



## Referencialidad e intertextualidad en *Providence* de Juan Francisco Ferré: de la novela de campus a la metáfora del espejo

Concepción López Andrada<sup>1</sup>

Recibido: 22/11/2014  
Aceptado: 12/02/2015

### Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo el análisis desde una perspectiva multidisciplinar de *Providence* (2009) de Juan Francisco Ferré. Esta obra se aleja de los modelos de la tradición novelística española para nutrirse de elementos y estéticas de la narrativa norteamericana. *Providence* puede ser entendida como una serie de variaciones en torno a la novela americana de campus que yuxtapone códigos literarios opuestos, así como una obra excesiva que juega con la intertextualidad y lo autorreflexivo, explorando nuevos caminos para la narrativa española a partir de la reflexión sobre las nuevas problemáticas de la realidad mediatizada e hipertecnificada.

### Palabras clave

Narrativa – campus – intertextualidad – metaliteratura.

### Abstract

This paper aims to analyze from a multidisciplinary perspective *Providence* (2009) by Juan Francisco Ferré. This work is far from Spanish models novelistic tradition to draw on elements and aesthetics of American fiction. *Providence* can be understood as a series of variations on the American campus novel juxtaposing opposite's literary codes, and excessive work that plays with intertextuality and self-reflective, exploring new paths for Spanish narrative, from the reflection on the new problems of mediated and hypertechnical reality.

### Key words

Narrative – campus – intertextuality – metaliterature.

## 1. Introducción

En el presente trabajo abordamos desde una perspectiva multidisciplinar el estudio de *Providence* de Juan Francisco Ferré, novela editada en 2009 en España. Plantea esta obra la historia de Álex Franco, cineasta español que, tras el fracaso de su primer largometraje en Cannes, firma dos pactos fáusticos para abandonar la medianía de su vida, tanto privada como profesional, y desplazarse a la ciudad norteamericana de Providence, Rhode Island, a trabajar en un guión sobre un videojuego que la extinta KGB planeaba utilizar como mecanismo de control social. Para encubrir su verdadero objetivo, sus mecenas le

---

<sup>1</sup> Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Extremadura (UEX), Máster TIC en educación: análisis y diseño de procesos, recursos y prácticas formativas por la Universidad de Salamanca (USAL) y Máster Universitario en Investigación en Arte y Humanidades (UEX). Actualmente forma parte del grupo de investigación "NODO Educativo". Sus líneas de investigación son: alfabetización digital, lectura de hipertexto y literaturas digitales. Contacto: [clopezc@unex.es](mailto:clopezc@unex.es)

consiguen un trabajo de profesor visitante en la universidad de Brown. La realidad virtual, la tecnología o el cine como fundamentación mitológica de los Estados Unidos, son algunos de los temas que aborda.

Vladimir Nabokov dijo que la palabra realidad no significa nada sin comillas. La “realidad” de *Providence* es una realidad entre comillas cuyo engranaje es un videojuego. Paradigma de obra integrada en el postmodernismo, se aleja de la tradición narrativa española aproximándose a modelos de la literatura norteamericana. En el inicio de este artículo, insertaremos la novela en un género muy popular en la tradición angloamericana, pero poco asentado en la española, la novela de campus. A continuación, trataremos los fundamentos intertextuales (definición, tipología...) con los cuales se sustentan las piezas de *Providence*. Su autor utiliza conscientemente la referencialidad desmesurada como herramienta para conseguir una novela que se caracteriza por su autoconsciencia. Para finalizar, nos hemos servido de la metáfora del espejo para elucidar aspectos relativos a la mirada del “otro” y del discurso fragmentario en la novela de Ferré.

## 2. El género de la “campus novel”

Este género se convirtió en una constante en la literatura británica y estadounidense desde hace más de cincuenta años, cuando la educación universitaria se puso a disposición de una población más extensa y menos homogénea (Womack 2005); así pues, en este contexto fue cuando la novela de campus se desarrolló, adquiriendo un corpus de características en un número suficiente de obras que se concretaron en propias del género, como son el humor y la sátira, la jerga académica y la precariedad laboral. Siguiendo a Cuddon (1992), una “campus novel”, también conocida como una novela académica, es aquella en la que un campus universitario es el escenario de la acción. Añade que, en su mayoría, los autores de estas novelas son profesores universitarios, como David Lodge, Malcolm Bradbury o Kingsley Amis.

### a. Características

En su forma más básica, la novela académica, o bien se desarrolla en un campus universitario, o sus protagonistas son miembros de la comunidad universitaria, principalmente estudiantes y profesores. Este género de tradición anglosajona que recrea el ambiente universitario posee una connotación tanto espacial como conceptual –se establecen diversas y complejas relaciones de poder entre sus miembros–. No nos hallamos necesariamente ante narraciones sobre universitarios, pero sí sobre las comunidades que rodean la universidad: estudiantes, profesores, decanos, licenciados, doctores, familias... La novela de campus no busca el realismo ni la verosimilitud. No es una variante del periodismo de investigación ni tiene pretensiones de veracidad o historicidad. De ahí su carácter exagerado. No necesita ponderar lo que una universidad debe ser, lo que una institución social y mediadora del conocimiento debe ser.

Una sociedad regula el significado de las palabras, todo significado es social, “lo que no está representado simbólicamente en el idioma de una comunidad lingüística no es conocido por sus miembros; no pueden comunicarse entre sí sobre ello” (Elias 1994: 35). El lenguaje como foco en la creación de símbolos, posibilita que una comunidad pueda comunicar conocimientos, así la cultura diferencia las características propias de cada grupo.

Siguiendo en estos términos, “cultura” es una de las palabras más ambiguas del lenguaje, según Carter (1990); la universidad funcionará como mediadora e institución de control del capital cultural. Estas novelas identifican la cultura civilizada como la justificación central de la existencia de las universidades. Las universidades se convierten, entonces, en espacios complejos en su funcionamiento, en su mezcla de saberes y organización interna. La novela de campus presenta la institución como un “templo” de vanidad, de presunción y de especulación.

Una de sus peculiaridades es la importancia del contenido sobre la forma. Connor (1996) al igual que Carter (1990), remarca esta característica; encuentran estos autores que en estas narraciones el elemento reiterativo de su línea argumental se constituye en uno de sus rasgos predominantes. Identifican dos líneas argumentales básicas: en primer lugar, una historia que narra una alteración del orden social establecido dentro de la insularidad y el refugio que significa el espacio del campus; la segunda línea también se basa en la idea de la comunidad cerrada, en este caso, un personaje trata de huir de la farsa que supone el campus y su telaraña de relaciones envilecidas. Showalter (2005) añade dos líneas argumentales más ligadas a un personaje principal alrededor del cual gira la acción y que producirá resultados satíricos: por un lado, un profesor excéntrico e inocente busca destapar la hipocresía de sus compañeros; y, por otro, una serie de variaciones del “hombre culto”, aquel que no sabe desenvolverse en el “mundo real” a pesar de su amplitud de conocimientos, como ocurre en *Pnin* (1957) de Nabokov, donde se narra las desventuras de un despistado profesor de ruso en una universidad de provincias en los Estados Unidos. El carácter irónico y satírico de buena parte de las novelas de campus encierra una crítica profunda al sistema, que puede entenderse en dos niveles: en un primer plano, más literal, se percibe la denuncia de un modelo de universidad que no resulta eficiente y que no está al servicio de la sociedad; en segundo, al discernir la universidad como institución social encontramos una denuncia de la sociedad postmoderna, por lo cual se percibe el campus como un “microcosmos social” en el que se manifiesta la mezquindad de las ambiciones, la confusión de valores, las rivalidades académicas y el materialismo de las nuevas clases sociales surgidas del estado del bienestar (De la Concha 1997).

## **b. La novela de campus española**

En la novela de Antonio Orejudo, *Un Momento de Descanso* (2011), uno de los personajes que se encuentra ingresado en un centro psiquiátrico después de formar parte de un tribunal universitario, reflexiona sobre las causas por las que la novela de campus ha sido tan poco cultivada dentro de la narrativa española, al contrario que en el ámbito anglosajón. Explica que el referente de la universidad española resulta ilógico y absurdo, todo lo contrario al envoltorio refinado de la universidad anglosajona:

La universidad española, donde yo trabajé mucho tiempo antes de marcharme a Inglaterra, no solo es mediocre y corrupta, es también inverosímil. ¿Nunca se ha parado a pensar por qué apenas se han escrito novelas de campus en español? Yo se lo voy a decir: porque es imposible escribir una novela sobre la universidad española, que sea elegante y además verosímil. *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, o *Small World*, de David Lodge, son tan buenas porque la universidad que toman de referencia, la anglosajona, conserva todavía unas formas impecables, aunque por dentro esté

consumida por las mismas corruptelas que la de aquí. En la universidad española, por el contrario, la grosería aparece tal cual, sin los ropajes de la buena educación. Una novela realista, cualquier libro sobre la universidad española, aunque sea un libro de investigación como el suyo, está condenado a convertirse en una astracanada. Los que no conocen el mundillo académico pensarán además que es inverosímil (Orejudo 175).

A pesar de la posible existencia de similitudes entre la universidad angloamericana y la española, la crítica llevada a cabo por los autores ingleses y norteamericanos no es completamente extrapolable a la realidad española. Debido a esto, la novela de campus española es exigua y de reciente producción. No existe una tradición sólida dentro de la literatura española. Otras de las razones de la reciente aparición de obras en español sobre la vida académica están indudablemente ligadas a la historia política y económica de España. Ni la universidad ni sus representaciones, sin embargo, se limitan a los escritores de Estados Unidos y el Reino Unido. Encontramos que novelas como *Carlota Fainberg*, de Antonio Muñoz Molina (1999), *El inquilino* (1989) y *La velocidad de la Luz* (2005), de Javier Cercas, *Todas las almas* (1989) y *La Negra Espalda del Tiempo* (1998), de Javier Marías, *El enigma* (2002) de Josefina Aldecoa, *Ultimo domingo en Londres* (1997), de Laura Freixas, y *Mimoun* (1988), de Rafael Chirbes, se basan en la tradición de la novela de campus británica y americana, pero con inflexiones de los temas y estilos propios de la literatura española.

Hay una tradición de la *campus novel* ya establecida en la novela angloamericana que autores españoles hacen suya y componen a partir de modelos previos. En *Providence* de Juan Francisco Ferré aparece la siguiente reflexión en forma de digresión:

Lo que no se puede negar es que muchas veces los defectos de una película se deberían achacar más a las limitaciones objetivas de una cinematografía nacional que al talento particular de sus creadores. Y quizás sea éste el caso. A través de mi fracaso, lo digo sin ninguna soberbia, a lo mejor es todo el cine español el que fracasa en su tentativa de escapar a determinaciones culturales, históricas, políticas, imaginarias o estéticas. Es un tema sobre el que habría que reflexionar seriamente antes de seguir haciendo el juego a poderes que sólo quieren descargar el cine de su potencial subversivo en pro de la rentabilidad comercial y política de la industria del así llamado entretenimiento (2009: 126-127).

A partir de una lectura en clave literaria podemos inferir algunas nociones a propósito de la tradición literaria española y de la novela en concreto; observamos como esas “limitaciones objetivas de una cinematografía nacional” se convierten en las limitaciones de la tradición novelística española. Diferimos en que esas limitaciones tienen más que ver con las actitudes de los autores respecto a su entorno,<sup>2</sup> que con la falta de contacto de unos referentes y sistemas con otros. Prosigue cuestionándose el protagonista de *Providence*: “¿Es éste, entonces, el problema ontológico de la realidad española? ¿Su

<sup>2</sup> *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa es una novela “en marcha” que, con la excusa de contar la historia de un profesor universitario en el franquismo, Julio Denis, y del estudiante Andrés Sánchez, busca que “la novela no sea en vano, que sea necesaria. [...] la novela se propone como un arma de ataque, una máquina de guerra contra la mentira institucionalizada por el régimen anterior y no totalmente desmantelada” (Ferré 2011: 212).

persistente falta de imagen?” (127). En muchas ocasiones la novela contemporánea española se ha visto anclada en una regresión formal y temática contra la que autores como Juan Francisco Ferré han aventurado nuevos caminos y alternativas con mayor o menor suerte.<sup>3</sup>

### 3. Aspectos metaliterarios e intertextuales: la multirreferencialidad como herramienta

Juan Francisco Ferré ha definido *Providence* en su blog como:

una novela hipnótica que encierra muchas novelas o versiones de sí misma, todas ellas sorprendentes y originales: relato de terrores y terrorismos post-11S, novela de campus pornográfica, reverso tenebroso del *american way of life*, reescritura no cinéfila de la Historia del Cine; retrato, en fin, en uno de sus niveles más lúdicos, de una conspiración a escala global para imponer el mundo virtual al mundo real (Ferré 2009).

Ferré indaga en la psique norteamericana a través de sus producciones culturales, su mitología, el cine en un primer plano que encierra una reflexión acerca de la narrativa. *Providence* funciona como un sistema de textos diversos: desde variaciones en torno a la novela de campus hasta fragmentos cercanos a la pornografía, entradas de diario, e-mails, informes, guiones, relatos, biografías apócrifas, que se desarrollan en un juego donde la mezcla de géneros es constante: ya hemos hablado de la *campus novel*, pero también hay novela gótica, novela de misterio, ciencia-ficción...; en definitiva, Ferré se asienta en el paradigma postmoderno de la “hibridación” y la “deconstrucción” que se define como:

una literatura que trata de sistemas más que de personas y de problemas personales. Su gran tema son los sistemas autorreferenciales que, por tanto, se descodifican o son descodificados (deconstruidos) para mostrarnos sus piezas, las leyes que los gobiernan, o bien para ser montados de otra formas, formas caprichosas que insisten en su carácter arbitrario, creado, manipulable (Ibáñez 2004: 138).

El uso que da Ferré a la (multi)referencialidad está en total consonancia con sus objetivos temáticos y de contenido. Propone un marco donde lo supuestamente real es finalmente fagocitado por lo virtual; por consiguiente, la construcción formal de la novela se basa en la acumulación de referentes, que en muchas ocasiones son expuestos intencionadamente *ad nauseam*, como es el caso de la digresión sobre los valores artísticos de la película *Tiburón* (1975), de Steven Spielberg, en la segunda parte de la novela.

Martínez Fernández sintetiza que “el lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciado está habitado por la voz ajena. Nuestro hablar es un hablar también de otro. No somos propietarios de las voces que usamos” (2001: 53). Esta premisa hace que la relación

<sup>3</sup> Juan Francisco Ferré apuesta por el término “literatura mutante” a partir de su prólogo para la antología *Mutantes. Narrativa española de última generación* (2007), para englobar a una serie de autores nacidos en los años 70 “Si usted ha comprendido en algún momento que la narrativa española pervive enclaustrada en un bucle o en un círculo vicioso, que explota con preferencia episodios traumáticos de la historia como la Guerra Civil o el franquismo [...] entenderá perfectamente que los autores antologados aquí se definen en contra o al margen de dicho encierro especular, ideológicamente viciado” (Ferré 2007: 15).

que mantiene un texto (ya sea oral o escrito) con otros textos constituya un contexto específico que influye tanto en la producción como en la comprensión de un discurso. Un escritor ha sido lector antes que escritor, ha tenido acceso a otras obras que van a influir en la composición de sus obras, y que aparecerán en estas de distintas maneras, ya sea de forma consciente o inconsciente. Este conocimiento intertextual se activa mediante un proceso de mediación (intervención subjetiva). En el proceso de lectura, la interpretación del texto variará según el bagaje de conocimientos que aporte el lector y que podría sugerirle interpretaciones del texto ni siquiera previstas por el propio autor. Así pues, la intertextualidad es un fenómeno tanto de la recepción como de la producción. Junto a esto, el contexto es un aspecto esencial. Según Kristeva (1978), el texto no tiene validez fuera de una realidad social e histórica, hasta el punto que la historia y sociedad son percibidas como textos que el escritor “lee” y en los que se inserta reescribiéndolos.

Es posible hablar de la existencia de una red de textos, un sistema global de comprensión e interpretación de la literatura que incluiría todos sus textos. Esta red haría posible que:

la obra se convirtiera en una relación de obras, sería una obra de obras, un texto de textos, una cultura de culturas, una lengua de lenguas, y su funcionamiento estaría basado, no ya en la invención de una historia original y única (o no sólo eso), sino en la interacción textual o capacidad de relación entre textos diferentes, todo un sistema, dado que se trata de un todo (o red) (Camarero 2008: 10).

Por un lado se puede hablar de intertextualidad “extensa”, es decir, la actividad verbal como huella, la intersección de textos, y por el otro, de intertextualidad “restringida” a partir de fragmentos textuales introducidos en otro nuevo texto, citas, alusiones... De esta forma, partiendo de las directrices que marcó Genette en sus estudios sobre intertextualidad, Camarero (2008) presenta una doble distinción en las relaciones intertextuales: de “copresencia”, “explícita” (cita, referencia) o “implícita” (plagio, alusión); de “derivación” por “transformación” (parodia) o por “imitación” (pastiche).

Entre los numerosos ejemplos encontrados en *Providence* que se encuadran en la tipología anterior, destacamos las numerosas citas, préstamos y alusiones, que van desde películas y directores (Larry Clark, David Lynch, Alain Resnais), letras de canciones (“Protect Me From What I Want” de Placebo), juegos con títulos de novelas célebres (“Los detectives amaestrados”, “El arco iris de la televisión”) o con la tecnología (“Providence Windows”, “Broadcast Yourself”). Ferré trabaja fundamentalmente desde la intertextualidad “restringida”, aunque, como se verá más adelante, en la novela existe gran cantidad de “huellas” en las profundidades del texto. Jugando con el pastiche y la parodia, como en la burla que escribe el protagonista a costa de *E.T. El extraterrestre* (1982), “parodiando con crueldad la sensiblera película de Spielberg” (2009: 366). La variedad tipológica de las relaciones intertextuales va a determinar consecuentemente una función específica de su escritura, su lectura, y un papel diferente del lector. Todas estas referencias componen una novela que se puede descifrar a partir de las palabras del propio narrador: “Su lógica es la del plagio, llevada hasta sus últimas consecuencias, desde luego, por eso su eficacia es aún más infecciosa que la del programa original” (2009: 528).

### a. “I am Providence”

Desde la portada del libro en la edición de la editorial Anagrama –una clara imitación a las serigrafías warholianas– a la cita que abre la novela, con el conocido epitafio “I am Providence” de Howard Phillips Lovecraft, este autor, nativo de la ciudad de Providence, sobrevuela toda la novela. Padre de la literatura norteamericana y vinculado a la moral puritana de una de las ciudades más antiguas de los Estados Unidos (Providence fue fundada en 1636 por colonos británicos), Lovecraft es recreado al final de la segunda parte de la novela como un personaje (un asesino en serie) en un relato que Ferré “inserta” y desarrolla imitando su característico estilo. Aparece también, al principio de la novela, en el segundo de los pactos fáusticos que realiza Álex Franco, Al Hazred, el tentador del protagonista en Marrakech, es tanto un seudónimo como un personaje ficticio utilizado por Lovecraft; Abdul Alhazred, llamado el “Árabe Loco”, fue un poeta y demonólogo árabe autor del libro *Al Azif*. El personaje le asegura a Álex Franco que tendrá “ÉXITO” (en mayúsculas), si hace un trato con él. Recoge este pasaje la conocida tradición del pacto con el diablo. La relectura, pues, de la obra de Lovecraft resulta obvia en muchas ocasiones, especialmente, desde la hostilidad con la que es referido como en la siguiente intervención de Mark Ryan, estudiante del curso de Álex Franco: “Odio a Lovecraft y todo lo que significa, como odio el daño que le ha hecho a Providence y a toda esta maldita región con su mitología concebida para consolar a los puritanos de la pérdida del poder y la influencia sobre la sociedad” (2009: 424).

Lo que encontramos en el texto de manera más oculta, es el eco a Hawthorne y a Melville, los dos grandes autores de la narrativa fundacional americana. Los cimientos más firmes de la narrativa estadounidense, el puritanismo y el racismo, son explorados en la novela desde una óptica contemporánea, sacando a la luz esos aspectos aún palpables en la cultura y la mitología norteamericana. De esta manera, al final de la novela aparece una misteriosa sociedad llamada “La iglesia Escarlata” (clara alusión a la conocida novela de Hawthorne *The Scarlet Letter*) que conspira para conseguir el poder de la ciudad.

### b. “Vade retro”

Con esta expresión que refleja rechazo a algo o a alguien, Álex Franco cierra las entradas del diario que decide escribir a su llegada a Providence. La mayoría de las referencias que el personaje plasma son cinematográficas. Autores como Clerc destacan “el importante papel del cine, el cual en algunos casos ha llegado a suplantar a la literatura en los procesos de aculturación” (1994: 236). La dialéctica entre alta y baja cultura aparece reflejada constantemente en la novela. La cultura pop es defendida por el protagonista como ese mecanismo cultural que llega a todo el mundo y que puede ser un vehículo de comunicación extraordinario:

En este sentido, convendría tener en cuenta que la cultura popular y el sistema de géneros han servido siempre en América, tanto en el cine como en la literatura, la televisión o el cómic, para expresar conflictos sociales, sexuales, políticos o raciales sin tener que adoptar los formatos de la alta cultura de importación europea, con sus evidentes limitaciones y posible esterilidad a ultranza; y para dar salida, además, a identidades problemáticas, a traumas ocultos y experiencias personales o colectivas

difíciles de asumir en discursos mucho más respetables y prestigiosos, avalados por la enseñanza y los valores culturales así llamados superiores (2009: 126-127).

Cabe añadir la afirmación de Clerc sobre “el descrédito cultural que comúnmente se adjudica a los objetos de la cultura popular, aquel que se vincula con los productos de serie fabricados con un fin lucrativo” (1994: 237). Aparece en la novela una reflexión en torno al cine como mecanismo de creación de “mitos” y de ideologías. En muchas ocasiones aparece una referencia especial al cine del Hollywood de los 70, aquel que aunaba entretenimiento y vanguardia artística por igual; caracterizado por una serie de directores que surgieron del *underground* y acabaron formando parte de la maquinaria industrial. Así, en las clases de cine que Álex Franco imparte en la Universidad de Brown, éste infiere una superioridad estética (y moral) que relaciona con el capital cultural europeo, pero que en el fondo se ve superada por la gran fascinación que desprenden los productos de la sociedad de consumo norteamericana, como muestra su larga digresión sobre el significado del filme *Tiburón*. Uno de sus alumnos interviene en una de sus clases para recordarle la actual hegemonía cinematográfica norteamericana:

—Usted es un fascista cultural. Lector de *Cahiers du Cinéma* y de otros engendros propagandísticos como ése. Europa está muerta y es un caso perdido. Además, si ama tanto su cultura y le gusta todo lo europeo, ¿por qué no se ha quedado allí en vez de venir a sermonearnos sobre el cine narrativo comercial? Nadie le ha pedido su opinión... (2009: 143).

El cine y su historia es un tema conflictivo y recurrente en la novela. Al igual que la literatura, no obstante, esta aparece de forma más velada e indirecta. Si bien Lovecraft sirve como pretexto temático, otros autores que aparecen fugazmente son: Roberto Bolaño (“Los detectives amaestrados”) o Thomas Pynchon (“El arco iris de la televisión”). Este último, junto a J.G. Ballard son referencias implícitas durante toda la narración. El Pynchon de *La subasta del lote 49* (1966), a partir de la incursión en la teoría conspiratoria (las sociedades secretas de la novela), y del Ballard más distópico y apocalíptico. Otro de los referentes en *Providence* es la propia tecnología, la novela mira fuera de la tradición literaria, a los recorridos estéticos de otras disciplinas artísticas durante el siglo veinte, a la ciencia y a la cultura de masas.

#### 4. El espejo deformador

En este apartado proponemos una aproximación a la novela de Juan Francisco Ferré desde la metáfora del espejo. Junto a la del laberinto, es una de las más usadas de la historia de la literatura (Mangieri 2001). *Providence* funciona desde lo poliédrico, un juego de voces directas e indirectas que evidencian el delirio de un siglo que comenzó el 11 de septiembre de 2001 con la imagen en las retinas de los televidentes de un segundo avión estrellándose.<sup>4</sup> El autor presenta al lector la mirada del “otro”, del extraño a la cultura norteamericana. La “historia de falsedades sin cuento que es la historia del cine” (2009:168) y más

<sup>4</sup> Martin Amis escribe en su colección de ensayos sobre el 11-S titulado *El segundo avión*: “para aquellos en la torre sur, el segundo avión fue el final de todo; para nosotros, su brillo representó el primer atisbo del futuro cercano” (21).

concretamente, el cine de Hollywood, es un elemento central en la novela (el director de cine Álex Franco llega a Providence para escribir un guión e impartir unos cursos de cine en la Universidad de Brown) que funciona como la imagen que los Estados Unidos ofrecen al mundo.

### a. El espejo, la pantalla

Precisa Mangieri que “la función sígnica del espejo no tiene porqué descansar en el espejo como tal sino también en otros tipos de signos análogos: lágrimas, superficies reflejantes, perlas, zonas luminosas del cuadro, espejos de agua, nubes brillantes...” (2001: 284). Añadimos como signo análogo la pantalla. *Providence* es una novela fundamentada por una narrativa de la imagen. El espejo como signo de frontera que preludia los límites de mundos narrativos a la vez separados y en contacto. Explica Ferré que “la televisión se ha convertido en el lenguaje mediatizado de la realidad” (2011: 294). La televisión, el cine son signos-espejos que se han introducido en la realidad. El protagonista de *Providence* considera que:

Lo que ha sucedido en los últimos cincuenta años es un fenómeno insólito. En lugar de que el cine se haya ido pareciendo más a la realidad, ha sucedido a la inversa y la realidad se ha ido pareciendo más y más al cine hasta el punto de hacerse indistinguibles. [...] Si la vida se ha vuelto similar a una película, qué les queda a las películas por hacer. ¿Parecerse a un videojuego? (2009: 138).

El espejo, en efecto, posee múltiples formas e incita a una expansión “fuera de los límites” de la representación misma, de los extremos de la verosimilitud, lo cual solicitará un lector desdoblado, habitante de las fronteras del texto (Mangieri 2001). Es el espacio de un mundo y su opuesto. De lo idéntico y la alteridad: “frente al espejo del mueble de madera (...), veo mi cara iluminarse al sonreír con gesto luciferino. No soporto esa mirada mucho tiempo. No sé si me pertenece. Me da miedo” (2009: 144-145). Álex Franco, se mira al espejo, recién llegado a Estados Unidos, no se reconoce, no sabe quién interroga, si el “otro” o el “yo”, los cuales, se dan siempre necesariamente emparejados, son las dos caras de una misma moneda. El espejo distorsiona, cambia el reflejo de un Álex Franco que roza la enajenación creyendo ver en la imagen del espejo a uno de los terroristas kamikazes que provocaron los atentados del World Trade Center:

Veo un rostro en el espejo que me aterroriza. No es el mío. Me quedo fascinado mirando mi nuevo rostro, observándolo fijamente, como si no supiera quién era, o me negara a reconocerlo. Es la cara de Mohamed Atta, o de un doble perfecto de Atta, nunca se sabe. [...] Estoy convencido de que era una proyección de mi estado de ánimo sobre la sofisticada tecnología del espejo (2009: 157).

Álex Franco aterriza en Estados Unidos y su mirada repara en tópicos de la cultura receptora:

No me extraña que aquí todo parezca tan cutre y sórdido, incluso para un mal español como yo acostumbrado al estilo cutre y sórdido de las esencias patrias. Todo excepto Hollywood, por supuesto, donde esta lógica se invierte y, para disimular la mala

calidad del producto original, el sistema se gasta millones de dólares en financiarlo y promocionarlo (p.167).

Es la mirada del extranjero sobre el país que lo acoge, el descubrimiento que el “él” hace del “otro”. *Providence* ofrece una mirada cínica y sin concesiones al país donde se fraguó el “sueño americano” y símbolo del máximo esplendor de la sociedad de consumo. Un "sueño americano" que tanto alimentó la narrativa norteamericana del siglo XX y que se presenta en la novela en su estadio más grotesco y degradado: “Este país es un circo gigantesco con innumerables pistas ocupadas por números arriesgados y monstruos inconscientes, pero cercado por una muralla defensiva que lo convierte en un campo de prisioneros de tercera generación” (2009: 141). Los Estados Unidos se describen en la novela como un espacio de reclusión, como una gran jaula:

Una semana después de cruzar la frontera del aeropuerto sigo pensando que vivo recluso en un campo de concentración inconsciente de que la mayor parte de la población de este país, que no abandona nunca sus fronteras así llamadas naturales, sobrevive ignorando su condición reclusa por pura comodidad (2009: 152).

La mirada desde la Europa periférica descubre a medida que nos adentramos en la ciudad de Providence, “el simulacro disneyficado” en que consiste el estilo de vida americano: “Nos hemos tragado la propaganda hasta el punto de que creemos que un país como los Estados Unidos está haciendo todos los esfuerzos imaginables para capturar a Bin Laden. El candor de la opinión pública, intencionado o no, es insondable” (2009: 152). Ferré traza un recorrido que descubre lo que hay debajo de la superficie reluciente de los mitos presentes dentro de la cultura americana: “Detrás de la ostentosa fachada del WTC no había nada más que otra fachada” (2009: 153).

La novela es un espejo donde la realidad se distorsiona. Recluso en su casa norteamericana Franco se obsesiona con la imagen de una modelo inglesa que descubre a través de internet. Es el encantamiento de la pantalla. La quiere fichar para su película, para su vida, que a menudo se confunden, como él confiesa: “Como un consumado productor de Hollywood, ahora necesito acción, mucha acción (2009: 164)”. Comienza a consumir una droga llamada “Blue Moon” que encuentra de manera misteriosa por lugares de su casa norteamericana: “no provoca alucinaciones, no te sumerge en ninguna realidad que no sea la que tienes frente a los ojos. Eso sí, te hace percibir sus texturas y volúmenes con una nitidez casi digital” (2009: 146). Sin embargo, cuando los efectos de la sustancia se pasan: “la realidad te parece insulsa, plana. Bienvenido a la realidad. Por eso hago cine. Es como esa droga poderosa, un transformador de los niveles de realidad” (2009: 146). La visión delirante de la ciudad de Providence que Álex nos filtra a través de su diario, se ve estimulada por esta sustancia que comienza a consumir compulsivamente. Álex reconoce que: “de un modo u otro, necesito la ficción, necesito que la ficción, como dimensión imaginaria, entre en esta casa, permee estas paredes con su barniz revitalizador, irrumpa en el espacio de mi vida con todas las consecuencias” (p.203).

## **b. El espejo se fragmenta**

*Providence* es una novela compuesta por una serie de “injertos”: fragmentos de e-mails, informes, extractos de guiones cinematográficos, artículos periodísticos, diarios, e

instrucciones de un extraño juego de ordenador. La transformación de la sociedad afecta a la concepción de la novela, no solo en los temas y contenidos, sino también en su estructura. Tal y como explica Veres Cortés:

La idea de lo fragmentario es algo que surge en el s. XIX. Con el advenimiento de las vanguardias lo fragmentario rompe con el naturalismo y se impone siguiendo el ritmo de una sociedad que avanza velozmente. El desarrollo de la técnica, con la fotografía y el cine a la cabeza, impusieron una aceleración virtual que condicionó un nuevo tipo de percepción. Ello fue primero visible en las artes plásticas y en la literatura para extenderse al resto de los procesos discursivos (2010: 103).

Esta fragmentación del discurso plantea la fusión de textos breves, mecanismo muy recurrente en la llamada novela posmoderna. De ahí que el mundo que retrata esta narrativa sea considerado como:

algo inquietante, inestable, en peligro, y la novela no resuelve los problemas, sino que se muestra como un enigma, algo desordenado y complejo. De ahí la dificultad que ofrecen al lector medio. El lector es invitado a penetrar en un laberinto y el laberinto se opone tanto a la idea de linealidad como a la idea de totalidad, es decir, se opone a la coherencia (Veres Cortés 2010: 115).

Entonces, la reconstrucción de esos espacios es una tarea de los lectores. A través de fragmentos, digresiones y documentos anexos, se construye la narración en *Providence*, articulada en niveles, al igual que en un videojuego; entonces, en la novela se produce una convergencia de muy distintos formatos.

El autor se replantea algunos de los postulados arraigados de la tradición literaria y una de las herramientas para conseguirlo es la hibridación. Explica García Canclini que:

la palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar no sólo las mezclas de elementos étnicos o religiosos, sino con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o postmodernos. Destaco las fronteras entre países y las grandes ciudades como contextos que condicionan los formatos, los estilos y contradicciones específicos de la hibridación. Las fronteras rígidas establecidas por los Estados modernos se volvieron porosas. Pocas culturas pueden ser descritas como unidades estables, con límites precisos basados en la ocupación de un territorio acotado (2001: 22).

La voluntad de intercalar y de entrecruzar distintos elementos en la narración, forma parte de este proceso de reformulación discursiva. Al término de la novela, el cerebro de Álex Franco acaba hecho añicos. Ingresamos en una suerte de posthumanismo:

Una descarga acelerada de imágenes aún más abstractas e indefinidas lo ciega en un primer momento, antes de que Álex pueda acostumbrarse otra vez a las nuevas condiciones de la visión. Un brillo intenso de tonalidad azul penetra por el borde lateral de las gafas, como una cuña o una astilla iridiscente (p.561).

Álex acaba en el interior de una máquina, donde su mente sufre una especie de colapso, su cerebro es reiniciado, puesto en condiciones iniciales: “¿Qué le sorbieron todo lo que había en su cerebro, dejando éste tan virginal como el de un bebé recién nacido?” (2009: 570). Así como su cuerpo acaba volatilizado, transferido por entero a un dispositivo cibernético.

## 5. Nota final

*Providence* de Juan Francisco Ferré abre nuevas perspectivas dentro de la literatura española. Novela que se sustenta de materiales de la cultura y literatura norteamericana, pero que nace dentro de una corriente de la literatura española actual que busca nuevas formas de narrar, teniendo en cuenta las transformaciones tecnológicas y las nuevas realidades de una sociedad mediatizada y sometida a la sobreexposición de imágenes e información. La exploración de discursos que enfrentan tradiciones y formatos es insistente en esta obra de casi seiscientas páginas que critica la política y cultura hegemónica norteamericana, pero que a la vez exterioriza la seducción por los productos que ésta engendra. En el trascurso de la narración cuestiones como la relación entre mente-cuerpo, los límites y peligros del futuro posthumano y la disolución del cuerpo se revelan paradójicas y conflictivas en un contexto de tardocapitalismo e hipertecnificación.

## Referencias bibliográficas

- Amis, M. (2009), *El segundo avión: 11 de septiembre 2001-2007*. Barcelona: Anagrama.
- Camarero, J. (2008), *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Carter, I. (1990), *Ancient Cultures of Conceit: British University Fiction in the Post-War Years*. London: Routledge.
- Clerc, J. (1994), “La literatura comparada en la imágenes modernas: cine, fotografía, televisión” en *Compendio de literatura comparada*, Pierre Brunel e Yves Chevrel (dir.) México: Siglo Veintiuno, 236-273.
- Connor, S. (1996), *The English Novel in History, 1950-1995*. London: Routledge.
- Cuddon, J.A. (1992), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin.
- De la Concha, A. (1997), “Narrativa inglesa contemporánea: el presente y la memoria”, en *A Distancia*, N°2, 158-165.
- Elias, N. (1994), *Teoría del símbolo: Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Península.
- Ferré, J. F. (2007), “La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación” en Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (comp.) *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice, 7-21.
- Ferré, J.F. (2009), *Providence*. Barcelona: Anagrama.
- Ferré, J.F. (18 de noviembre de 2009) Providence [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://juanfranciscoferre.wordpress.com/2009/11/18/providence/>
- Ferré, J.F. (2011), *Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad. Del Marqués de Sade a David Foster Wallace*. Málaga: EDA.

- García Canclini, N. (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Ibañez, A. (2004), “Del Correcaminos a los Teletubbies. Cambios en el paradigma narrativo” en *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. A.Orejudo (coord.) Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 125-149.
- Kristeva, J. (1978), *Semiótica*, Madrid: Espiral.
- Mangieri, R (2001), *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Martínez Fernández, J.E. (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.
- Orejudo, A (2011), *Un momento de descanso*. Barcelona: Tusquets.
- Showalter, E. (2005), *Faculty Towers: The Academic Novel and Its Discontents*. Pennsylvania: University of Pennsylvania.
- Veres Cortés, L. (2010), “Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura” en *Sphera Pública*, 10, 2010, 103-122.
- Womack, K (2005), “Academic Satire: The Campus Novel in Context” en *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*. London: Blackwell Publishing, 326–339.