2020: 24). Es decir, existe una tendencia por parte de los investigadores a confiar en cierto tipo de relato conformista, y casi en utilizarlos como estrategia de márketing dentro de un mundo tan institucionalizado y determinado por lo económico-laboral-burocrático como es la universidad.

¹⁴ Y el viaje es de ida y vuelta: “Lo que propone García Rodríguez, por tanto, es (re)construir la dimensión estética de la teoría trasladada a la literatura, o sea, de revalorizar la dimensión estética de la propia literatura, trasladada también a la teoría” (Sánchez Ungidos, 2021: 24).

Una vanguardia *mutatis mutandis*: ser original en la segunda revolución

Hay un aspecto importante que todavía nos queda por comentar. Es posible que no haya pasado desapercibida la alusión, un par de párrafos atrás, a los conceptos *desviación* y *extrañamiento*. Remiten a principios del siglo xx, al tiempo, precisamente, del desarrollo de las Vanguardias Históricas. A su lado también han aparecido las pretensiones *antidoxáticas* de Barthes –que tan bien supo aplicar hace ya medio siglo– y otros nombres y nociones de la teoría, tal vez más recientes, pero igualmente conocidos (y con esto queremos decir: consagrados, no novedosos). Una pregunta que nos parecería natural a estas alturas podría ser la siguiente: ¿qué ventajas ofrece *ahora* la vuelta a una rebeldía ya formulada y, de alguna manera, ya llevada a cabo? Dado el puñetazo en la mesa, hecha la revolución, ¿para qué seguir con la recontextualización de textos de la calle a la academia? ¿Por qué aquella iniciativa no se dio por terminada en sus comienzos, con “LYRICA® (patología y tratamiento)” ? ¿No es la repetición de la vanguardia –“La belleza de la violencia” incluida– un gesto, en el fondo, de conservadurismo?

Creemos que una clave para disolver esta paradoja la aporta Fernández Mallo al explicar cómo el apropiacionismo, más allá de una técnica de choque, incluye, en su grado mínimo, todo descubrimiento humano. La creatividad, según este autor, no radica en encontrar la otredad. Al contrario: la creatividad supone una recolocación de aquello que ya poseemos: “descubrir es, literalmente, *hacer* un descubrimiento, construirlo” (2020: 84). No es quitar un velo, sino generar nuevas correspondencias. Todo gesto poético esconde una novedad, una nueva manera de organizar lo previamente conocido. Huelga aclarar, por tanto, que la propuesta de JGR no es idéntica a otras propuestas anteriores. Jamás podría, incluso –o precisamente– en un caso como el apropiacionismo.

Además de la importancia de tomar cada obra en particular, hay una segunda razón por la que el apropiacionismo puede mantenerse como práctica legítima dentro de la teoría próxima, por mucho que esto la aboque a cierta estandarización, institucionalización, homologación... en apariencia contradictoria: la obra apropiacionista funciona como *recordatorio* necesario de que las ideas que hemos venido defendiendo hasta el momento todavía no han sido admitidas como plenamente válidas, no son populares entre expertos e inexpertos de la teoría. Si así fuese, simplemente estas obras carecerían de sentido, de *punch* lírico, cómico o artístico.

Como tercer argumento, también hay que admitir que el apropiacionismo es una metodología útil que puede contribuir y *complementar* otros marcos epistemológicos. Es decir, que Duchamp no niega a Leonardo, sino que lo enriquece. Que JGR no anula la eficacia del medicamento LYRICA®, sino que lo dota de un doble sentido acumulado.

Así, el apropiacionismo no se agota en el movimiento rebelde, sino que propone una forma no-lógica o paralógica (que no equivale a ilógica) de entender la realidad cultural y su estudio que va mucho más allá del *shock* inicial e histórico de los años diez, veinte y treinta del siglo pasado. Nadie pone en duda que todavía hoy las vanguardias son legibles, comprensibles, interesantes y, en muchas ocasiones incluso retadoras. Puede

considerarse ya que el arte pop se ha asimilado en el sistema de las galerías y ferias (un fenómeno, por otra parte, que sigue generando interesantísimas hipótesis sobre el funcionamiento de la figura autorial, el horizonte de expectativas o la didáctica de la estética, entre muchos otros conceptos teóricos), pero eso no significa que Warhol haya perdido su potencial significativo. Todavía se escribe sobre él y su obra, si es que es posible diferenciarlos entre sí, y ambos permiten reinterpretaciones sugerentes desde la contemporaneidad.

Quizás, entonces, el problema radique en cómo entender la provocación. La provocación no puede equivaler, al menos en este contexto, a la originalidad (a la originalidad radical, de raíz, absoluta, que sabemos que no existe).¹⁵ La provocación tampoco puede ser limitada a un gesto: es una técnica que *incita* ciertos tipos de recepción y que se activa en el justo momento de la lectura, aquella que no se satisface con lo literal o lo sencillo. Recordemos que la apropiación construye nuevas relaciones, y que eso implica construir nuevos “huecos de indeterminación”. El apropiacionismo nos despierta, nos anima a pensar, nos hace sentir la experiencia estética en primer plano, tal vez hasta nos recuerda interpretaciones pasadas: su fuerza significativa no se desinfla.

Belleza (y) crítica: un análisis de la figura artística-teórica de JGR y su apropiacionismo

Llegados a este punto, surge indudablemente una ambigüedad epistemológica. La descripción más o menos académica que se está llevando a cabo en estas páginas responde sin duda al tipo de estudio que quizá García Rodríguez no critica en su totalidad, pero que seguro que cuestiona en parte. Por supuesto, sugerir que existen otros acercamientos teóricos a la actividad creativa, se entienda lo que se entienda por esta actividad, se mezcle con lo que se mezcle, no impide continuar manteniendo las herramientas que tan útiles nos han sido hasta la actualidad. Pero parece más interesante, y casi diríamos que más coherente, estudiar académicamente las ideas metodológicas de JGR empleando *también* las ideas metodológicas sobre la academia propuestas por el mismo JGR. Así las cosas, es momento de analizar el corpus desde sus mismos términos, aunque mediante nuestras posibilidades particulares. Incluimos a continuación un acto apropiacionista más o menos análogo al que plantea JGR recuperando, recontextualizando y publicando sin comentarios ni glosas en una revista académica algunos fragmentos de texto no académicos pero que vibran por simpatía con la firma del autor implícito.

Ahora bien, ya dijimos que no pueden existir dos gestos exactamente idénticos. A diferencia de JGR, que subraya el carácter azaroso de sus hallazgos, nosotros vamos a convertir el apropiacionismo en una mecánica de trabajo con el fin intencionado de provocar desvíos interpretativos. Vamos a forzar el extrañamiento y a incitar a la lectura oblicua, al lado de otros tipos de lectura más analíticos y tradicionales.

¹⁵ La posmodernidad ha hecho bandera del tópico: todo está dicho, todo está escrito, la originalidad no existe (y, sin embargo, seguimos escribiendo y leyendo, creando). Este artículo no tiene la pretensión de entrar a analizar el complejo debate de la libertad creadora y la originalidad, pero merece la pena recomendar los estudios de Aparicio Maydeu (por ejemplo, 2013) al respecto.

La pluralidad de resultados que arroja Google al escribir “JGR” nos indica, antes que nada, que estamos ante un objeto de estudio –por así decir– con muchas facetas, difícil de entender en su conjunto. Parte del trabajo del artista –en el caso apropiacionista, tal vez el más importante y prácticamente el único, junto con la selección del nuevo espacio de difusión y todo lo que tiene que ver con generar una imagen autorial y erigir un horizonte de expectativas diferente del cotidiano mediante paratextos más o menos cercanos a la obra en sí– consiste en seleccionar qué realidad bruta volcar sobre el nuevo contexto. En un intento de mantener la heterogeneidad que propone el motor de búsqueda y, también, de no eludir las contradicciones e incoherencias con las que nos hemos topado, se ha optado por incluir distintos fragmentos de varias páginas web.¹⁶ Al fin y al cabo, ya señalamos cómo una de las particularidades de García Rodríguez en general y del apropiacionismo crítico en particular es la de no solo participar, sino también enmarañar y solapar distintos ámbitos que la tradición cultural-administrativa ha mantenido aislados en compartimentos estancos.

Tal y como ha decidido hacer en sus apropiaciones críticas García Rodríguez, se ha optado por respetar la ortografía, la sintaxis y la puntuación de los textos. Esperamos que resulten significativos –o al menos que generen una actitud animada a encontrar lo significativo en lo ordinario– y que ilustren, en todos los sentidos, tanto al autor JGR profesor-investigador-teórico-poeta-ensayista-narrador (y que no se entiendan estos adjetivos linealmente, sino entremezclados, juntos y revueltos) como la herramienta útil para el estudio del arte en su vertiente teórica que es el apropiacionismo crítico.

JGR Arquitectura

<https://certificadodeeficienciaenergetica.com/profesional/33642>

Rapidez en la realización del trabajo y honorarios económicos. 23 años de experiencia en edificación. Flexibilidad de horarios, incluso fines de semana, también en tarde y primeras horas de la noche. Una vez hemos contactado, giro visita al inmueble, lo antes posible, para la toma de datos. En el mismo día o al día siguiente máximo, redacto el certificado y mando borrador al cliente. Realizo a continuación el registro telemático en la Dirección General de Industria. Una vez obtenida la etiqueta de calificación, y efectuado el pago por parte del cliente, le remite el certificado completo + la etiqueta.

JGR de Ariel, World Standard Compressors

<https://es.arielcorp.com/compressors/compressor-landing-page/jgr.html>

El JGR es un compresor reciprocante separable de tamaño medio. El JGR es un compresor que puede utilizarse para proyectos de recolección de gas en pozos de tamaño moderado. De fácil adaptación para el Paquetizador ya que funciona de forma eficiente tanto con motores eléctricos como con motores de gas natural.

El JGR se ofrece en configuraciones de hasta 860 BHP y se considera fundamental en yacimientos petrolíferos en pozos de recolección convencionales y como compresores base para recolección distribuida.

¹⁶ Cada fragmento viene precedido por un título informativo y el enlace a la página web de procedencia. Todos ellos fueron revisados por última vez el 27 de septiembre de 2023.

JGR Horse Transport –

<https://www.jgr-horsetransport.com/quien-somos/jgr/>

Cada historia de cualquier empresa ecuestre exitosa se esconde detrás a un verdadero amante de los caballos. En el caso de Javier Gualdo Romero su pasión por los animales en especial por los caballos empezó desde muy pequeño. Nacido en una familia humilde con pocos recursos supo desde bien pequeño cuál era su sentido de vida. Sus primeros contactos fueron en una hípica cercana a la vivienda estival de la familia. A los 16 años, acabo sus estudios y supo inmediatamente lo que quería hacer.

Comenzó a estudiar y a formarse en las antiguas cuadras de la remonta en hospitalet [sic] del Llobregat, el antiguo deposito [sic] de sementales de la yeguada Militar, tras su paso estuvo en varios centros montando. Cuando cumplió 18 años y pudo comprarse su primer coche y su primer remolque empezó de forma particular a llevar los caballos de sus amigos a concursos, ferias.. [sic] Descubrió que podía [sic] disfrutar de los caballos de otra forma que no solo era montar.

Javier tiene varios años de experiencia en el transporte de caballos, sus inicios fueron en el 2013. Actualmente ha visitado más de 10 países transportando caballos. Él siempre comenta que gracias a los caballos ha podido conocer lugares que nunca podría haber visto y que *“Nunca tendré suficientes palabras de agradecimiento hacia los caballos por darme esta oportunidad en la vida”*.

Cita de Terry Pratchett encontrada en la página web de JGR carpintería –

<https://jgrcarpinteria.es/>

„Vosotros los humanos sois expertos en pasar cosas por alto. Estáis casi ciegos y casi sordos. Miráis a un árbol y veis... un árbol sin más, una hierba rígida. No veis su historia, no sentís el bombeo de la savia, no oís a cada insecto de la corteza, no sentís la química de las hojas, no distinguís sus cien tonos de verde, los minúsculos movimientos con los que sigue al sol, el sutil crecimiento de la madera...”

Coda

Dicho esto, merece la pena preguntarse cuál es la diferencia entre la primera parte de este artículo y la segunda, entre aquella redactada y estructurada respetando las convenciones académicas y aquella montada mediante la apropiación. Si se piensa con detenimiento, pronto se llegará a la conclusión de que ambas recurren a estrategias muy parecidas: hay discurso en ambas, hay citas tomadas de aquí y de allá, que nosotros volcamos en nuestro objeto de estudio (un objeto que nació, quizá –o quizá no, qué importa– sin ser consciente de la existencia de esas citas, con independencia de las teorías elaboradas previamente o por venir que pudieran tratar de analizarlo y explicarlo).

Esas citas, hay que destacarlo, no estaban pensadas para comentar los textos de JGR. En uno y otro caso, tanto cuando citamos a Barthes como cuando nos referimos a Gualdo Romero, amante de los caballos, estamos forzando una relación entre dos entes. Porque no podemos hablar sin recurrir a esa distancia: no es posible nombrar la realidad en sí, y por ende hemos de recurrir a signos más o menos concretos, más o menos difusos, en su poder referencial. Iguales son la reducida *separación que une* a JGR y Barthes y el ¿enorme abismo? abierto entre el escritor y el cuidador de equinos. El contexto comunicativo se encarga de todo lo demás: nos confirma, en virtud del principio de cooperación de Grice, que esa relación es significativa, relevante.

La diferencia entre la primera y la segunda parte de este estudio, así, no es una diferencia cualitativa sino *cuantitativa*. Sostenidas ambas bajo la promesa de sentido –la intención comunicativa inherente al mismo escribir y publicar–, una es más convencional, más directa, posiblemente más “sencilla” de leer; otra es más abrupta, más indirecta y seguramente exige al lector una actitud más activa. De ahí que Fernández Mallo acabe describiendo el apropiacionismo no como una técnica rara, distinta, otra, sino como una técnica semejante a las tradicionales y canónicas, aunque “autoconsciente”: “pretendidamente, no oculta sus materiales de construcción y de uso, sus referentes de inspiración no sólo están a la vista sino que son en sí mismos la obra o parte de la obra” (2020: 212-213).

La violencia de la práctica apropiacionista reside, pues, en poner de manifiesto los dogmas aceptados en torno al mito de la creación (el genio demiúrgico, la inspiración romantizada, la producción *ex novo*...). La realidad es mucho más sucia. Toda creación es, en parte, robo, plagio, cita, deformación y copia imperfecta. También en la lírica, y también en la teoría.

Referencias bibliográficas

- APARICIO MAYDEU, Javier. (2013). *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición contemporánea*. Madrid: Alianza.
- BARTHES, Roland. (1994a). De la obra al texto. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (73-82). Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland. (1994b). La extranjera. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (211-214). Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre. (2010). Sociología de la percepción estética. En BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (65-84). Buenos Aires: Siglo XXI.
- CALLES HIDALGO, Jara. (2018). Literatura con paradiña. *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, (15), 179-183.
- CUSSEN, Felipe. (2013). Versos sueltos, lugares comunes, poemas encontrados. *Acta Literaria*, (46), 9-19.
- DELEUZE, Gilles; & GUATTARI, Félix. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

- DEL RÍO CASTAÑEDA, Laro. (2017). Entre mutantes y académicos: la criticaficción de García Rodríguez. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (1), 268-272.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. (2020). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2009). *Mutatis mutandis: hacia una hermenéutica transficcional de las narrativas mutantes: de Propp al afterpop (o «nocilla, qué merendilla»)*. Zaragoza: Eclipsados.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2016). LYRICA® (patología y tratamiento). *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (0), 110-120.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2017a). *Literatura con paradiña. Hacia una lógica de la razón crítica*. Salamanca: Delirio.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2017b). *En realidad ficciones*. Oviedo: Septem.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2020). Intersecciones: la lógica de los posibles teóricos. En GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (ed.). *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría* (9-25). Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2022a). La belleza de la violencia. En GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. *Andarse por las tramas. Literatura y series de televisión* (69-73). León: Eolas y menoslobos.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2022b). *Fragmento mori: la parte por el todo y la (posible) falacia de la continuidad narrativa*. En GÓMEZ TRUEBA, Teresa; & VENZON, Ruben (eds.). *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea* (337-353). Berlín: Peter Lang.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. (2018). *Collage, trash art o ready made: la práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo xxi*. En MOZO MARTÍN, Borja; Sorina SIMION, Dora; & STANCU, Melani (eds.). *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción* (113-126). Bucarest: Ars Docendi.
- GRICE, H. P. (1975). Logic and Conversation. En Peter Cole & Jerry Morgan (eds.). *Syntax and Semantics 3: Speech Acts* (41-58). Nueva York: New York Academic Press.
- GROYS, Boris. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GUTIÉRREZ VALENCIA, Cristina. (2018). Javier García Rodríguez, un homo sampler con estilete crítico. *El Cuaderno*. En línea: <https://elcuadernodigital.com/2018/01/05/en-realidad-ficciones/>.
- GUTIÉRREZVALENCIA, Cristina (en prensa). Margin-alt: el ethos periférico y los márgenes a propósito de Javier García Rodríguez. *Esferas Literarias*, (6).
- ISER, Wolfgang. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- LORENZO, Guillermo. (2022). *De la música minúscula*. León: Eolas y menoslobos.
- MARTÍN PRADA, Juan. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- MCLAUGHING, Thomas. (1997). *Street Smarts and Critical Theory. Listening to the Vernacular*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- MORA, Vicente Luis. (2018). Crítica creativa. *Diario de lecturas* (22 de julio). En línea: <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2018/07/la-critica-creativa.html>.

- RODRÍGUEZ POSADA, Adolfo. (2021). No-literatura: aproximación a la ontología débil de la literatura después del fragmentarismo. *Rilce*, 37(3), 1173-1203.
- SÁNCHEZ UNGIDOS, Guillermo. (2021). "Fricciones académicas". La permeabilidad de la ficción (o de la teoría) en la escritura de Javier García Rodríguez. *Castilla*, (12), 1-28.
- SHKLOVSKI, VIKTOR. (1992). Carta a Tynianov. En VOLEK, Emil (ed.). *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Volumen I: Polémica, historia y teoría literaria* (59-61). Madrid: Fundamentos.