



Trabajo de fin de grado
Estudios Literarios

2022 - 2023

La literariedad de los memes

Potencia literaria en la era digital

Dalir Contreras Aragón

Nombre del tutor: Annalisa Mirizio



Barcelona, 19 de junio de 2023

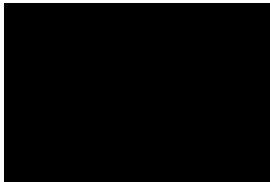


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 19 de juny de 2023

Signatura:



Resumen: En la actualidad, la tecnología ha introducido nuevas formas de producción cultural que parecen disputar la relevancia a la literatura en sentido tradicional. Entre ellas se encuentra el meme, entendido como una microunidad comunicativa sujeta a replicación, creada y propagada según las lógicas de la jerga en el ámbito de internet, y cuyo principal objetivo es la expresión de ideas en clave humorística. A pesar de las distancias, nos abriremos camino con las herramientas de la teoría literaria para proponer que estas nuevas manifestaciones podrían presentar una cierta continuidad con los géneros literarios, e incluso participar de ellos.

Palabras clave: memes, teoría de la literatura, parodia, extrañamiento, humorismo.

Abstract: At present, technology has introduced new cultural productions that seem to contend for relevance with literature in its traditional sense. Among them, we find the meme, which we will define as a communication microunit subject to replication. Mainly created and propagated online, following slang's paradigms, its primary objective is the expression of ideas in a humorous tone. Despite the differences, we will make our way through using the tools provided by literary theory, to propose that these new manifestations could present a certain continuity with literary genres, and even take part in them.

Keywords: memes, literary theory, parody, estrangement, humourism.

ÍNDICE

1. Introducción. ¿Qué es un meme y qué lo caracteriza?.....	5
2. La potencia literaria.....	8
3. La potencia literaria en el meme.....	14
3.1 La forma. Repetición e innovación	16
3.2 El contenido. Risa y deconstrucción	21
3.3 El campo. Autonomía, autoría y recepción	29
4. Conclusiones.....	38
5. Bibliografía.....	41

1. INTRODUCCIÓN. ¿QUÉ ES UN MEME Y QUÉ LO CARACTERIZA?

En la contemporaneidad digital, los memes se han convertido en una de las principales formas de comunicación dentro de los espacios virtuales. En un clima cultural en el que triunfan el ingenio, la rapidez de reacción y la brevedad del mensaje sobre la longitud y la reflexión a profundidad, no es extraño que estas micropiezas comunicativas se hayan convertido en cápsulas de contenido que, aun en su forma más simple, transportan las ideas y disposiciones del mundo posmoderno. En su concepción, elaboración y transmisión juegan un papel fundamental el conocimiento de un canon previo, la habilidad de transformación de materiales culturales en un producto novedoso, y la familiaridad con un extenso campo de agentes en el que los papeles de creador y receptor se han vuelto más flexibles que nunca. Por otra parte, la teoría literaria ha intentado durante siglos delimitar un objeto de estudio que se descubre cada vez más huidizo. Ante esta problemática, agudizada por la crisis del lenguaje que llega a un punto álgido en el siglo XX, algunos teóricos optan por acercarse al objeto de una forma más flexible y tentativa, como es el caso de Roman Jakobson y su postulación del concepto de *literariedad*: una característica lingüística que dota a los textos de una dimensión poética. Si bien no usaremos este concepto estrictamente como lo concibió el teórico ruso, nos gustaría seguir su estela. Así, ¿qué paralelos podríamos establecer entre el funcionamiento de los memes y el de la literatura? En otras palabras, ¿podemos detectar en los memes una cierta literariedad?

Antes de adentrarnos en esta cuestión, resulta imprescindible saber a qué nos enfrentamos al hablar de “meme”, un concepto que no es difícil comprender de forma intuitiva, pero que tiende a mostrarse mucho inaprensible a la hora de querer darle unos límites precisos. La primera utilización del término aparece en 1976 en el campo de la etología. En *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, el biólogo Richard Dawkins establece un paralelo entre la transmisión genética y la transmisión cultural: ambas comparten una base conservadora que da lugar a la eventual innovación. Así como la evolución biológica, siguiendo la teoría de Darwin, se basa en la supervivencia de ciertos genes como entidades replicadoras, la evolución cultural se realiza así mismo por la supervivencia de pequeñas unidades de imitación. A cada una de ellas les da el nombre de “meme”, en inglés, con un sonido similar a *gene*, “gen”, y procedente de un juego con el radical griego *mim*, “imitar”.

Los memes son concebidos, así, como ideas que se propagan de sujeto a sujeto por replicación a través de la palabra y del arte. Como sucede con los genes, la supervivencia del más apto aplica también en su lógica. Con el mismo egoísmo con el que los genes compiten por la prevalencia en los organismos, los memes luchan por ocupar un espacio valioso en nuestro cerebro. Para ello, se valen de cualidades como la relevancia o la efectividad (por ejemplo, el meme de Dios responde de forma relevante a una angustia de trascendencia, y el meme del fuego eterno resulta efectivo a la hora de ejercer control sobre una población creyente).¹

Con la llegada de la revolución digital, el concepto ideado por Dawkins ha tomado una dirección que el etólogo no hubiese podido prever. No obstante, quizá no deberíamos sorprendernos demasiado de este cambio de rumbo. El físico Charles Percy Snow postulaba en 1959, en su conferencia *Las dos culturas*, la existencia de un abismo creciente entre la cultura de las ciencias naturales y la de las humanidades. Para el científico, y también escritor, la separación se presenta como un hecho muy grave, pues en su rechazo a aprender una de otra, ambas culturas se han empobrecido considerablemente, sin contar con que las dos han dado la espalda a la revolución industrial y las condiciones materiales. Tender puentes de interseccionalidad no solo sería beneficioso en lo referente al enriquecimiento intelectual, sino también en la búsqueda de soluciones para mejorar la vida práctica de las personas.² En el caso que nos ocupa, podemos considerar que el concepto de “meme” sea quizás un esperanzador punto de contacto. Es el producto de un salto del abismo entre las dos culturas: Dawkins lo crea gracias a su conocimiento del griego, y su deseo de crear una palabra estéticamente afín a *gene*, para introducirlo en el ámbito de la ciencia natural. Asimismo, el término cruza de vuelta el precipicio cuando, a principios del siglo XXI, pasa con sus raíces científicas a designar a las creativas unidades de comunicación que conocemos hoy en día.

¿Cuál es, entonces, la esencia del meme? Muchos investigadores modernos han abordado el problema desde un punto de vista teórico, pero llegar a una definición firme y cerrada parece rayar en lo imposible. En “El meme en internet. Usos sociales, reinterpretación y significados a partir de *Harlem Shake*” los autores reconocen dos tendencias principales a la hora de

¹ DAWKINS, R. (1976) “Memes: Los nuevos replicadores”, en *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, Salvat editores, Barcelona, 1993, páginas 215 - 218, 228 - 231.

² SNOW, C.P. (1959) *The two cultures*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, páginas 13 - 21, 29 - 33.

clasificar este fenómeno: las mentalistas, que se adhieren a la idea inicial de Dawkins de la intangibilidad de estas unidades culturales, y las instrumental-objetivas, para las que el meme “puede abarcar una amplia variedad de aspectos, que pueden ir desde comportamientos hasta artefactos, que son susceptibles de ser reproducidos y observados”, segunda opción por la que se inclinan estos investigadores. A esto añaden, siguiendo la línea de trabajo de la profesora Limor Shifman, que los memes son unidades de sentido que en un principio no son accesibles para cualquier sujeto, sino que requieren una iniciación en los códigos de la comunidad. A la manera de una jerga, en los memes se establece una relación entre su uso y la construcción de un sentido de identidad y de pertenencia, que asegura la identificación de los semejantes y la incompreensión para los no iniciados.³

A estas características lingüísticas del meme nos gustaría añadir las expresivas para entender plenamente el fenómeno. Así, para la economista Camila Muñoz Villar, de la Universidad de Chile, una de las características definitorias del meme es su carácter cómico, satírico y rebelde, que lo ha convertido en uno de los medios de expresión social más potentes de nuestro siglo, en reemplazo de los carteles o los afiches de antaño.⁴ En lo que la chilena parece coincidir con los investigadores mexicanos, y en lo que ambos superan la demarcación conceptual original de Dawkins, es en considerar el internet como el hábitat por excelencia de los memes, donde obtienen una mayor expansión y longevidad. Nos dice *El meme en internet* que gracias al universo en línea estas unidades de información “presentan una mayor fidelidad, en relación con sus contrapartes no digitalizadas. Por otro lado, dadas las características del medio de propagación, los memes tradicionales toman un tiempo considerablemente mayor en difundirse”,⁵ mientras que la investigadora chilena apunta que el éxito del meme-contenido o meme de internet radica en “alcanzar a millones de personas en tan solo segundos a través de su rápida viralización” y, más aún, “la capacidad de transmitir información de todo tipo con una sola imagen y unas pocas palabras o en algunos

³ PÉREZ SALAZAR ET AL. “El meme en internet. Usos sociales, reinterpretación y significados a partir de *Harlem Shake*”, en *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, Núm. 75. “Revueltas interconectadas: redes, comunicación y movimientos sociales”, ediciones División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2014, páginas 79 - 86.

⁴ MUÑOZ VILLAR, C. *El meme como evolución de los medios de expresión social*, ediciones Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2014, páginas 9, 18 - 19.

⁵ PÉREZ SALAZAR ET AL. “El meme en internet”, página 87.

casos, sin palabras”.⁶ Esta afirmación nos lleva a la que parece ser otra de las características fundamentales del meme moderno: la parquedad. En la era digital, en la que la comunicación es regida por la rapidez de reacción, el corto tiempo de atención dedicado a cada escrito y la necesidad de presentar una fachada monolítica en la que el *troll* no pueda encontrar fisuras, es fundamental que el meme, con el fin de mantener su relevancia, presente una intervención veloz y, hasta cierto punto, dogmática. No en vano Muñoz Villar culmina su definición del meme con la siguiente frase: “Es necesario recalcar que el meme cumple meramente una función de expresión, no siendo su objetivo encontrar diálogo ni generar instancias para éste”.⁷

Así, considerando todo lo anterior, proponemos una definición del meme. No pretende ser conclusiva ni definitiva, sino lo suficientemente incompleta y flexible para que nos sea de utilidad en esta investigación. Lo definiremos como una microunidad cultural sujeta a replicación, principalmente creada y propagada con las lógicas de la jerga en el ámbito de internet, y cuyo principal objetivo es la expresión de ideas en clave humorística.

2. LA POTENCIA LITERARIA

Tenemos ahora una idea abierta de lo que podría ser el meme, pero ¿qué relevancia podría tener este fenómeno en el ámbito literario? Más aún, ¿bajo qué parámetros podríamos delimitar lo que es la literatura para buscar los puntos de contacto?

En décadas de teoría literaria, la definición del concepto “literatura” se ha mantenido abierta, y no podría haber sido de otro modo. La literatura aparece como un fenómeno transversal que incluye manifestaciones que van del teatro al ensayo, separadas por siglos y millas de distancia, fruto de los más diversos propósitos y culturas, que parecen desafiar todo intento de demarcación. Más incluso, si quisiéramos entenderla en un sentido amplio como una forma de expresión, no podríamos circunscribirla siquiera a aquello que está escrito. Como apunta Walter Ong en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, no podemos olvidar que, por milenios, ha existido una robusta cultura de representación verbal anterior a la

⁶ MUÑOZ VILLAR, C. *El meme como evolución de los medios de expresión social*, página 19.

⁷ MUÑOZ VILLAR, C. *El meme como evolución de los medios de expresión social*, páginas 18 - 19.

escritura, a la que el estudioso se refiere como “oralidad primaria”. Con la innovación tecnológica que supuso la introducción de la palabra escrita se crea un concepto de “literatura” ya desde la etimología arraigado para siempre en la nueva técnica. Así, las formas de pensamiento intrínsecas a la oralidad, entre las que se cuentan la creatividad nemotécnica, la originalidad narrativa, la participación estrecha con los miembros de una comunidad y un fuerte foco en el presente, se pierden progresivamente. Sin embargo, con la llegada de las nuevas tecnologías aparece una “oralidad secundaria”, que traerá de vuelta la mística de la comunidad, el uso de fórmulas prefijadas, la conexión profunda con el ahora.⁸ A la propuesta de Ong nos remitiremos nuevamente más adelante.

Por lo pronto, podríamos decir que lo único que tienen en común todas las manifestaciones consideradas literarias es su uso como materia prima del lenguaje verbal. Este concepto, el lenguaje, se revela sin embargo igualmente esquivo. El teórico Mario Aznar de la Universidad Complutense de Madrid lo esboza desde tres líneas principales: la dimensión comunicativo-pragmática (el lenguaje como instrumento de comunicación en sociedad); la dimensión cognitivo-semántica (el lenguaje como vehículo del pensamiento); y la dimensión ontológica (el lenguaje como medio de comunicación de lo que *es*). Cada una de estas dimensiones ha demostrado su problematicidad a lo largo de la historia (apunta Aznar, desde la misma Antigua Grecia, con la polémica entre Heráclito y Demócrito),⁹ pero suele reconocerse que este proceso de deconstrucción llega a un punto álgido en el siglo XX. La crisis lingüística de la modernidad supone un giro copernicano: ya no puede considerarse el lenguaje como un instrumento a disposición del ser humano, sino que, por el contrario, este se ve obligado a reconocerse como un instrumento del lenguaje.

Ong nos diría que una crisis de este calibre es una consecuencia de la preponderancia de la cultura escrita. “La escritura hace que las ‘palabras’ parezcan semejantes a las cosas porque concebimos las palabras como marcas visibles que señalan las palabras a los decodificadores: podemos ver y tocar tales “palabras” inscritas en textos y libros. Las palabras escritas constituyen remanentes. La tradición oral no posee este carácter de permanencia. Cuando

⁸ ONG, W. (1982) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987, páginas 19 - 23, 43 - 62, 134.

⁹ AZNAR, M. *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*, ediciones Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019, páginas 42, 49.

una historia oral relatada a menudo no es narrada de hecho, lo único que de ella existe en ciertos seres humanos es el potencial de contarla.”¹⁰ En cualquier caso, en una sociedad en la que la oralidad primaria ha desaparecido casi por completo, ya resulta imposible pensar el lenguaje como un vehículo para la comunicación, el pensamiento y el ser. Aparece, más bien, como un ente propio, más o menos benévolo según el punto de vista, pero que siempre acaba enseñoreándose de quien cree hacer uso de él. La angustia generada por el derrumbe de estas tres dimensiones queda patente, en una de sus manifestaciones más tempranas, en la *Carta de Lord Chandos*. El personaje de Hofmannsthal se excusa por haber abandonado la actividad literaria: le es imposible escribir tras haber descubierto un vacío insalvable entre su deseo y las posibilidades limitadas que ofrece el lenguaje. Al final de la misiva, apunta que si acaso volviera a escribir, debería hacerlo en una lengua aún desconocida, libre de las concreciones castrantes de las palabras, y por tanto, imposible.¹¹ Mientras el descubrimiento de este límite angustioso lleva a Lord Chandos al silencio, otros han tomado una aproximación más festiva al vacío, como apunta Mario Aznar respecto a Jorge Luis Borges: si el lenguaje es incapaz de señalar una verdad y un sentido únicos, no quedan más que nuestras palabras sobre las que nos precedieron, en un palimpsesto infinito en el que la recreación aparece como la forma más legítima de creación.¹²

La literatura demuestra ser un objeto inestable desde su misma fundación, y en eso se asimila a la naturaleza escurridiza del meme. Ahora bien, algunos teóricos literarios, teniendo en cuenta la dificultad de delimitación del objeto, han optado por aproximarse al problema no buscando establecer el límite, sino la potencia. Era el caso de Roman Jakobson, quien, en *Lingüística y poética*, establecía seis funciones del lenguaje, una por cada uno de los elementos que permiten la comunicación: la referencial, orientada al contexto; la emotiva, orientada al hablante; la conativa, orientada al oyente; la fática, orientada al canal de comunicación; la metalingüística, orientada al código; y por último la poética, orientada al mismo mensaje. Esta función poética no aparece como una característica cerrada y definitiva de los textos literarios, pues en estos se combinan en distinto grado las seis funciones, sin contar con que muchos rasgos poéticos pueden trascender no solo los eslóganes políticos o

¹⁰ ONG, W. (1982) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, página 20.

¹¹ HOFMANNSTHAL, H. (1902) *Una carta. (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, editorial Pre-textos, Valencia, 2008, páginas 119 - 138.

¹² AZNAR, M. *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica*, página 79.

intervenciones publicitarias, sino los límites estrictamente verbales para adentrarse en el campo de la semiótica general. El rasgo fundamental del discurso poético sería, por otra parte, “el uso secuencial de unidades equivalentes”: en poesía una sílaba se equipara a la siguiente, y es esta una atención a la materialidad del mensaje que no se encuentra en ninguna otra variante comunicativa.¹³ Desde la función poética, Jakobson propondría que el objeto de la teoría literaria no debía ser ya la misma literatura, sino la *literariedad*. Francisco Abad explica este concepto como una ordenación del discurso según el principio de recurrencia, que da lugar a una satisfacción estética.¹⁴ Nora Catelli, por su parte, resume la propuesta del ruso como “autorreferencial y autotélica”: una facultad que permite al texto partir de y encontrar su fin únicamente en sí mismo. Como propuesta inmanentista (en reacción contra el positivismo y el historicismo biográfico que, en un intento de legitimar la literatura desde factores externos, se habían olvidado de leerla), lo literario se concibe estrictamente como una consecuencia de la forma textual. Así, si en un texto de función referencial se cambia una palabra por un sinónimo, es poco probable que perdamos de vista el sentido. Por otra parte, si en un texto poético se aplica el mismo procedimiento, el poema desaparece.¹⁵

Varias décadas han transcurrido desde esta propuesta nacida en el seno del formalismo ruso y el concepto de literariedad ha sufrido numerosas críticas, matices y adaptaciones. Entre los planteamientos heterogéneos, Catelli detecta un rasgo común, que sería la verdadera herencia del formalismo ruso: la aguda conciencia del carácter verbal de las herramientas, así como de las limitaciones que su uso conlleva.¹⁶ En cuanto al rasgo primigenio que determina la especificidad del discurso literario, cada teórico parece hallarlo en una característica diferente. Pozuelo Yvancos se mantiene en la línea lingüística de los formalistas rusos al afirmar que la literariedad, objeto de una “búsqueda afanosa” desde los inicios de la poética, se determina por la desautomatización: la constante renovación de formas estéticas gastadas por otras novedosas que llamen la atención sobre el discurso. El teórico proclama la inutilidad de buscar la literariedad en lo abstracto “marginando la realidad insoslayable,

¹³ JAKOBSON, R. (1960) *Lingüística y poética*, ediciones Cátedra, Madrid, 1985, páginas 32 - 37, 28, 40.

¹⁴ ABAD, F. “La ‘Poética’ de Roman Jakobson”, introducción a *Lingüística y poética*, ediciones Cátedra, Madrid, 1985, página 16.

¹⁵ CATELLI, N. (2005) “Literatura y literariedad”, en *Teoría de la literatura y literatura comparada*, Jordi Llovet et al, ediciones Ariel, Barcelona, 2012, páginas 44 - 45, 53 - 55.

¹⁶ CATELLI, N. (2005) “Literatura y literariedad”, página 81.

suficientemente subrayada por Tinianov, de que todo hecho literario forma parte de un sistema dentro del cual cumple una función”.¹⁷ Un curioso desvío del concepto de desautomatización parecía efectuar Jorge Luis Borges, según lo lee Mario Aznar, al considerar que el núcleo de la literariedad reposa en lo fantástico: “un «artificio verbal» de marcado sesgo autorreferencial”. Aquellos textos que llamen la atención sobre su carácter artificioso y mantengan vínculos endebles con lo causal pueden considerarse rebosantes de ficcionalidad, y, por tanto, de literariedad.¹⁸ Más pesimista se muestra Manuel Maldonado Alemán, de la Universidad de Sevilla, quien reconoce que en pleno siglo XXI no solo el lenguaje ha mantenido su perpetua crisis, sino que ahora el mismo concepto de literariedad sufre una de similar gravedad. Para este investigador, no cabe la posibilidad de encontrar rasgos esenciales, lingüísticos o de cualquier otro tipo, que permitan un corte limpio en la diferenciación del discurso literario. En cambio, la consideración de un texto como parte del corpus de la literatura dependería exclusivamente de factores circunstanciales: la sociedad, la cultura, incluso la percepción individual. En el marco de esta teoría literaria, cobran una importancia fundamental la hermenéutica y la recepción: el lector abandona el papel pasivo que la historia literaria le ha asignado por siglos para adoptar una posición activa en la construcción del objeto estético.¹⁹

Consideradas todas las perspectivas anteriores sobre la literariedad, nos resultaría imposible establecer en esta investigación siquiera una definición parcial. No obstante, con fines operativos, nos gustaría recoger aspectos de cada una de ellas para apuntar hacia una idea. La función poética de Jakobson poseía una transversalidad que le permitía aventurarse más allá de lo literario e incluso de la palabra escrita. Pozuelo Yvancos y Borges leído por Aznar se inclinan por la diferencia: es literario todo aquello que rompe, que desautomatiza, que se desvía de lo esperado. Maldonado detecta una crisis teórica del concepto, y pone la mayor parte de su peso en la obra como una red de relaciones y en el lector, como ente particular y

¹⁷ POZUELO YVANCOS, J. “Lingüística y poética: desautomatización y literariedad” en *Anales de la Universidad de Murcia*, volumen XXXVII, editado por la Universidad de Murcia, Murcia, 1978, páginas 91 - 94, 110, 112.

¹⁸ AZNAR, M. *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica*, página 476 - 477.

¹⁹ MALDONADO ALEMÁN, M. “La crisis de la literariedad y la interpretación literaria” en *Revista de Filología Alemana*, volumen XIX, editado por la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011, páginas 11 - 13, 31 - 40.

cambiante por naturaleza. Por nuestra parte, consideramos que en todas estas propuestas es posible que subyazca una noción de la literariedad como potencia.

En este punto, quizá sea relevante remitirnos a la propuesta del teórico Jacques Derrida, y a través de él, llegar al campo de la ficción, que nos parece proporcionar los planteamientos sobre lo literario más interesantes para los propósitos de esta investigación. Así, el crítico argelino, tras el anquilosamiento del estructuralismo, postuló el concepto de deconstrucción, que se traducía en un lenguaje ya no ordenado en pares de opuestos perfectamente balanceados, sino existente en un espacio sin centro, donde pudiesen entrar finalmente en juego lo otro y lo diverso. A esta intervención nos referiremos con mayor detalle más adelante. Por ahora, nos deslizaremos a través de ella al postulado de la teórica y escritora Hélène Cixous, cuya propuesta entronca con la voluntad disolutora de Derrida. En uno de los ensayos recogidos en el volumen *La risa de la medusa*, la argelina despliega un acercamiento flexible a la literatura desde lo femenino. En un pensamiento planteado por binarios de oposición en el que al término “mujer” siempre ha correspondido la pasividad, la indefinición y la otredad, Cixous hace una apropiación reivindicativa de estas características al introducir el concepto de “escritura femenina”, una aproximación a la literatura que, más que definida por el género, queda esbozada en su carácter etéreo y volátil: “se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá teorizar, encerrar, codificar, [...]. Solo se dejará pensar por los sujetos rompedores de automatismos”.²⁰ La escritura femenina aparece, así, como una forma de escribir y leer literatura perpetuamente desafiante. Quienes hacen uso de ella, convertidos también en fuerzas de constante oposición, deben aprovechar su inercia y mantenerla en constante movimiento, para que la quietud no la anquilese en axiomas, y pueda posicionarse constantemente en la orilla opuesta a la dominación.

Tomemos ahora prestadas algunas de estas ideas que nos aporta la ficción para pensar la teoría. Quizá, como sucede con el sentido de los textos, querer encerrar la literariedad en una naturaleza específica sea una tarea casi imposible y, a fin de cuentas, inútil. En cambio, pensarla en términos más flexibles nos permitiría poner en juego el concepto, tanto dentro de campos propiamente literarios como en contextos aparentemente alejados de ellos. Como

²⁰ CIXOUS, H. (1975-1992) “La mujer nacida”, en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, ediciones Anthropos, Barcelona, 1995, páginas 13 - 17, 44- 52, 54.

una vía de entrada que nos permitirá acercarnos críticamente a fenómenos de la contemporaneidad, proponemos una literariedad en términos de fuerza, líquida y voluble, que traspasa distintas manifestaciones comunicativas en momentos determinados, y cuyo reconocimiento como literaria pasa por una serie de circunstancias históricas igualmente inestables. De esta manera, si la literariedad ya no fuera concreción, sino una *posibilidad* que en cada objeto comunicativo está sujeta a actualizarse, no nos extrañaría encontrarla en un manual de instrucciones, en un *jingle* publicitario, o en un parco meme que encontramos replicándose veloz en el universo virtual.

3. LA POTENCIA LITERARIA EN EL MEME.

Las últimas décadas han supuesto una evolución sin precedentes en el ámbito técnico, y, en consecuencia, también en el plano comunicativo. La literatura en sentido estricto ya no ocupa el lugar de privilegio que tuvo hasta el siglo XIX: otros medios como la radio, la televisión, el cine, y más recientemente las redes sociales le disputan ahora la relevancia social. La función social de producción, expresión y transmisión de ideas que antes se contenía exclusivamente en el volumen escrito ha sido relevada en su mayoría por medios audiovisuales. A pesar de que las diferencias del canal han afectado considerablemente la naturaleza de los mensajes (en el caso de la comunicación virtual, por ejemplo, un ambiente que favorece la rapidez y la brevedad en detrimento del análisis, el debate y la reflexión), consideramos que cierto aire de literatura, que antes denominábamos potencia literaria, se resiste a desaparecer de las producciones de la era digital.

Con el fin de dar soporte a esta afirmación, nos gustaría remitirnos a la visión del arte propuesta por el pensador Walter Benjamin. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se plantea que a partir del surgimiento de la fotografía nos encontramos en una época en la que la reproducción de imágenes puede realizarse a una velocidad sin precedentes. El avance técnico ha tenido una consecuencia teórico-artística: al hacerse prácticamente indistinguible la imagen original de la copia, la obra de arte pierde su autenticidad, el “aquí y ahora” que antes le daba valor, y con ella su “aura”: la condición sagrada que desde la laicización de la sociedad europea había acompañado a la producción artística en reemplazo de la religión. Lo que antes era único y elitista pasa a ser masivo. De

allí que Benjamin considerase el cine como el arte paradigmático de la modernidad: su naturaleza es replicadora por excelencia, y por tanto catártica, destructora y precursora de la revolución.²¹ De manera análoga, el relevo de la preponderancia de la literatura en favor de los medios masivos en nuestros tiempos parece relacionarse con este salto social de lo único y perdurable a lo fugaz y repetible. Por otra parte, Benjamin defiende la naturaleza radicalmente diferente del cine, por un uso de la máquina que logra una experiencia artística sin elementos extraestéticos, incluso frente a las formas de arte que podrían resultarle más cercanas, como el teatro: todas las posibles similitudes se quedan en “superficiales e insignificantes”.²² No obstante, a nosotros nos gustaría poner la lupa sobre la continuidad: por muy distinto que sea técnicamente, en el cine queda indudablemente un “aire” de teatro, (por ejemplo, en la reminiscencia de la escena teatral que vemos en el encuadre), tal como un queda un aire de literatura en las imágenes virales del mundo virtual.

Al plantearse la cuestión de por qué consideramos a los memes en específico como recipientes modernos de la potencia literaria, pensamos que, desde una perspectiva materialista, podrían considerarse (por su naturaleza mixta, su veloz propagación y su contenido frecuentemente corrosivo) dignos herederos de la función cáustica del cine: un ejemplo paradigmático de la obra de arte profana y en pleno apogeo de la reproducción técnica. Además, es posible entrever en estas microunidades culturales elementos significativos atribuidos a la literariedad, tal como la planteaban los autores que citábamos en la sección anterior: florecen en la transversalidad (no es extraño ver en ellos la combinación de recursos verbales, visuales y acústicos), en la desautomatización, en la diferencia, y en un campo de fuerzas con agentes que satisfacen distintas posiciones de poder. En otras palabras, a continuación nos gustaría desarrollar la hipótesis de la potencia literaria en los memes desde tres frentes: la forma, el contenido, y la posición y recepción en el campo.

²¹ BENJAMIN, W. (1935) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, editorial Itaca, México D.F., 2003, páginas 40 - 48.

²² BENJAMIN, W. (1935) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, página 79.

3.1 LA FORMA: PARODIA Y EXTRAÑAMIENTO

El estudioso Tomás Abaladejo Mayordomo, en *Literatura y tecnología digital: producción, mediación, interpretación*, recalca que el impacto que ha tenido la tecnología sobre las formas de producción y recepción literarias no es nada nuevo. Resuenan aquí nuevamente las palabras de Walter Ong: desde los tiempos de la poesía oral, se han utilizado tecnologías (entendidas como técnicas) que limitan y posibilitan a un tiempo el desarrollo de las obras, y determinan incluso la ideología y mentalidad que las anima. En un entorno oral, la necesidad de composiciones de fácil memorización daba lugar a una forma moldeada por la repetición y el epíteto, y más abierta a la espontaneidad y al sentido de comunidad. En un entorno escrito, la pérdida de importancia de la memoria abre la puerta a la reflexión detallada y la introspección, a costa de la expresividad y el conocimiento del contexto extratextual, además de introducir la cuantificación del saber y la concepción de la palabra como un bien individual.²³ Por otro lado, apunta ahora Abaladejo Mayordomo, en la era digital, caracterizada por un acceso facilitado y homogéneo a muchas áreas del conocimiento desde una sola conexión, resulta natural que la escritura, limitada en siglos pasados por la misma tecnología, dé un salto ahora gracias a ella a “una discursividad interactiva y multimedial”, en la que se mezclan lo verbal, lo visual y lo acústico en obras que ya no pertenecen estrictamente a ninguna disciplina. Una muestra de ello son los *holopoemas* que el estudioso cita: una combinación de palabra y rayos láser, estudiada por la teórica María José Vega. La irrupción de las lógicas digitales en la literatura implica que la linealidad y sucesividad que antes caracterizaban al arte de la palabra se disuelvan para permitirle entrar en el territorio de lo que Lessing llamaba las artes espaciales. El texto, así, se convierte en una suerte de *hipertexto*, un plano entrelazado de niveles significantes en potencia, que se activan, como botones en un teclado, cuando el lector interactúa con ellos.²⁴

Allí parecemos encontrar al meme, en una de esas zonas de contacto artístico surgidas de la modernidad digital. Una manifestación de difícil clasificación cuyo carácter híbrido constituye un excelente ejemplo de la influencia interseccional que la cultura del internet ha

²³ ONG, W. (1982) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, páginas 102, 128 - 130.

²⁴ ABALADEJO MAYORDOMO, T. *Literatura y tecnología digital: producción, mediación, interpretación*, editado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd5144>.

infligido sobre la creación. En su peculiar forma, influida por la tecnología que ha permitido su nacimiento, no deja de llamarnos la atención lo que parece ser una exacerbación de un principio considerado básico en el estudio literario: la dinámica de repetición e innovación.

Desde la acuñación del término en 1976, Dawkins ya reconocía la repetición y la innovación como cualidades fundamentales en el proceso de transmisión tanto de los genes como de los memes. Incluso en la evolución moderna del concepto, un juego entre lo repetido y la ruptura esporádica constituye la piedra angular de este fenómeno, como lo ha sido desde siempre en la literatura. Al menos, esto último así lo creían escuelas de pensamiento como el formalismo ruso, que hizo de los conceptos de automatización y desautomatización uno de los puntos más fuertes de su propuesta. Remitámonos a “El arte como artificio”, de Víktor Shklovski, artículo en el que el ruso retoma la vieja noción del arte como pensamiento por imágenes para afirmar que los materiales artísticos ya vienen dados: a lo largo de la historia, solo se modifica su forma. “Las imágenes están dadas: en poesía, las imágenes son más recordadas que utilizadas para pensar”.²⁵ Más aún, estos materiales se organizan como objetos estéticos según la forma en la que son percibidos: un objeto estético bien puede ser uno concebido como arte desde un principio, o entendido como tal a pesar de su origen prosaico. Entre las características que permiten entender a una manifestación como estética se encuentra, para Shklovski, la capacidad de condensación: el poder evocar una mayor cantidad de contenido en un menor número de palabras. A pesar de todos los recursos estéticos con los que un objeto dado cuenta, su percepción inevitablemente se volverá con el tiempo un hábito, se produce un proceso de automatización.²⁶ La metáfora que por primera vez fue ingeniosa (los dientes como perlas, si observamos, por ejemplo, la lírica petrarquista) se desgasta con el uso hasta fosilizarse y no suscitar ya más una reacción estética. Como casos extremos podríamos citar metáforas que ya han tenido una acogida completa en el lenguaje cotidiano (el cuello de la botella, la falda de la montaña...) y que ya ni siquiera reconocemos como instancias artísticas.

²⁵ SHKLOVSKI, V. (1965) “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov*, VVAA, Siglo Veintiuno editores, Ciudad de México, 1978, página 56.

²⁶ SHKLOVSKI, V. (1965) “El arte como artificio”, páginas 55 -59.

Si el proceso de automatización es en última instancia inevitable, preservar el mecanismo estético se convierte en un problema. Pero Shklovski detecta una solución dentro del mismo ciclo artístico: el proceso de desautomatización. Su objetivo es despojar al lenguaje de su familiaridad y volver a hacerlo extraño y singular a los ojos del lector. Como el método de singularización que usaba Tólstoi, describiendo como si los viera por primera vez objetos cotidianos para despojarlos de su mundanidad y devolverlos al terreno de lo grotesco o de la maravilla, Shklovski defiende que la desautomatización, fin último de todo procedimiento verdaderamente estético, consiste en crear una percepción particular del objeto, una forma novedosa de verlo que lleve a un nuevo conocimiento antes que a un reconocimiento. De esta forma, la lengua poética toma un carácter tan extraño y sorprendente que podría equipararse con una lengua extranjera. Por ejemplo, en un panorama literario ruso hiperestilizado entra Pushkin, con su estilo sencillo e incluso grosero, que por su poder novedoso de desautomatización consigue incluso hoy su inclusión en la categoría estética de literatura.²⁷

En el meme, aunque con algunas distancias, podríamos decir que los mecanismos que Shklovski reconocía en el lenguaje poético se replican. Uno de los ejemplos que mejor puede servirnos para ilustrar el balance entre la repetición y la innovación es el cómic *Loss*:



Figura 1. *Loss*, viñeta de la serie de cómics *Ctrl+Alt+Del*, creada por Tim Buckley, junio 2 de 2008, fuente: knowyourmeme.com, recuperado de: <https://knowyourmeme.com/memes/loss>.

²⁷ SHKLOVSKI, V. (1965) "El arte como artificio", páginas 60 - 71.

El cómic fue creado en 2008 por el dibujante Tim Buckley como parte de su serie *Ctrl+Alt+Del*, y muestra a uno de sus personajes principales reaccionar al aborto de su pareja. Ya fuera por el cambio drástico de tono que esta tira supuso en relación con una historia que venía siendo cómica, la mala ejecución que los lectores percibieron en el giro dramático, o el uso interesado de la experiencia femenina con el único fin de suscitar una reacción en el personaje masculino, las cuatro viñetas no tardaron en volverse el blanco de feroces parodias, y, eventualmente, esparcirse por internet como lo que hoy es uno de los memes más antiguos y replicados de la historia.²⁸ Por un tiempo breve, la repetición y reconocimiento de las viñetas podía resultar interesante y suscitar una reacción en el receptor, pero en los tiempos veloces del internet no tardó, en términos de Shklovski, en *automatizarse*. Para su supervivencia estética, debió seguir el camino que ha mantenido en la memoria colectiva a la mayor parte de los memes de éxito: un delicado juego entre lo reconocible y la desautomatización. En la literatura, una innovación cifra su efectividad en el balance: no puede ser demasiado segura para resultar poco interesante, ni tan original que resulte irreconocible. Esto es especialmente cierto en el caso de la parodia, recurso en el que reposó el juego con esta imagen desde el principio. Según la teórica canadiense Linda Hutcheon, la parodia implica, a la vez, autoridad y transgresión, y ambas deben ser tenidas en cuenta a la hora de hacerla efectiva. La parodia se refiere tanto a sí misma como a aquello que parodia: hay en ella siempre, al menos, dos voces, a veces en diálogo, a veces en conflicto, que dan riqueza y complejidad al texto. Es homogeneizadora en su voluntad de referirse al Otro, y disruptora en su deseo edípico de distinguirse de él; tradicional y destructiva, respetuosa y burlona, conservadora y revolucionaria. De esta forma, en la era de la caída de los grandes metarrelatos que antes daban orden a nuestra vida, no es extraño, piensa Hutcheon, que las inquietudes artísticas y literarias hayan sido retomadas en la parodia como la forma preferida de la postmodernidad, como una herramienta de democratización y revitalización.²⁹

En el caso de los memes (podríamos decir, en cierto sentido, hijos del distanciamiento y la ironía posmodernas), resulta plausible que su lógica de variación y repetición quepa dentro

²⁸ KNOW YOUR MEME, "Loss", artículo creado en 2011 por el usuario oddguy, editado por última vez en 2023 por el usuario Don, recuperado de <https://knowyourmeme.com/memes/loss>, consultado por última vez el 2 de junio de 2023.

²⁹ HUTCHEON, L. *A theory of parody. The teachings of twentieth century art forms*, editorial Methuen, Cambridge, 1985, páginas 69 - 77, 80.

de los modelos de la parodia literaria. Al acercarnos a ellos debemos tener en cuenta una de las advertencias de Hutcheon: el componente doble de la parodia puede hacer que algunas de ellas envejezcan rápidamente y se pierda gran parte de su efectividad al desaparecer el marco de referencia del objeto parodiado.³⁰ En la literatura, esta desaparición puede tomar años, décadas, o incluso siglos. E incluso a veces, tras la desaparición de la fuente de la parodia, esta puede seguir funcionando (pensemos, por ejemplo, en *El Quijote*), gracias a un canon bien establecido y una memoria artística de alcance considerable. En el mundo virtual, en cambio, dadas las características de impermanencia del medio y la actitud marcadamente más irónica y desprendida de los propios usuarios frente a sus creaciones, unos pocos días o meses son suficientes para arrojar a una creación a la *irrelevancia*. En este sentido, el caso de *Loss* es extraordinario: con más de quince años de recorrido, sigue vivo en las interacciones y las memorias de miles de usuarios. Pensamos que la fórmula con la que ha podido garantizar tan larga supervivencia no difiere demasiado de la serie de desautomatizaciones y parodias, progresivamente más audaces y más alejadas de la significación de origen, que se podrían encontrar en un lapso de tiempo mayor en la historia literaria:



Figura 2. Variación del meme "Loss", autor desconocido, fuente: knowyourmeme.com, recuperado de: <https://knowyourmeme.com/photos/737759-loss>.

Como podemos ver en la figura 2, la imagen ha tendido a lo largo de los años a las variaciones minimalistas. Los códigos iniciales son tan conocidos por los usuarios que las variaciones pueden permitirse llevar el extrañamiento hasta el extremo, con imágenes en las que solo el esqueleto visual y de composición se mantienen. Esto supone un reto y una desautomatización estética tanto para el creador como para el receptor: el primero asume el

³⁰ HUTCHEON, L. *A theory of parody*, página 79.

desafío de crear una imagen novedosa con los mínimos elementos posibles, que se mantenga en algún nivel fiel al original, y el segundo entra en la provocación al reconocer en la novedad a las cuatro famosas viñetas, por desleída que se encuentre la referencia. Podríamos llegar a decir, incluso, que se trata de una aplicación novedosa del método de singularización que Shklovski admiraba en Tólstoi: las cuatro viñetas, mil veces conocidas y reconocidas, intentan presentarse en cada innovación con cierta inocencia visual, como si se vieran por primera vez. Esto garantiza que el receptor se vea obligado a detenerse en su interacción automática del mensaje y reparar en la forma del mismo. De esta manera se garantiza en cada ocasión el disfrute estético, y el desgaste y el cambio se suceden de forma similar, si bien con mucha mayor celeridad, a lo que sucede en el terreno de las artes.

3.2 EL CONTENIDO: RISA Y DECONSTRUCCIÓN

Los memes son hoy elementos ciertamente populares, y más o menos simpáticos, pero sería difícil encontrar incluso entre sus muchos entusiastas alguien que discutiese su superficialidad. En muchas ocasiones, el formato parece estar hecho únicamente para las frases fugaces y sin sustancia que nacen y mueren en el espacio de unas pocas semanas. Sin embargo, en su estructura flexible en la que contactan lo verbal, lo visual y aún lo sonoro, y donde la única condición es la expansión y replicación, puede haber espacio para todo tipo de mensajes. Quizá no reflexiones articuladas, lo concedemos, pero sí una forma de discurso disruptivo y múltiple, que bien podríamos reconocer en alguna obra literaria de la modernidad.

Por el carácter breve que debe atraer a un usuario que garantice su replicación, el meme puede caer fácilmente en el dogmatismo y la negatividad. Una sola imagen unida a unas pocas palabras no son el espacio para el debate ni la réplica, como apuntaba Camila Muñoz Villar, sino una llamada de atención, un grito que espera sobrepasar a los demás ruidos en la multitud. En este sentido, se asemeja en algo a los actos artísticos dadaístas: la atracción hacia el presente, la vertiente espectacular, el pulso iconoclasta. No obstante, su cultura se ha ampliado de tal manera en los últimos años, que no podemos decir que todo ello haya permanecido completamente en el terreno del mensaje seco y sin lugar a réplica. La forma de estas microunidades comunicativas, tan propensa a la hibridación, les ha permitido

moverse en muchas ocasiones de la negación pura a una creación carnavalesca. Creemos que es posible que muchos memes sean una notable manifestación de deconstrucción, tal como la planteó Jacques Derrida en la conferencia de 1966 en la Universidad Johns Hopkins. El argelino se enfrentó entonces al estructuralismo tradicional, que planteaba un lenguaje ordenado en pares de opuestos (habla/escritura, hombre/mujer, literatura/filosofía...) que pivotan sobre un punto central, un origen. Ahora, la existencia de este fiel de la balanza constituye un problema, pues limita la estructura y le impide entrar en juego, vetando irremediabilmente la ambigüedad, la transformación y las mutaciones. Ante esta disyuntiva, se hace necesario pensar una estructura sin centro, o más bien, un centro que no es un punto fijo sino una función que puede ser asumida por distintos factores substitutivos. Con este sistema, se pierde la trascendencia, y los elementos existen solamente en relación con los otros. Además, en un lenguaje descentrado se hace posible transitar por la vía de la posibilidad, y cuestionar la supremacía que siempre ha tenido uno de los dos términos de las estructuras clásicas, traducida en discursos como el logocentrismo y el falocentrismo. En un pensamiento desestructurado se abre la puerta al dichoso juego nietzscheano con un mundo sin moral ni verdad, en el que puede nuevamente florecer el placer del descubrimiento.³¹ Esta sería la fuerza básica que anima la deconstrucción, un concepto que por lo demás Derrida nunca quiso definir claramente, aunque dejó trazadas algunas líneas. Aparece concebida como aquello que trabaja contra el esencialismo literario y se opone al axioma de un sentido único del texto con una contrapropuesta de pluralidad: el sentido no existe, sino que, como las mismas estructuras, distintos sentidos se generan por relación en múltiples actos poéticos. Deconstrucción es lo que se opone a la carencia psicoanalítica, y se regocija en el pensamiento afirmativo de la diseminación.³² Estaría unida, además, intrínsecamente a la apertura al futuro, a la alteridad, y a la dignidad que esta lleva consigo.³³ Consiste en reconocer el valor de lo otro y comprender que la muralla que separa los opuestos no es más que un constructo. Gracias a la deconstrucción, se mezclan literatura y filosofía, como en los

³¹ DERRIDA, J. (1967) "Structure, sign and play in the discourse of the human sciences", en *Writing and difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978, páginas 278 - 293.

³² DERRIDA, J. "Conversaciones con Jacques Derrida", entrevistas realizada por Nelly Richard, en *Revista de Crítica Cultural*, nº 12, editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996, páginas 14 - 21.

³³ DERRIDA, J. "Deconstruir la actualidad", entrevista realizada por Stéphane Douailler, Émile Malet, Cristina de Peretti, Brigitte Sohm y Patrice Vermerenen, en *El ojo mocho. Revista de Crítica Cultural*, número 5, sin editorial, Buenos Aires, 1994, página 20.

textos del mismo Derrida, lo femenino con lo masculino, y, lo que nos interesa en este caso, elementos de la alta y la baja cultura. A este respecto, Linda Hutcheon, señalaba en su análisis de la parodia que el intento de saldar esta división decimonónica es una de las características de la literatura posmoderna, que procura recuperar la conciencia sexual, racial y de clase que no es ajena ya a las demás artes. La cultura popular, en la posmodernidad, pasaría a ser un sustrato común que todas las artes altas deben tener en cuenta para poder conectar con su receptor y referirse de forma relevante al mundo que lo rodea. Esto se traduce en la revitalización y aún democratización de las artes tradicionales, y es una fusión que detecta principalmente dentro del ámbito de la novela. Incluso, Hutcheon llega a reconocer en este movimiento un regreso de la lógica carnavalesca de Bajtín, y dentro de ella, si bien se reconoce que es una revolución que resulta inevitablemente incluida en el sistema contra el que pretende alzarse, el triunfo fantástico del pueblo.³⁴

Para ilustrar estos últimos puntos, tomaremos un ejemplo de la desaparecida cuenta de Twitter *Reacciones Medievales*:



Figura 3. Meme creado por la desaparecida cuenta de Twitter @MedievalReacts, tomado del artículo “14 pinturas clásicas que de pronto tienen mucho más sentido cuando las transformas en cómicos memes”, Josefina Pizarro, fuente: upsocl.com, recuperado de <https://www.upsocl.com/creatividad/14-pinturas-clasicas-que-de-pronto-tienen-mucho-mas-sentido-cuando-las-transformas-en-comicos-memes-2/>.

Nos encontramos ante un meme cuyo componente visual procede de un manuscrito iluminado de la *Divina Comedia* de Dante, datado del siglo XIV y conservado en la

³⁴ HUTCHEON, L. A theory of parody, página 80 - 82.

Biblioteca Bodliana de Oxford.³⁵ Corresponde a la escena del *Infierno* en la que Dante y Virgilio encuentran al profeta Mahoma, forzado por la pluma del florentino a ser cortado eternamente por la mitad, castigo por haber introducido, a sus ojos, un “cisma” en la fe cristiana.³⁶ El texto que acompaña la imagen, por su parte, sigue la estructura lingüística común a muchos memes, que comienza con un “cuando” para introducir una situación cotidiana con la que el receptor pueda sentirse identificado. El enlace entre ambos componentes cuaja gracias a un juego retórico, con el sentido literal y el metafórico del verbo “abrir”.

Nos parece encontrar en esta imagen un importante elemento deconstructor. El meme, hambriento siempre de innovaciones, ha dado un salto sobre la muralla que divide el arte sacro y el popular, gracias a la singular combinación de un lenguaje visual del siglo XIV y un lenguaje verbal del siglo XXI. Esta hibridación no solo constituye un extrañamiento doble en términos de Shklovski, sino que, en la coexistencia, resignifica a ambos componentes. Por una parte, la ilustración de la Divina Comedia desciende de sus alturas y se desacraliza: no importa ya el mensaje religioso, la tensión ideológica, el *pathos* original de la ilustración, ni siquiera la narrativa o a quiénes representan los personajes. Por otra, el componente verbal deja de lado la simple replicación de una frase de fortuna, la fórmula en la que se basan la mayor parte de los memes, y se detiene a leer la imagen. Una lectura, si no inocente, al menos sí lo bastante comprometida con su literalidad y sus puntos ciegos para descuartizar el sentido original y rescatar solamente la parte más superficial, las posturas y expresiones, el acto puro. Se concreta así un acto de deconstrucción artística que puede dejar atrás varios binarios: la alta y baja cultura; lo épico y lo banal; el *pathos* y el humor. Por una parte, la experiencia de “abrirse” a los demás se dignifica, y por otra el épico viaje por los infiernos pasa a ser informal y, más aún, irrelevante.

Este último punto nos conduce a la que podría ser la característica central de contenido de los memes: lo cómico y lo humorístico. Alejado ya por muchas décadas de la definición

³⁵ OXFORD, Biblioteca Bodliana, *MS. Holkham misc. 48*, [manuscrito iluminado del siglo XIV], digitalizado en 2018, página 43, recuperado de <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ab35e336-a471-4cf0-a9a7-592dbb8695d8/>.

³⁶ BIERGE, A. “Dante y el islam”, [artículo], agosto 9 de 2015, fuente: nabarralde.eus, recuperado de: <https://nabarralde.eus/es/dante-y-el-islam/#:~:text=Mahoma%20aparece%20en%20la%20novena,de%20escándalo%20y%20de%20cisma.>

original de Dawkins, un meme en la actualidad no es siempre un transmisor de partículas culturales de especial relevancia, pero puede difícilmente tomar el título si no encuentra su propósito en provocar la risa. La naturaleza del meme, con muy pocas excepciones, es desenfadada, irónica y abocada al juego y al placer. En este sentido, resulta importante establecer distinciones entre los tipos de comicidad o humor a la que distintas intervenciones meméticas apelan.

En primer lugar, el fundador del psicoanálisis Sigmund Freud expone, en *El chiste y su relación con el inconsciente*, primero, la naturaleza de lo cómico. Se trata de una cualidad que *se descubre* en distintas situaciones de la vida, y que el chiste, como elaboración compleja, y gracias a técnicas como el reconocimiento de lo familiar, la brevedad y la sorpresa, trae a la luz utilizando los mecanismos del inconsciente. Lo cómico permite la liberación momentánea del “esfuerzo psíquico” que la contención de las prohibiciones sociales y personales impone a nuestra mente, y es en él condición (a diferencia de la sátira, caracterizada por un sentimiento de superioridad sobre su objeto) que los participantes estén unidos por alguna forma de complicidad. Por tanto, puede surgir solo en el placer producido por la coincidencia del estado psíquico, bien favorable, bien indiferente, de los participantes. Por otro lado, características muy distintas presenta a ojos de Freud lo humorístico, que surgiría únicamente de un afecto psíquico desfavorable. Cuando la persona se descubre en una situación dolorosa, puede hacer uso del humor como mecanismo de defensa contra emociones indeseadas, a costa de una energía psíquica que en momentos más apacibles no llegó a gastarse. El ejemplo que se utiliza pertenece a la subcategoría del “humor negro”: un condenado a muerte, al ser llevado a la ejecución un lunes, exclama: “¡Qué buena forma de empezar la semana!”.³⁷ En líneas similares, Luigi Pirandello veía la reflexión sobre el sentimiento de lo contrario como la esencia misma del humorismo. Para el italiano, un buen humorista es un buen observador, pero no detiene su risa en la constatación de lo ridículo, sino que, a diferencia del cómico, reflexiona sobre ello. Así se percata de las grietas de la realidad, de todo lo que podría ser y no es, y frente a la imagen unitaria que queremos tener de nosotros mismos y el mundo antepone otra, fragmentada, discontinua y descompuesta:

³⁷ FREUD, S. (1905) *The joke and its relation to the unconscious*, Penguin Books, Londres, 2006, páginas 94 - 99, 115 - 133, 148 - 153, 177 - 203, 220, cita de la página 223.

más allá de la solidez de los cuerpos, nos hace advertir las cambiantes sombras.³⁸ A la luz de estas dos propuestas, podríamos considerar el meme anterior como humorístico. Reímos de la incómoda experiencia de “abrirnos” a los demás, no solo gracias a mecanismos propios del chiste, como la brevedad ingeniosa del enunciado y la sorpresa que nos produce verlo unido a una pieza de arte clásica. Reímos, también, porque reflexionamos brevemente, y en la imagen patética y deformada que nos encontramos reconocemos nuestra propia ridiculidad, nuestra torpeza.

En segundo lugar, sabemos que si lo humorístico tiene éxito, se verificará en la risa. Freud la entendía como una necesaria descarga de excesos de energía desencadenada por la liberación momentánea de inhibiciones.³⁹ Va incluso más allá en la concepción de este fenómeno el escritor francés Georges Bataille, tal como refiere Esteban Sierra Montiel en el artículo recogido en *Ensayos sobre el humor*. Para empezar, Bataille establece una diferenciación entre dos tiempos: el profano y el sagrado. El primero está asociado a la homogeneidad que crea el trabajo: la razón y el lenguaje separan a los objetos de la continuidad de la naturaleza. El segundo se vincula a lo heterogéneo y lo irracional. Es sagrado en tanto que devuelve a la naturaleza la crueldad y el caos que le son propias, y a él corresponden el sacrificio, la muerte, y la misma risa. Esta se nos aparece como una sucesión de ruidos irregulares y grotescos, vinculados a la faceta más animal e irracional del ser humano, incluso capaz de poner en jaque su integridad gracias al gasto catastrófico de energía. Apunta Sierra Montiel: “Para él la risa estaría alejada tanto del ingenio de la inteligencia como de la risa amarga: la risa que defiende es transgresora, soberana, divina.”⁴⁰

Mientras para Pirandello la risa del humorismo se vinculaba directamente con la racionalidad y la reflexión, para Bataille reír es una vía, así como con la fiesta, la inmolación y el erotismo, para poner a la conciencia en contacto con las fuerzas primarias del universo, caóticas y violentas, que desbordan la subjetividad. Como la visión de la atrocidad, la risa produce intranquilidad y fascinación a un tiempo, pues constata el valor de la vida y la presencia de

³⁸ PIRANDELLO, L. (1920) “Esencia, caracteres y materiales del humorismo”, en *Ensayos*, Guadarrama, Madrid, 1968, páginas 162 - 171, 187 - 197, 202 - 206.

³⁹ FREUD, S. *The joke and its relation to the unconscious*, página 143 - 153.

⁴⁰ SIERRA MONTIEL, E. “Risa, erotismo y muerte en Georges Bataille” en *Ensayos sobre el humor*, coordinado por Carmen Álvarez Lobato, Universidad Autónoma del Estado de México, Ciudad de México, 2021, páginas 165 - 166, cita en la página 173.

la muerte, y nos enfrenta cara a cara con nuestra propia finitud. En una tensión nunca resuelta entre la posibilidad y el deseo, se nos permite reírnos de lo que más horror nos produce y, a la vez, no hay risa que sobrevenga sin una pizca de angustia.⁴¹

A nuestro parecer, en muchos memes se unen la capacidad de observación del humorismo y el ansia destructiva y vitalista de la risa. Entre las manifestaciones creativas modernas, quizá haya pocas tan prestas a reírse de la finitud humana y sus miserias. En los memes se dan cita el espíritu de la risa divina que reemplaza al llanto en la adversidad, una aguda mirada que descompone sin concesiones y, frecuentemente, un disfrute de trasfondo (ya evidente, ya inconfesado) de lo caótico y lo atroz. Veamos un ejemplo:



Figura 4. Me encanta vivir en Bogotá, captura de pantalla del video subido por el usuario @maurovarona, Mauricio Varona, mayo 11 de 2022, fuente: tiktok.com, recuperado de https://www.tiktok.com/@maurovarona/video/7096572441513692422?is_from_webapp=v1&item_id=7096572441513692422.

Nos encontramos ante un momento del programa satírico bogotano *La Tele Letal*. La producción, famosa por su mordacidad y humor ácido, empezó a transmitirse en 2017 en el canal RedmásTV, y ha destacado por sus pullas a figuras políticas del momento, la cultura colombiana y las circunstancias de la vida diaria en el país. La frase que daría lugar al

⁴¹ SIERRA MONTIEL, E. "Risa, erotismo y muerte en Georges Bataille" en *Ensayos sobre el humor*, página 174 - 181.

replicador se generó en el capítulo treinta y seis, emitido el 9 de abril de 2018, en la sección de preguntas ciudadanas paródicas del humorista Santiago Moure. Su conversión en meme puede explicarse por su carácter hiperbólico que esconde una acusación justa, el perfecto resumen de la experiencia de vivir en la ciudad con el peor tráfico de Latinoamérica,⁴² y una percepción de inseguridad que asciende al 77% gracias al hurto, el homicidio y la venta de drogas.⁴³ Por su parte, las intervenciones creativas sobre este meme no tardaron en producirse, con la frase montada sobre videos de atracos, inundaciones e incluso peleas a puñal, como en el siguiente ejemplo:



Figura 5. Captura de pantalla de un video subido por el usuario de TikTok @gelberramirez, Gelber Ramírez, 3 de diciembre de 2021, fuente: tiktok.com, recuperado de: https://www.tiktok.com/@gelberramirez/video/7037519939011415301?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&lang=es&q=gelberramirez&t=1670877769160.

⁴² PARDO, D. “Por qué Bogotá tiene el peor tráfico de América Latina y en qué se diferencia de otras grandes ciudades”, 15 de septiembre de 2022, editado por BBC Mundo, Inglaterra, recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-62829646>.

⁴³ REVISTA SEMANA, “Se dispara percepción de inseguridad en Bogotá al 77%: calles, puentes peatonales y TransMilenio, los lugares más peligrosos”, 4 de noviembre de 2022, ediciones Grupo Semana, Bogotá, Colombia, recuperado de: <https://www.semana.com/nacion/articulo/percepcion-de-inseguridad-en-bogota-es-del-77-las-calles-puentes-peatonales-y-transmilenio-los-lugares-mas-inseguros/202220/>.

Esta captura de pantalla procede de un video del usuario Gelber Ramírez,⁴⁴ que une el audio de Santiago Moure a las imágenes de una pelea armada en una calle capitalina. En los segundos que dura la transmisión se puede ver a dos individuos armados con cuchillos que no se deciden a atacarse, una calle invadida de basura y una persona dedicada a la limpieza que parece esperar el desenlace. Pero el elemento quizá más significativo se produce al principio, cuando durante un instante quien filma aparece en cámara, sonrío y hace un gesto de paz con la mano.

En realidad, la situación que muestra el video responde a un clima social crítico. Así lo vería al menos, como quizá nos diría Pirandello, un escritor trágico, que podría componer una obra elevada y convertir en héroes señalados por el destino a los participantes. Pero nos encontramos en el universo de lo humorístico y del meme, que opera bajo otras reglas de juego, e incluso, bajo otro orden del tiempo. La escena, que no podría ser seguramente más grotesca, pierde todo *pathos* para transformarse en una broma. La realidad se nos presenta claramente y sin maquillajes, fea, violenta, y en el mismo movimiento se transforma en materia de placer. Quien ha decidido grabar esta situación tiene sin duda un buen manejo del humor negro, pues, como apuntaba Freud, sabe desviar el pulso de energía de las emociones desagradables hacia la risa. Pero hay más incluso, pues el humor de este ejemplo no reside solo en la reflexión sobre lo absurdo que preocupaba a Pirandello. En el gesto alegre y despreocupado que aparece por unos segundos en la pantalla no hay un espíritu de denuncia ciudadana, sino un cierto disfrute abierto de la atrocidad y la miseria ajena y propia, un goce perverso del que participamos como audiencia. La risa divina de Bataille restituye aquí la violencia y el caos del universo. Quien filma ríe una risa transgresora, cruel, atroz, y nosotros, los espectadores, reímos con él.

3.3 EL CAMPO: AUTONOMÍA, AUTORÍA Y RECEPCIÓN

Al igual que cualquier otra manifestación artística y comunicativa, creemos que los memes circulan en un campo de fuerzas culturales y balances de poder análogo al establecido por Pierre Bourdieu para el estudio de las obras literarias. El crítico francés apunta a una omisión

⁴⁴ La imagen, si bien no corresponde a la de una figura pública, se utiliza aquí bajo el amparo del uso legítimo con fines de investigación.

de la que la teoría literaria habría sido culpable hasta el momento: la falta de análisis de la serie de relaciones, artísticas y extraartísticas, que hacen posible la producción de obras. A este conjunto de fuerzas en interacción le da el nombre de “campo”. No existe uno solo, sino una variedad que interactúa entre sí, y dentro de ellos, los agentes ocupan posiciones determinadas que vienen con ciertos poderes, y ciertas limitaciones. En el caso del campo literario, este puede tener lugar solo dentro del campo cultural y el campo social, es decir, dentro de un campo de poder económico y político que lo restringe y posibilita. Con respecto a él, el campo literario puede alcanzar mayor o menor autonomía, pero nunca llegará a una independencia completa. El ambiente del campo se constituye en una lucha entre el principio heterónimo, favorable a los que tienen mayor capital económico, y el principio autónomo, favorable a los que tienen mayor capital simbólico. El objeto de esta batalla es la legitimidad literaria, que no se traduce de forma directa desde el campo de poder (los sectores socialmente dominados pueden aliarse con los de mayor capital simbólico, por ejemplo), pero siempre viene determinada institucionalmente. Los objetos artísticos poseen mérito únicamente en el momento en que instituciones como la sociología del arte, la teoría literaria, las editoriales, las universidades o los mismos intelectuales los sancionan y los dotan de valor y sentido. Por otro lado, los actores del campo, productores y receptores, interiorizarán una serie de factores sociales y culturales que darán lugar al *habitus*, entendido como una disposición particular que inclina, pero no obliga, a ciertas posiciones dentro de la red de relaciones del campo.⁴⁵ La de Bourdieu tiene la ventaja de ser una teoría que entiende la literatura como un fenómeno ante todo relacional y complejo, lo que nos será útil más adelante.

De forma similar, podríamos decir que los memes siguen dinámicas de campo similares, con algunas desviaciones a tener en cuenta. Por una parte, un “campo de los memes” dado existe necesariamente dentro de otros: el campo social, el cultural, el comunicativo y el virtual, y todos ellos influyen la forma en que estas microunidades se transmiten y movilizan. De manera similar, no existe un solo campo de los memes: las distintas lenguas y los distintos países (incluso las distintas regiones dentro de ellos) cuentan con campos de memes propios, con mayor o menor autonomía. Ahora, respecto a la autonomía, en el caso de los memes se

⁴⁵ BOURDIEU, P. (1984) “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, nº 25-28, editado por Casa de las Américas y UNEAC, La Habana, 2006, páginas 20-42, recuperado de <https://gep21.files.wordpress.com/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>.

produce un fenómeno curioso comparado con el campo literario en sentido estricto: la relación con el capital, el prestigio y la sanción social es mucho más flexible. La literatura, en mayor o menor medida, se encuentra reconocida como una actividad culturalmente valiosa, y por tanto su institucionalización ha sido inevitable. La rodean una red de micropoderes que determinan su valor gracias a un capital real (las decisiones editoriales, las censuras gubernamentales...) o simbólico (la crítica especializada, los concursos literarios...). En el caso del meme, su falta de reconocimiento oficial como una unidad culturalmente prestigiosa ha jugado en su favor en muchos sentidos: no hay instituciones firmes que sancionen su valor, y la relativa nivelación social que ofrece el anonimato en línea permite una libertad de acción de los agentes mucho más considerable. Tomemos como ejemplo una de las imágenes surgidas a raíz de la muerte de Isabel II:



Figura 6. El meme sobre la autovía Santiago-Lugo, por el usuario de Twitter @cariopericolo, septiembre 8 de 2022, fuente: *elprogreso.es*, recuperado de <https://www.elprogreso.es/articulo/sociedad/mejores-memes-muerte-isabel-ii-autovia-lugo-santiago-protagonista/202209091553491599319.html>.

Aquí, el usuario hace uso del recurso retórico del paralelismo (en este caso, tanto con palabras como con símbolos) y de la subversión de expectativas en la última frase para crear un artefacto memético que bien podría considerarse también poético. Gracias a las características del medio, un usuario de Twitter anónimo puede (con independencia de la diferencia de poderío económico y político que presenta frente a Isabel de Inglaterra) lanzar una intervención significativa en el suceso de la muerte la monarca y la construcción de una autovía. Así, el meme parece erigirse como una especie de *contracampo cultural*, en el que

los participantes pueden crear y responder a pesar de la falta de capital económico y político y, a veces, se diría que gracias a ella.

Sin embargo, no podemos detenernos allí. Sería ingenuo de nuestra parte suponer que el campo memético es completamente autónomo, y bien sabemos que toda contracultura encierra la contradicción de estar atrapada inevitablemente por el sistema del que intenta escapar. Recordemos que, en palabras de Bourdieu, ni siquiera el campo literario más autónomo puede funcionar de forma totalmente independiente: siempre lo posibilitan y lo limitan unas relaciones de poder. En el caso del meme, de forma similar a un campo artístico de vanguardia, el poder pasa de estar centralizado a ser ejercido por los pares. En vez de la institucionalización, toma importancia “la ruptura herética con las tradiciones artísticas vigentes” y “la ausencia de toda formación y de toda consagración escolares”, que en vez de verse como una limitación aparecen revestidas de prestigio y gloria. La intervención se percibe como de mayor calidad cuanto mayor sea el *desinterés*.⁴⁶ En la cultura del internet, esto es más cierto que nunca: la jerarquía material que falta se ve compensada por una férrea jerarquización simbólica. En la mayoría de las plataformas, la visibilidad de un usuario y sus creaciones depende ante todo de su popularidad: el número de seguidores y de me gusta, el tráfico que sus intervenciones hayan conseguido en el pasado, una recepción positiva en un número significativo de pares. Volviendo a nuestro ejemplo, podemos considerarlo un meme de éxito localizado en el campo virtual gallego, donde el asunto de la autovía Santiago-Lugo reviste mayor importancia social. El campo político externo al mundo virtual sanciona la relevancia del tema, los agentes del campo en situación par a la del creador lo avalan, y el meme recibe el tráfico necesario para prosperar. Adicionalmente, en este caso, la creación del usuario de Twitter fue recogida posteriormente por el diario *El Progreso*, notable en el panorama periodístico gallego, y gracias a este impulso en una plataforma de prestigio, el meme se alza por encima de sus competidores y asegura su supervivencia gracias a la replicación a gran escala, tal como lo hacía el gen egoísta de Dawkins.

Otro de los aspectos interesantes del campo memético es la noción de autoría y su relevancia. Walter Ong ya nos anunciaba el surgimiento moderno de una “oralidad secundaria”, en la que las olvidadas colectividad y espontaneidad previas a la grafía vuelven a ocupar la escena,

⁴⁶ BOURDIEU, P. (1984) “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, página 30.

aunque ahora en condiciones diferentes.⁴⁷ Nosotros añadiríamos que, en plena era digital, se ha producido un curioso retorno a formas de autoría similares a las de la Edad Media. Ya lo señalaba Hans Robert Jauss, al establecer un paralelo entre las formas de recepción de manifestaciones no legitimadas del arte y obras medievales: ambas desafían y subvierten lo normativo.⁴⁸ Adicionalmente, la investigadora Eva Parra Membrives detecta, al estudiar la noción de literatura entre autores medievales alemanes, que este periodo se caracteriza por una potente necesidad de afianzar la obra dentro de una tradición, hasta el punto en el que valores que hoy consideramos importantes, como la individualidad irreductible del autor y la originalidad de una obra, se pierden en favor de un sentido de comunidad. “Apareciendo el autor como un mero transmisor del relato, el receptor queda convencido de lo provechoso que resulta prestarle atención, una vez que accederá a una historia que puede calificarse de patrimonio cultural de su pueblo y que fue ya conocida por sus antepasados. Los ejemplos textuales en los que se aprecia esta búsqueda de apoyo en otros y esa marcada renuencia por parte de los autores medievales a asumir en solitario la responsabilidad de la creación se extienden casi hacia el infinito”.⁴⁹ De manera similar, a pesar de los siglos transcurridos, podemos decir que las maneras literarias medievales no nos han abandonado del todo, e incluso han experimentado un renacimiento gracias a las condiciones de los medios digitales. En lo que se refiere a la creación de memes, notamos que una vez uno de ellos alcanza el estatus de “clásico” y logra entrar en un repertorio “canónico”, ya no es relevante quién lo ha creado en primer lugar: es ahora tan parte de una tradición como lo es el *Hildebrandslied*, que cita Parra Membrives, de la tradición alemana. A veces, el origen de la imagen o la frase puede ser rastreado, pero lo que verdaderamente le ha otorgado su relevancia es la replicación cientos o miles de veces por los miembros de una comunidad. Así, el meme aparece como un elemento colectivo, y adquiere una importancia considerable para la definición identitaria de la comunidad que lo ha reclamado.

⁴⁷ ONG, W. (1982) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, página 134.

⁴⁸ JAUSS, H. (1967) “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*, coordinado por José Antonio Mayoral, Arco Libros, Madrid, 1987, páginas 81 -82.

⁴⁹ PARRA MEMBRIVES, E. “Concepto de literatura en la Edad Media. Algunas reflexiones sobre teoría literaria en autores medievales alemanes”, en *Philologia Hispalensis*, volumen 14, nº 1, editado por la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, páginas 209- 211, recuperado de https://institucional.us.es/revistas/philologia/14_1/art_15.pdf.

Además del autor, que ya ha gozado de un tiempo considerable en el escenario a lo largo de la historia literaria, es importante también dar su lugar correspondiente al receptor, agente del campo al que le costó ser considerado de manera seria hasta la llegada de la estética de la recepción, con autores como Hans Robert Jauss. En *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*, el crítico alemán asume una posición provocadora: la historia de la literatura ha tratado hasta el momento solo de autores u obras, pero ha dejado olvidada a la instancia lectora. No es otra la que introduce la variabilidad de interpretación que es necesaria para dar a cualquier texto el carácter de literario. En términos formalistas, cada lector puede producir un objeto estético diferente a partir de un mismo artefacto lingüístico, pues cada uno de ellos está condicionado por unas ciertas experiencias vitales, bagaje lector y códigos artísticos, cuya combinación forma lo que Jauss llamará el “horizonte de expectativas”. Sin embargo, no por ello cae el teórico en un excesivo subjetivismo romántico: este horizonte de expectativas no opera de forma completamente individual y libre, sino condicionado por el propio horizonte de la obra en cuestión, a su vez determinado por la comprensión histórica de los géneros literarios o la forma y contenido de las obras anteriores. La experiencia literaria del lector se concretaría en una fusión de horizontes (los deseos y necesidades de cada individuo contrastados con las exigencias intraliterarias que palpitan en cada texto) que puede ser más o menos conservadora o revolucionaria. Jauss, asimismo, cita a Iser y su concepto del lector implícito, entendido como el “acto de lectura prescrito por el texto”, que orienta la forma en la que se realizará la fusión, pero no la determina por completo, pues existe el lector explícito, determinado por circunstancias históricas concretas, que introducirá la variabilidad. Por último, Jauss hace hincapié en las formas de recepción características de lo que él llama “literatura de consumo”, una de ellas es la del tipo *plurale tantum*. Para el lector son conocidas las reglas de juego de un género determinado (por ejemplo, la novela negra), y gracias a ese conocimiento se disfruta con más razón de las desviaciones y subversiones.⁵⁰ Si bien nosotros matizaríamos esa idea, pues a la hora de estudiar la recepción consideramos que el tipo *plurale tantum* bien podría aplicarse también a obras de la llamada alta literatura, la tendremos presente para más adelante probar si puede aplicarse a una obra del campo memético.

⁵⁰ JAUSS, H. (1967) *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*, páginas 64, 72 - 85.

Pero antes de pasar al ejemplo, la importancia de la creación colectiva y de la recepción nos envía de vuelta a la obra de Jorge Luis Borges. El ya citado Mario Aznar, en su escrito *En el centro del vacío hay otra fiesta*, destaca el cuestionamiento de la originalidad en el planteamiento literario del argentino: si la literatura ya existe como propiedad colectiva, toda creación en última instancia no es más que una recreación.⁵¹ Podemos ver esta convicción en acción en los relatos que conforman *Ficciones*: “La muerte y la brújula” reimagina convenciones del género policial, “El Sur” hace lo propio con lugares comunes de la literatura gauchesca y de aventuras, y en “Pierre Menard, autor del Quijote” se llega al planteamiento audaz de que incluso la reescritura literal de la novela de Cervantes en el siglo XX constituiría un acto creativo, pues el cambio en condiciones como la ubicación física y temporal, el tipo de lector que se acerque a la obra y la intención detrás de la intervención (en esencia, el campo) que llevan a Menard a escribir hace que dos secuencias de palabras idénticas constituyan dos actos literarios distintos.

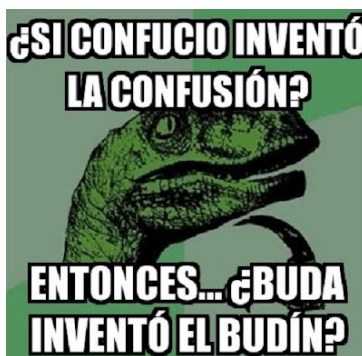


Figura 7. Meme del Filisoráptor, autor desconocido, fuente: [despiertacultura.com](http://www.despiertacultura.com), mayo 14 de 2018, recuperado de <http://www.despiertacultura.com/2018/05/40-divertidas-preguntas-de-filisoraptor.html>.

Remitámonos a un nuevo ejemplo: el de Filisoráptor, uno de los primeros memes en hacer aparición en el universo virtual. Creado como un diseño original para una camiseta por el autor Sam Smith en 2008, la imagen de un dinosaurio pensativo no tardó en convertirse en una plantilla memética en la que se combinaba con frases de burlona filosofía,⁵² a veces haciendo uso de recursos como la rima, o la paronomasia, como en la figura 7. En la

⁵¹ AZNAR, M. *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*, páginas 78 - 79.

⁵² KNOW YOUR MEME, *Philisoraptor*, creado en 2011 por el usuario kikinak, editado por última vez en 2020 por el usuario shevyrolet, recuperado de <https://knowyourmeme.com/memes/philisoraptor>, consultado por última vez el 2 de junio de 2023.

actualidad, el meme del Filisoráptor se mantiene vigente, pero hace más de una década está desligado de su origen como diseño para prendas de vestir. Por el uso y la replicación de miles de usuarios a lo largo de los años, ya ha quedado consolidado como parte de una tradición colectiva y comunitaria y el usuario que lo reconozca será admitido por sus semejantes como uno de los suyos.

A esto podríamos añadir, volviendo a la perspectiva de Jauss, que el meme y su receptor cuentan, como la misma obra literaria, con un horizonte de expectativas. El Filisoráptor, una vez desligado de su uso en el ámbito de la moda, establece por fuerza un marco o bien cómico o bien humorístico, tal como entendimos estos dos conceptos en el apartado sobre la risa. Ninguna frase que en adelante acompañe en adelante a la imagen del reconocido dinosaurio puede ser tomada demasiado en serio. De la misma forma, la imagen presupone un cierto lector implícito: un individuo con el bagaje memético suficiente para comprender el propósito de la imagen e interpretarlo de forma acorde. Se hace necesario notar que, para el ejemplo que hemos escogido, el bagaje necesario no es realmente muy profundo. La posición del Filisoráptor permite deducir al primer vistazo su intención pensante, mientras que, con otros memes, la imagen por sí misma no alcanza a explicar en qué reside la comicidad sin que el lector tenga algo de conocimiento previo acerca del contexto, como sucede con el ya mencionado cómic *Loss*. En todo caso, regresando a la teoría de Jauss, podemos decir que al meme lo recibe, a su vez, un lector explícito, histórico, con sus propias experiencias y horizonte de expectativas, que sobre la base del acto implícito de lectura (por ejemplo, una predisposición a la risa y la ironía) introduce la variabilidad: en el mismo artículo fuente del meme del Filisoráptor arriba citado, encontraremos la imagen acompañada de otras frases como: “Si los gatos arañan, ¿las arañas gatean?” o “Si el policía me dice ‘papeles’ y yo le digo ‘tijeras’, ¿gano yo?”.⁵³ Cada una de las variaciones se produce como una fusión de horizontes entre el marco ofrecido por la imagen original y la particularidad volátil que traen consigo cada uno de los usuarios. Para concluir, podríamos decir que el tipo de recepción *plurale tantum* a la que se refería Jauss al estudiar la literatura de consumo aplica perfectamente a la lógica de los memes. Gran parte de su disfrute está basado en la exposición

⁵³ 40 divertidas preguntas de Filisoráptor que te explotarán la cabeza, mayo 14 de 2018, [despiertacultura.com](http://www.despiertacultura.com), recuperado de <http://www.despiertacultura.com/2018/05/40-divertidas-preguntas-de-filisoraptor.html>.

previa a obras de similar calibre. Los primeros memes con los que un usuario tiene contacto, como las primeras novelas policiales que un lector consume, pueden ser disfrutados, pero las reglas del juego todavía no han sido interiorizadas, y por tanto las subversiones de las lógicas internas no pueden ser apreciadas de la misma manera hasta que se adquiera una cierta competencia genérica. El primer encuentro con el Filisoráptor puede resultar simpático para un usuario, pero solo tras habérselo topado varias veces comprenderá las lógicas de su juego y los recursos que emplea: la pregunta retórica, el juego de palabras, el doble sentido, la paradoja, el uso del ingenio, el humor irreverente y una cierta dignificación irónica de cuestiones aparentemente intrascendentes a las que, sin embargo, no es tan sencillo dar respuesta.

Por último, en lo referido a la recepción y al contexto de creación desde una perspectiva borgiana, podemos encontrar la misma frase que acompaña a esta imagen en un tuit de El Tetera, que data de junio de 2017:



Figura 8. Tuit de El Tetera, con algunas respuestas, usuario @eltetera, junio 14 de 2017, fuente: twitter.com, recuperado de: <https://twitter.com/eltetera/status/87505287760299012>.

No podríamos atribuirle la autoría de la frase a este usuario sin margen de duda, pero el hecho es que, como Borges afirmaba sucede con la literatura, los chistes y las frases ingeniosas que frecuentemente acompañan a los memes ya se encontraban de antemano flotando por la red,

o incluso a manera de refranes y comodines populares en la comunicación oral. El contenido de ambas intervenciones es esencialmente el mismo, pero como sucedía con Pierre Menard, la situación que las rodea es la que marca la diferencia respecto a su estatus. El usuario de Twitter toma un nombre asociado al personaje humorístico conocido en Chile, y se posiciona en la plataforma, bajo el título de “Emprendedor de volantines”, como un tuitero de contenido humorístico y satírico, que no huye del debate político. El tuit que hemos tomado como ejemplo fue interpretado por uno de sus seguidores como la clase de afirmación poco acertada que podría salir de la boca del expresidente Sebastián Piñera, con lo que El Tetera estuvo de acuerdo. La frase, por otro lado, tal como aparecía en el meme del Filosoráptor, estaba alejada de todo contenido político, y se queda como una mera ocurrencia que no pasa de juego de palabras.

Hemos pasado por tres aspectos constituyentes de la teoría literaria, y utilizado las herramientas que esta nos brinda para analizar un objeto con componentes visuales y verbales, nacido de la contemporaneidad digital. Así pues, llegamos a la conclusión de que el meme puede contener una cierta potencia literaria, susceptible a ser actualizada mediante el análisis teórico. No obstante, a lo largo del estudio hemos visto también su potencial artístico-visual, comunicativo e incluso político y, lo que es más, una naturaleza efímera y corrosiva que parece aportar algo completamente nuevo al terreno de lo estético. Ahora, nos queda preguntarnos: ¿qué posición puede ocupar dentro del campo un objeto tan ecléctico? Desde un punto de vista crítico, ¿cómo podremos trabajar en adelante con él?

4. CONCLUSIONES

Resultaría injusto reclamar por completo el meme para el ámbito literario. No ha sido esa nunca la intención de esta investigación. En cambio, nuestro deseo se encamina a sugerir que el meme podría *participar* de la literatura, y abrir la conversación a otras formas de interdisciplinariedad. Jorge Dalmau y Lidia Górriz, en el artículo “La problemática interdisciplinar de las artes. ¿Son disciplinas los distintos modos de hacer?”, abordan el problema desde el ámbito de las bellas artes, y detectan que desde los años sesenta han surgido una serie de manifestaciones artísticas, como o el arte ecológico o el inmaterial, que obligan a replantear el objeto del arte y el papel del artista. En este sentido, y siguiendo los

planteamientos de Michel de Certeau, los investigadores consideran necesario dejar atrás la concepción cerrada de las disciplinas en favor de considerarlas “modos de hacer”. Se plantea así una noción de interdisciplinariedad o incluso transdisciplinariedad que existe en el conflicto y la complejidad: “Las prácticas del arte interactúan como modelos operativos abiertos, transversales, desde múltiples perspectivas, [...]. Siendo lo transdisciplinar, post-disciplinar, o modos de hacer, en contraste con lo disciplinar, saltos metodológicos o ejercicios de anti-método, que en su evolución permitieran autogenerarse, eliminando las diferentes barreras del hacer, impulsando el desarrollo de integración de conocimientos.”⁵⁴

La disolución del arte en los últimos tiempos ha llevado incluso a planteamientos como el de el *no-arte*, de Allan Kaprow, que los mismos investigadores citan. En *La educación del des-artista*, quien pasaría a la historia como el creador de los *happenings*, defiende que la transmisión entre Houston y el Apollo 11 tuvo más riqueza que cualquier forma de poesía contemporánea, pues “No-arte es aquello que aún no ha sido aceptado como arte, pero ha captado la atención de un artista con tan posibilidad en mente. [...] existe solo fugazmente, como una partícula subatómica, o quizás solo como postulado. De hecho, en el momento en que este ejemplo se hace público, se convierte automáticamente en un tipo de arte.”⁵⁵ La última anotación es importante: todo no-arte se transformará eventualmente en arte-arte, es decir, cometerá el error de tomarse a sí mismo demasiado en serio. En sintonía con Benjamin, Kaprow caracteriza el arte-arte por un aspecto ritual y sagrado, que el no-artista debe entrar a disolver. Así, si el Arte está muriendo por haberse aferrado a una serie de convenciones ya infértiles, es la función del no-arte insuflarle nueva vida, en un proceso que el autor llama fuga de la Cultura: en un ambiente artístico anquilosado surge la contrapropuesta del no-arte, que a pesar de su inicial irreverencia será absorbida inevitablemente por la institución artística, hasta que deba repetirse el proceso.⁵⁶ El planteamiento no es muy diferente al que hacía el formalismo ruso con la desautomatización, pero Kaprow le añade un toque cínico y humorístico. Dada la ridiculez de este proceso repetitivo que, como la tarea de Sísifo, no

⁵⁴ DALMAU, J. y GÓRRIZ, L. “La problemática interdisciplinar de las artes. ¿Son disciplinas los distintos modos de hacer?”, en la revista *on the w@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration*, n.º 27, editado por la Universidad de Barcelona, Barcelona, 2013, páginas 49-50, 52 - 56, recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18854>.

⁵⁵ KAPROW, A. (1970-1973) *La educación del des-artista*, Árdora ediciones, Madrid, 2007, página 15.

⁵⁶ KAPROW, A. (1970-1973) *La educación del des-artista*, páginas 20-23.

lleva realmente a ninguna parte, el autor propone pensar en el arte como en una “comedieta”, siendo el primer paso a la carcajada el quitarle toda seriedad a la figura del artista convirtiéndolo en des-artista, una figura fugaz cuya única característica sería su deber de modernizarse constantemente. “Des-artear”, por tanto, surge esencialmente como una forma de humor, un trabajo que “conlleva diversión, jamás gravedad o tragedia”. Ya desde los años setenta, el autor predice que es posible que los *mixed media* proliferen y desfases a las artes tradicionales.⁵⁷ En este sentido, como nos parecería injusto y aun violento reclamar al meme como literatura o como arte, quizá podamos simplemente sugerirlo como no-arte mientras su marginalidad institucional y su capacidad de transformarse y reírse de sí mismo duren.

Siguiendo estas líneas, nos gustaría cerrar la investigación suscribiéndonos a la idea de que las distintas disciplinas artísticas no constituyen reinos separados de estrictas fronteras, que a veces se abren para la ocasional transacción cultural, sino como fuerzas vivas, en constante cambio y movimiento, que se influyen, contaminan y actualizan entre sí. Más aún, quizá debamos buscar el terreno más fértil para la potencia literaria precisamente en aquellas manifestaciones que parezcan menos dadas a albergarla. Maurice Blanchot, en *La literatura y el derecho a la muerte*, defiende que la actividad literaria no es solamente ilegítima, sino nula, y que en esa negación reside su mayor fuerza: “porque cuando la literatura por un instante coincide con la nada, e inmediatamente lo es todo, el todo comienza a existir”. De esta forma, a ojos del francés, la literatura aparece como una fuerza volatilizante y volátil, nacida de sus ruinas, que solamente gracias a la muerte, la ambigüedad, la crisis y el equívoco desemboca en la posibilidad y la libertad.⁵⁸ Así, si aceptamos que la literatura no surge como una lista de obras canónicas sino como una corrosiva corriente de negatividad, nada nos impide buscarla y encontrarla, ya no solo en los memes, sino en cada uno de los aspectos más aparentemente banales de la existencia.

⁵⁷ KAPROW, A. (1970-1973) *La educación del des-artista*, páginas 26-28.

⁵⁸ BLANCHOT, M. (1949) *La parte del fuego. La literatura y el derecho a la muerte*, Arena libros, Madrid, 2007, páginas 272-303.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, F. “La ‘Poética’ de Roman Jakobson”, introducción a *Lingüística y poética*, ediciones Cátedra, Madrid, 1985.
- ABALADEJO MAYORDOMO, T. *Literatura y tecnología digital: producción, mediación, interpretación*, editado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd5144>, [fecha de consulta 22-09-22].
- AZNAR, M. *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*, editado por la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019.
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, editorial Itaca, México D.F., 2003. (Trabajo original publicado en 1935).
- BIERGE, A. “Dante y el islam”, [artículo], agosto 9 de 2015, fuente: narrabalde.eus, recuperado de: <https://nabarralde.eus/es/dante-y-el-islam/#:~:text=Mahoma%20aparece%20en%20la%20novena,de%20escándalo%20y%20de%20cisma>.
- BLANCHOT, M. *La parte del fuego. La literatura y el derecho a la muerte*, Arena libros, Madrid, 2007. (Trabajo original publicado en 1949).
- BOURDIEU, P. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, n° 25-28, editado por Casa de las Américas y UNEAC, La Habana, 2006, recuperado de <https://gep21.files.wordpress.com/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>. (Trabajo original publicado en 1984).
- CATELLI, N. “Literatura y literariedad”, en *Teoría de la literatura y literatura comparada*, Jordi Llovet et al, ediciones Ariel, Barcelona, 2012. (Trabajo original publicado en 2005).
- CIXOUS, H. “La mujer nacida”, en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, ediciones Anthropos, Barcelona, 1995. (Trabajos originales publicados entre 1975 y 1992).

- DALMAU, J. y GÓRRIZ, L. “La problemática interdisciplinar de las artes. ¿Son disciplinas los distintos modos de hacer?”, en la revista *on the w@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration*, n.º 27, editado por la Universidad de Barcelona, Barcelona, 2013, páginas 48-58, recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18854>.
- DAWKINS, R. “Memes: Los nuevos replicadores”, en *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, Salvat editores, Barcelona, 1993. (Trabajo original publicado en 1976).
- DERRIDA, J. “Conversaciones con Jacques Derrida”, entrevistas realizada por Nelly Richard, en *Revista de Crítica Cultural*, nº 12, editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996, páginas 14 - 21.
- DERRIDA, J. “Deconstruir la actualidad”, entrevista realizada por Stéphane Douailler, Émile Malet, Cristina de Peretti, Brigitte Sohm y Patrice Vermerenen, en *El ojo mocho. Revista de Crítica Cultural*, número 5, sin editorial, Buenos Aires, 1994, páginas 12 - 24.
- DERRIDA, J. “Structure, sign and play in the discourse of the human sciences”, en *Writing and difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978. (Trabajo original publicado en 1967).
- FREUD, S. *The joke and its relation to the unconscious*, Penguin Books, Londres, 2006. (Trabajo original publicado en 1905).
- HOFMANNSTHAL, H. *Una carta. (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, editorial Pre-textos, Valencia, 2008. (Trabajo original publicado en 1902).
- HUTCHEON, L. *A theory of parody. The teachings of twentieth century art forms*, editorial Methuen, Cambridge, 1985.
- JAKOBSON, R. *Lingüística y poética*, ediciones Cátedra, Madrid, 1985. (Trabajo original publicado en 1960).
- JAUSS, H., “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*, coordinado por José Antonio Mayoral, Arco Libros, Madrid, 1987, páginas 59 - 68. (Tesis original leída en 1967 en la Universidad de Constanza).
- KAPROW, A. *La educación del des-artista*, Árdora ediciones, Madrid, 2007. (Trabajos originales publicados de 1970 a 1973).

- KNOW YOUR MEME, “Loss”, artículo creado en 2011 por el usuario oddguy, editado por última vez en 2023 por el usuario Don, recuperado de <https://knowyourmeme.com/memes/loss>, consultado por última vez el 2 de junio de 2023.
- KNOW YOUR MEME, “Philosoraptor”, artículo creado en 2011 por el usuario kikinak, editado por última vez en 2020 por el usuario shevrolet, recuperado de <https://knowyourmeme.com/memes/philosoraptor>, consultado por última vez el 2 de junio de 2023.
- MALDONADO ALEMÁN, M. “La crisis de la literariedad y la interpretación literaria” en *Revista de Filología Alemana*, volumen XIX, editado por la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011.
- MUÑOZ VILLAR, C. *El meme como evolución de los medios de expresión social*, ediciones Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2014.
- ONG, W. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987. (Trabajo original publicado en 1982).
- OXFORD, Biblioteca Bodleiana, MS. *Holkham misc. 48*, [manuscrito iluminado del siglo XIV], digitalizado en 2018, página 43, recuperado de <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ab35e336-a471-4cf0-a9a7-592dbb8695d8/>.
- PARDO, D. “Por qué Bogotá tiene el peor tráfico de América Latina y en qué se diferencia de otras grandes ciudades”, 15 de septiembre de 2022, editado por BBC Mundo, Inglaterra, recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-62829646>.
- PARRA MEMBRIVES, E. “Concepto de literatura en la Edad Media. Algunas reflexiones sobre teoría literaria en autores medievales alemanes”, en *Philologia Hispalensis*, volumen 14, nº 1, editado por la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, páginas 207 -218, recuperado de https://institucional.us.es/revistas/philologia/14_1/art_15.pdf.
- PÉREZ SALAZAR ET AL. “El meme en internet. Usos sociales, reinterpretación y significados a partir de *Harlem Shake*”, en *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, Núm. 75. “Revueltas interconectadas: redes, comunicación y movimientos

sociales”, ediciones División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2014.

- PIRANDELLO, L. “Esencia, caracteres y materiales del humorismo”, en *Ensayos*, Guadarrama, Madrid, 1968. (Trabajo original publicado en 1920).
- POZUELO YVANCOS, J. “Lingüística y poética: desautomatización y literariedad” en *Anales de la Universidad de Murcia*, volumen XXXVII, editado por la Universidad de Murcia, Murcia, 1978.
- REVISTA SEMANA, “Se dispara percepción de inseguridad en Bogotá al 77%: calles, puentes peatonales y TransMilenio, los lugares más peligrosos”, 4 de noviembre de 2022, ediciones Grupo Semana, Bogotá, Colombia, recuperado de: <https://www.semana.com/nacion/articulo/percepcion-de-inseguridad-en-bogota-es-del-77-las-calles-puentes-peatonales-y-transmilenio-los-lugares-mas-inseguros/202220/>.
- SHKLOVSKI, V. “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov*, VVAA, Siglo Veintiuno editores, Ciudad de México, 1978, páginas 55 -71. (Trabajo original publicado en 1965 bajo el título *Théorie de la littérature*).
- SIERRA MONTIEL, E. “Risa, erotismo y muerte en Georges Bataille” en *Ensayos sobre el humor*, coordinado por Carmen Álvarez Lobato, Universidad Autónoma del Estado de México, Ciudad de México, 2021, páginas 165 - 181.
- SNOW, C.P. *The two cultures*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, (Conferencia original pronunciada en 1959).