

**SHEILA PASTOR, JOSÉ ANTONIO PANIAGUA GARCÍA,  
TERESA GÓMEZ TRUEBA  
(Eds.)**

**MOVIMIENTOS EXOCANÓNICOS  
DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA**



AQUILAFUENTE  
**A**

  
Ediciones Universidad  
**Salamanca**





MOVIMIENTOS EXOCANÓNICOS  
DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

## COMITÉ CIENTÍFICO

EVA ÁLVAREZ RAMOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)  
MIRIAM BORHAM PUYAL (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
JARA CALLES HIDALGO (DALARNA UNIVERSITY)  
BORJA CANO VIDAL (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
DANIEL ESCANDELL MONTIEL (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
LORETTA FRATTALE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «TOR VERGATA»)  
JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ (UNIVERSIDAD DE OVIEDO)  
ANDREAS GELZ (ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBURG)  
ANTONIO J. GIL GONZÁLEZ (UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)  
MIHAI IACOB (UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI)  
MARCO KUNZ (UNIVERSITÉ DE LAUSANNE)  
ÁLVARO LLOSA SANZ (UNIVERSITETET I OSLO)  
TERESA LÓPEZ PELLISA (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ)  
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)  
JAVIER MERCHÁN SÁNCHEZ-JARA (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
CRISTINA MONDRAGÓN (UNIVERSITÉ DE BERNE)  
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)  
VICENTE LUIS MORA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)  
FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
ALICE PANTEL (UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3)  
MARTA PASCUA CANELO (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
VEGA SÁNCHEZ APARICIO (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)  
ALEX SAUM-PASCUAL (UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY)

SHEILA PASTOR,  
JOSÉ ANTONIO PANIAGUA GARCÍA,  
TERESA GÓMEZ TRUEBA  
(Eds.)

MOVIMIENTOS EXOCANÓNICOS  
DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# AQUILAFUENTE, 326

© Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

Motivo de cubierta: Daniel Escandell

Este libro es resultado conjunto de los proyectos de investigación PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) y PID2019-104215GB-I00 (Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), ambos financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.



PID2019-104957GA-I00  
PID2019-104215GB-I00

1ª edición: julio, 2022

ISBN: 978-84-1311-673-0 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0326>

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eusal@usal.es](mailto:eusal@usal.es)

*Hecho en UE-Made in EU*

Maquetación y realización:  
Cícero, S.L.U.  
Tel.: +34 923 12 32 26  
37007 Salamanca (España)



Usted es libre de: Copiar – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato  
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas [www.une.es](http://www.une.es)

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es>

# Índice

<i>Palabras al margen de los márgenes</i> SHEILA PASTOR Y JOSÉ ANTONIO PANIAGUA GARCÍA.....	9
--	---

## TECNOESCRITURAS Y RELACIONES MEDIÁTICAS

<i>Las canciones e imágenes de «Ayer pasé por tu casa...»: contrahechura, lenguaje formulario y plagio en el neofolclore de internet</i> JOSÉ MANUEL PEDROSA.....	17
<i>El canon desapropiado y las referencias significativas: propuesta de acercamiento al fanfiction</i> ANA MARÍA LUNA PEÑA.....	93
<i>El microrrelato en Wattpad: problemáticas de su integración en el canon</i> BASILIO PUJANTE CASCALES.....	103
<i>Pensar el tráiler como microrrelato: fragmento, fractal y narratología</i> MARÍA PAZ CEPDELLO MORENO.....	111
<i>La obra total de Gata Cattana: composición y recepción del rap en la era transmedial</i> SUSANA PINILLA ALBA.....	123
<i>«Cómo quieres que escriba una canción». Extremoduro en el límite de los géneros</i> SALVADOR CALDERÓN DE ANTA.....	137
<i>Transgresión «Sampler». Literatura Z y universos steampunk: hacia la (re)construcción de los clásicos</i> JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA.....	155

## MEDIACIONES TECNOLÓGICAS Y NUEVAS SUBJETIVIDADES

<i>La evolución de las estéticas digitales: imitación de la pantalla en la literatura sudamericana impresa post-2000</i> GIANNA SCHMITTER.....	173
<i>La frontera responde: los sujetos artificiales y la fragmentación del sujeto en Ygdrasil</i> MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ.....	193

<i>Disidencias narrativas: Factbook. El libro de los hechos o la realidad distópica de nuestros días</i>	
ANDREA ELVIRA-NAVARRO .....	209
<i>Devenir nómada y genealogía feminista en la obra de Elena Poniatowska</i>	
DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ .....	223
<i>Autoficción y feminismo. La autoficción femenina como arma política</i>	
ISABEL VERDÚ ARNAL .....	237

## PALABRAS AL MARGEN DE LOS MÁRGENES

SHEILA PASTOR Y JOSÉ ANTONIO PANIAGUA GARCÍA

**A** PARTIR DEL SIGLO XIX, el canon literario ha sido uno de los conceptos más controvertidos en los campos de la teoría y la producción artística, no solo en relación con los criterios que lo estructuran, sino también a propósito de la definición misma de la literatura. A pesar de la disparidad de propuestas, estos debates han permitido la apertura de las reglas de legitimación del canon, la desestabilización de nociones como autor, obra o género literario y, además, el incremento de la atención que lectores y académicos demuestran por el espacio exocanónico, en el que reside un amplio conjunto de obras descentralizadas de los núcleos hegemónicos del discurso y el poder. La producción literaria del siglo XXI, gracias al empleo de nuevos mecanismos y soportes de creación, ha conseguido desbordar el mundo «librocéntrico», así como la división entre centro y periferia cultural, al mismo tiempo que ha revelado inéditas cuestiones éticas a propósito de las condiciones en las que se desarrollan las sociedades contemporáneas. El libro *Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea* desea acercarse a esta producción exocanónica, asumiendo para ello una mirada transdisciplinar, deudora del florecimiento de corrientes teóricas y métodos de análisis alternativos, con los que estas obras, en buena medida, dialogan permanentemente.

La primera sección de este volumen se titula «Tecnoscrituras y relaciones mediáticas». Los siete capítulos que la componen se dedican al análisis estético y teórico de algunos de los principales géneros literarios, disciplinas y soportes de creación y difusión en el contexto de una interacción creciente de las tecnologías de la información con la literatura y otras artes en el siglo XXI. En su conjunto, estos trabajos logran desentrañar el modo en el que algunos objetos culturales del presente complejizan los criterios formales de canonización, al mismo tiempo que habilitan un debate abierto sobre la necesidad de repensar las condiciones del espacio exocanónico de resistencia que ocupan.

El primer capítulo del libro, del profesor José Manuel Pedrosa, explora la evolución que ha sufrido la tradición oral decimonónica en sus reescrituras más recientes en blogs, foros de Google, canciones y memes de internet, a propósito del motivo «Ayer pasé por tu casa...», que aparece en muchas de las composiciones conocidas

como relaciones, aros o bombas. A partir de un dilatado corpus, el autor concluye que, en su proceso de adaptación a nuevos formatos de difusión, el crecimiento exponencial de este motivo literario se ha traducido en una simplificación de sus esquemas formales, lo que comporta la exigencia de ponderar no solo las bondades sino también las limitaciones de la creación en internet.

En diálogo con estas cuestiones e intentando suplir un vacío crítico evidente sobre el tema en comparación con otros géneros, el capítulo de Ana María Luna Peña aborda el fenómeno del *fanfiction*, con el propósito de señalar, a partir del concepto de *desapropiación* propuesto por la escritora Cristina Rivera Garza, la abundancia de intercambios de roles entre el autor y el lector como una de las características más significativas de la literatura de este siglo, que pone en jaque las nociones de canon, autoría o propiedad intelectual.

A continuación, el trabajo de Basilio Pujante Cascales se aproxima al género híbrido del microrrelato. Tras un repaso por las condiciones de su creciente popularidad y el estado embrionario del debate académico, el autor se concentra en la plataforma online de lectura y escritura Wattpad, para clarificar, además de su funcionamiento, los motivos que explican la falta de atención que críticos y editores han demostrado por estos espacios, revelando, así, la existencia de fuertes barreras de integración de la literatura hipermedial en el canon hispánico.

En sintonía con estos debates, María Paz Cepedello Moreno asume las teorías y metodologías aplicadas al estudio del microrrelato para analizar el tráiler como una modalidad específica de minificción audiovisual. Con el objetivo de demostrar, en particular, la potencialidad narrativa de sus elementos estéticos visuales y sonoros, la autora examina, a partir de tres ejemplos tomados del cine y la ficción serial, si dichos elementos repiten o reproducen los de una obra audiovisual mayor, convirtiendo estas obras en objetos fractales.

En esta misma línea, la investigadora Susana Pinilla Alba reflexiona acerca de la intermedialidad como un modo de creación y perspectiva crítica que podría erigirse como elemento crucial en el proceso de reconfiguración del canon. Gracias a su aproximación al rap de Gata Cattana, la autora consigue demostrar que la intermedialidad, al mismo tiempo que certifica la interdependencia de múltiples géneros y soportes, rescata el valor de registros estilísticos y espacios sociales marginados que pugnan por resituarse en el espacio cultural.

Por su parte, Salvador Calderón de Anta asume una postura equiparable en lo que respecta a la canción popular, intentando sobreponerse a muchos de los acercamientos al género, efectuados desde diversas áreas que no siempre dialogan entre sí. Por el contrario, su análisis multidisciplinar del álbum *La ley innata* (2008), del grupo Extremoduro, focalizado en sus rasgos de experimentación y recurrencia a la tradición cultural, evidencia que el contenido temático-formal del género es un

criterio suficiente y legítimo para replantear el lugar de la canción popular en el canon literario.

Como cierre de esta primera parte, José Antonio Calzón García trabaja con un variado corpus de obras que transita desde las literaturas realistas hasta las no miméticas, al amparo de los architextos del *steampunk* y la narrativa Z, con el propósito de demostrar la importancia del papel del lector como prosumidor y del sampler y la reescritura de obras clásicas como dos de los elementos esenciales que permiten comprender las condiciones de posibilidad y la dificultad de catalogación de algunos de los objetos que ocupan el espacio exocanónico de la última literatura.

Bajo el título «Mediaciones tecnológicas y nuevas subjetividades», los cinco capítulos reunidos en la segunda parte del libro dan testimonio de la implicación de las literaturas exocanónicas en el denominado giro ético, que se posiciona ante las nuevas realidades poliédricas a las que está sometido el sujeto contemporáneo. Se definen así nuevos imaginarios marcados por la especulación sobre las consecuencias que deparan unas relaciones inéditas entre el individuo o la sociedad y las nuevas tecnologías, condicionados por las diversas respuestas que caben ante un estado de crisis permanente o las desigualdades que definen el presente. Sin embargo, es importante resaltar que los movimientos que se estudian bajo este epígrafe en modo alguno descuidan la estética y, por ende, no suponen una ruptura con los planteamientos descritos en los trabajos precedentes.

Buen ejemplo de ello es el capítulo que abre la sección, en el que Gianna Schmitter recorre la evolución de la influencia que han ejercido las tecnologías en la literatura tomando como referencia las novelas epistolares remediadas. Se trata de obras cuya trama narrativa se construye sobre el intercambio de correos electrónicos y que permiten observar las variaciones que la estética digital provoca en la creación literaria en papel, desde una experimentación lingüística y formal que repercute en el texto impreso hasta la democratización de los usos del lenguaje y un mayor empleo pragmático de los códigos comunicativos.

En un sentido distinto, Manuel Santana Hernández explora los peligros sociales de la interacción de los seres humanos con la tecnología, así como los desafíos que esta implica en un plano identitario y ético. En un momento de creciente globalización y dominio de las tecnologías de la información o la biomedicina, el autor repasa la historia de los sujetos artificiales en la ciencia ficción, desde principios del siglo XIX hasta la actualidad, con una especial detención en la narrativa latinoamericana de las últimas décadas, para centrar su análisis en la novela *Ygdrasil* (2005) del escritor chileno Jorge Baradit, tanto en los procedimientos de control que retrata como en sus consecuencias.

Por otra parte, la contribución de Andrea Elvira-Navarro examina una línea de creación cercana: las narrativas de la crisis que ahondan en las consecuencias

de episodios como la depresión financiera global de 2008 o el Movimiento 15-M en España en 2011. En concreto, la investigadora aborda el fenómeno a través de *Factbook. El libro de los hechos* (2018), de Diego Sánchez Aguilar, concluyendo que la obra no solo plantea una reflexión sobre la crisis política, económica y social de la actualidad, sino también la necesidad de reorganización y mediación del sujeto con su entorno a través del desacuerdo como postura ética para sortear sus efectos.

Por último, en sintonía con el giro ético, teorías críticas como los estudios descoloniales, la interseccionalidad o el feminismo se han convertido en las ópticas de análisis más transitadas, como se podía advertir ya en el trabajo de Susana Pinilla Alba y como se comprobará también en los dos últimos capítulos. En primer lugar, Diana Isabel Hernández Juárez pasa revista a la obra periodística y narrativa de Elena Poniatowska para poner de relieve su papel en la construcción de un discurso feminista en la literatura mexicana. De acuerdo con los conceptos enunciados por Rosi Braidotti, la autora constata que la representación de las mujeres en las entrevistas, reportajes, cuentos y novelas de Poniatowska responde a la de sujetos nómades que subvierten los espacios, roles y tramas establecidos, transformaciones que se exhiben también en el plano del discurso mediante la hibridación constante de discursos y de voces.

Y cierra el volumen Isabel Verdú Arnal, cuyo trabajo parte de la constatación de que las narraciones sujetas a un pacto ambiguo han conocido en las últimas décadas una gran inclinación desde las letras españolas, pero muy especialmente por parte de los escritores. Por eso, en su artículo se propone estudiar tres autoficciones escritas por mujeres: *Los combatientes* (2013), de Cristina Morales, *Las niñas prodigio* (2017), de Sabina Urraca, y *Cambiar de idea* (2019), de Aixa de la Cruz. El análisis comparado de las tres novelas demuestra no solo unas estrategias retóricas comunes sino también una motivación política compartida para hacer de lo íntimo un discurso colectivo.

Situadas al margen de la exploración de los márgenes, las líneas precedentes definen las perturbaciones más nítidas que están sufriendo los cimientos de la reflexión sobre el canon. Desde los contornos de la institución literaria y la nube de conceptos que lleva aparejada –autoría, libro, género literario, letra impresa– y mediante la irrupción de imaginarios y subjetividades liminales a los que es imposible sustraer ya nuestra mirada, estos movimientos exocanónicos definen la literatura del siglo XXI al tiempo que redefinen el espacio literario. Pero el alcance de este fenómeno y de las reflexiones que hemos articulado desde el proyecto de investigación «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» (PID2019-104957GA-I00), dirigido por Daniel Escandell Montiel, y en el proyecto «Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215FB-I00), dirigido por Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez (ambos financiados por MCIN/

AEI/10.13039/501100011033), es mucho mayor. En este sentido, el volumen *Escrituras al límite: canon, forma y sujeto en la literatura contemporánea* da buena cuenta de la importancia de los soportes, experimentaciones y discursos transdisciplinarios de nuestro presente que acompañan los procesos de representación literaria de espacios e identidades contrahegemónicos. En este contexto, como un territorio privilegiado de diálogo, la literatura renovará su compromiso de dilucidar no solo las consecuencias de habitar el espacio, sino también de imaginar y ensayar las nuevas categorías de la pertenencia.



TECNOESCRITURAS  
Y RELACIONES MEDIÁTICAS



# LAS CANCIONES E IMÁGENES DE «AYER PASÉ POR TU CASA...»: CONTRAHECHURA, LENGUAJE FORMULARIO Y PLAGIO EN EL NEOFOLCLORE DE INTERNET

JOSÉ MANUEL PEDROSA  
*Universidad de Alcalá*<sup>1</sup>

## 1. KATUNGA, EL QUINTETO DEL AÑO (ARGENTINA, 1977)

**S**ITUÉMONOS, en el momento de empezar, en la era inmediatamente anterior a la internáutica, y en una geografía sureña muy periférica con respecto al foco norteño del que surgieron la tecnología y la cultura de internet.

Katunga fue una banda argentina de rock y de ritmos caribeños que convirtió algunas de sus canciones en grandes éxitos en todo el mundo hispanófono, allá por las décadas de 1970 y 1980. En el año 1977, sus miembros grabaron un disco que llevó el título de *Katunga, El quinteto del año*, con letras y músicas de Lalo Fransen y Palito Ortega. Eran tiempos en que internet no había irrumpido todavía –aunque faltaba poco para que lo hiciese– en el panorama sociocultural, en las vidas cotidianas de la gente y también, por supuesto, en los modos de producción y transmisión de la música y de la poesía popular.

Transcribo una de las canciones más pegadizas del disco, la etiquetada como «Ayer pasé por tu casa»<sup>2</sup>. Conviene recalcar que, aunque el disco de Katunga fue

<sup>1</sup> Agradezco sus orientaciones y correcciones a José Luis Garrosa y Óscar Abenójar.

<sup>2</sup> Aclaro desde el principio que cuando las transcripciones que aparezcan en este artículo sean mías, se ajustarán a las convenciones de ortografía, métrica y estilo normativas en español. Cuando sean reproducción de versiones o de transcripciones ya publicadas en internet, me atenderé a su literalidad, aunque ello suponga reproducir faltas de ortografía e incongruencias de sintaxis, expresión, estilo y metro. Opino que todas esas irregularidades pueden ser ilustrativas del sistema poético-estético –con ingredientes de parodia y autoparodia, y de desaliño e informalidad intencionados– y del objetivo de construir un código comunicativo diferenciado del convencional que rige muchas de estas

grabado antes de la era internáutica, es obvio que su posteridad está estrechamente ligada al soporte de la red; si no estuviese accesible en internet, es seguro que no hubiésemos podido acceder a él:

Ayer pasé por tu casa  
y estabas en el balcón;  
tú me tiraste un besito  
y yo te tiré una flor.

Ayer pasé por tu casa  
y yo te invité a bailar;  
salió tu madre y me dijo:  
«deje usted de molestar».

Pero volveré  
una y otra vez  
porque yo te quiero;  
no podré encontrar  
otro amor igual;  
yo por ti me muero.

Ay, mi negrita color café, oé,  
nunca te dejaré, oé,  
te seguiré queriendo  
a pesar de todo.

Ay, mi negrita color café, oé,  
nunca te dejaré, oé,  
te seguiré queriendo,  
mi dulce amor.

Ayer pasé por tu casa  
pero no te pude ver;  
tu padre con tus hermanos  
me salieron a correr.

Ayer pasé por tu casa,  
no lo quiero recordar;  
yo quise pedir tu mano  
y estoy en el hospital.

---

producciones. Tan solo regularizaré algunos aspectos de la presentación –los márgenes, tabulados e interlineados– de las estrofas publicadas en tales fuentes, y suprimiré, en los casos en que la haya, la numeración de las estrofas.

Pero volveré  
una y otra vez  
porque yo te quiero;  
no podré encontrar  
otro amor igual,  
yo por ti me muero.

Ay, mi negrita color café, oé,  
nunca te dejaré, oé,  
te seguiré queriendo  
a pesar de todo.

Ay, mi negrita color café, oé,  
nunca te dejaré, oé,  
te seguiré queriendo,  
mi dulce amor.

Avisaré, porque se trata de un fenómeno de poética que irá revelándose intensamente significativo a medida que vayamos avanzando en nuestro análisis, de que de los cuatro «Ayer pasé por tu casa...» que hilvanan esta canción argentina, solo el primero lleva adosada –en el tercer verso, no en el segundo, como comprobaremos que es lo regular– la fórmula «me tiraste...». Los otros tres van sin esa fórmula.

Ello acerca –lo adelanto– esta versión más al modelo oral y folclórico tradicional –en el que los «me tiraste...» eran minoritarios–, que al modelo internáutico global, en que los «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...» se han convertido, según comprobaremos, en dominantes.

## 2. «PODRIA ALGUIEN ESCRIBIR PAYAS» (CHILE, 1997)

Damos un salto a los años de inicio ya de la cultura internáutica. El 8 de septiembre de 1997, «gon...@ctc-mundo.net», un usuario del *newsgroup* que llevaba el título de *chile.rec.humor*<sup>3</sup>, escribió esta solicitud: «Podria Alguien escribir Payas.

<sup>3</sup> En el portal de este *newsgroup* se ofrecen algunas indicaciones metapoéticas que me parecen muy significativas en relación con la organización de ese foro, y que por eso reproduzco: «ESTATUTO. No hay un estatuto escrito. Las normas consuetudinarias indican que este newsgroup se dedica a humor de toda clase, sin restriccion. Las quejas por el contenido de los chistes no son bienvenidas. Los chistes potencialmente ofensivos deben tener una advertencia en el Subject: y estar apropiadamente rot13ados. Cuando se publique un articulo que no sea inherentemente algo humoristico, deberia incluirse al final un chiste (el famoso chiste obligatorio). Asi, cada articulo en el newsgroup tendra' siempre un chiste». Disponible <<http://www.usenet.cl/Newsgroups/chile.rec.humor.html>> [1 abril 2020].

Como estamos en el mes de la patria». Obtuvo catorce respuestas desde ese mismo día hasta el siguiente 13 de octubre. La contestación que el 10 de septiembre le brindó el usuario «Benjamín Loyola M.» es la que reproduzco, literalmente, aquí debajo. He de advertir, en relación con esta fuente y con todas las demás que iré convocando, que he optado por reproducir sin censura alguna las estrofas de contenido obsceno o soez, y también las de contenido sexista o machista, aunque estas últimas me parezca que son vehículo, por supuesto, de mensajes e ideologías absolutamente rechazables:

Aro, aro, aro, aro.  
 Arriba de un gran cerro  
 había un lindo perro  
 El viento que sopla fuerte  
 Y a la cresta se va el perro.

Aro, aro, aro, aro.  
 Ayer pasé por tu casa  
 y me tiraste un portafolio  
 ¡Ay, que me dólio!

Aro, aro, aro, aro.  
 Ayer pasé por tu casa  
 Te miré y te'estabai duchando  
 Lo que te quería ver  
 Te lo estabai jabonando

Aro, aro, aro, aro.  
 Ayer pasé por tu casa  
 Y me tiraste una estufa  
 Estaba caliente  
 ¡ufa!

Aro, aro, aro, aro.  
 Una vieja con un viejo  
 fueron a planta matico  
 la vieja que se agacha  
 y el viejo que le mete el p...

Aro, aro, aro, aro.  
 Una vieja se comió  
 Cinco quilos de cemento  
 Al otro día amaneció  
 Cagao entero el departamento

Aro, aro, aro, aro.  
 Ayer pasé por tu casa

y me tiraste una caña de bambú  
Con ella me hice una flauta...  
¡tuturu tututu tú!

Aro, aro, aro, aro.  
Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste entero un hueso  
no seas maleducada...  
¡no se hace ESO!

Aro, aro, aro, aro.  
Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste una palta...  
...¿No ves que es una Palta de respeto?

La novedad más llamativa para nosotros de esta versión es el marco en que se desenvuelve: el *aro* (o *aro aro aro*), un repertorio lírico-musical oral y folclórico, asociado muchas veces a la danza, de sentido cómico y festivo, que ha conocido, con ese nombre, un gran desarrollo en Chile y Argentina a partir de la década de 1990, según mis averiguaciones.

En realidad, es modalidad o derivación de un género que en los años y en los siglos anteriores se movió por geografías y adoptó nombres y rasgos diversos, y que enlaza, como descubriremos, con el muy viejo repertorio panhispanico –atesiguado como tradicional desde el siglo XVI, aunque puede que fuera anterior– de las *bombas* y las *relaciones*. Tales internacionales repertorios se caracterizan porque, en sus formulaciones más típicas, uno de los oficiantes detiene la danza o el canto colectivos, eleva la voz, grita «¡bomba!» o «¡aro aro aro!» o alguna seña verbal de ese tipo, y él u otro(s) de los participantes comienza(n) a lanzar al aire estrofas del tipo de las que estamos conociendo.

Conviene, dejando aparte por el momento ritualidades y genealogías, concluir que, de los seis «Ayer pasé por tu casa...» que acabamos de conocer, cinco llevan la continuación del «me tiraste...» en el segundo verso, mientras que uno no lo lleva.

Y una lección crucial: el repertorio al que acabamos de asomarnos corrobora que no todos los aros (o aro aro aros) se hallan monopolizados por las estrofas del tipo de «Ayer pasé por tu puerta». Entre los aros (o aro aro aros) se cuentan también otras canciones –todas satíricas– que gozan de gran difusión en las tradiciones orales del mundo hispanico: «Arriba de un gran cerro...», «Una vieja con un viejo...» y «Una vieja se comió...» son, de hecho, incipits típicos de canciones de gran arraigo en una gran variedad de geografías folclóricas, desde las cuales darían el salto a internet.

### 3. «LOS 50 MEJORES ‘AYER PASÉ POR TU CASA’» (CHILE, 2002 Y 2008)

El «22/06/08» fue publicado en la sección etiquetada como «PEBRE popular condimento» del blog chileno *Sofoca*, cuyos impulsores respondían a los nombres de Atún, Hodur y Chanchito –una fotografía de los tres puede ser contemplada en su blog<sup>4</sup>–, un artículo titulado «Los 50 mejores ‘Ayer pasé por tu casa’», que había sido publicado en 2002 en una versión más antigua del mismo blog, y que es accesible todavía (Atoon).

Aunque la actividad del blog *Sofoca* se apagó mayormente, a lo que parece, en el año 2009, su dominio sigue por fortuna accesible en internet. Gracias a ello han quedado hasta el momento preservadas informaciones caudalosas y de gran valor relativas a las estrategias de escritura y de reescritura –los recursos audiovisuales no

<sup>4</sup> Es muy significativo, en términos de metapoética, lo que en relación con ellos mismos y con su propio blog podía leerse en la sección «Acerca de: Simple, Sofoca es un sitio donde ponemos de todo tipo de cosas con un denominador en común: todo lo que nos interesa. Los autores son Atún, Hodur y Chanchito; con colaboraciones espontáneas de un montón de gente. Historia del sitio. El primer sitio nuestro surgió en 1999, pero en ese entonces se llamaba Zona Cartoon Cartoon, y estaba dedicado exclusivamente a caricaturas específicas del Cartoon Network. En esos entonces el sitio estaba alojado en Tripod y era totalmente Web 1.0. Todo lo que hacíamos lo firmábamos con el nombre de Pablo Producciones, en honor a un amigo. El año 2000, Atún y unos amigos crearon un juego de cartas intercambiables llamado KInGDOMS, cuyas cartas eran creadas por todos y las reglas eran inventadas durante el transcurso del juego. En honor al juego, se creó un sitio homónimo, pero paradójicamente no tenía nada que ver con él. El sitio KInGDOMS era una suerte de portal con varias secciones muy diferentes entre sí, precursor del Sofoca actual. Tenía lugares dedicados a recopilar letras de canciones, artículos humorísticos, biografías de grupos musicales, sitios dedicados a compañeros e incluso una suerte de blog primitivo. Con el tiempo fueron apareciendo secciones clásicas del sitio: una dedicada a Condorito (todavía está), otra a Garfield, otra a las cartas falsas de Pokemon, otra suerte de blog primitivo escrita por un compañero, el fallido proyecto de la película La Carneada y una sección llamada SOFOCA PRODUCCIONES donde poníamos todo lo que creábamos: flashes, animaciones, juegos... En 2003 creamos la sección dedicada a 31 Minutos, con la ayuda de los miembros raptados de otro foro hicimos la Comunidad Oficial del programa, que nunca fue pescada por Aplaplac, pero mientras existió la pasamos bien. En esos entonces estábamos en un hosting gratuito horrible llamado wwwpunto.com y como se nos acabó el espacio compramos nuestro primer hosting pagado en inet.cl. A finales de 2004 empezamos el desarrollo del sitio de Leyendas de Ancud (¡antes era sólo un Fotolog!), dedicado a los insignes personajes de Ancud Rox City; incluyendo animaciones, reseñas y juegos. En 2005 compramos un hosting a dos lucas en Dattatec (¡es que estaba tan barato!) y lentamente fuimos pasando el sitio hacia allá. Para ese entonces, el sitio ya se llamaba Sofoca y compramos por primera vez el dominio, sofoca.cl. En 2006 pasamos definitivamente todos los sitios a sofoca.cl. En el sitio hicimos un intento de blog con el original nombre de Er Blog, pero no rindió mucho. Ese año surgió el Despropositario, donde ponemos todo lo que no cabe en ninguna de las otras secciones. A final de año nos volvimos a cambiar de hosting a Dreamhost por falta de ancho de banda. En 2007 inauguramos el blog Pebre y la Cuestionteca. De esa manera culmina el desarrollo de este sitio ordinario y sus derivados. Gracias».

se habían incorporado aún con todo el peso con que lo harían en años sucesivos— en lo que es ya posible identificar como la época de inicios de la cultura internáutica, que vino a coincidir con la última década del siglo xx y la primera del xxi.

He aquí la letra del artículo de 2008, tal y como sigue siendo legible en 2020. Copio literalmente; solo he suprimido, para simplificar su presentación —y soslayar problemas de formato—, la numeración del 1 al 50 de las sucesivas variantes:

Atención: Si usted es un «Sofoca fan» (si es que existe eso) puede que esta entrada le parezca conocida. Fue publicada en el antiguo blog de Sofoca, que nunca vio nadie. Es por eso que quisimos recuperar algunos artículos que creímos que valían la pena revivir para que no sufran el abandono internetístico. Además, así aprovechamos de publicar cosas sin tener que cranearnos nuevos posts ni sacar noticias de Reddit. Si es que somos unos genios, unas máquinas de hacer el mal.

Este artículo data del año 2002.

¿Se acuerdan de los chistes de «Ayer pasé por tu casa...»?

Durante un tiempo, esta aberración del humor se hizo inexplicablemente popular en la televisión chilena. Estamos hablando de los años noventa, donde todo era raro y en colores. Ahí, los humoristas desfilaban contando sus chistes, todos con la misma fórmula repetida hasta el hartazgo.

Un día nos acordamos de aquella época y decidimos buscar, recopilar y ordenar todos los chistes de «Ayer pasé por tu casa» que pilláramos o nos acordáramos. El resultado, abajo. Ordenados del mejor al peor (según nuestro retorcido criterio), así que si quiere suspenso y adrenalina, léalo desde abajo. Risas no garantizadas.

Ayer pasé por tu casa y me tiraste un bambú, con el me hice una flauta y ¡turututututututú!

Ayer pasé por tu casa y me tiraste un disco rayado, y me tiraste un disco rayado, y me tiraste un disco rayado...

Ayer pasé por tu casa y me tiraste un lapiz. No lo BIC.

Ayer pase por tu casa y me tiraste un autito, yo me agache, y le cayo a Tito.

Ayer pasé por tu casa y me tiraste con una palta. ¡Qué palta de respeto!

Ayer pasé por tu casa y me tiraste una puerta. Menos mal que estaba abierta...

Ayer pasé por tu casa y no me escuchaste los pasos. ¡Cómo los ibas a escuchar si iba en bicicleta!

Ayer pase por tu casa y me tiraste un café. Menos mal que era Dolca de Nestlé.

Ayer pase por tu casa y me gritaste te adoro... Pensaba que era tu hermano, ¡pero era tu maldito loro!

Ayer pase por tu casa y me tiraste un inodoro... ¡me salvé c\*gando!

Ayer pasé por tu casa y me tiraste con una chancleta, me la comí creyendo que era una chuleta.

Ayer pase por tu casa y sentí un fresco en el pecho... era la guacha de tu hermana que me meaba desde el techo.

Ayer pase por tu casa y me tiraste un vinagre. ¡que te pasa tonto c\*ncha tu madre!

Ayer pase por tu casa y escuche un tiroteo. Cuando me asomé a la ventana eras tu tirándote peos.

Ayer pase por tu casa y me tiraste con un revólver. No te lo voy a devolver.

Ayer pase por tu casa y me tiraste con un balde de agua sucia... suerte que me agaché ¡no contaban con mi astucia!

Ayer pase por tu casa y me tiraste con Poxipol... no rima, ¡pero pega!

Ayer pase por tu casa y me tiraste una micro. Como no me sirvió me tuve que ir a pata..

Ayer pasé por tu casa y me tiraste un celular... Casi me NOKIA.

Ayer pase por tu casa y me tiraste con un shampoo... ¡me vino al pelo!

Ayer pase por tu casa y me tiraste una flor... ¡la próxima vez sin maceta, por favor!

Ayer pase por tu casa y me tiraste con un ladrillo... del susto que me di, me c\*gué los calzoncillos.

Ayer pasé por tu casa y me tiraste un helado. Yo por suerte lo esquivé y cayó en la casa de al lado

Ayer pasé por tu casa y me tiraste con un zapato. ¡Qué lastima, calzo 34!

Ayer pase por tu casa y me tiraste con Miguel Mateos... ¡Zas!

Ayer pasé por tu casa y me tiraste con un microondas creyendo que era una Honda.

Ayer pase por tu casa y me tiraste un ladrillo... voy a pasar todos los días así me hago un castillo.

Ayer pase por tu casa y me tiraste un portafolio... Pucha que me dolio....

Ayer pase por tu casa y me tiraste una cama... también me dolió.

Ayer pase por tu casa y me tiraste un beso. Como eres tan fea, yo me hice el leso.

Ayer pase por tu casa y me tiraste un lápiz... Voy a pasar hoy a si me tiras la goma.

Ayer pase por tu casa y me tiraste con tu corpiño... tirame con lo de adentro que lo atajo con más cariño.

Ayer pase por tu casa y me correataron los perros, quise agarrar una piedra y me embarre los dedos.

Ayer pasé por tu casa y me tiraste un cerillo... ¡mañana paso de nuevo así me tiras el pitillo!

Ayer pasé por tu casa y me tiraste una bicicleta... Oh, rayos.

Ayer pasé por tu casa estabas en lo de Paula; mi corazón quedó triste como pajarito en jaula.

Ayer pase por tu casa y me tiraste con un pan... ¡a la flauta!

Ayer pase por tu casa y me tiraste un jugo... ¡Tang!

Ayer pasé por tu casa y me tiraste un computador. Fui al hospital y me Internet.

Ayer pasé por tu casa y me tiraste con un limón, el zumo me cayó en los ojos y el golpe en el corazón.

Ayer pasé por tu casa, me dieron ganas de llorar, al ver las puertas abiertas y yo sin poder entrar.

Ayer pasé por tu casa y me di un tropezón, ni siquiera me dijiste «levántate, corazón».

Ayer pase por tu casa y me tiraste una sandía. Mejor paso de nuevo por que la cosa era pa' hoy día.

Ayer pasé por tu casa y me tiraste con una sandalia... y yo que te traía una Dalia.

Ayer pase por tu casa y me tiraste un queso... No se hace eso.

Ayer pase por tu casa y me tiraste tuco... mañana paso de nuevo para que me tires el fideo.

Ayer pase por tu casa y me tiraste una estufa... ¡Que calor! ¡Ufa!

Ayer pasé por tu casa y me tiraste una estufa. ¡No me calienta!

Ayer pasé por tu casa y me tiraste con un escarabajo. Yo me dí la vuelta y lo puse escarriba.

Ayer pasé por tu casa y me dio mucho gusto. Luego me di cuenta que te parecías al Lucho Bustos.

Al artículo de «Los 50 mejores ‘Ayer pasé por tu casa’» que fue reeditado el 22 de junio de 2008 –había disponible, según recalqué, una versión anterior desde 2002– siguió un largo reguero de «150 comentarios» que afloraron entre el «21/12/07» y el «12/09/08». Ofrezco una selección (Atoon), con respeto escrupuloso una vez más de sus peculiares y averiados ortografía y estilo. He optado por no reproducir algunas estrofas que contenían referencias a sujetos políticos como el dictador Augusto Pinochet o la presidenta Michelle Bachelet. Es el único ejercicio de autocensura que me he permitido en este ensayo:

neschu 29/06/08 @ 22.14

ayer pase por tu casa...me tiraste con el sillon...porque no venis y me chupas el morsillon.

martin 09/07/08 @ 14.02

ayer pase x tu casa me tiraste una moto me sente y me cai de potu

martin 09/07/08 @ 14.03

ayer pase x tu casa me tiraste un transantiago y con cuea vuelvo a tu casa

Brian Daniel romero romero                      18/07/08 @ 20.30  
 ayer pase por tu casa y bi a tu ermano cagando co el cerote colgando

Uno mas                      23/07/08 @ 03.10  
 El mejor de todos  
 Ayer pasé por tu casa y me tiraste un agorex... no rima pero pega  
 JAJAJAJA

el eros                      23/07/08 @ 13.28  
 ayer pase por tu casa y me tiras una puerta, estaba abierta... la proxima vez que pase  
 tirame a tu hermana... igual que la puerta

henrique                      01/08/08 @ 22.48  
 ayer pase por tu blog y de tiraste un armario, lo unico que yo queria era dejarte un  
 comentario  
 este no lo han escuchado! se me acaba de ocurrir!

Henrique                      01/08/08 @ 23.02  
 ayer pase por tu casa me tiraste tu tanga...gracias por el recuerdo de tu separa-nalga!  
 otro!  
 esto es facil!

Henrique                      01/08/08 @ 23.03  
 ayer pase por tu casa me tiraste una ardilla...que mala onda eres! por que me mor-  
 dio la rodilla!

Henrique                      01/08/08 @ 23.06  
 ayer pase por tu casa y me tiraste unas ranas, quedate asi de caliente por que me  
 quitaron las ganas!!!(y las tenias planas)

matus                      02/08/08 @ 21.13  
 ayer pase por tu casa y me tiraste un membrillo si me quieres ver los cocos me bajo  
 los calzoncillos.

Juan                      04/08/08 @ 15.40  
 quieren uno vueno .....aller pace por tu casa me tiraste una sandi-  
 da...no me dolio poque etava partia

Roberto                      05/08/08 @ 22.27  
 ayer pase pot tu casa y me tiraste con una lija ahora paso de vuelta y me chupaste  
 la pijaaaa  
 forrosssss

martin                      06/08/08 @ 11.20



una maquina de sacar foto terces acto un tomate pasa con una mauina de sacar fotos como se llama la obra ( tomate una foto )

claudio 08/09/08 @ 16.22

Ayer pasé por tucasa y me tiraste un buho...traté de agarrarlo, pero no se puo

rafa 08/09/08 @ 23.27

ayer pase por tu casa y me tiraste un chancho.... hoing.... no ayer....jajaja

rafa 08/09/08 @ 23.29

ayer pase por tu casa y me tiraste una bomba no rima pero estalla....jajajaj

PATO 12/09/08 @ 16.45

AYER PASÉ POR TU CASA CANTANDO DE ALEGRIA HOY PASARÉ DE NUEVO RIMANDO TODO EL DÍA

PATO 12/09/08 @ 16.47

AYEEER PASE POR TU CASA ME TIRASTES UN BOTOTO HOY PASARÉ CON EL CULO ROTO

PATO 12/09/08 @ 16.48

AYER PASÉ POR TU CSAA ME TIRASTES UN FOTOLOG.. QUE LATA PERO EL FACEBOOK LO LOGRO

Ha sido posible contabilizar, en la colección principal de este portal, cuarenta y un «Ayer pasé por tu casa...» cuyo segundo verso arranca por el «me tiraste...», y nueve que no llevan esa fórmula. En lo que respecta a la sección de comentarios, la proporción ha sido de veintiocho contra cinco.

Se confirma, pues, que la tradición de internet privilegia, y mucho, el íncipit extendido «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...», sobre el íncipit simple «Ayer pasé por tu casa», que constataremos que era más común en la tradición oral-folclórica.

#### 4. EL FLACO PAILOS, LOS INSERVIBLES: EL NUEVO HUMOR DE CÓRDOBA (ARGENTINA, 2006)

Fernando Daniel Pailos, el Flaco Pailos, nacido en 1965 en Córdoba (Argentina), es un reconocido actor, músico y humorista profesional argentino cuyos espectáculos suelen buscar la inspiración en la idiosincrasia y en el folclore de su región y procuran explotar su vena más cómica. Son muy características sus –agudas pero cariñosas– parodias de los paisanos de pueblo y campo, que él suele denominar «chistes rurales».

En su disco *Los inservibles* (2006), que es parcialmente accesible en internet y fue grabado con otros músicos durante lo que fue o simuló ser un espectáculo en directo –porque fue coreado por las risas y las palmas de un presunto público–, incorporó una sección cuya letra transcribo (El Flaco Pailos). Recomiendo, en cualquier caso, la audición directa a quien desee percibir muchos más rasgos y recursos estilísticos y artísticos –música, acompañamiento de guitarra, diálogos e interjecciones interpoladas, palmas, risas, etc.– que los que aporta la simple y fría transcripción textual:

–Y yo voy a tocar un poco de folclore ahora. Vamos a hacer un poco de folclore, porque la gente tiene que volver a las raíces.

–¡Hacer palmas!

–A ver las palmas.

–Vamos, Japonés Mola, toque.

¡Aro aro aro aro!

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste con una computadora.

¿Qué querés, que me internen?

¡Aro aro aro aro!

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste con un corpiño;  
mañana tirame lo de adentro,  
así lo miro con más cariño.

¡Aro aro aro aro!

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste con un jugo:

¡Tan!

–Es muy malo eso.

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste con un celular,  
casi me NOKIA.

En conclusión: cuatro son los «Ayer pasé por tu casa...» de esta colección, y los cuatro llevan el «me tiraste...» en el segundo verso.

## 5. CHR, ARTISTA DE HIP HOP, Y LA EJECUCIÓN (CHILE, 2006)

Oswaldo Andrés Valdés Thompson, más conocido como CHR, líder del grupo MIC ABERRACION, de Santiago de Chile, publicó en el año 2006 un álbum de hip hop –el género musical con el que prefiere identificarse es el que él llama «el

jarcor con jota»— que llevaba el título de *La ejecución*. Entre sus canciones estaba la titulada «Ayer pasé por tu casa», cuyos versos iniciales doy en transcripción mía:

Ayer pasé por tu casa,  
 me tiraste un micrófono;  
 tira la pista, perra,  
 lo hago a capela.  
 ¿Y qué esperas, nena?  
 No estoy pa telenovelas;  
 vivo al compás  
 de un mundo que no sabe dónde va.  
 ¿Por qué perder más tiempo  
 pensando en ti?  
 Me tiene pensando ese jachís  
 que perdí.  
 Debe estar en algún lao  
 o ya me lo habré fumao.  
 ¿Cuántos días han pasao  
 desde saber que te vi?  
 Y pasé por tu casa  
 y me tiraste un *lapiz*;  
 de ahí paso mal rato  
 pa que me tirís la goma... (CHR).

Lo que acabo de transcribir es tan solo el arranque —porque en esa sección están concentradas las fórmulas que más nos interesan— de la canción de CHR-MIC ABERRACION. Reproduzco a continuación una singular transcripción de la canción completa, tal y como aparece publicada. Recomiendo, en cualquier caso, para que pueda ser percibida su riquísima paleta de recursos musicales y estilísticos, la audición completa y sin filtros de la canción:

Ayer pase por tu casa  
 Me tiraste un micrófono  
 Tira la pista perra  
 O lo hago a capela  
 Y que espera  
 Morena no estoy pa telenovela  
 Vivo al compás de un mundo que no sabe donde va  
 Porque perder mas tiempo pensando en ti  
 Mas me tiene pensando ese hachis que perdí  
 Debe estar en algún lado  
 O ya me lo habré fumado  
 Cuando días han pasado  
 Desde esa ves que te vi

Ayer pase por tu casa  
Me tiraste un lapiz y ahì  
Paso mas rato pa'q me tiri la goma  
Feliz., sonrío en el día mas gris  
Es canavis y carla asciendo streptease  
Que me ven MC miran bajo mis suelas  
Si viajan y nuevas soy mi propia escuela  
Empece en el rap cuando tu abuela era virgen  
Weno no tanto cuando tab en el kinder  
Toc toc con es (chester)  
No no lo escuche otra vez (es mi chester)  
Chester, pa mi gente pa uthe don Andrés  
Tu lo sabes yo lo se, sino ya te diré  
Toc toc con es (chester)  
No no lo escuche otra vez (es mi chester)  
Chester, pa mi gente pa uthe don Andrés  
Asi de simple e como siempre fue<sup>5</sup>.

Dos son los «Ayer pasé por tu casa...» de esta canción, y los dos van con el apéndice «me tiraste...» en el segundo verso.

## 6. «A REÍRSE CON UNOS AROS» (¿ARGENTINA?, 2010)

La red social Taringa, creada en Argentina, aunque gozó y sigue gozando de gran popularidad en otros países de Sudamérica, nació en 2004 y sigue en activo en 2020. Ha sido durante este tiempo uno de los grandes foros de intercambio y uno de los grandes repositorios de literatura y de cultura popular —en especial de chistes y de memes de internet con contenidos cómicos— en lengua española<sup>6</sup>.

El día 12 de octubre de 2010, un usuario que se identificaba como «xxrg-v1234xx» publicó estos versos, que reproduzco a continuación:

Espero les guste.  
ARO ARO ARO, Decía una vieja,  
viva la policía,

<sup>5</sup> Disponible <[http://testicanzoni.mtv.it/testi-Luc%C3%ADa-Pulido\\_26963322/testo-Ayer-Pas%C3%A9-por-Tu-Casa-31419793](http://testicanzoni.mtv.it/testi-Luc%C3%ADa-Pulido_26963322/testo-Ayer-Pas%C3%A9-por-Tu-Casa-31419793)> [1 abril 2020].

<sup>6</sup> Esta es su presentación, que tiene cierto interés metaliterario: «Bienvenido a Taringa! En Taringa! miles de usuarios crean Historias sobre todo tipo de temas como noticias, entretenimiento, tutoriales y deportes. Únete a Canales temáticos y sigue usuarios para que puedas estar al tanto de lo que se habla».

y como no va querer que viva  
si tenia el comisario encima.

Ayer pase por tu casa  
vi unos trapos colgando  
era la bombacha de tu hermana  
que la rompieron jugando.

Aro Aro Aro... Cuanto sufre el hombre  
cuando la mujer le falta...  
pero mas sufre el perro  
cuando la perra es alta

Ayer pase por tu casa y me ladraron unos perros,  
quise agarrar una piedra y me embarre toditos los dedos

Ayer pase por tu casa y me aventaste una flor  
a la próxima que pase sin maceta por favor

Ayer pase por tu casa y me lanzaste una almohada  
a la próxima que pase mejor aviéntame a tu hermana

Dicen que a todas las suegras  
las van a aventar al mar  
y la mía muy sin vergüenza  
ya está aprendiendo a nadar

Mi mujer y mi caballo  
se perdieron hace tiempo  
mi mujer dios la perdone  
mi caballo es lo que siento

Cuando se muera mi suegra que la entierren boca-abajo  
por si se quiere salir , que se vaya mas abajo

Cuando se muera mi suegra que la entierren de perfil  
por si se quiere salir , que se vaya hasta Brasil

Las muchachas de mi pueblo usan bonbacion de hojalata  
Lo que sus papas no saben es que tengo un abrelatas

Antes cuando era chiquitito  
tiraba piedritas al techo  
ahora que soy grandecito  
tiro polleras al techo

Antes cuando te quería  
eras rosa de mi rosal  
ahora que no te quiero  
sos burro de mi corral

Antes cuando era chico  
mi mama me ataba a la silla  
y los perros me tiraban  
creyendo que era morcilla

De todos los gavilanes  
soy el más advertido

pillo las palomitas al aire  
y también en el nido

Una vieja se subió, arriba un palo de quebracho,  
y de abajo se veía la máquina de hacer muchachos

Arriba de una gallina  
suspiraba un gallo criollo  
y en el suspiro decía:  
listo el pollo.

Chacarera, chacarera,  
chacarerita riojana  
si mi suegra entra por la puerta  
yo salgo por la ventana.

Ayer pasé por tu casa  
me tiraste con un bombón.  
no me importa nada  
porque estoy saliendo con un chabón!

De la punta de aquel cerro  
viene bajando un colchón.  
Sale un santiagueño y dice:  
¡Que bendición!

Bajo la sombra de un sauce  
donde el arroyo corría,  
le hice blanquear los ojos  
a una prima hermana mía  
paisano yo te digo  
que si no fuera x la mano  
no conocería  
lo que se siente ser amado

Chinita si me querís  
no te andes con tanto antojo  
vení, vamos tras el horno  
te via hacer refusilar los ojos

Las mujeres en el parto  
se acuerdan de San Ramón  
como no se acuerdan del santo  
cuando están en la función

Un viejo de cien años  
y una vieja de ciento dos  
unieron pupo con pupo  
y dieron gracias a Dios

pupo: ombligo

Una vieja se sentó  
en la rama de un lapacho

desde abajo se veía  
la máquina de hacer muchachos

Cuando era chiquitito  
andaba de rama en rama  
ahora que soy grandecito  
andoy de cama en cama

Ayer pasé por tu casa,  
y me tiraste tu dentadura postiza  
Será tu sonrisa?»...

mientras en Salta los gallos  
se desgañitan cantando  
en Santiago los burros  
se descaderan culeando

la chancha de mi vecina  
en la cola tenía un rulo  
yo por tratar de jalarle el rulo  
casi meto mi dedo al cul.....

Ayer pase por tu casa  
me tiraste con un limón...  
pensé que era tu teta  
y le tiré un mordiscón...

aro, aro ayer pase por tu casa  
y me tiras una perla  
ahora que paso de vuelta  
tirame la concha que no donde ponerla

Cayendo de arriba 'el cerro  
viene rodando mi suegra  
No la toquen! No la paren!  
Déjenla que siaga mierda!

ARO ARO ARO  
dicen que Cristo murió  
por tres clavos solamente  
como es que no murió tu hermana  
que se la clavo tanta gente

ayer pase por tu casa...  
me tiraste un balde de agua sucia...  
me agache y la esquive...  
No contabas con mi astucia...

«Ayer pase por tu casa y sentí un fresco en el pecho,  
era tu hermanita que me meaba desde el techo».

Yo quiero ser pirata,  
no por el oro ni la plata,  
sino por el tesoro  
que tienes entre las patass!!!

La otra noche tuve un sueño, soñé una cosa rara,  
soñé que vos eras bicicleta y yo que te inflaba y te inflaba

Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste tu corpiño...  
Tirame lo de adentro,  
que lo atajo con más cariño  
del cielo bajo una paloma  
y se metió en un convento,  
que contenta se puso la monja  
al ver la paloma adentro....

En la punta de aquel cerro  
tengo mi choza de paja  
cuando no esta mi mujer  
solito me hago la ..... comida.

Ayer pase por tu casa  
y estabas haciendo café,  
Anoche soñé:  
Haciendo té.

En la cordillera esta nevando  
en el chaco esta tronando,  
En la fiesta con muchas mujeres,  
las viejas van sobrando.

Lunita, lunita,  
que alumbras mi camino,  
alumbrale ahora a mi chica,  
que este mes no le vino!!.

Antes que te quería  
te daba charque duro,  
ahora que ya no te quiero  
ya no te doy charque  
pero te sigo dando duro.

El hombre a los 65 años  
no necesita ser millonario  
para que quiere jaula de oro  
si ya tiene muerto el canario

Mi chica mucho me riñe  
y me jala de la oreja,  
yo le quisiera ser fiel,  
pero la costumbre no me deja.

Tengo las bolas hinchadas  
de tanto ver mujeres  
....son las bolas de los ojos,  
no las que están pensando ustedes.

La Paz es buena tierra,  
Cochabamba es mucho mejor;  
Tarija aunque chiquita,  
se lleva la flor.

El carnaval ya se ido  
Saltando por las quebradas  
Cuantas chinitas abran quedado  
Con las caderas peladas...

La mujer que a mi me quiera  
Tiene que ser alta y delgada  
Como mula chaqueña  
Ligera PA las patadas.

aro aro aroooooooooo  
juguemo' a los muertos vivos  
vos te tiras al piso te haces la muerta  
y yo te me tiro encima y me hago el vivo.

si fuera superman  
yo te llevaría volando  
pero como no soy  
a la mierda y caminando

Todas las mujeres tienen  
debajo del delantal  
un come carne sin dientes  
y un toma leche sin pan

la pampa tiene el ombú,  
el ñandú la ligereza.  
y el que tengo entre las piernas  
tiene una flor de cabeza

Debajo de un sauce llorón  
y a orillas de un río seco  
La agarre a mi prima hermana  
y se la mandé hasta los flecos

Algunos dicen que soy pobre  
mas no conozco la pobreza  
me la agarro con las dos manos  
y me sobra la cabeza

Una Vieja Y Un Viejo  
Se Fueron A Dormir Un Rato  
La Vieja...hizo Como El Gato !!!  
Que Antes De Comerse El Bofe.....  
Se La Lengüeteó....un Rato

aro aro aro aro  
en la puerta de tu casa  
vi colgada una tanguita

si alli son todos varones  
quien se come la masita?  
aro aro aro aro  
en cuestiones del amor  
tengo alma de artesano  
sino consigo una mina  
me arreglo igual con la mano

Aro aro aro  
en la punta de aquel cerro  
tengo una silla dorada  
para sentarla a mi suegra  
y recargarla a pedradas!!

Desde la punta e aquel cerro  
No me deslumbran tus ojos,  
ni me impresionan tus senos.  
Con que bajés y tenga tus nalgas  
lo demas es lo de menos

En esta noche tan fría,  
yo te ofrezco mi estufa,  
no tiene pilas ni cables,  
pero igualmente se enchufa.

Quisiera ser y no soy,  
quisiera ser y no puedo.  
Quisiera ser tus calzones  
aunque me cagues a pedos

Aro, aro, aro!!!!  
El día que yo naci  
salio la partera gritando:  
ese chico se va a morir  
tiene una tripa colgando!!! (xxrgv1234xx).

En esta colección publicada en una página de internet argentina en 2010 son detectables ocho «Ayer pasé por tu casa» que llevan adosado el «me tiraste». Resulta muy llamativo que tres de ellos lleven la fórmula «me aventaste...» o «aviéntame», que es propia, curiosamente, de la dispersión mexicana y centroamericana, no de la argentina: no es sencillo dilucidar qué tipo de influencia o trasvase ha podido haber entre geografías tan alejadas. Puede que tal contaminación haya sido propiciada, simplemente, por los cada vez más sueltos cauces de la globalización internáutica, que está poniendo en rápida y fluida comunicación tradiciones que hasta no hace tanto estaban separadas por grandes distancias geográficas y culturales. Cinco versiones van, en cambio, sin el apéndice del «me tiraste».

Y hay además un muestrario de otros íncipits de lo más variado, sacados todos de una tradición oral vieja y muy dispersa, de alcance panhispánico: «Decía una vieja...», «Cuanto sufre el hombre...», «Dicen que a todas las suegras...», «Mi mujer y mi caballo...», «Cuando se muera mi suegra...» en dos versiones, «Las muchachas de mi pueblo...», «Antes cuando era chiquitito...», «Antes cuando te quería...», «Antes cuando era chico...», «De todos los gavilanes...», «Una vieja se subió...», «Arriba de una gallina...», «Chacarera, chacarera...», «De la punta de aquel cerro...», «Bajo la sombra de un sauce...», «Paisano yo te digo...», «Chinita si me querís...», «Un viejo de cien años...», «Una vieja se sentó...», «Cuando era chiquitito...», «Mientras en Salta los gallos...», «La chancha de mi vecina...», «Cayendo de arriba ‘el cerro...», «Dicen que Cristo murió...», «Yo quiero ser pirata...», «La otra noche tuve un sueño...», «Del cielo bajo una paloma...», «En la punta de aquel cerro...», «En la cordillera esta nevando...», «Lunita, lunita...», «Antes que te quería...», «El hombre a los 65 años...», «Mi chica mucho me riñe...», «Tengo las bolas hinchadas...», «La Paz es buena tierra...», «El carnaval ya se ido...», «La mujer que a mi me quiera...», «Juguemo’ a los muertos vivos...», «Si fuera Superman...», «Todas las mujeres tienen...», «La pampa tiene el ombú...», «Debajo de un sauce llorón...», «Algunos dicen que soy pobre...», «Una Vieja Y Un Viejo...», «En cuestiones del amor...», «En la punta de aquel cerro...», «Desde la punta e aquel cerro...», «En esta noche tan fría...», «Quisiera ser y no soy...» y «El día que yo naci...».

## 7. «UN ARO, ARO O UN AYER PASE X TU CASA» (FACEBOOK, 2012)

En un post de Facebook que responde al nombre de «A reír se ha dicho» y que no lleva indicación de autoría ni de lugar, aunque sí la fecha de 26 de diciembre de 2012, aparece inscrita esta invitación:

DESAFIO!!! ESCRIBE UN ARO, ARO O UN AYER PASE X TU CASA.!!  
NO SE VALE REPETIR!! AHÍ DEJO UNOS CUANTOS EJEMPLOS!!

Aro, aro, aro, o ayer pasé por tu casa!! ok? (van algunos zarpados ;O))

Ayer pasé por tu casa

y me tiraste una birome...

Menos mal que la Bic!

Ayer pasé por tu casa

y me tiraste una palta...

Pedo que palta de despeto!

Ayer pasé por tu casa

y me tiraste con una estufa...

No me calienta!

Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste con un lápiz...  
Mañana paso de nuevo para que me tires la goma!  
Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste con tuco...  
Mañana paso de nuevo y me tirás el fideo!  
Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste un inodoro...  
Me salvé cagando!  
Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste una flor...  
La próxima vez sin maceta, por favor!  
Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste una puerta...  
Menos mal que estaba abierta.  
Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste con un ALF...  
No hay problema!!!  
Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste con una perla...  
Por qué no me das la concha que no tengo dónde ponerla. XD  
DIEGO

Siguieron estos once comentarios:

Ema Mica IR ayer pase por tu casa  
y me tiraste con un celular  
y casi me NOKIA..!  
Lai Noemi ayer pase x tu casa y me tiraste cn el celular... casi me nokia, no es personal, pero ctizo mierdaa... jajaja  
Abraham Salinas Ayer pasé por tu casa me tiraste con un revólver no te lo gua devólver!  
Milagros Pinardel ayer pase por tu casa y me tiraste con un hueso pero no se ase eso  
Mario Gomez Ayer pase por tu casa, y me tiraste un televisor, si no me quito me plasma  
Edwin L Toloza Ayer pase por tú casa y sentí caliente el pecho era el bruto de tú hermano que se orinaba desde el techo  
Janeth Montenegro Ayer pase por tu casa y me tiraste un computador ,me fui para el hospital y me internet  
Abraham Salinas Aro aro aro: las mujeres en los pechos tienen miel, más abajo está el diablo, dejame pelear con él!  
Francisco Hernandez Garcia ayer pase por tu casa me tirastes con un melon pensando que era tu teta le pegue un mordisco

Marisol Guerra Castro Ayer pase por tu casa y habia un tiro teo no era tu abuela tirando se los peos

En la propuesta principal de esta colección, de procedencia geográfica indeterminada, aunque surgida muy probablemente del sur de América, contabilizamos hasta diez fórmulas del tipo de «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...» y ninguna sin el «me tiraste...». Entre los comentarios hay siete versiones que se pliegan al primer guion y dos que siguen el segundo. Hay además una canción completamente diferente: «Las mujeres en los pechos tienen...».

#### 8. «ANDREINA» MATOS AYALA Y SUS 27 ARO ARO ARO GRACIOSOS PARA NIÑOS Y ADULTOS (VENEZUELA, CA. 2018)

En una fecha que en su blog no aparece especificada, pero que bien pudiera ser del año 2018 –porque las cinco «Referencias» bibliográficas con que remata su publicación advierten «recuperado: 04 de julio de 2018»<sup>7</sup>–, la bloguera (y publicista, redactora, profesora) venezolana «Andreina» Matos Ayala dio a conocer un artículo titulado «27 Aro Aro Aro Graciosos para Niños y Adultos».

Se trata de un documento altamente revelador, porque aparte de que reúne una notable selección de poemas, se preocupa por indagar en la poética y en la genealogía concretas de este repertorio. Helo aquí, tal cual; por cierto, que el número de aros (o aro aro aros) que hilvana es de 28 y no de 27, como anuncia:

*Aro aro*, también conocida como «aro, aro, aro», es un conjunto de palabras que se exclaman antes de recitar un verso o una copla de carácter jocoso, divertido y hasta romántico durante un baile o recital.

Según su etimología, la expresión «aro-aro» proviene de la expresión mapuche «gente de la tierra», aunque algunos expertos también señalan que puede derivar de la palabra «mapudungun» cuya acepción es «con permiso».

Este grito o golpe que da pie a la interrupción del baile y la música (generalmente en danzas como la cueca, el gato, la ranchera argentina y la polca pampeana), se

<sup>7</sup> He aquí el elenco bibliográfico que explicita en el final de su artículo: «Referencias: ¡Aro, aro! Ayer pasé por tu casa y... (2013). En Color ABC. Recuperado: 04 de julio de 2018. En Color ABC de abc.com.py; Aro, aro. (2011). En PintaMania. Recuperado: 04 de julio de 2018. En PintaMania de cerotec.net; Aro, Aro, Aro. Poemas gauchescos en chiste. (2012). En Taringa. Recuperado: 04 de julio de 2018. En Taringa de taringa.net.; Etimología de Aro. (s.f.). En Etimologías de Chile. Recuperado: 04 de julio de 2018. En Etimologías de Chile de etimologias.dechile.net; Humor – Aro-Aro. (2006). En Encontrarse.com. Recuperado: 04 de julio de 2018. En Encontrarse.com de encontrarse.com; Relaciones, aros, bombas. (s.f). En Wikipedia. Recuperado: 04 de julio de 2018. En Wikipedia de es.wikipedia.org» (Matos Ayala).

hace manifiesto por medio de un verso con carga divertida o humorística. Incluso, también es empleada para abrir un espacio para la realización de un brindis.

El «aro-aro» es una expresión cultural que también se encuentra extendida en el resto de Latinoamérica pero que es conocida como «bomba» y/o «relaciones».

Lista de aro aro

Arriba de una gallina  
suspiraba un gallo criollo  
y en el suspiro decía:  
listo el pollo.

Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste con un corpiño,  
tírame con lo de adentro  
que atajo con más cariño.

Ayer pasé por tu casa  
y me gritaste te adoro,  
pensaba que era tu hermano  
¡Pero era tu feo loro!.

Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste con un balde de agua sucia,  
suerte que me agaché  
¡No contaban con mi astucia!.

Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste una flor.  
¡La próxima vez sin maceta, por favor!.

En la punta de aquel cerro  
había un perro,  
se movió el cerro  
y a la mierda se fue el perro.

En la punta de aquel cerro  
hay un pájaro relojero  
y cada vez que yo paso  
se le para el minuterero.

Ayer pasé por tu casa  
me tiraste con un peine...  
¡Me vino al pelo!.

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste un portafolio.  
¡Menos mal que no me dolió!.

En la punta de aquel cerro  
suspiraba un perro mudo  
y en el suspiro decía:  
... Nada, porque era mudo.

En los campos de Tinogasta

tengo cinco ranchos sin techo.  
Cuando tenga tiempo  
T'echo uno.

Cuidarte la dentadura  
es algo importante  
y si no tienes Kolynos  
acá tienes Colgate.

En la esquina de mi casa  
hay un charco de alquitrán,  
cuando pasan los camiones  
salpicán, salpicán.

Ayer pasé por tu casa  
me tiraste un hueso...  
¡No se hace eso!

Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste un ladrillo.  
Voy a pasar más seguido  
así me hago un castillo.

Ayer pasé por tu casa  
me tiraste con un limón,  
el limón cayó en el suelo  
y el juguito en mi corazón.

Un viejito fue a cagar  
a orillas de una enramada.  
Se sentó, se pinchó el culo  
se enojó y no cagó nada.

Ayer pasé por tu casa  
me tiraste dos melones,  
pensando que eran tus tetas  
le pegué dos mordiscones.

En la puerta de mi casa  
tengo una planta de pera.  
Pregúntale a tu madre  
si quiere ser mi suegra.

Del tronco nace la rama  
de la rama, la espina  
como querés que te quiera  
si tu madre te mezquina.

Antes cuando era chiquito  
tiraba piedritas al techo,  
ahora que soy grandecito  
tiro polleras al techo.

Niña de los ojos verdes  
y de los labios colorados,

tus padres serán mis suegros  
tus hermanos mis cuñados.

Antes cuando te quería  
eras rosa de mi rosal,  
ahora que no te quiero  
sos burro de mi corral.

No te ilusionés en el querer  
si no sabés trabajar,  
si es duro ganar el pan  
más duro es olvidar.

Sílbame como perdiz  
vidita, si me querés,  
mira que soy jovencito  
sujétame si podés.

Antes cuando era chico  
me decían cabezón  
ahora que soy grandecito  
me dicen: Chau, corazón.

Ayer pasé por tu casa  
y me tiraste un bidé.  
¿Viste que no eras rubia?  
¡Adiviná qué encontré!

En la punta de aquel cerro  
hay una planta de remolacha,  
si yo me hago el perro  
¿Me tiras tu bombacha?

#### Características

En este punto, cabe mencionar algunas características del «aro-aro»:

–Se trata de un grito que interrumpe la música o el baile que esté presentándose en ese momento.

–Algunos autores indican que también reciben el nombre de «relaciones».

–Son propias de los siguientes países: Uruguay, Argentina, Paraguay, Chile y Bolivia.

–Este término también guarda relación con las «bombas», exclamaciones incorporadas en bailes y danzas tradicionales en el resto de Latinoamérica.

–Existen de diferentes clases pero las más comunes son aquellas de carácter humorístico y también romántico.

–Se dice que hay dos tipos de «aro-aro»: uno que se exclama durante la polca pampeana o la ranchera argentina para dar paso a una copla, y la segunda que se manifiesta durante la cueca pero que sirve como interrupción para la realización de un brindis.

Otras características:

—Otras fuentes indican que el origen de la expresión es poco claro, por lo que es de esperarse que no se sepa con exactitud de dónde proviene. De hecho, se cree que la etimología de la expresión procede del aymara «aro» que significa «ley» o «mandamiento».

Tampoco se descarta la influencia andaluza, ya que la frase «echar por el aro» tiene que ver con el acto de beber. Por ello es que se cree que en algunas manifestaciones del «aro-aro» actual sirven como espacio para brindar y/o tomar.

—Como en el caso de las «bombas», al momento de exclamarse «aro-aro» tanto la música como el baile tendrán que detenerse para dar paso a la copla.

—La estructura y composición de los versos dichos durante el «aro-aro» son cortos y contundentes porque representan pausas breves.

—Uno de los propósitos principales del «aro-aro» es ayudar a mantener los ánimos de fiesta durante las celebraciones.

—La expresión se vale del absurdo, la exageración, la sátira y la burla de situaciones cotidianas. Asimismo, el «aro-aro» también ha permitido la introducción de componentes de la cultura popular actual para así adaptarse a los tiempos modernos.

Aunque la compiladora de estos aros (o aro aro aros) elaboró su colección en Venezuela, ella misma señala hacia lo «mapuche» y hacia «danzas como la cueca, el gato, la ranchera argentina y la polca pampeana» —algo después apuntará también hacia la existencia de canciones de este tipo en Paraguay, Uruguay y Bolivia—, es decir, hacia el Cono Sur americano, como el caldo de cultivo primario de estas canciones.

La intromisión —y la subsiguiente acción centrifugadora— de «Andreina» Matos Ayala en la cadena de la tradición da la impresión de que obedece, pues, a un interés o a un gusto personal por un repertorio para ella foráneo, no conocido más que mediante referencias indirectas, pero hacia el que ella sentía tanta simpatía que decidió convertirse en su transmisora y valedora. El hecho es notable porque revela la eventual implicación, en el medio internáutico, de transmisores y difusores que pueden no ser sujetos necesariamente adscritos a la comunidad de la que es propia la tradición que deciden difundir.

El perfil de «Andreina» Matos Ayala es, además, el de una transmisora que demuestra tener una cierta curiosidad intelectual acerca del repertorio que ha dado en transmitir, y que es capaz de elaborar comentarios metapoéticos, con bibliografía incorporada. Lo hace, por ejemplo, cuando apunta que la tradición del aro (o aro aro aro) del Cono Sur «en el resto de Latinoamérica... es conocida como bomba y/o relaciones», o cuando insinúa —sin equivocarse— que puede haber en su trasfondo hasta influencias andaluzas.

Acerca de tales presuntas raíces y parentescos reflexionaremos más adelante. Cabe ahora subrayar que el que una persona de Venezuela decida convertirse en

caja de resonancia de unas tradiciones líricas típicas de países que están mucho más al sur que el suyo es un indicio muy significativo del intenso y dinámico proceso de globalización en que se halla embarcado todo este cada vez más expansivo y mezclado neofolclore internáutico.

Por lo demás, conviene señalar que en esta colección se contabilizan diez «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...», frente a un solo «Ayer pasé por tu casa...» sin el «me tiraste...». Tal proporción —o desproporción— vuelve a ser muy sintomática.

Es acogido además un variado elenco de estrofas con incipits bien diferentes, que introducen estrofas de acreditada raíz oral y folclórica: «Arriba de una gallina...», «En la punta de aquel cerro...», «En la punta de aquel cerro...», «En la punta de aquel cerro...», «En los campos de Tinogasta...», «Cuidarte la dentadura...», «En la esquina de mi casa...», «Un viejito fue a cagar...», «En la puerta de mi casa...», «Del tronco nace la rama...», «Antes cuando era chiquito...», «Niña de los ojos verdes...», «Antes cuando te quería...», «No te ilusionés en el querer...», «Sílbame como perdiz...», «Antes cuando era chico...» y «En la punta de aquel cerro...».

## 9. «AYER PASÉ POR TU CASA» (ARGENTINA, SIN FECHA)

En la sección de «Humor» que hay asociada al portal de la Universidad de San Luis (Argentina), puede ser leída una publicación que no lleva indicación de fecha ni de autor, aunque sí el título de «Ayer pase por tu casa...». Reproduzco tal cual sus contenidos:

Ayer pase por tu casa...

Ayer pase por tu casa y me tiraste con una bicicleta... oh! rayos!

Ayer pase por tu casa y me tiraste con un ladrillo... del susto que me dí, me cagué los calzoncillos

Ayer pase por tu casa y me tiraste con tu corpiño... tirame con lo de adentro, que lo atajo con más cariño.

Ayer pase por tu casa y me tiraste con tu bombacha... lavate el culo, guacha!

Ayer pase por tu casa y me tiraste con Poxipol... no rima, pero pega!

Ayer pase por tu casa y sentí un fresco en el pecho, era la guacha de tu hermana, que me meaba desde el techo.

Ayer pase por tu casa y me tiraste con un shampoo... me vino al pelo.

Ayer pase por tu casa y me tiraste con un balde de agua sucia... suerte que me agaché, no contaban con mi astucia!

Ayer pase por tu casa y me tiraste una flor... la próxima vez sin maceta, por favor!

Ayer pase por tu casa y me tiraste con un pan... a la flauta!

Ayer pase por tu casa y me tiraste con dos limones... creyendo que eran tus tetas, me los comí a mordiscones.

Ayer pase por tu casa y me tiraste con Miguel Mateos... Zas!  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste un jugo... Tang!  
 Ayer pase por tu casa y miré por la cerradura... estaba tu hermana desnuda y me quedé con la pija dura.  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste con un revólver... no te lo voy de 'vólver'!  
 Ayer pase por tu casa y ví a tu hermana culeando... no rima una mierda, pero es cierto!  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste una birome... menos mal que la Bic!  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste una palta... que palta de respeto!  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste una puerta... menos mal que estaba abierta!  
 Ayer pase por tu casa y te estabas bañanado... y lo que quería ver, te lo estabas enjabonando!  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste una estufa... no me calienta!  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste un portafolio... no me dólio!  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste un lapiz... mañana paso de nuevo para que me tires la goma!  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste tuco... mañana paso de nuevo para que me tires el fideo!  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste un inodoro... me salvé cagando!  
 Ayer pase por tu casa y me tiraste un cerillo... mañana paso de nuevo así me tiras el pitillo! (Universidad Nacional de San Luis).

El contraste vuelve a resultar significativo: en esta colección publicada en un portal argentino hay veintidós «Ayer pase por tu casa, / me tiraste...», frente a solo cuatro estrofas que no llevan la continuación del «me tiraste...».

## 10. EL MEME ICÓNICO, O LA RECICLADA PROMISCUIDAD DE TEXTO E IMAGEN

El desarrollo de la cultura de internet ha ido ligado, desde el inicio, a la capacidad de acompasamiento de los contenidos visuales, audiovisuales y multimedia con los mensajes escritos, y a la eclosión de lo que ha dado en llamarse «meme» de internet como unidad de discurso, si no nueva, sí típica y característica del medio virtual que se ha erigido en cauce esencial de la comunicación y la cultura de nuestro tiempo.

Para poder calibrar mejor la, en cualquier caso, no tan rupturista novedad que ha supuesto la incorporación a nuestro paisaje cultural del meme de internet, conviene tener en cuenta que la misma palabra «meme» fue consagrada por Richard Dawkins en su libro *The Selfish Gene* (1976), unos cuantos años antes de la irrup-

ción de internet en nuestras vidas<sup>8</sup>; y que desde entonces «meme» viene a definir cualquier unidad de información cultural transmisible de un individuo o de un grupo a otros individuos o grupos.

En sintonía con esa falta de originalidad o de novedad de la palabra «meme», que recicla una noción y una nomenclatura más viejas, es apreciable que tampoco los memes de internet que bullen hoy por doquier suelen pasar de ser refritos de formas, tópicos y chistes heredados. Se hallan, por eso, muy lejos de poder ser considerados, dejando a salvo unas pocas excepciones, dechados de originalidad o de inspiración poética o artística de buena ley.

Viene a cuento subrayar aquí que la definición que da el diccionario académico de «meme» —«imagen, video o texto, por lo general distorsionado con fines caricaturescos, que se difunde principalmente a través de internet» (Real Academia Española)— es sintomática al tiempo que inquietante. Y por más de una razón. Primero, por la ambigüedad o el relativismo que destila, agravado por el uso en una sola frase de las acotaciones «por lo general» y «principalmente»; y además, porque se refiere primero a la «imagen», después al «video» y solo al final al «texto». ¿Podría esa insólita ordenación de la secuencia ser tomada como presunción o como confirmación de que el discurso verbal-escrito es considerado ya —y por una institución como la Real Academia Española, nada menos— como apéndice, subsidio o rémora, en el vector de la cultura internáutica por lo menos, del discurso audiovisual e internáutico?

Nos abstendremos de entrar ahora en discusiones tan comprometidas como esa y preferiremos que la duda quede por ahí flotando. Evitaremos además meternos en deslindes historiográficos y en disquisiciones metapoéticas acerca de las antiquísimas —porque no han hecho más que desarrollarse y crecer desde la más remota antigüedad— asociaciones simbióticas entre información, verbo oral o escrito, representación icónica e ilusión de movimiento. Los relatos jeroglíficos, los frisos griegos, los mosaicos romanos, los códices iluminados y los relieves medievales, las pinturas con intención narrativa, los iconos y mapas con cartelas, los cuadernos y libros ilustrados, las tiras gráficas, cómics y chistes publicados en la prensa escrita, los *sketches* cómicos del circo, el cine y la televisión, son piezas, cada una en su estilo, de la inabarcable parentela de la que han brotado en los tiempos últimos los memes escritos-icónicos-audiovisuales de internet. Ello corrobora que quienes, cegados por esa superficial parafernalia, crean que los memes son un medio de expresión nuevo de una época cultural nueva es porque tienen muy flaca la memoria

<sup>8</sup> Dawkins (1976) ha tenido reediciones ampliadas en 1989, 2006 y 2016. Hay varias traducciones al español, a partir de Dawkins (1979).

y no están al tanto de la vieja sentencia que advierte de lo difícil que es que pueda surgir nada nuevo bajo el sol.

La mediocre factura de los miles y miles de memes con la rúbrica de «Ayer pasé por tu casa» que corren hoy por internet confirma este descreimiento, punto por punto. En cuanto se enfría la sorpresa de ver la imagen unida al texto, su pobreza discursiva y su escasa originalidad quedan al desnudo; tanto más cuanto más hurgamos en internet y más refritos y refritos, poco o nada modificados, vamos exhuyendo. No se busque, por eso, atisbo alguno de genialidad, ni siquiera de ingenio o de inventiva medianos.

La muestra podría ser mucho más amplia y extenderse a otros versos y estrofas de los que suelen quedar regular o típicamente asociados al repertorio de los aros (o aro aro aros). Pero esa ampliación del elenco, de la que vendrían hallazgos seguro que sugestivos, será asignatura pendiente para alguna ocasión futura. Baste, por ahora, con la consideración de este cortísimo –en la cantidad y en la calidad– ramillete de memes de «Ayer pasé por tu casa»:

FIGURA 1. Capturas de pantalla procedentes originalmente de Facebook, aunque actualmente borradas: <http://t.ly/03cG>, <http://t.ly/bn9U>, y <http://t.ly/pgmp>.



En esta breve colección de tres memes de internet con imágenes y textos que acabamos de conocer hay, conviene no desatender su cómputo, dos que se ajustan al modelo de «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...», y uno que no lleva la fórmula del «me tiraste...».

## 11. EN BUSCA DE LA RAÍZ: LA TRADICIÓN ORAL CAMPESINA DOCUMENTADA POR JUAN ALFONSO CARRIZO EN ARGENTINA EN EL INICIO DEL SIGLO XX

Puesto que la muestra de fuentes internáuticas –con los memes icónicos incluidos– que hasta el momento he seleccionado es ya relativamente variada y representativa, creo que es hora de emprender, sin dejar de lado el coleccionismo de más avatares, un ejercicio de retrospectiva que nos permita remontar si no hasta la raíz –toda literatura oral y toda cultura popular tienen por supuesto una raíz, pero por su naturaleza pre-letrada y por tanto pre- o ante-histórica es imposible remontar hasta ella– sí hasta un estadio netamente precursor de aquel en que hemos encontrado este repertorio de canciones-chistes-iconos pasados a la inquietud –en el plano superficial al menos– tablatura de internet.

Todo insta a que nuestra mirada se vuelva hacia la tradición oral y hacia la cultura campesina vivas en el mundo hispánico hasta un siglo, el xx, en que sucesivas, veloces y traumáticas oleadas de tecnologización y de globalización introdujeron cambios drásticos en todas las esferas de la existencia individual y social, incluidas las reglas del juego poético, ideológico y ritual, y provocaron la práctica extinción de la cultura distintivamente rural y tradicional en España –y en todo el llamado mundo occidental, podría añadirse– y su muy apreciable transformación y declive en otras áreas, entre las que se cuenta, desde luego, Hispanoamérica.

Y puesto que de portales de internet de Hispanoamérica –muy en concreto de Argentina y Chile– viene la gran mayoría de los «Ayer pasé por tu casa» y de los aros (o aro aro aros) que hemos atestiguado, la lógica anima a que comencemos nuestra indagación por las viejas y campestres tradiciones orales del Cono Sur. Si del escrutinio enfocado en esa área geográfica fuese posible deducir una continuidad bien acreditada de la tradición de antes y de después de internet, no cabe duda de que podremos celebrar el hallazgo de una clave importante acerca de los modos de transmisión de este repertorio.

La fortuna nos va rotundamente a acompañar, y eso es algo que deberemos –como le debemos tantas otras lecciones– al siempre iluminador tesoro de líricas populares que fueron anotadas por el folclorista argentino Juan Alfonso Carrizo (1895-1957), el más activo, preparado y comprometido recopilador de cantos tra-

dicionales que ha trabajado en todo el mundo hispánico. Su actividad la desarrolló, esencialmente, en la primera mitad del siglo xx.

Permítaseme, en cualquier caso, que antes de que nos centremos en las líricas anotadas por Carrizo, reproduzca cuatro «Ayer pasé por tu casa...» (solo uno lleva el apéndice del «me tirastes...», por cierto) que fueron anotadas en Argentina y publicadas por el empedernido viajero madrileño Ciro Bayo, primero en 1913 y luego en 1921 (pp. 123, 151-152), unos años antes de que Carrizo sacase a la luz sus mucho mejor perfiladas ediciones:

Ayer pasé por tu casa  
y hallé la casa sin gente;  
las gallinas se royeron  
y el gallo arrugó la frente.

Ayer pasé por tu casa,  
me tirastes un limón;  
la cáscara cayó en el suelo,  
el zumo en el corazón.

Ayer pasé por tu casa,  
estaba un cuervo parado;  
yo le di los buenos días  
y el cuervo quedó callado.

Ayer pasé por tu casa,  
te miré adentro el rancho,  
las orejas como un burro,  
las pezuñas como un chancho<sup>9</sup>.

Las canciones que acabamos de conocer no son más que un ligero aperitivo. La cantidad y la calidad de los «Ayer pasé por tu casa» del norte argentino —que fueron rescatados en las expediciones de las décadas de 1920 y 1930, sobre todo del benemérito Carrizo— no solo corroborarán que el Cono Sur americano ha sido ecosistema privilegiado de estas fórmulas antes de que se produjera el giro internáutico; la posibilidad de cotejar los complejos fenómenos de poética que ante nuestros ojos desvelarán las líricas anotadas por el maestro argentino con los cambios y los desarrollos observables en la órbita de internet va a suponer algo así, por lo demás, como el ingreso en un laboratorio poético de los que no tantas veces tenemos el privilegio de hallar francas las puertas.

<sup>9</sup> Las tres canciones últimas habían sido previamente publicadas (Bayo: 1913, p. 204).

Conozcamos ya una muestra —«coplas disparatadas» llamó a la serie, que publicó en 1937— de los tesoros que anotó Carrizo en los pueblos, haciendas y campos más recónditos de la región de Tucumán:

Águila que vas volando  
por arriba del tunal,  
dale las gracias a Dios  
que no te hicieron arroje.

Águila que vas volando  
por la orilla'el charañal,  
¿por qué no andas con ojotas?  
¿Qué no te hincan las espinas?

Alpargatas con tocino  
es almuerzo regular,  
como el verano es tan corto  
Dios le perdone al difunto.

Cuando pasé por tu puerta,  
me tiraste un güesazo:  
no me vuelvas a tirar,  
que son chanzas pesadas.

De las aves que vuelan  
me gusta el chancho;  
de las frutas silvestres,  
las empanadas.

De la falda de aquel cerro,  
viene una piedra rodando;  
si te pega en la canilla,  
*pa'* la muerte no hay remedio.

San Juan de Buenaventura  
nunca se puso calzones;  
por milagro que se puso,  
junto al fuego no hace frío.

Si yo supiera volar,  
como vuela el chancho 'el monte,  
no me quisiera acordar  
cuando salí de tus brazos (1937, p. 587, n.º. 2574-2581).

La retahíla de «coplas disparatadas» anotadas por el argentino Carrizo en el Tucumán entrañablemente campesino de hace casi un siglo resulta, además de deslumbrante por su calidad y originalidad poética, sumamente instructiva para nosotros por varias razones. Primero, porque es evidente que esas estrofas han pasado por el mecanismo poético de lo que en otra monografía (Pedrosa: 1996) he llamado «contrahechura de canciones disparatadas con rimas frustradas», cuya tradición ha quedado reflejada en no pocos folclores de España, Portugal y muchas tierras americanas de lengua y cultura hispana.

Y además porque engasta la muy consabida fórmula «Cuando pasé por tu puerta...», aquí con el «me tiraste...», en el marco de una serie lírica de mayores alcances, en que se halla acompañada por canciones que comienzan «Águila que vas volando...», «Alpargatas con tocino...», «De las aves que vuelan...», «De la falda de aquel cerro...», «San Juan de Buenaventura...» y «Si yo supiera volar...». Alguno de estos incipits —el de «De la falda de aquel cerro...», por ejemplo— nos resultará familiar porque aparecía en las abigarradas series de aros (o aro aro aros) folclórico-internáuticos que nos han ido saliendo al paso.

Podemos dar por hecho, en realidad, que todos esos incipits formularios, y unos cuantos más, solían aflorar como acompañantes habituales de las estrofas del tipo de «Cuando pasé por tu puerta» o de «Ayer pasé por tu casa» en otras tradiciones orales y en otros cancioneros folclóricos de la era pre-internáutica. Lo que marca la diferencia es que, según avisé desde el principio de este ensayo, la presencia de estas otras fórmulas se ha hecho mucho más tenue en las modernas páginas de internet, que están privilegiando de manera muy visible las de la cuerda de «Cuando pasé por tu puerta, / me tiraste...» o «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...», con el «me tiraste...» adosado con mucha insistencia al segundo verso.

De hecho, quien teclee en su ordenador versos como «Águila que vas volando...», «De las aves que vuelan...» o «De la falda de aquel cerro...», que corrieron con generosidad en las tradiciones campesinas de antaño al lado muchas veces de los consabidos «Cuando pasé por tu puerta...» o de los «Ayer pasé por tu casa...», comprobará que conducen a un muestrario de avatares limitado y que remite o bien a compilaciones folclóricas tradicionales o bien a discos y a producciones de música *folk* imitadores —con modificaciones efectuadas para plegarse a los códigos y mercadotecnias de la cultura de masas— de la tradición campesina de antaño, más que al repertorio que está siendo hoy reciclado y administrado por los usuarios de internet.

Acerca de las posibles razones del favoritismo de las páginas de internet por el diseño formulario con el «me tiraste...» nos tocará reflexionar más adelante. Conviene ahora apuntar que el avatar de nuestra canción inserto en la serie tucumana publicada en 1937 por Carrizo —«Cuando pasé por tu puerta, / me tiraste un güesazo: / no me vuelvas a tirar, / que son chanzas pesadas,»— tiene una peculiaridad

sobre la que ya advertí, y que es preciso volver a poner en valor: se trata de una contrahechura paródica, y con la rima frustrada, de otra canción que fue atestiguada –por el mismo Carrizo, naturalmente– en los campos argentinos de los inicios del siglo xx: «Cuando pasé por tu puerta / me tirastes dos pedradas; / no me vuelvas a tirar, / que esas son chanzas pesadas» (Carrizo: 1945, p. 837).

La muy vieja y tradicional estrategia de la contrahechura (Pedrosa: 2004) paródica que sirvió de crisol para este cómico desdoblamiento funcionó de manera bien engrasada, a lo que se ve, en las fases de la producción en el seno de la comunidad campesina y de la transmisión esencialmente oral de esta canción y de las demás de la serie –todas ellas son contrahechuras paródicas de fórmulas previas– anotada por Carrizo. La constatación de ese mecanismo, tal como nos es desvelado en los versos aducidos por el folclorista argentino, es un hallazgo de gran relevancia, porque la contrahechura es justamente la estrategia de estilo que sigue hoy operativa en las páginas de internet que invitan a que los receptores aporten o inventen nuevos avatares de la fórmula «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...».

Nada hay, se deduce de esa continuidad, que no lleve inventado desde mucho antes en la fase internáutica de la transmisión de este tipo de fórmulas. Haremos más precisiones al respecto cuando llegemos al capítulo de conclusiones.

Es el momento ahora de subrayar las diferencias que hay entre los esquemas del tipo de «Cuando pasé por tu puerta / me tiraste...», que hemos detectado en las dos estrofas que Carrizo nos regaló, y también en la gran mayoría de los avatares internáuticos que hemos ido conociendo de la fórmula, y los esquemas más simples y laxos de «Ayer pasé por tu casa...» o de «Cuando pasé por tu casa...», sin el «me tiraste...» en el segundo verso, que el mismo Carrizo demostró, en el conjunto de sus recolecciones, que eran opciones favoritas a lo ancho y largo del norte de Argentina. Se comprueba a la luz de los copiosos avatares sin el «me tiraste...» que el etnógrafo argentino dejó anotados:

Ayer pasé por tu casa,  
te hallé en la puerta parada,  
y di un suspiro tan fuerte  
que se espantó la majada (Carrizo: 1926, n° 93).

Cuando pasé por tu casa  
me di un fuerte tropezón,  
y no fuiste pa decirme:  
«levántate, corazón» (Carrizo: 1926, n° 890).

Ayer pasé por tu casa,  
estaba un cuervo parado,  
yo le di los buenos días  
y el cuervo quedó callado (Carrizo: 1926, n° 1092).

Ayer pasé por tu casa  
y te vide tras del rancho,  
las orejas como burro  
y la trompa como chancho (Carrizo: 1926, nº 1243).

Él:

Cuando pasé por tu casa  
me di un fuerte tropezón,  
y no fuiste pa decirme:  
«levántate, corazón».

Ella:

Cuando te vide caer  
lo mismito que una piedra,  
te dijo mi corazón:  
«levántate como puedas» (Carrizo: 1926, nº 1450).

Ayer pasé por tu casa  
y mate estabas tomando;  
un mate me convidastes  
con tres palitos nadando (Carrizo: 1934, I, nº 97).

Cuando pasé por tu casa  
vi en el jardín un rosa  
y la confundí contigo  
porque la vi tan hermosa (Carrizo: 1934, II, nº 1463).

Cuando pasé por tu casa  
yo hice esta observación,  
que a otras miras con cariño,  
a mí con mala intención (Carrizo: 1934, II, nº 1870).

Ayer pasé por tu casa  
y vi a tu madre lavando:  
extendía tus camisas  
que estaban amarillando (Carrizo: 1934, II, nº 1870).

Cuando pasé por tu casa,  
estaba un cuero colgado;  
yo le dije: «¡buenas tardes!»,  
y el cuero quedó callado (Carrizo: 1933, nº 3209).

Cuando pasé por tu casa,  
te vi lavando los platos,  
y en medio del agua sucia,  
allí vide tu retrato (Carrizo: 1933, nº 3210).

De lo profuso y variado de este ramo de canciones se pueden sacar varias lecciones importantes. La primera vuelvo a recalcarla: las cancioncillas anotadas por Juan Alfonso Carrizo en la Argentina rústica de los inicios del siglo xx no revelan ningún favoritismo especial —que sí se apreciará, y mucho, en el más moderno repertorio internáutico— hacia la fórmula específica de «Cuando pasé por tu puerta / me tiraste...»: solo las dos estrofas argentinas (una era contrahecha de la otra) que conocimos en primer lugar se ajustan a ese guion específico. En contraposición con eso, una docena de estrofas de lo más variopinto, atestiguadas por el mismo folclorista en las mismas geografías tradicionales, nos informa de la mayor popularidad de las fórmulas del tipo de «Ayer pasé por tu casa...» o de «Cuando pasé por tu casa...», sin el «me tiraste...» del segundo verso.

Ello tiene su relevancia, porque confirma que los procesos de contrahechura y de proliferación masivas del esquema con el «me tiraste...», aunque no dejen de tener alguna documentación antigua, son el resultado de un proceso de selección poética que se está manifestando con singular vigor en una fase tardía de la evolución de la canción, muy próxima o ya cercana a la era de internet. Es hallazgo crucial, que nos habla de una poética que está funcionando de manera específica, con mecanismos no coincidentes con los que estaban operativos en el ámbito oral y campestre de antaño, dentro del neofolclore globalizado de hoy.

No se puede descartar la posibilidad, en cualquier caso, de que el foco de propagación de los «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste un...» del Cono Sur americano pueda hallarse en algún intersticio que haya quedado entre el espacio de la voz y el espacio de internet. Es posible —aunque no seguro, claro— que la ubicación exacta de la activación del fenómeno nos la esté dando uno de los portales —el chileno de 2002, reciclado en 2008— en los que nos hemos fijado:

¿Se acuerdan de los chistes de «Ayer pasé por tu casa...»?

Durante un tiempo, esta aberración del humor se hizo inexplicablemente popular en la televisión chilena. Estamos hablando de los años noventa, donde todo era raro y en colores. Ahí, los humoristas desfilaban contando sus chistes, todos con la misma fórmula repetida hasta el hartazgo.

Un día nos acordamos de aquella época y decidimos buscar, recopilar y ordenar todos los chistes de «Ayer pasé por tu casa» que pilláramos o nos acordáramos (Atoon).

¿Pudieron ser en efecto los programas de humor de la televisión chilena de la década de 1990 los crisoles en que los «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...» adquirieron, de tan repetidos, un sello y un vigor singulares, de los que se derivó la apabullante expansión que tuvieron luego en internet? No tenemos seguridad al respecto, pero es una explicación que tiene el mérito de haber sido aducida por los propios usuarios y transmisores de estas fórmulas en internet; y no hay en ella nada que no parezca, en principio, razonable.

No es, por lo demás, una opción incompatible con otra a la que conviene prestar atención: la de las antologías modernas de canciones populares publicadas en soporte de libro, algunas de las cuales están siendo producidas para su consumo entre los niños y los jóvenes de las escuelas, lo que suele marcar el punto de partida de una especie de bucle en que se enlazan y alimentan recíprocamente la tradición oral y la tradición escrita.

Así, tengo noticias de dos libros publicados en Argentina que no me ha sido posible consultar, pero que creo que podrían reflejar fases decisivas del devenir de los «Ayer pasé por tu casa...». El primero es una antología que lleva el título de *Ayer pasé por tu casa. Coplas de amor y risa*, publicada por Laura Devetach y Laura Roldán en Buenos Aires en 1992. La fecha realmente crítica en que salió a la luz esa compilación, cuando internet no había ingresado aún, pero estaba a punto de hacerlo, en los usos sociales y culturales globales, obliga a la reflexión, ya que sugiere que los «Ayer pasé por tu casa...» tenían ya un sello y un carisma propios, y que estaban trasladándose con paso firme, desde la tradición oral y campesina de antaño, a una neotradición letrada instalada en las ciudades y en la educación formal.

El segundo libro es *Piropos: amor versero* (2011) del también argentino Carlos Silveyra, cuyas líneas de presentación en su portada y en internet son bien significativas, porque avalan que los «Ayer pasé por tu casa...» están plenamente reconocidos como repertorio con personalidad específica de la poesía oral del Cono Sur:

Dicen que los argentinos son los mejores piropeadores. Carlos Silveyra –escritor, docente y periodista– demuestra que, al menos, los piropos «al paso» que dicen los chicos son ingeniosos, originales y poéticos. Esta recopilación incluye también las coplas recogidas del folclore infantil de Iberoamérica y una divertida selección de «ayer pasé por tu casa». Para que cuando falte el profe, los chicos se vuelvan piropeadores consumados (Silveyra: 2011, contracubierta).

No quiero cerrar este epígrafe sin destacar que en compilaciones de folclore lírico argentino diferentes de las de Carrizo han sido atestiguadas algunas variantes más del «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...». Reproduzco una canción fechada en 1938, y a continuación, seis de una compilación publicada en 2017. Aunque no tenemos ninguna seguridad al respecto, se intuye que las seis versiones de 2017 (Pons y Rasero: pp. 100, 101, 103, 104 y 105), pese a haber sido registradas, a lo que parece, directamente de una tradición oral muy provinciana (la de la Municipalidad de El Trébol, Santa Fe), es posible que estén acusando ya la influencia o la contaminación de las versiones que en paralelo circulan por internet:

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste con un confite;  
si no le hago la capiada,  
me pegas en el upite (Draghi Lucero: 1938, p. 304).

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste con un ladrillo;  
voy a pasar más veces  
así me hago un castillo.

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste con un limón,  
el limón cayó en el suelo  
y el jugo en mi corazón.

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste con una puerta,  
menos mal que estaba abierta.

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste con un limón,  
jugo quedó en el pecho,  
el agrio en el corazón.

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste con un limón;  
si no me agacho ligero,  
me perforás el corazón.

Hoy pasé por tu casa,  
me tiraste con un tomate;  
si no me doy vuelta,  
me lo das en el mate.

## 12. LOS «AYER PASÉ POR TU CASA, / ME AVENTASTE...» DE LA TRADICIÓN ORAL DE MÉXICO

La documentación en la tradición oral del México de la era pre-internáutica de una vigorosa veta de canciones del tipo de «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...» —o, mejor dicho, «me aventaste», que es la expresión mexicana equiparable y favorita—, viene para introducir una variable inesperada e intrigante en la vasta cartografía de versiones de nuestra fórmula que va paso a paso tomando forma ante nosotros.

La mexicana no es una tradición que, como la argentino-chilena, haya inundado internet de versiones de «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...» o «me aventaste...». A despecho de ello, el monumental *Cancionero folklórico de México* que

un nutrido equipo de folcloristas dirigidos por Margit Frenk publicó entre 1975 y 1985 –y que es otra de las grandes compilaciones de lírica popular hispanófono de la época anterior a internet–, contiene rimas que no pueden menos que llamar nuestra atención:

Al pasar por tu casa  
me aventaron una manzana;  
para otra vez que pase,  
que me avienten a tu hermana.

Al pasar por tu ventana  
me aventastes una caña;  
ahora quiero que me avientes  
a tu hermana la mediana.

Al pasar por tu ventana  
me aventaste un limón;  
ahora aviéntame a tu hermana,  
y verás qué vacilón.

Cuando pase por tu casa,  
no me avientes un limón;  
aviéntame a tu hermano,  
aunq sea de vacilón (Frenk: 1975-1985, nº 5061-5064).

Al pasar por tu ventana  
me aventaste un limón;  
ya no me avientes otro,  
porque me hiciste un chipón.

Ayer que fui a tu casa  
me asomé por la ventana,  
me aventaste un limón;  
ya no me avientes otro  
porque me hiciste un chichón (Frenk: 1975-1985, nº 4904a-4904b).

De tu ventana a la mía  
me aventates un clavel;  
pídele a Dios, Marcianita,  
que nos vuélvamos a ver (Frenk: 1975-1985, nº 2999).

Al pasar por tu ventana  
me aventastes una caña;  
ahora quiero que me avientes  
a tu hermana la mediana.

Al pasar por tu ventana  
me aventaste un limón;  
ahora aviéntame a tu hermana,  
y verás qué vacilón (Frenk: 1975-1985, nº 5052-5053).

Antenoche fui a tu casa,  
me asomé por la ventana;  
la malvada de tu hermana  
me aventó la porcelana (Frenk: 1975-1985, nº 4917).

El que la robusta tradición oral y vieja mexicana de canciones del tipo de «Ayer pase por tu casa, / me aventaste...» no haya –hasta donde sabemos– propiciado trasvases copiosos hacia páginas de internet producidas en México, a diferencia de lo que sí ha sucedido en Argentina y Chile, es un fenómeno que escapa, como tantos de los que se dan en el ámbito del folclore, a cualquier intento de explicación.

No es incompatible el subrayado de ese hecho con el señalar que son todavía más abundantes en la tradición folclórica de México –igual que lo eran en la de Argentina y Chile– las fórmulas orales del tipo de «Ayer pasé por tu casa...» o «por tu puerta...», sin el «me aventaste...» o el «me tiraste...» que se adhería a otras versiones:

Por tus puertas voy pasando,  
dulce dueña de mi vida;  
si te despiertan mis cantos,  
perdona, joven querida.

Por tu casa voy pasando,  
dulce encanto de mi vida;  
si te despierto cantando,  
vuélvete a quedar dormida,  
dándole vuelo a la vida.

Cuando paso por tu casa,  
hermosa prenda querida,  
si te despierto cantando,  
vuélvete a quedar dormida,  
que yo paso por tu casa  
dándole gusto a la vida (Frenk: 1975-1985, nº 745a, 745b y 745c).

Cuando paso por tu casa  
me quito el sombrero y digo:  
«Aquí vive la mujer  
que se ha de casar conmigo» (Frenk: 1975-1985, nº 1195).

Ya no paso por tu casa,  
 por el respeto a tu tío;  
 allí me quedo en la esquina  
 y me quedo haciéndole:  
 fio, fio, fio, fio, fio (Frenk: 1975-1985, nº 1389).

Si no paso por tu casa,  
 no es por falta de valor:  
 por no echarte un compromiso,  
 linda de mi corazón (Frenk: 1975-1985, nº 1665).

Al pasar por tu ventana  
 me tirastes un limón,  
 el limón me dio en la cara  
 y el zumo en el corazón (Frenk: 1975-1985, nº 1983).

Cuando paso por tu casa  
 por el barrio del borrego,  
 me haces señas y te agachas,  
 y luego me echas los perros (Frenk: 1975-1985, nº 3143).

Cuando paso por tu casa  
 y me paro allá en la esquina,  
 las panteras de tu barrio  
 me echan los perros encima (Frenk: 1975-1985, nº 3854).

Cuando paso por tu casa  
 voy sonando mi dinero  
 para que diga tu mama:  
 «Áhi va el príncipe heredero» (Frenk: 1975-1985, nº 4908).

Cuando paso por tu casa  
 voy muy serio y no me río,  
 pa ver si dice tu mama:  
 «Se va riendo por el frío».

Cuando pasé por tu casa  
 tiré un limón a rodar:  
 no vaya a creer tu mamacita  
 que te pasé a enamorar.

Cuando paso por tu casa (Llorona)  
 compro pan y voy comiendo,  
 pa que no diga tu madre (Llorona)  
 que de hambre me estoy muriendo.

Cuando paso por tu casa  
compro pan y voy comiendo,  
pa que no diga tu mama  
que de verte me mantengo,  
y no diga tu papá  
que no más a verte vengo (Frenk: 1975-1985, nº 4908, 4909, 4910, 4911a y  
4911b).

Esta noche fui a tu casa  
y me dieron de cenar  
las tortillas amarillas  
y el atole sin colar.

Antenoche fui a tu casa,  
me resbalé sin querer  
con cáscaras de unas tunas  
que otro día me fui a comer.

Anoche fui a tu casa,  
me quedé junto del cuche,  
pero el malvado cuche,  
que me rompe mi tacuche.

Ayer que pasé por tu casa,  
me metí en tu nopalera,  
y salió tu perra shinga  
y rasgó mi calzonera (Frenk: 1975-1985, nº 4916, 4918, 4919 y 4919bis).

Antenoche pasé por tu casa,  
pregunté lo que estabas haciendo,  
me dijeron que estabas cosiendo  
un vestido rojo de manta de a real calzonera (Frenk: 1975-1985, nº 9624).

Cuando pasé por tu casa  
estabas sembrando una planta de arroz;  
tú me engañas con una,  
yo te engaño con dos.

Cuando pasé por tu casa  
me ladraron los perros;  
quise agarrar una piedra  
y me se embarraron los perros.

Anoche pasé por mi casa  
y me ladraron los porros;

que alguien revise esa taza:

lo de adentro sale a chorro calzonera (Leyva Loría y Solís Pacheco: 2013, pp. 77, 78 y 90).

Cuando pasé a tu casa

me tirastes una manzana;

cuando volví a pasar

me tirastes a tu hermana (Leyva Loría y Solís Pacheco: 2013, p. 78).

### 13. LOS «AYER PASÉ POR TU CASA, / ME TIRASTE...» EN LA TRADICIÓN ORAL Y CAMPESINA DEL RESTO DEL MUNDO HISPÁNICO

Las fórmulas del tipo específico de «Ayer pasé por tu casa...», con el «me tiraste...» que arrasan hoy en internet no abundan demasiado, según estamos apreciando, pero tampoco dejan de contar con el respaldo de una tenue tradición oral vieja e internacional en áreas distintas de la argentino-chilena y la mexicana.

He de hacer, antes de reproducir la muy breve gavilla que podrá conocer el lector enseguida –y que ha costado bastante reunir– una advertencia: de las canciones que comienzan «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste un limón...», que es la única que abunda mucho, he optado por reproducir aquí muchas menos versiones de las que tengo localizadas, ya que en un artículo que está en prensa he hecho un estudio muy en detalle de esa canción en concreto y de sus avatares.

Las canciones que a continuación ofrezco son de tradiciones diversas (española, colombiana, salvadoreña, puertorriqueña):

Ayer pasé por tu casa;  
me tiraron un capacho;  
y cuando yo fui a ver,  
era la mierda de Juanacho.

Ayer pasé por tu patio,  
me tirajte un limón;  
el limón cayó en el pecho,  
y el zumo en mi corazón.

Ayer pasé por tu casa;  
me tirajte una piña;  
la piña cayó en el pecho,  
y el zumo en la rabadilla (Figueroa Lorza: 1966, pp. 284-285).

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste una iguana;

yo la tomé de la cola  
pensando que era tu nana.

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste una rata;  
yo la tomé de la cola  
pensando que era tu tata (La Tierra de Sagatara).

Ayer pasé por tu casa,  
me tiraste un limón,  
el limón cayó en mi pecho  
y el jugo en mi corazón (Gordon: 1951, n° 125).

#### 14. LOS «AYER PASÉ POR TU CASA...» (SIN EL «ME TIRASTE...») EN LA TRADICIÓN ORAL Y CAMPESINA DEL RESTO DEL MUNDO HISPÁNICO

La relativa escasez de la fórmula «Ayer pasé por tu puerta, / me tiraste...», y la relativa abundancia de la fórmula «Ayer pasé por tu puerta...», sin el «me tiraste...», en la tradición oral pre-internáutica de Argentina, de México y del resto del mundo hispánico —más la inversión de esa proporción que se ha dado en el registro internáutico—, ha sido una tendencia que no ha hecho sino ser confirmada a medida que avanzaba nuestro escrutinio. Para corroborar la segunda proposición, reproduciré ahora un notable ramillete de los «Ayer pasé por tu casa...», sin la continuación del «me tiraste», que abundan en la geografía tradicional panhispánica. Tan popular y productiva ha sido, de hecho, tal matriz formularia, que nos veríamos obligados a reproducir, si quisiéramos allegar una muestra que fuese representativa, miles y miles de canciones documentadas a lo largo y ancho del mundo hispánico.

Como un despliegue tal queda muy lejos de nuestros alcances, voy a presentar una breve selección de estrofas, sacadas todas de documentos ilustrativos de la tradición folclórica vieja de un muestrario variado de naciones: España, Chile, Ecuador, Honduras y Puerto Rico. Ello nos permitirá hacernos una idea de la amplia dispersión y de la incesante creatividad de la fórmula.

He de advertir que la primera de estas estrofas no es representativa de ninguna tradición acreditadamente folclórica. Es una canción neopopularizante que fue diseñada y publicada por el poeta Augusto Ferrán en un libro cuya primera edición fue de 1861. Son versos sacados del magín del poeta, pero inspirados, sin duda, en canciones de cuerda parecida, que debían de estar vivas en la tradición oral del momento. Es documento precioso para nosotros, porque indica que las canciones de esta familia debían de tener arraigo en las décadas intermedias del siglo XIX.

Confirmarán esa popularidad decimonónica las tres canciones que vendrán después, dado que fueron publicadas por don Francisco Rodríguez Marín en su gran colección de *Cantos populares españoles* de 1882-1883:

Cuando pasé por tu casa,  
«¿quién vive?» al verme gritaste,  
solo con la mala idea  
de, si aún vivía, matarme (Ferrán: 1861, p. 73, nº LVI).

Pasé por tu puerta y dije:  
—Aquí bebe una flamenca  
que en algún tiempo la quise.

Pasé por tu puerta un día  
y m' acordé de los ratos  
que yo contigo tenía.

Ayer pasé por tu casa  
y te vide en el balcón,  
siempre que se mira al cielo  
se ve la gracia de Dios (Rodríguez Marín: 1882-1883, nº 4560, 5716, y vol. 4.  
*Post-scriptum*, p. 228).

Cuando paso por tu puerta  
llevo pan y voy comiendo  
pa que no diga tu madre  
que con verte me mantengo.

Cuando paso por tu puerta  
paro la burra y escucho;  
oigo decir a tu madre  
que eres guarra y comes mucho.

Cuando paso por tu puerta  
y te veo en el balcón  
le pido a Dios que te caigas  
para recogerte yo.

Cuando paso por tu casa  
cojo pan y voy comiendo  
pa que no diga tu madre  
que gasto la ropa corta (Alcalá Ortiz: 2006, I, nº 49, 50, 523 y 699).

–Ayer pasé por tu puerta,  
vi lo que estabas haciendo,  
con unas tijeras finas  
esquilándote el borrego.  
–Si tú estuviste mirando,  
moreno, ¿por qué no entraste?  
Con las lanas del borrego  
te hubiera hecho unos guantes.

Pasé por tu puerta y vi  
un letrero que decía:  
«que tú no eras para mí»,  
moreno del alma mía.

Y yo como sé leer  
quité aquel y puse otro:  
«si tú no eres para mí,  
no soy para ti tampoco» (Alcalá Ortiz: 2006, V, nº 3550 y 3597).

Ayer pasé por tu puerta,  
vi dos bultos a lo oscuro,  
nun sé que estaban haciendo,  
pero ya me lo figuro (Suárez López y Ornos Fernández: 2005, nº 380).

Ayer pasé por tu puerta;  
sin querer, metí el hocico,  
y tu padre me dio un palo  
pensando que era un borrico (Yeves Descalzo).

Cuando pasé por tu puerta  
tu madre me llamó feo;  
como me vuelva a llamar  
me saco el pito y la meo (Domínguez Moreno: 2019, p. 279).

Cuando pase por tu casa  
me he de pegar un silbito;  
si tu mama te pregunta,  
dile que es un pajarito.

Ayer pasé por tu casa,  
te vi pelando un gallo;  
solita te lo comiste  
con tus dientes de caballo.

Ayer me fui a tu casa,  
tú te estabas bailando:  
lo que yo te quería ver  
tú te estabas enjabonando.

Cuando pasé por tu puerta  
te miré en el corredor,  
hilvanándose las medias  
en barandillas de amor (Ubdía, *et al.*: 1982, pp. 18 y 71).

Ayer pasé por tu casa,  
me salió tu perra negra,  
y no pudiste decirle:  
«pasa, perra, no le muerdas» (Carvalho Neto: 1994, pp. 134-135).

Ayer pasé por tu casa,  
hallé la casa sin gente;  
las gallinas se rieron,  
el gallo arrugó la frente.

Anoche me fui a tus puertas  
pazás-pazás como un gato;  
salió tu mama y me dijo:  
«Entra, fiero mojigato».

Anoche me fui a tu puerta  
por encima del tejado;  
salió tu mama y me dijo:  
«este es el gato cebado» (Ortiz A.: 2009, p. 48).

Ayer pasé por tu casa,  
me dio ganas de llorar  
de ver tu madre celosa  
y no poderte mirar.

Ayer pasé por tu casa,  
me dio ganas de llorar  
de ver las puertas cerradas  
sin poderte saludar.

Ayer pasé por tu casa,  
alcé los ojos y miré  
un letrero que decía:  
«yo para ti no seré».

Ayer pasé por tu casa  
y alcé los ojos y miré  
un letrero que decía  
«yo para ti no seré».

[Entonces la mujer le contesta:]

Y yo como supe de él,  
borré aquel y dejé otro  
en el que también decía:  
«ni yo para ti tampoco».

Ayer pasé por tu casa  
y me subí por el tejado;  
tu mamá, la oí que dijo:  
«este gato está cebado».

Ayer pasé por tu casa,  
me senté en el tabladillo;  
me tiraste un machete,  
me cortaste el tobillo.

Ayer pasé por tu casa,  
te vi comiendo ardilla;  
los dientes te traqueteaban  
como pedo en bacinilla.

Ayer pasé por tu casa,  
te vi comiendo gallo;  
los dientes te traqueteaban  
como dientes de caballo (Pérez Martínez: 2019, pp. 297, 312, 326, 448, 348, 350-  
351, 351 y 450).

Ayer pasé por tu casa:  
estabas comiendo gallo,  
y los dientes te tronaban  
como dientes de a caballo.

Ayer pasé por tu casa:  
estabas comiendo grillo,  
y los dientes te tronaban  
como dientes de zorrillo (Muñoz Tábora: 2006, p. 151).

Ayer pasé por tu casa  
 pasé llorando por vos (*bis*);  
 un sentimiento llevaba,  
 que nunca te dije adiós (*bis*) (Molina).

Ayer pase por tu casa  
 y en la ventana leí  
 un letrero que decía:  
 «tú naciste para mí» (Gordon: 1951, nº 124).

## 15. LOS «PASEI POLA TÚA PORTA...» (SIN EL «ME TIRASTE...») EN LA TRADICIÓN ORAL DE GALICIA

Las razones por las que unos determinados diseños formularios prenden o no, y de un modo o de otro, en determinada área lingüística y folclórica, suelen quedar en una nebulosa de difícil dilucidación para la pesquisa *a posteriori*. A los investigadores solo nos está dado ejercer, por lo regular, de detectives o de notarios de sus parcas y aleatorias manifestaciones, y esbozar mosaicos con teselas más o menos profusas en algunos ángulos, y con huecos onerosos y desconcertantes en otros.

Nadie podría explicar en términos convincentes lo intenso del arraigo que tuvieron y que aún –aunque se hallen muy en declive– tienen las canciones de la estirpe de «Ayer pasé por tu puerta...», sin el «me tiraste...», en las tradiciones orales de Galicia, por un lado y de Portugal, por el otro. Enfatizo mucho la diferencia entre Galicia y Portugal porque entre ambas geografías tradicionales apreciaremos que hay parentescos muy claros, pero también diferencias significativas. Una discrepancia relevante es que en Galicia no hemos atestiguado que a las canciones del tipo de «Cando paso por tu puerta...» se les adhieran fórmulas del tipo «me tiraste...», mientras que en Portugal, ese apéndice sí se halla documentado, aunque refundido conforme a unos modos y en una posición –en el tercer verso, por lo general, y una vez hasta en el cuarto, pero nunca en el segundo, como ha sido lo regular hasta ahora– que no dejará de causarnos sorpresa.

Hasta tal extremo abunda tal progenie de canciones en la tradición oral gallega que los eximios folcloristas Dorothee Schubarth y Antón Santamarina, autores del colosal *Cancioneiro popular galego* que vio la luz, en diez tomos, entre 1984 y 1992, optaron por abrir en sus páginas una sección que llevaba el epígrafe de «Pasar pola porta: aprecio» y otra sección identificada como «Pasar pola porta: desdén». He aquí las canciones de «aprecio», que reproduzco en el mismo orden en que aparecían en la compilación de Schubarth-Santamarina (1984-1992):

Cando paso por tu puerta  
 siempre me cae el sombrero

de mirar a tu ventana  
si tiene buen subidero<sup>10</sup> (vol. 6, t. II, nº1006a).

Cando paso por tu puerta  
en la ventana no 'stáse  
vou acurtando los pasos  
por ver se te asomaráse<sup>11</sup> (vol. 6, t. II, nº 1007a).

Pasei pola túa porta  
tropeseiche na figheira  
si mañán paso e tropeso  
ard'o eixe Carballeira<sup>12</sup> (vol. 6, t. II, nº 1008a).

Estas otras son las canciones gallegas que Schubarth y Santamarina agruparon bajo el membrete de «desdén»:

Cando paso por tu puerta  
mi caballo se arrodilla  
t'está haciendo reverencia  
como si fuera capilla (vol. 6, t. II, nº 1009).

Pasei pola túa porta  
engarrein a pechadura  
unha fala non ma deches  
corazón de pedra dura (vol. 6, t. II, nº 1010).

Aunque paso por tu puerta  
no paso por te mirare  
es camino pasajero  
no me lo puedes privare<sup>13</sup> (vol. 6, t. II, nº 1011a).

<sup>10</sup> Véanse además los números 1006b: «Cando paso por tu puerta / siempre me cae el sombrero / de mirar pra tu ventana / si tiene bon sobidero»; 1006c: «Cuando paso por tu puerta / siempre me cai o sombrero / de mirar pra tu ventana / si tiene buen subidero»; 1006d: «Cuando paso por tu puerta / siempre me cai el sombrero / de mirar pra tu ventana / si tiene buen sobidero»; y 1006e: «Cuando paso por tu puerta / siempre me cai el sombrero / de mirar a tu ventana / si tiene buen subidero».

<sup>11</sup> Véase además 1007b: «Cada vez que paso y miro / en la ventana no estás, / voy acortando los pasos / por ver si te asomará».

<sup>12</sup> Véase además 1008b: «Pasei pola túa porta / tropeseite na figheira / outra ves que te tropese / ard'o eixe Carballeira».

<sup>13</sup> Véase además 1011b: «Paso pola túa porta / non paso por te mirar / é camiño pasaxeiro / e non mo podes privar»; y 1011c: «Enque paso por tu puerta / no paso por te mirar / es camino pasajero / no me lo puedes privar, ai lai...».

Pasei pola túa puerta  
y 'sperete un 'stantito  
que está un corno a cocere  
darémosch'un bocadito (vol. 6, t. II, nº 1012).

Pasei pola túa porta  
pedinche augha e non me deches  
pasaches tu pola miña  
e bebiches canto quixeches (vol. 6, t. II, nº 1013).

Na túa porta meniña  
teño de botar un peido  
s' algunha cousa che pasa  
non contes cas do rueiro (vol. 6, t. II, nº 1014).

Pasei pola túa porta  
era no mes de maio  
as espighas do ghanasto  
eran achas de carballo (vol. 6, t. II, nº 1015).

Pasei pola túa porta  
era no mes de xaneiro  
as espighas no ghanasto  
eran achas de Piñeiro (vol. 6, t. II, nº 1016).

Pasei pola túa porta  
mírei qu 'estabas fasendo  
as papas nunha cuchara  
vaia muller de ghoberno (vol. 6, t. II, nº 1017).

Pasei pola túa porta  
mirei qu'estabas fasendo  
as papas nunha tixola  
mira muller qué ghoberno<sup>14</sup> (vol. 6, t. II, nº 1009, nº 1018a).

Pasei pola túa porta  
e mirei polo ferrollo

<sup>14</sup> Véase además 1018b: «Pasei pola túa porta / mirei qu 'estaba(s) fasendo / os follados na sartén / ai qué muller de ghoberno»; 1018c: «Pasei pola túa porta / mirei que 'stabas facendo / as papas nunha sartén / ai qué muller de ghoberno»; 1018d: «Pasei pola túa porta / vinch'o qu'estabas facendo / as papas nunha sarténhe / ai qué muller de ghoberno»; 1018e: «Pasei pola túa porta / mirei qu'estabas facendo / chiculture na sartén / mira qué muller de gobernó».

no cacharro donde mexas  
tiñas bacalao a mollo  
ai la...<sup>15</sup> (vol. 6, t. II, nº 1019a).

Eu pasei por a túa porta  
e vin qu'estabas facendo  
iestabas chapando bérzar  
bocadiños van ardendo.

Cuando pases por tu puerta  
repara pa 'l mi tejado  
teñ'alí un burro muerto  
clávall'os dentes no rabo.

Pasei pola túa porta  
mirei que estábar faghendo  
sacábar bérzar do pote  
bocados qu'ibas comendo.

Pasei pola túa porta  
mirei pola fechadura  
tabas catando nas pulgas  
ind'a risa che me dura (vol. 6, t. II, nº 1020-1023).

Ai pasei pola túa porta  
pedinche aghua nun ma deches  
ai cando pases pola miña  
farei como ti fixeche<sup>16</sup> (vol. 6, t. II, nº 1024a).

Pasei pola túa porta  
pedinch'augha non ma deches  
válghame Dio-la meniña [*sic*]  
qué soberbia te fixeches (vol. 6, t. II, nº 1025).

<sup>15</sup> Véase además 1019b: «Pasei pola túa porta / mireiche polo ferrollo / no cacharro de mexare / tíñar bacalau de mollo».

<sup>16</sup> Véase además 1024b: «Pasein pola túa porta / e adiós non me dixestes / cando pases pola miña / fagho como me fixestes»; 1024c: «Pasein pola túa porta / pedin aghü'e non ma destes / cando pases polä miña / farein como me fixeste»; 1024d: «Pasein pola túa porta / pedinch'augha non mä deches / cando pases polä miña / fárein como me fixeches»; 1024e: «Cando pasé por tu puerta / pedinche auga non ma deches / cando pases pola miña / hei facer como fixeches».

Dispersas por otros rincones de este monumental *Cancioneiro popular galego* de Schubarth y Santamarina pueden ser, además, detectadas estrofas como estas:

Pasei pola túa porta  
mirei pola fechadura  
tabas ti e túa nai  
muxíndoll'o leite á burra (vol. 1, t. II, nº 309).

Pasei pola túa porta  
erghín os ollos e vin  
un letrado que decía  
eu para ti non nacín (vol. 1, t. II, nº 474).

En otro fabuloso cancionero tradicional gallego, el *Cantigueiro popular da Límia Baixa* (1973) de Xoaquín Lorenzo Fernández, las canciones ajustadas a la fórmula que nos interesa son las que voy a reproducir. Sigo, una vez más, el orden en que aparecen en el tal *Cantigueiro* (Lorenzo Fernández: 1973, nº 1874-1894):

Paséi pola túa porta,  
botéi a mau ao ferrollo  
i a ladra da túa nai  
meteume un pau por un ollo.

Paséi pola túa porta,  
caladiño e de vagar;  
ouvín a túa nai decer  
que non te ha deixar casar.

Paséi pola túa porta,  
coma un perdigón cantando;  
desvelo da miña vida,  
que xempre me andas lembrando!

Paséi pola túa porta,  
co meu cabalo correndo  
e vin a toda túa xente  
i a costureira cosendo.

Paséi pola túa porta,  
coñeciche o meu cantar,  
asomácheste ao sobrado,  
volvícheste a retirar.

Paséi pola túa porta,  
e paséi moi caladiño;

ouvín a teus pais decer  
que tinas un bo petiño.

Paséi pola túa porta,  
erguín os ollos e vin  
un letreiro que decía:  
«Eu para ti non nacín».

Paséi pola túa porta,  
erguín os ollos e vin  
un letreiro que decía  
que tú non eras pra min,  
i eu como sabía lér  
quitei un e puxen outro:  
«Se tú non eres pra min  
eu non son pra ti tampoco».

Paséi pola túa porta,  
e vin un letreiro posto:  
«Nin tú eres para min  
nin eu son pra ti tampoco».

Paséi pola túa porta,  
i embarreinie no ferrollo  
i a ladra da túa nai  
meteume un pau por un ollo.

Paséi pola túa porta,  
miréi cara arriba e vin  
amor meu nos brazos de outro,  
non sei como non morrín!

Paséi pola túa porta,  
miréi pola pechadura:  
non me quixeches falar,  
curazón de pedra dura.

Paséi pola túa porta,  
miréi que estabas faguendo:  
comendo caldo con guizos,  
bocados que ían ardendo.

Paséi pola túa porta,  
na cantadiña do galo;

sentindhe dar un suspiro,  
cantos non terías dado!

Paséi pola túa porta,  
pedinche auga e non ma deches;  
pasaches tú pola miña,  
bebiches a aque quixeches.

Paséi pola túa porta,  
pedinche auga e non ma deches;  
válate Diola meniña,  
que tan mala te figueches.

Paséi pola túa porta,  
pola túa porta cantando;  
tú estabas na ventana  
e quedáchesme mirando.

Paséi pola túa porta,  
pra che velo teu aseo:  
por baixo da cama tiñas  
un pote de merda cheo.

Paséi pola túa porta,  
puxen a mau no ferrollo  
i a porca da túa nai  
tiróume cun tarambollo.

Paséi pola túa porta,  
puxen a mau no ferrollo;  
non sei se che hei de falar,  
se me despida de todo.

Paséi pola túa porta,  
puxen mau na pechadura,  
pedinche auga e non ma deches,  
curazón de pedra dura.

El último gran repositorio gallego de lírica oral al que atenderemos es el *Cancioneiro da Terra Chá (Pol)* que Isaac Rielo Carballo publicó en 1980. Estas son las canciones que se ajustan a los esquemas formales que más interesan a nuestra pesquisa (Rielo Carballo: 1980, nº 59, 146, 353, 457, 546, 641, 720, 830, 975, 1001, 1041 y 1133):

Pasei pola túa porta,  
mirei qué estabas faguendo:  
estabas comendo berzas,  
cucharada que iba ardendo.

Cando paso pola túa porta  
o cabalo se arrodilla,  
vai facendo reverencia  
como se foras capilla.

Pasei pola túa porta  
i enganhei na ferradura;  
unha fala non ma deches,  
corazón de pedra dura.

Pasei pola túa porta,  
pedinche auga e non ma deche;  
¡vállate Dios, rapaza,  
que rogada te fixeche!

Cando paso pola túa porta  
levo as calzas caídas  
pra que non digan teus pais  
que te prendo cunhas liñas.

Ó pasar pola túa porta  
para a burra i escoito,  
e oíu decir á túa mai  
que eres fea e comes moito.

Pasei pola túa porta  
i embelequei no rastrollo,  
e a loba da túa mai  
meteume un coto nun ollo.

Cando paso pola túa porta  
levo presa, vou correndo  
pra que non digan teus pais  
que de amores te pretendo.

Pasei pola túa porta,  
encirrácheme o cadelo;  
ti tomaríalo de risa,  
pero o can tomouno en serio.

Ó pasar pola túa porta,  
sempre me cae o sombreiro,  
de mirar á túa ventana  
por si ten bon subideiro.

Tireiche un limón ó rodo,  
e na túa porta parou;  
cando o limón ten amores  
qué fará quen o tirou.

Cando paso pola túa casa  
vou comendo pan  
pra que non diga teu pai  
que de ti vive Xan.

He aquí una versión gallega sacada de otra fuente (Martínez Torner y Bal y Gay: 1973, nº 308):

Pasei pol a tua porta  
i engarcei na pechadura,  
unha fala non m'a deches,  
corazón de pedra dura<sup>17</sup>.

Por más que pudieran contarse por millares las estrofas diseñadas conforme a estos formulismos espigadas de entre las muchas compilaciones de lírica oral que han sido elaboradas en tierras gallegas, la prudencia y el hecho de que la muestra a la que nos hemos asomado sea ya lo suficientemente amplia y representativa nos pide desistir de una mayor acumulación de avatares. Por lo demás, si porfiásemos en la reunión de una muestra todavía más amplia, nada augura que lográsemos localizar una sola versión cuyo segundo verso estuviese marcado por la fórmula «me tiraste...», que parece absolutamente ajena a la ecología de esta canción en Galicia.

## 16. LOS «PASSEI PELA TUA PORTA, / ATIROU-ME...» DE LA TRADICIÓN ORAL PORTUGUESA

La adhesión de las versiones gallegas al modelo formulístico del «Ayer pasé por tu casa», y su antipatía radical, a lo que parece, por la prótesis del «me tiraste...», que no ha sido documentada, hasta donde yo sé, en aquella tradición, resulta tanto más llamativa por cuanto que en su fraternal tradición lírica de Portugal sí que han

<sup>17</sup> Véase otra versión en Saco Arce: 1987, p. 41.

sido atestiguados avatares variados con el «me tiraste...». «Deu-me c'uma bota», «atirou-me c'uma ferradura», «atirou-me c'uns alforjes», «atirou-me com meio alqueire», «deu-me c'uma pedra na alma» son fórmulas que emergen, de hecho, en la siguiente retahíla de canciones que vamos a conocer, la cual no es sino una serie portuguesa de cuartetos disparatadas con rimas frustradas, es decir, de fórmulas adscribibles al mismo repertorio paródico que nos ha salido ya en varias ocasiones al paso.

Son gala del colosal *Cancioneiro* póstumo de José Leite de Vasconcellos (1975-1983, II, pp. 336-337), que es la fuente histórica mayor de la lírica oral portuguesa:

Passei hoje à tua porta,  
e toquei-lhe no ferrolho;  
veio teu pai p'rá janela,  
deu-me c'uma bota na alma.

Passei pela tua porta,  
bem te vi, não te falei;  
veio de lá o teu pai,  
atirou-me c'uma ferradura.

Passei pela tua porta,  
dei uma queda tamanha!  
'Scorreguei, caíu um baque,  
veio teu pai lá de dentro:  
–Fuge, cão, que te capo!

Passei pela tua porta,  
pu'la mão na fechadura;  
veio teu pai lá de dentro,  
atirou-me c'uns alforjes.

Passei pela tua porta,  
pus a mão na fechadura;  
veio de lá o teu pai  
atirou-me com meio alqueire.

Passei pela tua porta,  
pus a mão na fechadura;  
veio o teu pai lá de dentro,  
deu-me c'uma pedra na alma.

Las que acabamos de leer son versiones, una vez más, disparatadas y con la rima frustrada, que contrahacen canciones «canónicas» de entre las que corren por el

torrencial folclore portugués. Como esta, que tiene curiosamente el «atirou-me» relegado en el muy poco convencional verso cuarto:

Passei pela tua porta,  
pus a mão no ferrolho,  
saiu teu pai à janela,  
atirou-me c'um trambolho (Vasconcellos: 1975-1983, II, p. 324).

La canción que acabamos de conocer es muy excepcional, porque nos presenta a un miembro de la familia «Passei pela tua porta...» que tiene adosado un «atirou-me...», sin la rima frustrada y en el poco convencional cuarto verso, y que es además el modelo a partir del cual fue contrahecha la primera canción portuguesa que conocimos, la de «Passei hoje à tua porta, / e toquei-lhe no ferrolho; / veio teu pai p'rà janela, / deu-me c'uma bota na alma».

En ninguna de las demás canciones de las que se pueden entresacar del monumental *Cancioneiro* de Leite de Vasconcellos y de otras compilaciones de referencia de la lírica portuguesa he localizado –si se exceptúa una canción, que conoceremos, que fue anotada por Joaquim Baptista Roque– fórmulas del tipo de «me tiraste»:

Passei pela tua porta,  
buli-te na fechadura;  
viste-me, não me falaste,  
coração de pedra dura!

Passei pela tua porta,  
pus a mão na fechadura;  
onde estás, que me *num* falas,  
coração de pedra dura? (Vasconcellos: 1975-1983, I, pp. 491-492)<sup>18</sup>.

Quando passo à tua porta  
e não me dizes adeus,  
nem almas penadas sofrem  
tormentos iguais aos meus.

Quando passo por ti, porta,  
que te vejo estar fechada,  
os olhos se me arrasam de agua  
e num posso dar passada.

<sup>18</sup> Hay otras versiones en p. 504.

Passei pela tua porta,  
estavas á janela lendo  
cantiguinhas do amor...  
Tu a chorares e eu vendo!

Passei pela tua porta  
pela cantada do galo;  
ouvi-te dar um suspiro,  
meu coração deu um 'stalo.

Passei p'la tua porta,  
ouvi cantar, escutei:  
ouvi cantar a sereia  
lá no palácio do rei (Vasconcellos: 1975-1983, II, pp. 60, 77, 83 y 409).

Passei pela tua porta,  
pus a mão na fechadura,  
pedi-te água, não m'a deste,  
coração de pedra dura.

Eu passei à tua porta,  
mas contigo não falei;  
por causa da tua mái,  
bem ao disfarço passei (Martins: 1938, II, pp. 527-528).

Eu passei à tua porta,  
tua mae estava tecendo:  
perna abaixo, perna acima,  
e a teia vai crescendo (Moutinho: 1988, nº 118).

Una estrofa muy excepcional en la tradición lírica portuguesa es esta que fue anotada por el folclorista alentejano Joaquim Baptista Roque. La fórmula que ocupa su tercer verso, «atirou-me uma sopa acima», remite a la parentela de los «me tiraste...», pero no se ajusta –de ahí su singularidad– al molde de las canciones disparatadas y con la rima frustrada, del tipo de las que anotó Leite de Vasconcellos:

Passi pela tua porta,  
táv' à tua mãe jentando,  
atirou-me uma sopa acima,  
fiquei todo engordurado (Roque: 2020, nº 3787).

En la misma compilación de Roque encontramos otras fórmulas que tienen arranques parecidos, pero que no insisten en el «me tiraste...»:

Ê' passi, à tua porta,  
pedi-t' água, nã' ma deste,  
N-ei as mouras da mourama  
faziom o que tu fezeste.

Ê' passi à tua porta,  
toqui-te na fechadura;  
pedi-te água, nã' ma destes,  
coração de pedra dura.

Ê' passi ô dar e tôma,  
na rua do toma-lá  
inda nã' vi dar sem toma  
nem toma sem dêta scá (Roque: 2020, nº 1800-1802).

Passi ô péi dum junquêro  
di um nó e fui andando  
munto gosto ê' d' amar  
amor qu' outra tá amando.

Passi pola tua porta  
táv' à tua mãe jentando  
of' recê'-me de jentar,  
-Obrigado! Fui andando.

Passi pola tua rua,  
al'vanti os olhos, vi,  
estav' um letrêr' dezendo  
nã' te quero pera mim.

Passi pola tua rua  
numa noite de serão  
tinhas a porta trancada  
com 'ma vara de gaimão.

Passi polo junco verde,  
di um nó e fui andando,  
inda tu pensavas tolo  
que te estava namorando.

Passi polo junco verde,  
di um nó e fui andando  
sabes qu' ê' te nã' quero  
para que t' andas gavando.

Passi polo junco verde  
di um nó e fui andando  
se nã eras mê amor  
p'ra que te andavas gabando (Roque: 2020, nº 3786, 3788, 3789, 3790, 3791,  
3792 y 3793).

Passi pola tua porta  
tavas na horta  
ouvi dezer: lav'  
o maria, lav' às couves  
o galdéria tu nã' ouves  
tens o panel' à ferver (Roque: 2020, nº 5209).

Já passi à tua porta  
toqui-te na fechadura  
pedi-te água, nã' m' a destes  
coração de pedra dura (Roque: 2020, nº 2186).

Las que siguen son canciones que aparecen en otra compilación clásica portuguesa, el *Cancioneiro da Cova da Beira* (1986, pp. 193, 217, 244, 278, 286 y 314) de Maria da Ascensão Gonçalves Carvalho Rodrigues:

Eu passei a tua porta  
debaixo desta varanda:  
–Se estás a dormir, acorda,  
se estás acordada, anda!

Passei pela tua porta,  
senti-te estar a gemer;  
eu entrei, tomei-te o pulso:  
«meu amor, 'stás pra morrer...».

Eu passei á tua porta,  
pisei a salsa sem q'rer;  
eu reguei-a bem regada,  
ela tornou a crescer.

Passei pela tua porta,  
bem te vi e não te falei:  
estava teu pai á janela,  
quando eu por lá passei.

Eu passei à tua porta,  
mas eu a ti não te vi;

logo me vieram dizer  
que andava atrás de ti.

Eu passei à tua porta,  
cheirou-me a bacalhau cru;  
espreitei à fechadura,  
‘stavas a lavar o c...

## 17. LOS «AYER PASÉ POR TU CASA...» Y LA FALACIA DEL NEOFOLCLORE DE INTERNET

Los centenares de canciones en metro de cuarteta –salvo irregularidad o deterioro puntuales, o salvo transcripción en prosa, sin distribución versal– que hemos sometido a escrutinio en este ensayo no dejan de ser una muestra selectiva, muy recortada y pálida, de los muchísimos «Ayer pasé por tu casa...» que han debido de estar circulando en la geografía tradicional panhispánica desde hace muchas décadas –es posible que desde hace dos, tres o acaso más siglos–. El que su documentación escrita se circunscriba básicamente al último siglo y medio no puede ser tomado como señal segura de que su tradición oral no pueda venir de mucho antes.

Partir de la admisión de que la tradición oral cuyo itinerario estamos aspirando a historiar y a interpretar es mucho más vasta y compleja, en el plano diacrónico y en el plano sincrónico, de lo que podemos alcanzar a acotar y comprender, es un ejercicio de humildad obligado. Más aún en esta ocasión en que nos enfrentamos a un material verbal singularmente exuberante. No hay que olvidar que la literatura oral es un patrimonio que, por definición, va siempre por delante de lo que podemos ir nosotros, que nos escamotea regularmente su sustancia principal y que nos deja apreciar solo una porción muy escueta de sus pasados alcances y esplendores.

Otro ejercicio de modestia que resulta recomendable asumir a la hora de iniciar cualquier acercamiento a este repertorio es la admisión de nuestra casi completa ignorancia de las músicas, los gestos, las ritualidades, los guiños cómplices, los ingredientes de la performance, los subtextos, los contextos que fueron y son el caldo de cultivo de las canciones que hemos estado analizando. Por más confortable que resulte para los analistas tener todas estas muestras higiénicamente transcritas y organizadas en esquemáticas categorías de lengua, geografía, repertorio o soporte, la imagen que esa disposición coyuntural, simplificada y desnaturalizada, nos proporciona no se ajusta a lo que fue ni a lo que es su tradición efectiva. Los restos que han llegado hasta nosotros no dejan de ser un mero residuo, un pobre indicio de los mil y un tonos, acentos, emociones, intenciones, cruces, giros, hibridismos que fueron su compañía en sus ahora irrecuperables idas, venidas y metamorfosis.

Otra lección que debería quedar asimilada al cabo de nuestro recorrido es que la poesía oral y tradicional en lengua española es un repertorio de contornos realmente inabarcables, de variantes y riquezas potencialmente sin número, y de versatilidad y atrevimiento tales que ningún otro repertorio, época, escuela o ingenio poético ha podido jamás emular. Producciones poéticas tan copiosas y grandiosas como las de un Lope de Vega, un Juan Ramón Jiménez, un García Lorca, un Neruda, un Borges, un Octavio Paz –ingenios que siempre se sintieron fascinados y muchas veces influidos, por cierto, por la lírica oral–, se quedan en muy poca cosa cuando son puestas junto al rasero inconmensurable del cancionero tradicional.

Ni que decir tiene que la materia poética que ha sido recuperada en estas páginas es –mucho más la folclórica oral que la internáutica, que es un insustancial remedo de la primera– tan profusa, tan tornasolada, tan resistente a bajar el listón de la calidad y la originalidad, que es fácil que induzca en muchos lectores la engañosa impresión de que esa estética y ese nivel son normales, convencionales, rutinarios incluso, en el ámbito de la literatura oral. Pero, puesto que lo que visiblemente caracteriza a esta tradición es la invención sin desmayo, la creatividad frenética, la fecundidad caleidoscópica de sus frutos, cabe deducir que lo que hay detrás de esa estrategia de algunos de considerar convencionales los méritos poéticos que adornan a la canción oral es miopía, falta de sensibilidad e incompetencia técnica y metodológica.

Tan apabullantes son, de hecho, los recursos de estilo cuyo despliegue nos ha sorprendido a la luz de las canciones que hemos conocido, que creo que se puede dar por descontado que tampoco habrá enciclopedia de términos literarios ni de figuras retóricas y de tropos capaz de dar cuenta de tantas invenciones, atrevimientos y transgresiones, de forma y de fondo, como las que hemos visto sucederse en estas páginas.

Es llamativo –y lamentable– que, pese a lo incuestionable de esos méritos, el cancionero tradicional panhispánico siga siendo un género poético insuficientemente conocido, atendido, estimado, investigado. Rasgos tan poco apreciados por el *establishment* académico como su anonimia, su asociación a las clases y a los modos de expresión populares, su naturaleza esencialmente dúctil, cambiante, flotante, migratoria, siguen planteando desafíos de concepto y de método que hacen particularmente delicado y escurridizo –y disuasorio, por tanto, para muchos– su análisis.

No seré yo quien intente forzar aquí un giro en los intereses y orientaciones de la crítica, ni menos aún quien proponga construir una poética general del cancionero oral panhispánico –por más que, si dependiese solo de la calidad de nuestras estrofas, y no de las limitaciones de espacio, no creo que fuese ese un empeño tan descabellado– a la luz de los materiales líricos que hemos ido conociendo. Pero sí voy a subrayar, aunque sea de manera rápida, sintética y renuente a los grandes

despliegues de teoría y de bibliografía, que nociones que entran dentro de la órbita de los estudios de literatura y de cultura en general, como las de estrofa, fórmula, parodia, ironía, metáfora, contrahechura, improvisación, performance, paralelismo, transmisión oral, transmisión musical y transmisión escrita, cultura folclórica, cultura de masas y cultura globalizada, tradición pre- y tradición internáutica, repertorio, migración, contaminación, hibridismo –y seguramente unas cuantas más–, podrían y deberían ser reconsideradas a la luz de los fenómenos de poética que hemos visto manifestarse en estas páginas, y de los que pudieran seguir aflorando si tuviésemos la opción de ampliar la muestra y trasladar el análisis a otros materiales de los que se hallan hoy en la conflictiva confluencia de la tradición folclórica oral y el neofolclore de internet.

Como todos esos objetivos quedan muy fuera de mis posibilidades, me limitaré a dejar caer algunas consideraciones muy puntuales acerca de las canciones cuyas pistas hemos tentativamente seguido. No vendrá mal subrayar, para empezar, que los aros (o aro aro aros), que es el nombre del repertorio al que estos cánticos se asocian en el que parece ser un punto focal de su tradición última, Chile y Argentina, son una manifestación popularizada en –por lo que sabemos– las últimas dos o tres décadas, de una tradición mucho más vieja y ampliamente documentada en todo el mundo hispánico, desde el siglo XVI –aunque sus raíces pudieran ser más viejas– hasta hoy.

Sus avatares han recibido todo tipo de nombres: en España han sido conocidas como bombas, relaciones y bailes de candil –o como jaculatorias en Cornellada (Asturias) o *patacades* de Cadaqués (Girona)–; y en América son comunes los nombres de bombas –más en el hemisferio del norte– y de relaciones –más en el hemisferio del sur–, además de los de balazos, gatos con relaciones, pericones con relaciones, chacareras con relaciones, etc. No han faltado las variedades más locales y pintorescas aún, como el gato cuyano, con giro y contragiro en su segundo tramo; el gato porteño, con un giro inicial antes de la primera vuelta; el gato correntino, de cuatro esquinas; el gato con relaciones; el encadenado; el polkeado; y otros (Pérez Bugallo: 1999)<sup>19</sup>.

El mecanismo regular de producción de toda esta extravagante parafernalia de cánticos tenía en común –y lo sigue teniendo en sus manifestaciones en el dominio folclórico– el que, durante el desarrollo de una danza, alguno de los oficiantes elevaba la voz, interrumpía y anunciaba –gritando «¡bomba!», o «¡aro aro!» o alguna otra seña– que iba a lanzar o que invitaba a alguna persona a lanzar –cantando o recitando– una cuarteta o alguna otra estrofa improvisada –o pretendidamente improvisada–, de tono cómico o paródico. En muchas ocasiones, a esa primera

<sup>19</sup> Véase además Pedrosa: 2001 y 2015.

estrofa cantada o recitada seguían otras que elevaban hasta lo desenfrenadamente carnavalesco la intensidad y a veces la agresividad (jocosa) de los intercambios de versos. Cuando el trueque de tales intempestivas canciones decaía, volvía a ser retomada la danza que servía de marco.

Muchos aros (o aro aro aros) tradicionales, que tienen intenso arraigo en el repertorio folclórico oral de Chile y Argentina —y en áreas limítrofes de Bolivia, Paraguay, Uruguay—, se siguen ajustando por lo general, igual que sus parientes las relaciones, a tales modelos de performance. Pero poco a poco han ido abriéndose paso modalidades más simples y esquemáticas, en las que basta una sola voz, o dos voces, o pocas, que lancen al aire o intercambien, fuera de cualquier marco ritual con música o danza, las estrofas que en cada evento son recordadas, variadas o improvisadas. Cualquier cuarteta tradicional o improvisada en el acto puede cumplir, de hecho, si se pliega al requisito de que su tono sea festivo o paródico, las funciones de aro (o aro aro aro), lo que eleva el repertorio potencial del género a centenares o a millares de estrofas.

Las del tipo de «Ayer pasé por tu casa...», con el apéndice casi siempre del «me tiraste...», gozan hoy de gran popularidad. Y los aros (o aro aro aros) suelen ser cantados por personas de toda edad —abundan en YouTube los vídeos en que los cantores o recitadores son niños y jóvenes—, y en cualquier contexto: no solo en fiestas y bailes comunitarios, sino también en la intimidad del hogar, *a cappella* o con acompañamiento musical básico, por lo general de guitarra. Llevan publicándose además en Argentina desde la década de 1990, para terminar de enredar el misterioso bucle de su transmisión oral-escrita-virtual, libros de versos infantiles o de «piropos» para que escolares y jóvenes se los aprendan de memoria y los canten o los reciten, en que se concede a los «Ayer pasé por tu casa...» títulos y capítulos específicos, lo que es indicio del singular reconocimiento que esta fórmula ha logrado.

Un fenómeno de poética de valor indiciario relevante, que prueba que hay diferencias muy significativas entre la tradición oral y folclórica patrimonial y campesina y la tradición escrita, internáutica y globalizada más reciente, es el predominio, antes del giro internáutico según hemos podido constatar, de las fórmulas del tipo de «Ayer pasé por tu casa...», mientras que las del tipo de «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...» aumentaron su expansión en el filo o a continuación de la aparición del soporte de internet. Alguna información nada desdeñable, aunque imposible de contrastar, apunta a que fueron determinados humoristas de la televisión chilena de la década de 1990 quienes pusieron de moda las exhibiciones de machacones «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...», y que de allí pasaron tales fórmulas a las pantallas de internet. Es ese un dato valioso pero que hay que considerar con prudencia y que no debe ser entendido en sentido imperativo ni excluyente, puesto que, insisto, sabemos de una antología de canciones para niños y jóvenes que fue

publicada en Buenos Aires en 1992 y que llevaba el título de *Ayer pasé por tu casa. Coplas de amor y risa*. Ello avala que justo antes del arranque de la era de internet los «Ayer pasé por tu casa...» tenían ya un perfil y una popularidad reconocidas en la tradición popular del Cono Sur.

¿Qué tendrá de especial el apéndice «me tiraste...» como para que –aunque estuviese desde mucho tiempo antes flotando discretamente en el folclore– conociese tan repentina y expansiva popularidad, circunscrita a las últimas tres décadas e impulsada en bastante medida por los últimos formatos librescos e internáuticos? Con tales fenómenos ha debido de tener bastante que ver, creo, el potencial paródico de la acción de tirarse algo entre individuos. La comicidad inherente a ese gesto se puede aquilatar mejor si tenemos en cuenta que tirar o arrojar galantemente algún objeto –una flor, una fruta, un pañuelo, una cinta, un adorno, etc.– a alguien ha sido durante siglos expresión ritual de cortesía, de afecto e incluso de amor (Pedrosa: 2006b, pp. 96-127). De ahí lo llamativo y sobre todo lo risible de que la voz cantante proclame que alguien le está tirando objetos tan disparatados como un inodoro, una chancleta, un balde de agua sucia, un ladrillo, un microondas, un computador o una dentadura postiza, que son algunos de los objetos que encajan con los «me tiraste...» que hemos visto asomar en nuestras cómicas canciones, sobre todo en las internáuticas.

Hay que tener en cuenta, por otro lado, que el golpear, el pegar, el arrojar algo contra alguien, es acción que ha tenido muy tradicionales usos y significados grotescos, carnavalescos, disparatados. Se trata de un ritual que se manifiesta con rotundidad, por ejemplo, en los golpes de todos los calibres –sobre los que hay una bibliografía nutrida, que soslayo aquí– que se llevan continuamente don Quijote y Sancho en la obra maestra cervantina, o en el tradicional teatro de títeres –una de cuyas modalidades españolas ha tenido el sintomático nombre de «títeres de cachiporra»–, o en los espectáculos con payasos de circo –en español es también común la expresión «payaso de las bofetadas»– o en los de lucha libre mexicana. El golpear violentamente y la risa repentina han compartido, en definitiva, un largo camino histórico en común.

Enriquece, además, de manera indudable, la trama de símbolos y connotaciones que pueden suscitar los «Ayer pasé por tu casa...» y los «Ayer pasé por tu puerta...» el hecho de que, en la lírica tradicional en nuestra lengua, a las palabras «casa»<sup>20</sup> y «puerta»<sup>21</sup> se les hayan adherido intensos significados eróticos.

<sup>20</sup> Sobre el simbolismo erótico de la casa, pueden verse Pedrosa: 2011b y 2018.

<sup>21</sup> Sobre el simbolismo erótico de la puerta, pueden verse Vasvari: 1999; Pedrosa: 2002, 2006a y 2011a; y Masera: 2008.

En resumen, que en el elevado potencial risible y grotesco que informa la idea y la expresión del «me tiraste...» está seguramente cifrada una clave importante de la expansión específica que la fórmula «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...» ha logrado en los últimos soportes en los que ha tenido la oportunidad de desarrollarse, particularmente en el de internet.

Pero esa explicación sería insuficiente si no tuviese el refuerzo de esta otra: en el dominio del folclore patrimonial y campesino los recursos de humor y parodia estaban mucho más vivos y su paleta potencial era mucho más variada que en internet, que es un ecosistema cultural mucho más pobre. A la tradición oral le sobran los mecanismos para despertar la risa distintos de ese «me tiraste...» al que la tradición de internet no ha tenido más remedio que agarrarse como un clavo ardiendo. Esa machacona fijación por los consabidos «me tiraste...» que han inundado millares de páginas de internet con versiones escritas, icónicas, audiovisuales, casi siempre reiterativas o directamente plagiaras, es indicio más de una debilidad que de una fortaleza de lo que pudiera ser llamado folclore o neofolclore de internet.

Es posible que la vistosa capacidad de expansión y de replicación que ha aumentado exponencialmente en el dominio internáutico dé la impresión de que el nuevo soporte ha podido contribuir a que las tradiciones orales y campesinas del pasado encuentren una vía de perpetuación e incluso de enriquecimiento con nuevas propuestas y adaptaciones multimedia. Pero no: un contraste detallado y cuidadoso entre las tradiciones orales del pasado y los versos que campan hoy a sus anchas por internet deja en muy mal lugar, si atendemos a las señales de creatividad y versatilidad, a los últimos. A nadie se le puede ocultar que el repertorio de los «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...» que hemos logrado cosechar en internet no pasa de ser un corpus repetitivo, rígido, esclerotizado, ayuno de la inspiración espontánea, de la savia bullente, de los casi acrobáticos recursos de estilo que informaban las versiones que circularon en el repertorio oral y campesino más tradicional.

La transición del folclore patrimonial y campesino al neofolclore globalizado de internet, que muchos consideran que se ha convertido en una vía de evacuación positiva y legítima, que ha contribuido a fortalecer, o por lo menos a evitar un deterioro mayor de las tradiciones orales y populares del pasado, no es, a la vista de lo que hemos podido aprender, ninguna panacea ni ninguna garantía de futuro sano e incuestionable de nuestras poesías y músicas de raíz folclórica. La aplastante cantidad de los «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...» que circulan hoy en la red no se ve acompañada de ninguna alta calidad poética ni de ninguna realmente efectiva vitalidad sociológica. Las estrofas que hoy se mueven por la red son más bien residuos o cáscaras, resultados de mecanismos de producción en fase más rapsódica –repetitiva, en declive– que aédica –en auge creativo–, fuertemente desnaturalizados y desemantizados, de lo que hasta hace poco –y puede que en algún rincón rural

de Hispanoamérica todavía lo sean— sí fueron tradiciones orales plenas de vigor, lozanía e inventiva, en conexión directa y fluida con las del pasado.

Por más caricaturas empobrecidas que sean de un folclore patrimonial al que nada ni nadie puede salvar del declive ni de una extinción que se vislumbra próxima —pues el triunfo total y el monopolio absoluto es el destino que aguarda a la cultura de masas globalizada—, los «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste...» que hoy aparentemente triunfan —por su cantidad, que no por su calidad— en internet son una materia excelente para reflexionar acerca de la crisis —también de la crisis de la poesía y del neofolclore de internet— en que se halla sumido nuestro cada vez más estandarizado mundo.

Hace casi cien años que el benemérito folclorista argentino Juan Alfonso Carrizo, al que he procurado homenajear en estas páginas, escribió este encomio de la cultura del pueblo y de la poesía oral, que él creía —con un idealismo y una confianza en el futuro que resultaría muy difícil mantener hoy— que eran y que podrían seguir siendo garantes de la resistencia de la gente común frente al poder de las élites, el cual era ejercido a través de, entre otros instrumentos, la escritura institucional:

Desde entonces comprendí que el tirano tiene en el pueblo su peor enemigo, y que la historia escrita es un pálido reflejo de la realidad si se la compara con la plasticidad de las imágenes de la poesía popular (1926, pp. 7-8).

Son palabras de antes del triunfo de la última globalización y de la bisutería que llena hoy el cuasi monopolio falaz y reduccionista de internet. Entonces fueron escritas con la energía del convencimiento y de la esperanza; hoy suenan a ideal sombríamente truncado, a la vista de la rapidez con que lo que Carrizo llamaba «poesía popular» se encamina a la extinción.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A REÍR SE HA DICHO. «DESAFÍO!!!! ESCRIBE UN ARO, ARO O UN AYER PASE X TU CASA...!!!». *Facebook*. <<https://www.facebook.com/353068041449936/posts/desafio-escribe-un-aro-aro-o-un-ayer-pase-x-tu-casa-no-se-vale-repetir-ahi-de-jo-/385916038165136/>> [1 abril 2020].
- ALCALÁ ORTIZ, Enrique. *Cancionero popular de Priego (Poesía cordobesa de cante y baile)*. 8 vols. Priego: Ediciones Huerta Palacio, 2006.
- ATOON. «Los 50 mejores 'Ayer pasé por tu casa'». *Sofoca-PEBRE popular condimento*. <<https://www.sofoca.cl/pebre/2008/06/22/los-50-mejores-ayer-pase-por-tu-casa/>> [1 abril 2020].
- BAYO, Ciro. *Romancillo del Plata, contribución al estudio del Romancero Río Platense*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1913.
- BAYO, Ciro. *Romancero criollo. Relaciones y cantares*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1921.

- CARRIZO, Juan Alfonso. *Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca)*. Buenos Aires: Silla Hermanos, 1926.
- CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: A. Baiocco, 1933.
- CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Jujuy*, 2 vols. Tucumán: Miguel Violetto, 1934.
- CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Tucumán*, 2 vols. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1937.
- CARRIZO, Juan Alfonso. *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1945.
- CARVALHO NETO, Paulo de. *Antología del folklore ecuatoriano*. 2ª ed. Quito: Abya Yala, 1994.
- CHR. «Ayer pasó por tu casa» [video]. En *La ejecución*. kutum recs, 2006. <<https://www.youtube.com/watch?v=A3sG1b9sRgI>> [1 abril 2020].
- DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- DAWKINS, Richard. *El gen egoísta*. Trad. Juana Robles Suárez. Barcelona: Labor, 1979.
- DEVETACH, Laura y ROLDÁN, Laura. *Ayer pasó por tu casa. Coplas de amor y risa*. Buenos Aires: Colihue, 1992.
- DOMÍNGUEZ MORENO, José María. *Cancionero de Ahigal*. Ahigal: Biblioteca Virtual Extremeña, 2019.
- DRAGHI LUCERO, Juan. *Cancionero popular cuyano*. Mendoza: Best Hermanos, 1938.
- EL FLACO PAILOS. *Los inservibles* [video]. Mis, 2006. <<https://www.youtube.com/watch?v=utCSb1olJmI&t=1014s>> [1 abril 2020].
- FERRÁN, Augusto. *La soledad*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1861.
- FIGUEROA LORZA, Jennie. «Algunos juegos infantiles del Chocó». *Thesaurus*, 1966, 21, pp. 274-300.
- FRENK, Margit et al. *Cancionero folklórico de México*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1975-1985.
- GORDON, Maxine W. «Selections from the Folklore of Vieques, Yauco, and Luquillo, Puerto Rico». *The Journal of American Folklore*, 1951, 64, 251, pp. 55-82.
- KATUNGA. «Ayer pasó por tu casa» [video]. En *El Quinteto del Año*. Estados Unidos: Arcano Records, 1977. <<https://www.youtube.com/watch?v=Aoj7ZIL2gxU>> [1 abril 2020].
- LA TIERRA DE SAGATARA. «Bombas (Folklore Oral de El Salvador)». *La Tierra de Sagatara. Literatura y Cultura Salvadoreña*. <<https://latierradesagatara.blogspot.com/2014/07/bombas-folklore-oral-de-el-salvador.html>> [1 abril 2020].
- LEYVA LORÍA, Damiana y SOLÍS PACHECO, Camilo. *La bomba yucateca. Origen y vigencia*. Mérida: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- LORENZO FERNÁNDEZ, Xoaquín. *Cantigueiro popular da Limia Baixa*. Vigo: Galaxia, 1973.
- LOYOLA M, Benjamín. «Payas». *chile.rec.humor (Google Groups)*. <<https://groups.google.com/g/chile.rec.humor>> [1 abril 2020].
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y BAL Y GAY, Jesús. *Cancionero gallego*, 2 vols. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973.

- MARTINS, Firmino A. *Folklore do Concelho de Vinhais II*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1938.
- MASERA, Mariana. «Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico: la puerta». *Destiempos*, 2008, 15, pp. 82-95.
- MATOS AYALA, «Andreina». «Aro aro graciosos». *Lifeder*. <<https://www.lifeder.com/aro-aro/>> [1 abril 2020].
- MOLINA, Carlos. «Canciones folklóricas y costumbristas de Honduras». *Cultura popular: Folklore, Historia, Cultura y Opinión*. <<http://aficionfolklorica.blogspot.com/2011/01/canciones-folkloricas-y-costumbristas.html>> [1 abril 2020].
- MOUTINHO, Viale. *Terra e canto de todos. Vida e trabalho no cancionero popular português*. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1988.
- MUÑOZ TÁBORA, Jesús. *Folklore y educación, Honduras*. Tegucigalpa: Guaymuras, 2006.
- ORTIZ A., Carlos. «El rescate de la copla popular». En *Coplas de la celebración del Pawkar Raymi: carnaval por la vida*. Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Chimborazo, 2009, pp. 45-52.
- PEDROSA, José Manuel. «Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1996, 72, pp. 39-67.
- PEDROSA, José Manuel. «Las bombas: un género de canción y de danza en las tradiciones mexicana y panhispánica». *Revista de Literaturas Populares*, 2001, 1, pp. 157-187.
- PEDROSA, José Manuel. «Cuando paso por tu puerta...: análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2002, 50, pp. 203-215.
- PEDROSA, José Manuel. «Las canciones contrahechas: hacia una poética de la intertextualidad oral». En PIÑERO, Pedro M. (ed.). *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar «in memoriam»*. Sevilla: Universidad, 2004, pp. 449-469.
- PEDROSA, José Manuel. «La condición, poema escénico de Rafael Alberti, el juego infantil de *El cura, la señora y la criada* y un diálogo anticlerical del siglo XVII». *Poesía popular y escrituras poéticas en España* [Número monográfico y doble, Mario Hernández y José Manuel Pedrosa (coords.)], *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 2006a, 39-40, pp. 153-176.
- PEDROSA, José Manuel. «Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito». *Revista de Literaturas Populares*, 2006b, 6, 1, pp. 96-127.
- PEDROSA, José Manuel. «El amante, la puerta y la lluvia: la balada hispánica de *La mujer engañada*, el *pahkaru* indio del Sumba y el tópico poético del *paraklausithyron*». *Acta Poetica*, 2011a, 32, pp. 151-204.
- PEDROSA, José Manuel. «El cuarto alquilado, o el cuerpo prostituido: metáfora y erotismo, oralidad y escritura». En BÈGUE, Alain y PÉREZ LASHERAS, Antonio (eds.). «Hilaré tu memoria entre las gentes»: *Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*. *Palabras para un gallego sabio*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011b, vol. II, pp. 427-450.
- PEDROSA, José Manuel. «Bombas y relaciones, entre España y América». En MASSIP, Francesc, NAVARRO, Pere y PALAU, Montserrat (eds.). *Teatralitat popular i tradició:*

- II Congrés Internacional de Balls Parlats*. Catarroja-Barcelona: Editorial Afers, 2015, pp. 245-255.
- PEDROSA, José Manuel. *El convite en el palacio de Eros: metáfora, ironía, fórmula y posesión*. Madrid: Mitáforas, 2018.
- PEDROSA, José Manuel. «El limón amargo: de la lírica sefardí a Miguel Hernández». (En prensa).
- PÉREZ BUGALLO, Rubén. «Gato. I. Argentina». En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: SGAE, 1999, vol. IV, pp. 539-540.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Javier. *Poética, retórica y memoria en el amorfino: coplas de amor montubias*. Dirs. Juan Carlos Gómez Alonso y Vicente Robalino Caicedo. Universidad Autónoma de Madrid, 2019.
- PONS, Graciela y RASERO, Carina. *Almacén de memorias... y sus puentes: trabajo de rescate de la lengua, la literatura y la historia oral*. Paraná: Ana, 2017.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. «Meme». *Diccionario de la Lengua Española*. Versión electrónica 23.3. <<https://dle.rae.es/meme?m=form>> [1 abril 2020].
- RIELO CARBALLO, Isaac. *Cancioneiro da Terra Chá (Pol)*. La Coruña: Ediciós do Castro, 1980.
- RODRIGUES, Maria da Ascensão Gonçalves Carvalho. *Cancioneiro da Cova da Beira*. Ferro-Covilha: Edición de la autora, 1986.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *Cantos populares españoles*. 4 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883.
- ROQUE, Joaquim Baptista. *O Baixo Alentejo no cancionero nacional*. Ed. Paulo Lima. Portel: Arquivo Transtagano, 2020.
- SACO ARCE, Juan Antonio. *Literatura popular de Galicia: colección de coplas, villancicos, diálogos, romances, cuentos y refranes gallegos*. Ed. Juan Luis Saco Cid. Ourense: Diputación Provincial, 1987.
- SCHUBARTH, Dorothee y SANTAMARINA, Antón. *Cancioneiro popular galego*. 6 vols. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1984-1992.
- SILVEYRA, Carlos. *Piropos: amor versero*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2011.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús y ORNOSA FERNÁNDEZ, Fernando. *Cancionero secreto de Asturias*. Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005.
- UBDÍA, Abdón et al. (eds.). *Poesía popular andina. Ecuador, Perú, Bolivia, Chile*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares, 1982.
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN LUIS. «Ayer pasé por tu casa...». *Humor – Universidad Nacional de San Luis*. <<http://www0.unsl.edu.ar/~iigonza/humor/ayerpase.htm>> [1 abril 2020].
- VASCONCELLOS, José Leite de. *Cancioneiro popular português*. Ed. Maria Arminda Zalar Nunes. 3 vols. Coimbra: Universidade, 1975-1983.
- VASVARI, Louise O. *The Heterotextual Body of the «Mora morilla»*. Londres: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- xxrgv1234xx. «A reirse con unos aros». *Taringa*. <<https://www.taringa.net/+humor/a-reirse-con-unos-aros523>> [1 abril 2020].

YEVES DESCALZO, Feliciano Antonio. *Coplas y cantares populares. Asociación Cultural Amigos de Venta del Moro*. <[http://www.ventadelmoro.org/historia/folklore/coplasycantarespopulares\\_23.html](http://www.ventadelmoro.org/historia/folklore/coplasycantarespopulares_23.html)> [1 abril 2020].

# EL CANON DESAPROPIADO Y LAS REFERENCIAS SIGNIFICATIVAS: PROPUESTA DE ACERCAMIENTO AL *FANFICTION*

ANA MARÍA LUNA PEÑA

*Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey*

LAS MATERIALIDADES DISCURSIVAS, durante mucho tiempo, fueron relegadas para su estudio en aras de aproximaciones intratextuales. Eso ocurrió con la literatura, sus procesos de escritura así como la naturaleza de las lecturas detonadas y los efectos en sus lectores, pero, por ejemplo, cuando se estudia al *fanfiction*, parecería que el fenómeno se invierte: queda la sensación de que quizás son esas, sus materialidades, lo único que vale la pena estudiar: se ha estudiado la plataforma en que se publica, como espacio de afinidad y afiliación (Black: 2005, 2007); se ha estudiado desde la pedagogía bajo una perspectiva de alfabetización digital (Miranda Lacerda y Schlemmer: 2018); bajo el modelo de Hayes, por otra parte, un estudio concluye que los aspectos cognitivos involucrados durante el acto de creación del *fanfiction* están estrechamente ligados con sus aspectos sociales y tecnológicos (Dominguez Jeria: 2018); desde enfoques interdisciplinarios se han rescatado conceptos de la sociología de la literatura, de los estudios culturales, de la didáctica de la lengua y la literatura y de la comunicación para hablarnos de cómo se leen y cómo se comparten estos textos en los entornos digitales y multimodales actuales (García-Roca: 2016, 2020; Martos García: 2008); y poco se ha visto, por ejemplo, de crítica literaria sobre *fanfiction*, de estudios sobre sus estrategias narrativas, sobre el funcionamiento estético de su ficcionalidad o sobre lo que podríamos llamar su «literariedad».

En aras de contribuir a colmar parte de esas insuficiencias, a lo largo del presente trabajo explicamos y desarrollamos la idea de que el *fanfiction* como práctica escritural actual alrededor de universos imaginarios preexistentes participa de las poéticas desapropiativas que la escritora mexicana Cristina Rivera Garza describe en su libro *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*, y que este tipo de prácticas se mueven «hacia lo propio y hacia lo ajeno» (Rivera Garza: 2019, p. 21),

en un ir y venir constante, apropiándose y desapropiándose de un canon a través de lo que llamamos referencias significativas.

## 1. DESAPROPIACIÓN: UNA LECTURA DE CRISTINA RIVERA GARZA

*Los muertos indóciles* (Rivera Garza: 2019) inicia con una mención sobre la presencia de la figura de la muerte en reflexiones sobre la escritura; sus siguientes argumentos contribuirán a proponer primero el concepto de necroescritura y luego el de desapropiación. Así, con estos aportes, Cristina Rivera Garza se relaciona directamente con la postura de la muerte del autor, propuesta por el escritor francés Roland Barthes.

Barthes desarrolla la idea de que no es el autor quien proporciona el sentido a la escritura, sino que son los lectores en quienes se recoge la unidad de los textos, los cuales no son otra cosa que mezclas de escrituras. Dice en su ensayo «La muerte del autor», publicado originalmente en 1968: «el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino» (2010, p. 224) y se pregunta si acaso el nacimiento del lector se debe pagar con la muerte del autor. Por su parte, para Rivera Garza, hay «procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector» (2019, p. 19), a los que llama necroescrituras. En ambos autores está presente la idea de la escritura como mezcla o como diálogo; también, en ambos, la idea de un reestructuramiento de las figuras de autor y lector en el sistema de producción, circulación y recepción literarios.

El *fanfiction* es una de las prácticas de escritura actual que mejor ilustra las propuestas teóricas anteriores, así como aquellas relacionadas con el lenguaje dialógico, la intertextualidad, la mezcla de escrituras y el intercambio de roles autor/lector. Cuando Cristina Rivera Garza estudia a las necroescrituras, concepto que quizás podamos considerar heredero de todas las posturas teóricas referidas, ella no menciona a los *fanfics*, pero creemos que la poética que sostiene a las necroescrituras, esto es, la poética de la desapropiación, puede también sostener y describir a estos.

La desapropiación es la poética que reta «constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje» (Rivera Garza: 2019, p. 19). Esto podemos observarlo, por ejemplo, en un *fanfic* titulado «¿Quién mató al zorro?», publicado en Fanfiction.net bajo la categoría de Anime/Naruto, en el cual el usuario que lo publica especifica a manera de comentario introductorio: «Los personajes de Naruto no me pertenecen, este es un *fanfic* ubicado fuera del mundo shinobi» (TheInad: 2020). En este caso, el «mundo

shinobi» se refiere a un elemento ficticio de Naruto, pero traído a mención en un enunciado que apela a la «no pertenencia» de otro elemento ficticio («los personajes de Naruto») resulta en una especie de contradicción o de ironía lúdica y rebelde. Los fans que escriben *fanfiction* de *Naruto* aceptan la propiedad que sobre el anime sostiene su Autor, pero también la retan al volver parte de sus enunciados sus elementos ficticios.

Por lo anterior creemos que los *fanfiction* son idóneos de analizar si lo que queremos es encontrar ejemplos de prácticas escriturales que recurren a poéticas desapropiativas. «La estrategia desapropiativa produce estrategias de escritura que abrazan y dan la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias» (Rivera Garza: 2019, p. 100).

Si el lenguaje es eminentemente dialógico, si toda escritura es una mezcla de escrituras, entonces es quizás posible que no haya escritura que no dé «la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí» (Rivera Garza: 2019, p. 100), pero los *fanfiction* lo hacen de manera explícita y, además, muchas veces a contracorriente, retando todos los sentidos de la palabra «propiedad». Pues no solo hablar de desapropiación es adecuado al referirse a los *fanfiction*, también podríamos decir de estos que son escrituras «inconvenientes» e «impropias», términos que en *Los muertos indóciles* son usados para referirnos a escrituras desapropiadas. Probablemente sí lo sean para la lista de autores y autoridades a las que Fanfiction.net se refiere cuando declara «FanFiction respeta los deseos expresos de los siguientes autores / editores y no archivaré las entradas basadas en su trabajo». Los dueños de la plataforma no desapropian los contenidos publicados por esos Autores y, por ende, tampoco pueden hacerlo sus usuarios.

## 2. EL *FANON*: EL CANON DESAPROPIADO

Ya hemos dicho que, a nuestro parecer, las propiedades desapropiativas del *fanfiction* giran en torno de acciones e intenciones, a un tiempo, de desapropiación y de apropiación de un canon, entendiendo «desapropiación» como esa poética que critica estrategias de producción que privilegian la Autoría y a la «apropiación» como las estrategias que las respetan (como en el caso ya mencionado, el caso de la plataforma y su declaración de «respeto» hacia esas Autorías).

Los escritores —o Autores— se excusan en la ostentación de un *copyright* para expresamente manifestar su desaprobación al respecto de la escritura de *fanfiction* de sus obras: desean proteger así el canon de las mismas. Y, sin embargo, no hay leyes que de hecho protejan el canon; «nada de la autoridad del titular de los derechos de autor sobre el canon se deriva necesariamente de esa propiedad de los derechos de autor. Los derechos de autor protegen legalmente las obras y ciertos elementos de

esas obras, pero no existen leyes que protejan el canon» (Deksen y Hick: 2018, p. 5). En esta cita, «canon» no se refiere al canon occidental (Bloom: 1994), es decir, al conjunto de obras representativas de la literatura (o, bien, a otras listas de obras influyentes en música, pintura y, en fin, en todo arte); sino a una definición que lo relaciona con todo aquel material aceptado para formar parte de una historia original, con su conjunto de hechos, reglas, cronología oficial, etcétera.

Al crear *fanfiction* los fans desapropian y se apropian de todos estos hechos, reglas, cronología y personajes que constituyen el canon original de la obra y lo expanden: «[los *fanfiction*] son manifestaciones culturales en las que los fans se apropian de los hipotextos y juegan con ellos expandiéndolos, modificándolos o rellenando posibles huecos argumentales» (García-Roca: 2016, pp. 43-44). Mientras que toda recepción de un texto literario actualiza a ese mismo texto literario, produciendo tantas lecturas posibles como lectores tenga, la recepción de un *fanfiction* necesariamente actualiza dos textos: (a) el hipotexto, es decir el texto original, el texto canónico, y (b) el hipertexto, esto es el texto que se deriva de él —textos A y B, según la teoría de Gérard Genette sobre transtextualidad (Genette: 1989, p. 14).

Para García-Roca, uno de los objetos del *fanfiction* es, precisamente, el de «prolongar y dilatar el proceso de recepción más allá de las limitaciones del canon disponible» (2020, p. 68). Creemos que es imprescindible comprender las limitaciones del canon —en sus varias acepciones, como canon original de una obra y como canon occidental literario—, para poder hablar realmente de las propiedades desapropiativas del *fanfiction*.

El canon occidental literario es uno de los productos de la autoría y la autoridad en las humanidades, precisamente la línea que abre *The Western Canon* menciona «Busco aislar las cualidades que hicieron a estos autores canónicos, es decir, autoritarios en nuestra cultura» (Bloom: 1994, p. 1). El canon lo podemos entender como un sistema de referencias para la lectura literaria, pues la literatura, de acuerdo con Rivera Garza «es el nombre que se le ha dado a una cierta forma de escritura que se publicó en papel, usualmente en la forma de libros, y que se constituyó en elemento hegemónico para la formación de cánones a lo largo del periodo moderno» (2019, p. 213). Dichos cánones están insertos en un sistema jerárquico que se sostiene en referencias autorales como las de Miguel de Cervantes y Shakespeare en la misma base del sistema y casi siempre están organizados por un sistema clasificatorio alrededor de géneros literarios. ¿Pero qué pasaría si de pronto organizáramos nuestros cánones literarios en torno a otros sistemas? Quizás un sistema de referencias afectivas nos daría la oportunidad de organizar el canon literario en categorías como las de textos escritos por un amante para otro amante, en texto escritos por niños para sus madres o bien en categorías para los textos escritos por fans para otros fans.

Si bien es cierto que el *fanfiction* se organiza alrededor de sistemas de clasificación menos centrados en la autoría, propugnando por autorías colectivas o hasta anónimas (seudónimas), también es cierto que continúa reproduciendo la idea de la autoridad y del origen, pues los fans suelen consumir todos los productos canónicos que después habrán de integrar a sus escritos. Es decir, defienden al mismo tiempo apropiación y desapropiación, en un ir y venir, en un cruce constante de una Línea Año Cero, en términos usados por Fernández Mallo (2018) en su libro *Teoría general de la basura*.

Seguimos sosteniendo que al *fanfiction* le interesa mucho el canon, pero creemos que le interesa mucho más apropiarse del canon que dejarlo intacto. De hecho, los escritores de *fanfics* transforman el canon y lo convierten en *fanon*. Dice Paloma Domínguez Jeria que «el conocimiento de los fanáticos se compone de información del canon y del *fanon*, esto último entendido como las convenciones que la propia comunidad establece sobre la obra admirada en las que se agrega información extraída de la cultura popular» (2018, p. 93). Es decir, que el *fanon* es la lectura del canon; más aún: es la lectura afectiva y admirada del canon; la apropiación del canon y, al mismo tiempo, su desapropiación.

### 3. HACIA UN CANON DE LAS REFERENCIAS SIGNIFICATIVAS

La idea de la «afinidad» en el *fanfiction* es recurrente en las investigaciones que sobre el fenómeno se han hecho a lo largo de las dos primeras décadas de este siglo. Por ejemplo, Rebecca Black (2007), estudiando el sitio Fanfiction.net, lo describe como un espacio de afinidad donde los escritores que ahí publican pueden posicionarse como usuarios capaces y realizados de múltiples lenguajes sociales; también encontramos una reflexión similar por parte de García-Roca (2016), quien expresa que en estos espacios de afinidad y de cooperación los adolescentes pueden comunicarse y relacionarse con la literatura, adquiriendo competencias relacionadas con el lenguaje.

Más recientemente, este mismo autor dice:

Internet ha facilitado la creación de espacios de afinidad en los que los usuarios pueden reunirse en torno a sus aficiones, intereses u objetivos. [...] Desde esta perspectiva, es la comunidad, como inteligencia colectiva, y no el autor, la que establece los límites de la interpretación textual: decide qué es o no canónico (García-Roca: 2016, p. 65).

Y por eso hablamos de desapropiación cuando decimos que al *fanfiction* le interesa el canon —la autoridad, la protección de la propiedad—, porque también le interesa el *fanon* —la comunidad y la apropiación—. Sí, le interesa la desapropiación

de un canon para formar un *fanon* a través de referencias afines, a las que llamamos referencias significativas.

En el *fanfiction* «¿Quién mató al zorro?» (TheInad: 2020), ya referido anteriormente, el «mundo shinobi», los personajes y el resto de los elementos ficticios de *Naruto* utilizados durante la escritura del texto son ejemplos de referencias significativas.

Hasta bien entrado el siglo xx, pocas teorías de la literatura habían dado cuenta de la importancia de considerar «los aspectos emocionales de la literatura» (Hogan: 2016, p. 23). Bermúdez Antúnez (2009) explica que sólo una vertiente de las teorías de la recepción lo hace, quizás refiriéndose a la *affect theory*. Para Hogan (2016), existe una conexión entre el afecto, la motivación y la emoción con la experiencia literaria.

Este planteamiento se relaciona con aquel expresado en 1970 por el crítico y teórico literario norteamericano Stanley Fish, en su artículo «La literatura en el lector: estilística ‘afectiva’». En él, Fish defiende un método de análisis de obras literarias a partir de las respuestas del lector durante el momento de la lectura. Él expresa:

Para mí, un hecho estilístico es un hecho de respuesta, y como mi categoría de respuesta incluye todo, desde lo más pequeño y menos espectacular hasta la más amplia y rupturista de las experiencias lingüísticas, todo es un hecho estilístico, y podemos muy bien abandonar la palabra (Fish: 2010, p. 281).

De acuerdo con Badía Fumaz, «el reconocimiento de la calidad artística que lleva a seleccionar uno u otro texto es el gesto que dota de literariedad [a] esa obra» (2012, p. 123). Es decir, la experiencia de lo literario depende de la recepción, la literariedad no es inherente al texto. Por ejemplo, una madre que lee un poema escrito por su hijo podría haber gozado una respuesta afectiva mayor a la experimentada con cualquier otra lectura y, por tanto, una mayor experiencia de lo estilístico. No hay, entonces, razones suficientes para argumentar acerca de la calidad artística ya sea presente o ausente en cualquier producción escrita, pues

la calidad, definida como el conjunto de propiedades que permiten juzgar el valor de algo, no es, por otra parte, inherente al texto. No hay nada, de hecho, inherente al texto. No hay nada que venga del texto sin que esto haya sido invocado por el lector. Mejor dicho: lo único inherente al texto es su cualidad alterada. El texto no dice ni se dice; el texto se da, lo que, en este caso, significa que se da a leer (Rivera Garza: 2019, p. 214).

Lo mismo ocurre con los *fanfiction*. Quienes los escriben y los leen, conscientes de las posibilidades desapropiativas que permean la relación canon/*fanon*, aprove-

chan esos intersticios para escribir y para leer de acuerdo con sus propias aficiones, intereses u objetivos, obviando la autoridad del propietario de la obra y convirtiéndose, a través de ese hecho de respuesta afectiva –ese hecho estilístico–, en la unidad del texto.

Bermúdez Antúnez explica que «las *indeterminaciones* de una obra son espacios proteicos para el impacto emocional» (2009). Estas indeterminaciones, intersticios o intertextos son «el espacio topológico de la imaginación» (Prósperi: 2016, p. 226). No cabe duda de que el *fanfiction* echa mano de la imaginación y la creatividad para crear. Y lo hace a través de espacios residuales: blogs que están al margen de las carreras verdaderamente literarias («impresas») de sus Autores (como sucede quizás con la misma Cristina Rivera Garza); foros que no tardan en desaparecer del espacio de la Web y que hoy sólo pueden ser encontrados a través de WayBackMachine; o plataformas que, por deseo expreso de ciertos Autores, no desapropian lo que podrían desapropiar.

Estos espacios promueven lecturas que desafían los viejos paradigmas: autorales, del canon, de la calidad literaria y hasta de la permanencia, ese viejo paradigma del hacedor de libros impresos y encuadernados; así, invitan a pensarlos desde otro lugar y a partir de enfoques emanados del contexto digital, pugnando por lecturas afectivas, desapropiadas, contestatarias y fugaces, o, lo que es lo mismo, del presente.

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo hemos planteado una idea rectora: la idea de que las prácticas de escritura de *fanfiction* participan de poéticas desapropiativas que giran en torno de la desapropiación de cánones a través de lo que llamamos referencias significativas; seguidamente, hemos propuesto una serie de ideas derivadas: (a) que las poéticas desapropiativas describen adecuadamente a los *fanfiction*, (b) que el *fanon* es una lectura desapropiada del canon, y (c) que en los espacios de afinidad del *fanfiction* y en los intersticios entre canon y *fanon* se experimentan las respuestas afectivas que, al fin y a la postre, resultan en el hecho estilístico de la lectura.

Dice Cristina Rivera Garza que «lo que ha llegado a ser acaso la revolución de nuestra era [es]: el auge y la expansión del uso de las tecnologías digitales» (2019, p. 17). Y con ello en mente nos queda la esperanza de que aquello que aún está en los límites de la literatura y, por ende, alejado del canon, por sus posibilidades revolucionarias, pueda seguir siendo motivo de diálogo entre escritores, lectores, teóricos, académicos, docentes, críticos y, en fin, todo aquel interesado en la palabra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADÍA FUMAZ, Rocío. «Muerte del autor y literatura digital». *Eikasía: Revista de Filosofía*, 2012, 44, pp. 113-127. <<http://revistadefilosofia.com/44-07.pdf>> [15 febrero 2021].
- BARTHES, Roland. «La muerte del autor». En DELGADO, Teresa y ARAÚJO, Nara (eds.). *Textos de teorías y crítica literarias: (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Barcelona: Anthropos Editorial/Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 221-224.
- BERMÚDEZ ANTÚNEZ, Steven. «Las emociones como centro del impacto narrativo en la interacción con mundos ficcionales. Su necesidad para la teoría literaria». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2009, 41. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/emocion.html>> [15 febrero 2021].
- BLACK, Rebecca W. «Access and affiliation: The literacy and composition practices of English-language learners in an online fanfiction community». *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 2005, 49, 2, pp. 118-128. <<https://doi.org/10.1598/JAAL.49.2.4>> [15 febrero 2021].
- BLACK, Rebecca W. «Fanfiction Writing and the Construction of Space». *E-Learning*, 2007, 4, 4, pp. 384-397. <<https://doi.org/10.2304/elea.2007.4.4.384>> [15 febrero 2021].
- BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1994.
- DEKSEN, Craig y HICK, Darren Hudson. «On Canon». *Contemporary Aesthetics*, 2018, 16, pp. 1-11. <[http://digitalcommons.risd.edu/liberalarts\\_contempaesthetics/vol16/iss1/14](http://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol16/iss1/14)> [15 febrero 2021].
- DOMÍNGUEZ JERIA, Paloma. «El proceso de la escritura colaborativa del autor-fanático en el fanfiction: una nueva forma de concebir la escritura en la era digital». *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, 2018, 19, pp. 92-100. <<https://doi.org/10.13130/2035-7680/10109>> [15 febrero 2021].
- FANFICTION.NET. «Guidelines». *Fanfiction.net | unleash your imagination*. <[https://www.fanfiction.net/story/story\\_tab\\_guide.php](https://www.fanfiction.net/story/story_tab_guide.php)> [15 febrero 2021].
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Teoría general de la basura: (cultura, apropiación, identidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- FISH, Stanley. «La literatura en el lector: estilística 'afectiva'». En DELGADO, Teresa y ARAÚJO, Nara (eds.). *Textos de teorías y crítica literarias: (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Barcelona: Anthropos Editorial/Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 261-282.
- GARCÍA-ROCA, Anastasio. «Prácticas lectoras en espacios de afinidad: formas participativas en la cultura digital». *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, 2016, 15, 1, pp. 42-51. <[https://doi.org/10.18239/ocnos\\_2016.15.1.979](https://doi.org/10.18239/ocnos_2016.15.1.979)> [15 febrero 2021].
- GARCÍA-ROCA, Anastasio. «Lectura virtualmente digital: el reto colectivo de interpretación textual». *Cinta de Moebio*, 2020, 67, pp. 65-74. <<https://doi.org/10.4067/S0717-554X2020000100065>> [15 febrero 2021].
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. España: Altea/Taurus/Alfaguara, 1989.

- HOGAN, Patrick Colm. «Affect Studies and Literary Criticism». *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2016. <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.105>> [15 febrero 2021].
- MARTOS GARCÍA, Alberto Eloy. «El poder de la con-fabulación: Narración colectiva, fan fiction y cultura popular». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2008, 40. <[http://www.ucm.es/info/especulo/m\\_amo/amo\\_4.html](http://www.ucm.es/info/especulo/m_amo/amo_4.html)> [15 febrero 2021].
- MIRANDA LACERDA, Marcelo y SCHLEMMER, Eliane. «Alfabetización digital, lengua y literatura en la cibercultura: los ‘fanfics’ como recurso pedagógico». *Revista de Educación de la Universidad de Granada*, 2018, 25, pp. 235-255. <<https://doi.org/10.30827/reugra.v25i0.116>> [15 febrero 2021].
- PRÓSPERI, Germán Osvaldo. «El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria». *Revista Chilena de Literatura*, 2016, 93, pp. 215-234. <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/44356/46366>> [15 febrero 2021].
- RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México: Penguin Random House, 2019.
- THEINAD. «¿Quién mató al zorro?». *Fanfiction.net*. <<https://www.fanfiction.net/s/13751794/1/Quién-mató-al-zorro/>> [15 febrero 2021].



# EL MICRORRELATO EN WATTPAD: PROBLEMÁTICAS DE SU INTEGRACIÓN EN EL CANON

BASILIO PUJANTE CASCALES  
*Universidad de Murcia*

## 1. INTRODUCCIÓN

LA FORMACIÓN DEL CANON LITERARIO es un proceso complejo y fluctuante que se suele extender durante un periodo largo de tiempo y que nunca queda cerrado del todo. La propia definición del término es difícil y su establecimiento ha provocado no pocas polémicas en la Teoría de la Literatura, especialmente en la norteamericana. Enric Sullá ofrece una definición breve, pero creo que bastante aclaratoria de lo que significa este término: «elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas» (1998, p. 11). Debemos poner el énfasis en estas dos últimas palabras, ya que el canon se asocia a la crítica literaria y a los especialistas y no al gusto del lector medio. Wendell V. Harris lo expresa así: «aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos» (Aradra Sánchez y Pozuelo Yvancos: 2000, p. 46). Para José María Pozuelo el canon funcionaría como una sinécdoque de la siguiente frase: «la literatura que yo creo que se ha de explicar en función de mi origen, credo, posición o programa o simplemente de la que estudié yo mismo en la Universidad en la que me formé» (2006, p. 19). Se trata, por lo tanto, de una elección personal (del profesor, editor, crítico o antólogo) o colectiva (de una nación o sociedad), con todo lo que de subjetivo posee una acción de este tipo.

## 2. EL CANON DEL MICRORRELATO

Esta complejidad provoca que la formación del canon de un género literario concreto sea un asunto que nos exige analizar un periodo amplio de tiempo. Pien- sen, por ejemplo, en cómo se ha formado el canon de la novela española o de la

poesía: a lo largo de siglos han ido entrando y saliendo de esa selección que los convierte en clásicos para una época determinada obras o autores que hoy consideramos insoslayables y otros que han pasado al más absoluto olvido. Sin embargo, existe un género en el que ese proceso de siglos se produjo en unos pocos años: me estoy refiriendo al microrrelato. Desde su definición teórica –el primer artículo en España sobre el género (en Latinoamérica) es de Francisca Noguerol y fue publicado a principios de los noventa (1992)–, hasta la formación de un primer canon, con antologías o estudios críticos, apenas pasaron un par de décadas. Esta rápida formación del canon no ha estado ajena a problemas provocados por el desconocimiento de los rasgos básicos del microrrelato por parte de lectores, autores o editores o por su estatuto genérico. Este último aspecto ha sido uno de los caballos de batalla de los teóricos de la minificción durante años e influyó en la conformación de un canon particular, tal y como señala Gabriela Mariel Espinosa en relación con el minicuento latinoamericano: «Existe, entonces, una diversidad de opiniones sobre el estatuto genérico de la forma lo cual resultaría problemático al momento de considerar las posibilidades de su ingreso al canon» (2012, p. 1637).

Estamos, por lo tanto, ante un caso muy particular, en el que no solo su análisis y estudio se llevó a cabo en poco tiempo, sino en el que el propio desarrollo del género hasta convertirse en un género popular duró apenas unos quince años. Por establecer unas fechas que nos aclaren esta rápida evolución: en 1991 no teníamos en España ni estudios teóricos ni apenas autores que cultivaran, al menos con conocimiento del género, microrrelatos, mientras que en 2006 comenzó a ser bastante popular gracias al surgimiento de decenas de blogs y alcanzó un estatus que aún se mantiene hoy en día. ¿Qué pasó en esos quince años? Pues que se estableció un primer canon en una etapa en la que el corpus era muy limitado. Recordemos que se trataba de una época en la que la publicación digital estaba aún en un estadio seminal y en el que la autoedición era mucho menos frecuente que en la última década, por lo que las editoriales canalizaban la mayoría de las publicaciones literarias. Esto favoreció a una serie de autores que publicaron libros de minificción en estos años y que suscitaron el interés de unos críticos ávidos por analizar este nuevo género en España, que ya estaba mucho más afianzado en otros países de Latinoamérica. Se estableció así un primer canon español formado por nombres como los de José María Merino, Luis Mateo Díez, Julia Otxoa, Andrés Neuman o Fernando Iwasaki, a los que habría que añadir precursores (sólo estudiados en fechas recientes como autores de microcuentos) como Ana María Matute y Max Aub.

Todos estos autores coinciden en varios aspectos que les permitieron ingresar en ese canon: se trataba de escritores con una sólida trayectoria profesional, que publicaban en editoriales importantes y que ofrecían libros compuestos en exclusiva por minicuentos. Además, y aunque se trate de un valor subjetivo, ofrecían a los críticos que analizaban sus narraciones una serie de relatos de calidad y en el que

exhibían un buen manejo de las técnicas propias del género. Este primer canon se convirtió en un referente para esa segunda oleada de autores, mucho más amplia y variada, que surgió en la blogosfera entre 2006 y 2012 y que solía ser novel y, por lo tanto, desconocida para editoriales, público y críticos. Sin embargo, algunos de estos escritores también entraron en el canon del microrrelato español, como queda atestiguado gracias a la publicación de libros o a la inclusión de sus relatos en antologías.

Este tipo de volúmenes es esencial para la configuración del canon, por su propia naturaleza; en el caso del microrrelato, por su brevedad y rápido desarrollo, esta importancia ha sido incluso mayor. Ana Calvo Revilla incidía en esta relevancia de las colectáneas con estas palabras: «Entre los canales que han favorecido la expansión y la proliferación del género, su canonización y difusión, resultan imprescindibles las antologías» (2012, p. 28). Por su parte, Xaquín Núñez Sabarís, en un artículo sobre la importancia de las antologías de microrrelatos, concluía señalando «la eficacia de la antología para analizar los procesos de canonización» (2017, p. 94). En el caso concreto de la inclusión de los blogueros en el canon de la minificción, dos de estos libros nos muestran bien a las claras la importancia de las antologías en este proceso. El primero es *Velas al viento* (2010), colectánea en la que Fernando Valls recogió los microrrelatos que publicaba en su propia bitácora y cuya autoría mayoritariamente era de otros blogueros. Por su parte, en *El cuarto género narrativo* (2012) Irene Andres-Suárez incluía, además de a los primeros cultivadores de microrrelatos y a los nombres señeros antes citados, a autores más jóvenes que habían comenzado su carrera literaria en sus blogs. Eran nombres como los de Ginés Cutillas, Manuel Espada, Antonio Serrano Cueto, Raúl Sánchez Quiles o Cristina Grandes.

### 3. EL MICRORRELATO EN INTERNET

Pero los blogs pronto quedaron desfasados y fueron sustituidos para la publicación de microrrelatos por redes sociales como Facebook, Twitter o Instagram. La presencia en la Red de la minificción no ha hecho sino crecer en esta última década por tratarse de un género que se adecúa perfectamente a esa nueva tendencia a la instantaneidad en la lectura que impera en internet y, por qué no decirlo, por ser el medio ideal para escritores noveles sin complejos a la hora de compartir su obra. Este nuevo paradigma implica que por primera vez un género exocanónico, dentro del marco general de la literatura, como es el microrrelato, abandone la periferia del canon, tal y como señala María Paz Cepedello: «el microrrelato, en el ciberespacio, ocupa un lugar privilegiado, un centro, porque su forma se adapta a las mil maravillas al nuevo contexto de escritura y de lectura» (2016, p. 336).

Este nuevo contexto, que sigue conviviendo con la publicación en libros impresos y en antologías, ha tenido en el cultivo del género un doble efecto. En primer lugar, una enorme atomización: ya no son unas pocas editoriales las que ofrecen microrrelatos, ni siquiera una blogosfera amplia, pero con unos sólidos lazos entre ellas; ahora cualquiera que tenga una cuenta en una red social puede publicar minicuentos. El segundo efecto es cierta banalización del género. Al tratarse de un marbete poco conocido por el gran público hasta fechas recientes, los autores y lectores asocian la minificción con su rasgo más llamativo: la brevedad. Esto provoca que en las redes sociales a menudo se nos intente dar gato (un texto breve cualquiera) por liebre (un texto breve, sí, pero narrativo y literario). Estos dos rasgos de la minificción en las redes sociales –la atomización y la banalización–, dificultan la labor del crítico para incluir a los autores que publican en ellas minicuentos, ya que suelen encontrarse con un número inabarcable y, en la mayoría de los casos, con textos de ínfima calidad literaria.

Pero, ¿qué ocurre con las webs que están dedicadas en exclusiva a la publicación de textos literarios? Se trata de plataformas que están orientadas a que el usuario encuentre lectores, por lo que facilitan que los autores compartan sus textos de manera gratuita y sencilla. Se convierten así en una especie de bibliotecas virtuales donde acceder a contenidos inéditos de autores –en su mayor parte, novelas– que buscan quien los lea y que a menudo encuentran escaso eco por la amplia oferta existente. Por ello, se establecen en ellas una serie de dinámicas similares a las de las redes sociales, donde el uso de *hashtags* o el pago de publicidad buscan un buen posicionamiento para el producto (el texto literario) para que llegue al mayor número de clientes potenciales (lectores).

#### 4. EL MICRORRELATO EN WATTPAD

Entre estas plataformas dedicadas a la publicación de textos literarios destaca por encima de todas Wattpad. Fundada en 2006 y radicada en Toronto (Canadá) es hoy una web que ofrece obras en decenas de idiomas y que contaba en 2020 con 500 millones de usuarios. Wattpad otorga la posibilidad de publicar y leer textos de manera gratuita, aunque también cuenta con una versión *premium* de pago que evita los anuncios. En su archivo hallamos todo tipo de géneros literarios, aunque destacan por su éxito los llamados *fanfics*, término que hace referencia a continuaciones o historias alternativas de libros como *Harry Potter* o *El señor de los anillos*. Entre todos estos géneros, también encuentra su hueco el microrrelato, que, por su juventud y brevedad, se adapta con facilidad y rapidez a cualquier tipo de web y red social.

Una búsqueda en la página en español de Wattpad nos muestra que el *hashtag* #microcuento ofrece unos 1.500 resultados, y #microrrelato, unos 2.600; se trata

de números muy altos, pero menores que otras etiquetas como #cuento, con unos 13.400; #novela, 47.600; e incomparables con #fanfic, cuya búsqueda arroja nada menos que 273.000. Observamos que, si bien la minificción tiene un amplio desarrollo en esta plataforma de autopublicación, ocupa aún un lugar secundario con respecto a otros géneros más «canónicos» como el cuento y la novela, y minoritario si lo comparamos con el *fanfic*. Esta tendencia a publicar y leer esta clase de obras se entiende por la juventud de la inmensa mayoría de usuarios de Wattpad. En un artículo en el que comentaban y analizaban los datos obtenidos en una amplia encuesta a escritores en español de esta red social, Anastasio García Roca y José Manuel De Amo concluían que «Wattpad es una comunidad virtual de escritores y lectores fundamentalmente formada por usuarias jóvenes y adolescentes: se unen a la plataforma con apenas 14 años» (2019, p. 26). En esta investigación, se señalaba que la inmensa mayoría de autores (un 88%) eran mujeres y la edad media se situaba en los 17 años.

Un elemento fundamental en esta y otras redes sociales es el *hashtag*, una herramienta de asignación genérica de gran utilidad, ya que nos muestra la asimilación que un texto tiene a una forma concreta desde la perspectiva de su autor. Se trata de un elemento paratextual de gran importancia tanto para los lectores, que lo emplean para hallar el tipo de texto deseado, como también para los críticos. Esa búsqueda del *hashtag* #microrrelato nos muestra, además del número de textos que, a juicio de sus creadores, pertenece a este género, los rasgos que posee la minificción publicada en Wattpad y que nos ayudará a entender mejor su lugar en el canon.

En primer lugar, llama la atención la gran cantidad de recopilaciones o antologías de minicuentos del mismo autor que se nos presenta. Al contrario de lo que ocurre en otras redes sociales donde, por la propia naturaleza de las webs, los microrrelatos aparecen casi siempre de manera individual, en Wattpad la estructura que se observa es muy similar a la de los libros: un conjunto amplio de textos unidos por cuestiones temáticas o simplemente como una selección de lo mejor del autor. Por supuesto, y como ocurre en la mayoría de los casos con la literatura hipermedial, no encontramos la presencia de un editor que ejerza la tan necesaria labor de filtro.

Lo que sí se mantiene en Wattpad con respecto a la literatura publicada en papel es la importancia de la respuesta del público para la relevancia de una obra. Si tradicionalmente este éxito se medía en número de ejemplares vendidos, en esta plataforma existen dos números para conocer rápidamente el impacto de un texto: las visitas y las estrellas otorgadas por los lectores. En este sentido, destaca, por ejemplo, la obra titulada *Microrrelatos de terror*, de la usuaria MakiBasili, que ha recibido 8.700 votos y más de 150.000 lecturas, un número al que muy pocos libros llegan hoy en día.

La temática de esta colección de minicuentos, la más leída en el género en la versión en español, coincide con la tendencia mayoritaria de las publicaciones que usan el *hashtag* #microrrelato, que tienen el terror o lo fantástico como temática predominante. Esta tendencia, habitual en la minificción, pero no tan superior en otros ámbitos de publicación, coincide con los gustos mayoritarios de los usuarios de Wattpad.

## 5. LA INCARDINACIÓN DE WATTPAD EN EL CANON DEL MICRO- RRELATO

Una vez analizada la presencia del microrrelato en esta web de publicación, debemos preguntarnos por qué se trata de un espacio que hoy en día podemos considerar como «exocanónico». Creo que son cinco las razones principales las que explicarían por qué los minicuentos publicados en Wattpad no atraen la atención de los críticos y editores. La primera de ellas sería el propio medio: Internet aún es hoy en día considerado como una plataforma inferior al libro impreso por muchos especialistas. Parece que la publicación de un conjunto de narraciones seleccionado por un editor y dispuesto en un objeto físico es una especie de sello que deben recibir los autores para convertirse en escritores y no en meros aficionados. Un libro editado, además, se mueve en unos ámbitos (librerías, bibliotecas, reseñas en periódicos) a los que los autores de Wattpad no acceden.

La segunda razón sería el público lector al que van dirigidos estos microrrelatos. Como ya hemos podido comprobar por la temática mayoritaria o por el éxito de los *fanfics* de novelas juveniles, los receptores de estos textos son casi siempre adolescentes o jóvenes que se sienten cómodos con la lectura digital y se ven atraídos por la gratuidad de la plataforma. Este tipo de público es bastante diferente al de los blogs de hace una década, que poseían un lector medio de mayor edad y con unos gustos, por lo tanto, diferentes y más cercanos al canon. Este perfil de los lectores se asemeja bastante al de los propios autores, como ya hemos constatado en el estudio de García Roca y De Amo, que sería la tercera causa de la exocanonicidad de la minificción en Wattpad. Si internet permite la publicación, por su facilidad y gratuidad, a autores noveles, en esta web se observa, por la manera de escribir y los temas tratados, una mayor juventud entre los escritores. Además, se percibe a menudo un gran desconocimiento de los rasgos del género, lo que deriva en el mal uso de las etiquetas (se definen como microrrelatos textos que no lo son) o la tendencia a la hibridación. Asimismo, en muchos casos no existe certeza de que los usuarios que publican los textos sean en realidad sus autores. Por ejemplo, la propia MakiBasili, la usuaria más exitosa, reconoce que la mayoría de los minicuentos que comparte no son suyos y que los ha encontrado en la Red (sin especificar quién es el creador). Esto provoca también que la figura del autor se diluya: entre usos de

pseudónimos y recopilación de narraciones ajenas, el lector no tiene del todo claro la autoría de los textos que lee en Wattpad. Estamos, por lo general, ante jóvenes que se inician en la literatura y que usan esta plataforma sin complejos para encontrar receptores muy similares a ellos mismos. García Roca y De Amo definen así el usuario medio de la web: «Se trata, en cualquier caso, de jóvenes en edad escolar que dedican su tiempo libre a la escritura y lectura literarias de forma lúdica y voluntaria en contextos informales» (2019, p. 26).

Ambos perfiles –el de un receptor que busca más el impacto de la brevedad y el de un autor que a menudo equivoca las características de esta forma narrativa–, provocan, en mi opinión, la cuarta razón del lugar periférico que hoy en día ocupa el microrrelato de Wattpad en el canon del género: su escasa calidad. Sé que se trata de un rasgo subjetivo, pero lo considero bastante evidente tras una lectura de los ejemplos más valorados y, también, lógica por la facilidad de publicación y la ausencia de editores. En otros géneros, la calidad literaria tampoco parece ser necesaria para conseguir la atención de los lectores o, incluso, un Watty, los premios que reparte la web, tal y como señalan Farias Coelho, Martins Costa y Dos Santos: «Incluso estas obras, supuestamente mejores que las demás, padecen del mismo problema de falta de creatividad aliada a la mediocridad textual» (2018, p. 120). La sencillez de publicación y la desinhibición de los usuarios provocan la quinta de las razones de su exocanonidad: la inabarcable cantidad. El libro impreso funciona, además de como un supuesto sello de calidad, como filtro: son pocos los libros de minificción que se publican cada año en España, y un crítico atento puede conocer o leer la mayoría. Sin embargo, es muy difícil tener un conocimiento profundo de los miles de microrrelatos que se publican en internet y, de manera más concreta, en Wattpad.

## 6. CONCLUSIONES

Todas estas razones configuran el lugar exocanónico que posee en la actualidad el minicuento publicado en esta red social. Además, creo que este análisis del microrrelato en Wattpad puede servir como ejemplo de los retos que hoy en día afronta la literatura hipermedial para su incardinación en el canon.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (ed.). *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María y POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

- CALVO REVILLA, Ana. «Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad». En CALVO REVILLA, Ana y NAVASCUÉS, Javier de (eds.). *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 15-36.
- CEPEDELLO MORENO, María Paz. «El papel del microrrelato en el futuro de la Narratología». *Revista de Literatura*, 2016, 78, 156, pp. 331-344.
- ESPINOSA, Gabriela Mariel. «Canon y microrrelato en Hispanoamérica». En COUTO-CANTERO, Pilar, ENRÍQUEZ, González, PASSERI, Alberta y PAZ, José María (coords.). *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*. A Coruña: Universidade, 2012, pp. 1635-1648.
- FARIAS COELHO, Patrícia Margarida, MARTINS COSTA, Marcos Rogério y DOS SANTOS, Rodrigo Otávio. «Wattpad: una nueva forma de escribir libros en el siglo XXI». En TUR-VINÉS, Victoria, GARCÍA-MEDINA, Inés e HIDALGO-MARÍ, Tatiana (coords.). *Creative Industries Global Conference. Libro de actas*. Alicante: Colección Mundo Digital de Revista Mediterránea de Comunicación, 2018, pp. 117-125. <[http://www.doi.org/10.14198/MEDCOM/2017/12\\_cmd](http://www.doi.org/10.14198/MEDCOM/2017/12_cmd)> [15 noviembre 2021].
- GARCÍA ROCA, Anastasio y DE AMO, José Manuel. «Jóvenes escritores en la red: un estudio exploratorio sobre perfiles de Wattpad». *Ocnos*, 2019, 18, 3, pp. 18-28.
- NOGUEROL, Francisca. «Sobre el microrrelato latinoamericano. Cuando la brevedad no quea...». *Lucanor*, 1992, 8, pp. 117-133.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín. «Microrrelato y campo literario: un análisis relacional y de corpus de las antologías contemporáneas (2000-2017)». *Microtextualidades*, 2017, 1, pp. 72-97.
- SULLÁ, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- POZUELO YVANCOS, José María. «Canon e historiografía literaria». *Mil Seiscientos Dieciséis*, 2006, 21, pp. 17-28.
- VALLS, Fernando (ed.). *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos del vigía, 2010.

# PENSAR EL TRÁILER COMO MICRORRELATO: FRAGMENTO, FRACTAL Y NARRATOLOGÍA

MARÍA PAZ CEPEDDELLO MORENO  
*Universidad de Córdoba*

## 1. INTRODUCCIÓN

EN JUNIO DE 2018 se celebró, en la Universidad de San Gallen (Suiza), el X Congreso Internacional de Minificción titulado «Vivir lo breve: nanofilología y microformatos en otras artes». En él se proponía a los participantes la ampliación del estudio del microrrelato a otras formas narrativas hiperbreves pertenecientes a diferentes campos artísticos, entre ellos, por supuesto, el cine, y a otros medios de comunicación social<sup>1</sup>. De este modo, en su descripción, se sostiene que el análisis nanofilológico «no puede evitar incluir aquellas manifestaciones que a diario adiestran en la lectura de textos ultracortos y que pueden abarcar extremas y trascendentales dimensiones» (Instituto Cervantes: 2018). En este contexto y desde esta perspectiva proponemos, en estas páginas, pensar el tráiler como microrrelato teniendo en el horizonte el concepto de fractal y su repercusión en la proyección que la narratología, no solo como planteamiento teórico sino sobre todo metodológico, puede tener bien entrados ya en el siglo XXI, cuando los postestructuralismos, no digamos ya las corrientes formalistas, parecen más que superadas.

<sup>1</sup> Vale recordar que ya en el año 2006, en el IV Congreso Internacional de Minificción celebrado en la Universidad de Neuchâtel, Lauro Zavala abogaba por la construcción de un nuevo paradigma centrado en el estudio de la minificción audiovisual. Según el teórico, los estudios sobre la minificción literaria habían alcanzado tal desarrollo académico que permitía el trasvase de sus modelos de análisis al estudio de las minificciones extraliterarias, entre las que se encontrarían las de carácter audiovisual (Zavala: 2008, p. 207).

## 2. PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS

Por minificción audiovisual cabe entender, siguiendo a Lauro Zavala (2011, p. 57), todo material de esta naturaleza con duración menor a tres minutos, cuyas características formales son distintas a las de otros géneros ya establecidos, como el cine de ficción (largometraje o cortometraje<sup>2</sup>), el documental o las series narrativas de televisión. Entre las formas de minificción audiovisual se encuentra el tráiler de una película o una serie televisiva. El diccionario de la RAE, que había incluido hace ya algunos años el vocablo castellanizado *tráiler*, establece como segunda acepción de la palabra «avance (fragmentos de una película)». Posiblemente, en el imaginario colectivo, sea esta la concepción más extendida de estos pequeños relatos, siempre vinculados a una narración de mayor extensión, con fines exclusivamente comerciales y cuya denominación se debe a que, en sus orígenes se proyectaba después de la película principal y no antes. El tráiler, como lo entendemos hoy, nace de la mano del productor Nils Granlund quien, en 1914, después de haber rodado un cortometraje para la promoción de sus espectáculos en Broadway, aplica la misma fórmula para publicitar el debut de Charles Chaplin en el cine con *Charlot, periodista* de H. Lehrman. Desde entonces, y transcurridos más de cien años desde su nacimiento, estas minificciones audiovisuales han evolucionado en consonancia con los avances de la industria cinematográfica y sus hacedores.

Como señala Dornaletche Ruiz (2007, p. 101), al observar el fenómeno del tráiler desde una perspectiva global, tres características comunes surgen a primera vista. La primera se refiere a su razón de ser, es decir, al porqué de su existencia. La segunda, al objeto para el cual existen, esto es a la naturaleza del objeto al que hacen referencia. La tercera tiene que ver con su propia naturaleza narrativo-audiovisual. Las dos primeras características, menos interesantes para nosotros aquí, conforman el sentido pragmático y funcional del tráiler mientras que la última ofrece –desde un nivel estético– los elementos visuales y sonoros que funcionarán como código para su interpretación.

El planteamiento con el que nos acercamos al tráiler se justifica por esa tercera característica en la medida en que esta atiende fundamentalmente al carácter narrativo del producto audiovisual que nos ocupa. Como es sabido, el tráiler se conforma, de manera general, a partir de un programa narrativo mayor, entendido este en sentido greimasiano, y, por tanto, carece de la autonomía de narraciones

<sup>2</sup> Aunque siempre resulta complicado establecer límites precisos entre algunos formatos artísticos, creemos necesario aclarar que el cortometraje es una producción cinematográfica cuya duración oscila entre los 30 minutos máximo y mínimo de 5. En consecuencia, y para este trabajo específicamente, no las consideramos minificciones audiovisuales y, por tanto, no vamos a establecer relaciones entre estas y el microrrelato.

publicitarias de otro tipo. Este programa narrativo mayor que es el filme, además, suele estar concluido con anterioridad a la elaboración del tráiler y este se valdrá, o no, de partes axiales de la historia y del discurso de la película o la serie para alcanzar el fin de su existencia que es la promoción de estas.

No obstante, no es la dimensión publicitaria del tráiler ni el uso de los recursos retóricos que esta naturaleza implica lo que nos interesa de estos breves relatos, o no al menos en un primer momento, sino su funcionamiento como micronarraciones que remiten a un universo mayor que puede verse o no refrendado en la narración a la que hacen referencia. Y es que el hecho de que, con mucha frecuencia, veamos y escuchemos las mismas imágenes y sonidos que después aparecerán en el filme o serie, estos se presentan o pueden presentarse en otro contexto y generar un proceso de decodificación y unas expectativas que después no se vean confirmadas. O, más interesante aún, que el visionado del tráiler se produzca por el valor de este y no por su vinculación con un programa narrativo mayor que está obligado a promocionar. El desarrollo de internet<sup>3</sup>, entre otras razones, ha llevado a que el tráiler se consuma de manera autónoma y, por tanto, frente a la proyección impuesta que supone el visionado en sala donde el espectador no elige, el espacio digital permite la selección voluntaria de este tipo de producto que, más allá de su eficacia promocional, se valora y disfruta por su dimensión narrativa, es decir, por su capacidad de generar un universo ficcional en el que se desarrolla una pequeña historia a través de un discurso que se sustenta sobre distintas formas de montaje.

Compartimos con Dornateleche Ruiz (2007) la idea de que las propuestas formales de autores como Metz, Einsestein o Kulechov podrían considerarse el precedente del tipo de montaje que predomina en buena parte de los tráileres, esto es, el montaje discontinuo. Pero en los tres teóricos y cineastas, con sus singularidades y marcadas diferencias, encontramos, especialmente en los dos últimos, discípulo y maestro respectivamente, el uso del montaje como arma para hacer inferir emociones en el espectador más allá de su dimensión narrativa. Vale recordar cómo Kulechov y Einsestein analizaron el trabajo de Griffith y consideraron que en esos discursos de carácter narrativo en el más puro sentido dickensiano del término, autor que inspiró el montaje de Griffith como se sabe, había unas potencialidades que no estaban siendo explotadas del todo. No obstante, no todos los tráileres presentan este sucedáneo de montaje discontinuo si bien la mayor parte de ellos persiguen la generación de una serie de emociones en el espectador que asiste al

<sup>3</sup> Como señala Johnston en su libro dedicado al tráiler cinematográfico y la venta del Hollywood tecnológico, internet dota al espectador, por primera vez, de control sobre qué tráiler ver y dónde y cuándo verlo (2009, p. 143).

visionado de estos pequeños relatos y, generalmente, en palabras de Godard, no queda defraudado.

Es preciso no perder de vista que la aproximación que proponemos al tráiler procede de planteamientos teórico-literarios que hemos aplicado al estudio del microrrelato literario (Cepedello: 2016), cuyas coordenadas compositivas y procesos de recepción creemos reconocer en la minificción audiovisual. Este trasvase es defendible desde la consideración, que compartimos con Lauro Zavala<sup>4</sup>, de que en toda minificción, sea de la naturaleza que sea, «es posible reconocer algunas estrategias de carácter genérico comunes» a distintos formatos y soportes textuales (Zavala: 2020, p. 25). Nuestro objetivo, al fin, es avanzar en la construcción de una teoría de los microrrelatos audiovisuales entre los que se encontraría el tráiler cinematográfico, amén de otros como la secuencia de créditos o el nanometraje.

Dentro de ese relativamente reducido campo de la minificción audiovisual, el tráiler ocupa un lugar reconocido y en expansión. Como se sabe, no todos los tipos de tráiler que se han desarrollado a medida que la industria cinematográfica avanzaba en su monopolio del entretenimiento presentan la misma dimensión narrativa. Por ejemplo, el clip tráiler o tráiler fragmento así como el TV tráiler, se distancian notablemente de la capacidad narrativa, es decir, de construir una historia, del *theatrical trailer* o del *creative trailer*<sup>5</sup>. Tampoco todos remiten a un programa narrativo mayor, con la consiguiente función publicitaria que esto implica. A tenor de esta afirmación vale recordar que el *recut trailer* o *retrailer* se basa en la mezcla de materiales provenientes de una o más fuentes filmicas para crear un tráiler de una película que no existirá. En palabras de Kathleen Williams (2014, pp. 7-8) tiene la forma de un anuncio publicitario sobre una película que será lanzada al mercado cinematográfico pero desmonta la función principal de avance. YouTube es el lugar común para acceder y difundir este tipo de materiales porque como recoge Moreno Caro, siguiendo a Williams, el *retrailer* es un «objeto fundamentado en la anticipación y la nostalgia en la era YouTube» (2017, p. 177).

Con montaje discontinuo o no, sostenidos por una voz en *off*, por escuetos mensajes verbales sobreimpresos en la pantalla o por el silencio, con material pres-

<sup>4</sup> En el año 2017, Iberoamericana Vervuert publica un volumen editado por Ana Rueda donde recoge las numerosas y valiosas aportaciones de estudiosos y creadores de minificciones entre los que se encontraban Ana María Shua, Raúl Miranda, David Roas, Raúl Brasca, Ottmar Ette y Lauro Zavala, quienes debatían, en un Foro, sobre el futuro de la minificción. Entre estas aportaciones interesa destacar aquí la de Zavala quien aboga por ir «más allá del papel y de la palabra» (pp. 401 y 403).

<sup>5</sup> J. Dornaletche Ruiz propuso en el año 2007 una interesante taxonomía del género a partir de lo que se podía encontrar en los medios publicitarios. Así, dentro de la publicidad cinematográfica audiovisual diferenció seis clases según sus características formales, a saber: *Teaser Trailers*, *Creative Trailers*, *Clip Trailers*, *Theatrical Trailers*, *Tv Trailers* y *Behind the Scenes Trailers*.

tado de la película o con material de creación original, con una función publicitaria –lo más frecuente– o sin ella, el minirrelato audiovisual que constituye el tráiler permite estudiarlo desde el mismo enfoque teórico y metodológico que aplicamos al microrrelato literario asumiendo, en parte, las ideas que Ottmar Ette reúne en su apuesta por una «nueva» disciplina que ha dado en llamar Nanofilología y que

apunta hacia una investigación crítica y un análisis metodológico reflexionado sobre las formas literarias miniaturizadas y mínimas [...] Se investigan las formas, los procesos y las funciones de las más diversas formas textuales mínimas [...] además se auscultarán los vínculos que las atan con fenómenos de miniaturización similares en otros terrenos de la producción artística, como por ejemplo en el ámbito de la música, del cine y de las artes plásticas (Ette: 2009, p. 257).

Como el microrrelato, entendemos el tráiler como un núcleo narrativo altamente densificado que anuncia y enuncia un universo narrativo más amplio. Esta consideración se sustenta sobre el concepto de fractal aplicado al estudio de las formas de ficción hiperbreves. Constituido a partir del participio de pasado del verbo *frango* («romper en pedazos») *fractus* («quebrado» o «fragmentado»), el fractal artístico puede ser entendido como detalle, tal y como propone Lauro Zavala (2004), y así este equivaldría a una unidad narrativa que solo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece o, siguiendo a Ette, quien recupera el sentido originario que Mandébro<sup>6</sup> le da al concepto que él mismo inventa, hablar de una geometría fractal del cine.

Según el profesor alemán, los relatos hiperbreves encierran un diseño narrativo que reproduce a pequeña escala y, por tanto, de manera densificada, los mismos elementos estructurales que otras posibles narraciones más extensas. Esta idea parece fácilmente trasplantable a la composición del tráiler pero no en el sentido más aparente, esto es, en su remisión a un programa narrativo más amplio que ya está concluido o en proceso de estarlo. «Como la autosemejanza fractal entre el microcosmos y el macrocosmos sugiere que a partir de una pequeña parte se puede ampliar y reproducir algo que se parece al total», según Bodarenko (2007, p. 48), de la misma manera el tráiler encierra en su interior un universo discursivo-narrativo más amplio semejante a una estructura de *mise en abyme*. No obstante, hay que tener presente que frente a la naturaleza que «construye sus fractales a partir de la materia y la energía [...] la materia del arte incluye también a la conciencia humana» (Bodarenko: 2007, p. 48). A tenor de esto último y en virtud de su ca-

<sup>6</sup> Es preciso recordar que el investigador de la IBM perseguía describir y explicar las formas irregulares y fragmentadas de la naturaleza cuya estructura escapaba a los principios de la geometría euclidiana. La tesis que sustenta la geometría fractal es el principio matemático de la autosimilitud, es decir, una forma se repite a escala gradualmente más pequeña de manera indefinida.

rácter fractal, el tráiler se puede convertir, se convierte desde este punto de vista, en el reflejo de narraciones fílmicas más amplias sin existencia fijada pero que son potencialmente generables a partir del proceso de recepción. Así, el filme al que debe hacer referencia, en el caso de los tráileres con función publicitaria que son la mayoría, solo es una concreción de entre las posibles. Por su peculiar diseño narrativo, estas minificciones audiovisuales encierran una multiplicidad de historias imaginarias que tiene su origen en los elementos sintácticos y semánticos del tráiler y que se concretarán en cada recepción individual. Veamos la aplicación de estos presupuestos en el análisis de unos ejemplos seleccionados con diferente configuración narrativa.

### 3. PROPUESTA DE ANÁLISIS

En el año 1948 Alfred Hitchcock estrena su primera película en color y producida por él mismo, *Rope*. Por razones que el director no llega a explicar suficientemente a François Truffaut en su conocida entrevista recogida en *El cine según Hitchcock* publicada por primera vez en 1966 —«No sé sinceramente por qué me dejé llevar por el truco de *Rope*» (Truffaut: 2002, p. 168)—, se propone rodar de manera similar a como se representa la pieza teatral de Patrick Hamilton que constituye el hipotexto de *La soga*, donde se da una correspondencia absoluta entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. ¿Cómo?

La respuesta era evidente: la técnica de la película sería igualmente continua y no habría ninguna interrupción en el transcurso de la historia que comienza a las 19 h 30 y se termina a las 21 h 15. Entonces se me ocurrió la loca idea de rodar un filme que no constituyera más que un solo plano (Truffaut: 2002, p. 168).

El gusto por la experimentación se proyectó así mismo sobre el diseño del tráiler de *Rope*, cuyos primeros 45 segundos recogen una secuencia que no formó parte del filme puesto que esta remite a las afueras de la película. Mientras oímos las notas de la banda sonora que también se escuchará en el filme, la secuencia se abre con el anuncio del lugar y el momento de la acción<sup>7</sup>: dos enamorados, en un parque, están planificando su compromiso y se separan con el convencimiento de volver a encontrarse en pocas horas en la fiesta de un amigo común (Hitchcock: 1948, 0:26). Mientras David se aleja, un primer plano del rostro de la muchacha sonriente (0:47) invade la pantalla mientras se oye la voz en *off* de James Stewart

<sup>7</sup> Véase en Hitchcock (1948, 0:05) <[https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie\\_id=425873](https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=425873)>.

que anuncia: «That's the last time that she ever saw him alive and that's the last time you ever see him alive» (0:46).

A. Hitchcock, quien se ocupó de los tráileres de sus películas de manera singular, propone para promocionar *Rope* un microrrelato filmico cuyo diseño se sustenta sobre un satélite anticipador. Dotado, como cualquier relato, de los elementos que dan a la narración su naturaleza, a saber, trama, personajes, tiempo y espacio, además de instancia enunciativa, el pequeño universo ficcional configurado con unas pocas pinceladas se proyecta hacia una potencial narración mayor cuya concreción en el filme será una de entre las posibles que genera la recepción de tráiler. La conversación prometedoras entre los dos personajes y el ambiente idílico que rodea y contextualiza sus palabras se ve quebrado por la intervención de James Stewart y el cambio repentino en los acordes de la banda sonora, pero nada se nos adelanta del posible desenlace de los acontecimientos más allá de la inminente muerte de David, que será lo primero que se vea en pantalla al comienzo del filme. Sin embargo, la minificción que constituye el tráiler, en parte debido a su intento de incrementar el suspense y, por tanto, la curiosidad del espectador, permite a este proyectar el pequeño relato al que ha asistido en una narración más extensa que explique las razones y circunstancias por las que David Kentley muere y que, inevitablemente, habrá imaginado tras la recepción del tráiler cuyo carácter fractal, condensado en una secuencia anticipadora, es evidente<sup>8</sup>.

Lars Von Trier configura uno de los tráileres<sup>9</sup> que anunció el estreno de *Dogville* de una manera menos cómoda para el receptor, aspecto que a nadie que conozca al director danés puede extrañarle. *Dogville*, en un sentido diferente a *Rope*, también es un experimento cinematográfico por su relación con la representación teatral. Así, el espacio donde se desarrollan los acontecimientos no es más que un plató de rodaje donde los nombres de las calles están escritos en el suelo y los edificios son recuadros dibujados dentro de los cuales se sitúa algún objeto representativo del espacio al que pertenece dicho objeto<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Resulta interesante reparar en el hecho de que Hitchcock plantea el tráiler como un pequeño relato cuya trama se extiende a ambos lados de la línea temporal que se desarrolla en *La soga*. La historia que cuenta el tráiler se inicia antes de que tengan lugar los acontecimientos luctuosos que relata la película y se cierra en un momento que está más allá de las 21:15 h, cuando las sirenas de policía se escuchan próximas al apartamento donde han tenido lugar los hechos, y se sabe a Brandon y Phillip culpables de asesinato. Lo que ocurre entre estos dos momentos, que cambia la vida de los personajes que presenta Rupert Cadell (James Stewart) en el tráiler, es justamente *Rope*.

<sup>9</sup> La película cuenta con un segundo avance que, según parece, solo fue distribuido en Japón, más convencional en la medida en que está construido exclusivamente a partir de fragmentos de película organizados para dar una visión general del conflicto que plantea la trama y puesta en escena de *Dogville*. Disponible <<https://www.youtube.com/watch?v=bg2ZQXffJ20>> [15 noviembre 2021].

<sup>10</sup> Véase en Trier (2003, 1:47) <[https://www.filmaffinity.com/es/evidenos.php?movie\\_id=573847](https://www.filmaffinity.com/es/evidenos.php?movie_id=573847)>.

Este planteamiento brechtiano enmarca la peripecia de Grace (Nicole Kidman) que llega a este pueblo aislado del mundo huyendo de una banda mafiosa. El tráiler que promocionó la película internacionalmente no recoge ni una sola secuencia o fotograma del filme. Precedido por unas palabras que describen las condiciones del rodaje<sup>11</sup>, Trier diseñó un microrrelato audiovisual que se mueve en la frontera entre el discurso ficcional que es *Dogville* y las vivencias de los actores durante la filmación. Para ello se suceden en la pantalla breves intervenciones de los actores del reparto que hablan de su participación en el rodaje (2003: 0:29) mientras avanza el dibujo del plano aéreo de Dogville tras ellos (0:53 y 1:21).

A partir de estas intervenciones y del malestar que alguno de los intérpretes transmite, acompañado de la melancólica pieza de Vivaldi que se oye de fondo, el extraño tráiler remite a un programa narrativo mayor del que como único ingrediente tenemos un plano y el rostro de unos actores desconcertados. El espectador, entonces, asiste a una propuesta narrativa deslavazada, pero con un potente elemento coordinador. El espacio narrativo emerge como categoría vertebradora del tráiler y proyecta una multiplicidad de potenciales narraciones mayores donde parece indispensable considerar este espacio como elemento determinante de la trama y de la configuración de los personajes.

Finalizamos este recorrido analítico con el tráiler promocional de la serie *The Young Pope* (2016) dirigida por Paolo Sorrentino, quizá la propuesta menos arriesgada de las que hemos visto y, sin embargo, especialmente significativa por su carácter fractal. El relato seriado está dividido en 10 episodios que introducen al espectador en un universo ficcional con fuertes conexiones con la realidad histórica pues se asiste a la elección inesperada del primer papa estadounidense, Lenny Belardo, del que nadie sabe demasiado, que no ha cumplido aún los 50 años y elige para su pontificado el nombre de Pío, convirtiéndose así en Pío XIII.

El tráiler compuesto para la promoción de la serie responde al formato más convencional en tanto se trata de una minificción compuesta a partir, fundamentalmente, de fragmentos (fotogramas o minisecuencias) de la serie entre los que se intercalan adjetivos y sustantivos sobreimpresos en la pantalla en negro que hacen alusión a los rasgos del recién elegido papa («saint», «sinner», «pope», «man», «unconventional», «contradictory», «revolutionary», «pope»). Lo interesante de esta minificción audiovisual está referido, sobre todo, a la fragmentación de la figura

<sup>11</sup> «In Winter 2002 Lars von Trier shot his new feature. The film was shot far from the public eye. To ease the sense of isolation a 'confessional' was set up a few yards from the studio, a little room with a red button that activated a video camera. The booth was available round the clock» (Trier: 2003, 0:00-0:26).

de Lenny Belardo pues en varios momentos solo se nos muestra, ocupando todo el espacio de la pantalla, una parte de su cuerpo<sup>12</sup>.

Esta fragmentación del personaje protagonista del relato proyecta un programa narrativo mayor centrado en la edificación de una calidoscópica y controvertida figura papal, que podría estar llamada a tambalear los pilares sobre los que se asienta la Iglesia Católica, que el receptor reconoce en los escenarios que el vídeo promocional muestra. Pero en el visionado detenido del tráiler es posible advertir el riesgo, dentro de ese programa narrativo mayor que es la serie, de que el conocimiento y la comprensión de Pío XIII sea un enigma irresoluto y así se vislumbra en la secuencia de reducción de la imagen del papa en la Capilla Sixtina (Sorrentino: 1:33, 1:36 y 1:38).

El relato verbal que contribuye a convertir este tráiler en una narración altamente densificada se concentra en responder a la pregunta que cierra la película publicitaria, «Who are you really?» (Sorrentino: 2016, 1:47) dirigida al nuevo papa. La respuesta a ese interrogante se promete encontrar en el visionado de la serie a través del anuncio de la fecha del estreno (27 de octubre). Sin embargo, la configuración del tráiler en tanto minirrelato no apunta en esa dirección. La acumulación de respuestas, puestas en boca de distintos personajes e incluso del mismo Lenny Belardo, previas a la formulación de la pregunta final, permite al receptor avezado descubrir estas respuestas como prejuicios y el programa narrativo mayor al que remite como un discurso fragmentario cuyas piezas habrá que recolocar para tener una visión siempre parcial de la controvertida figura del papa. Lo de menos es la trama porque la estructura enunciativa prima el *showing* sobre el *telling* (véase Guarinos y Gordillo: 2010 y Malaver: 2020).

#### 4. CONCLUSIONES

El objetivo que se persigue con estas tres calas es mostrar las posibilidades que el tráiler, como minificción, ofrece para el desarrollo de un planteamiento teórico, la nanofilología/nanoteoría, que, de acuerdo con Ary Malaver (2017, p. 123), está aún sin implementar.

Sea como fuere que el modelo –de naturaleza artística o teórica– defina su escala con respecto al «tamaño natural» (*Lebensgröße*), la modelización, en cuanto proceso de reducción, no sólo se enlaza con un proceso de conocimiento, sino que sabe vincularse íntimamente con una legitimación, un empoderamiento intelectual y

<sup>12</sup> Véase en Sorrentino (2016, 0:22, 0:43 y 1:09) <<https://www.youtube.com/watch?v=qzcwz-f6EaI>>.

apetente: en el modelo se esconde ya en miniatura una intencionada aspiración a una totalidad (Ette: 2015, p. 53).

Desde este presupuesto entendemos que es posible no solo abordar el estudio de relatos brevísimos de distinta naturaleza sino concretar una nanonarratología siguiendo las directrices marcadas por Ette (2015) a partir de la lectura que propone de algunas de las aportaciones de Lévi-Strauss y Barthes, entre otros, porque considera que el pensamiento de los estructuralistas es más versátil y abierto de lo que las corrientes postestructuralistas reconocieron. El tráiler, en tanto microrrelato audiovisual, por su naturaleza altamente densificada, permite su proyección en potenciales textos fílmicos más amplios y posibilita su estudio como patrón fractal de los procedimientos y estructuras que operan en el discurso narrativo y generan su sentido.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BODARENKO PISEMSKAYA, Natalia. «El lenguaje y la teoría del caos». *Opción*, 2007, Año 23, 53, pp. 38-51.
- CEPEDELLO MORENO, María Paz. «El papel del microrrelato en el futuro de la narratología». *Revista de literatura*, 2016, LXXVIII, 156, pp. 331-344.
- DORNALETECHE RUIZ, Jon. «Definición y naturaleza del tráiler cinematográfico». *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, 2007, 1, 2, pp. 99-116. <<https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0707220099A/15662>> [15 noviembre 2021].
- ETTE, Ottmar. *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación, nuevas perspectivas transreales*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, 2009.
- ETTE, Ottmar. «Nanofilología y teoría literaria». En ETTE, Ottmar, INGENSCHAY, Dieter, SCHMIDT-WELLE, Friedhelm y VALLS, Fernando (eds.). *MicroBerlín. De minificiones y microrrelatos*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 51-84.
- GUARINOS, Virginia y GORDILLO, Inmaculada. «El microrrelato audiovisual como narrativa digital necesaria». *IX Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Informática*, 2010. <<https://idus.us.es/handle/11441/25627>> [15 noviembre 2021].
- HITCHCOCK, Alfred. *Rope (1948) Official Trailer* [tráiler]. Hollywood: Warner Bros, 1948. <[https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie\\_id=425873](https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=425873)> [15 noviembre 2021].
- INSTITUTO CERVANTES. *X Congreso Internacional de Minificción: «Vivir lo breve: nanofilología y otros microformatos en otras artes»*. <<https://hispanismo.cervantes.es/congresos-y-cursos/x-congreso-internacional-minifccion-vivir-lo-breve-nanofilologia-microformatos>> [15 noviembre 2021].
- JOHNSTON, Keith. *Coming Soon. Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*. Carolina del Norte: McFarland, 2009.

- MALAYER, Ary. «Microrrelato y nanofilología: dos enfoques nano(tecno)filológicos para entender las configuraciones de la escritura mínima(lizada)». En RUEDA, Ana (ed.). *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017, pp. 123-134.
- MALAYER, Ary. «Micrometrage: estado actual de la cuestión y tendencias en el horizonte del microcine». En ETTE, Ottmar y SÁNCHEZ, Yvette (eds.). *Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 227-235.
- MANDELROT, Benoît. *Los objetos fractales: forma, azar y dimensión*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- MORENO CARO, Javier. «It's a *Mad, Mad, Mad, Mad* Cartoon: para un análisis transtextual de la minificción audiovisual». En RUEDA, Ana (ed.). *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017, pp. 177-191.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. «Tráiler». *Diccionario de la lengua española*. Versión electrónica 23.4. <<https://dle.rae.es/tr%C3%A1iler?m=form>> [15 noviembre 2021].
- SORRENTINO, Paolo. *The Young Pope Official Trailer* [tráiler]. Italia: Wildside, Sky Italia, Canal+, HBO, Mediapro, 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=qzcwzfi6EaI>> [15 noviembre 2021].
- TRIER, Lars von. *Dogville Official Trailer* [tráiler]. Hvidovre: Zentropa Entertainments, 2003. <[https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie\\_id=573847](https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=573847)> [15 noviembre 2021].
- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. 3ª edición, 6ª reimpresión. Madrid: Castalia, 2002.
- WILLIAMS, Kathleen. *The recut trailer as networked object. Anticipation and nostalgia in the YouTube era*. Dirs. Kate Crawford, Catharine Lumby y Kath Albury. UNSW Sydney, 2014.
- ZAVALA, Lauro. «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve». *Revista de literatura*, 2004, LXVI, 131, pp. 5-22.
- ZAVALA, Lauro. «La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción». En ANDRES-SUAREZ, Irene y RIVAS, Antonio (coords.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 207-229.
- ZAVALA, Lauro. «Los créditos cinematográficos como minificción». *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 2011, 14, pp. 56-61.
- ZAVALA, Lauro. «Más allá de la lengua española, del papel y de la palabra». En RUEDA, Ana (ed.). *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017, pp. 401-403.
- ZAVALA, Lauro. «La naturaleza genérica de la minificción». En ETTE, Ottmar y SÁNCHEZ, Yvette (eds.). *Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 25-35.



# LA OBRA TOTAL DE GATA CATTANA: COMPOSICIÓN Y RECEPCIÓN DEL RAP EN LA ERA TRANSMEDIAL

SUSANA PINILLA ALBA  
*Bergische Universität Wuppertal, Alemania*

## 1. INTRODUCCIÓN

EL DISCURSO DEL RAP presentó desde su nacimiento un desafío para su crítica por la dificultad clasificatoria que entrañaba su naturaleza discursiva. Aspectos como la transdisciplinariedad, la intermedialidad o los contenidos generados por usuarios, tan presentes en el rap actual, funcionan como fuente creativa desde la que se autoabastecen producciones dentro y fuera del canon; pero al mismo tiempo, conducen a una indeterminación epistemológica para las Humanidades digitales en la tarea de fijar una poética del rap en diálogo estrecho con la literatura, capaz de explicar los cambios sociales que modelan la composición, producción y difusión de las obras de arte en la actualidad.

En España, la incipiente crítica filológica del rap accedió a este objeto de estudio a comienzos del milenio desde una perspectiva utilitarista para ilustrar la actualización, modernización o innovación en alguno de los géneros literarios clásicos, especialmente en la poesía, por las afinidades que comparte con ellos. Estos primeros acercamientos ya dan cuenta de la complejidad de definirlo sin reducirlo a uno de los soportes necesarios para su consecución. La generalización de Internet también será un detonante para la diversificación temática y estilística del rap, lo que dificultará aún más su percepción como obra total debido a los múltiples canales por los que se reproduce y por la reconversión permanente de sus escenas, en las que la producción y el consumo se desarrollan a un ritmo vertiginoso, generando nuevas formas de interacción entre el público y el artista, que van más allá del formato estrictamente musical y performativo. Al intento previo de dar una definición válida del término «rap», habría que sumarle hoy en día las difusas fronteras entre el trap y el rap, la permeabilidad entre la nueva y la vieja escuela, sus infinitas posibilidades temáticas y el acceso a públicos muy variopintos.

Sin embargo, ¿en qué medida podemos hablar del rap como discurso transmedial? Son dos las orientaciones mediante las cuales el rap se convierte en producto transmedial: la intermedialidad y la transdisciplinariedad. La primera opera en literatura en tres direcciones (Rajewsky: 2005): como referencialidad a otros medios sin modificar su forma medial, como conversión en un medio nuevo por mecanismos de adaptación y como integración mediática. Por otra parte, con transdisciplinariedad me refiero a la recurrencia a distintas teorías, enfoques o métodos de interpretación por parte de la recepción crítica que buscan trascender el propio discurso y su mensaje tanto en el canon como en el «fanon»<sup>1</sup>. A este respecto no solo interesan las aportaciones dentro de los *hip hop studies*, sino las que proceden de áreas como la literatura, la lingüística, la antropología o las ciencias políticas. Así pues, el consumidor puede llegar a ser coproductor en el *fandom*, a través de las posproducciones o el remix, creaciones problemáticas en lo que se refiere a la autoría legítima, cuestión que ha estado acompañando al rap desde sus inicios como género surgido de la fragmentación y mezcolanza de partes de distintos discursos<sup>2</sup>.

En este contexto, son tres los criterios para considerar el rap como un discurso transmedial: la multimedialidad, la expansión narrativa de su obra y los resultados que ofrece la cultura participativa sobre la interpretación total de su trabajo. Los críticos transmedia caracterizan a estas producciones por su apertura como fuente de inspiración para otros autores, cuya obra se superpone y coexiste en la World Wide Web (Scolari: 2017). En este trabajo presentaremos la obra de Gata Cattana (1991-2017) como un referente de la literatura transmedial contemporánea, en la que el concepto de hibridez<sup>3</sup> tan propio de su rap-conciencia resulta prioritario

<sup>1</sup> Nos referiremos a los conceptos «canon» y «fanon» según las definiciones compartidas por Jenkins (2008) y Scolari (2017) que coinciden en aceptar como canónicas las obras oficiales, con *copyright*, difundidas por medio de plataformas con reconocimiento, como la industria editorial, cinematográfica o musical, frente al «fanon», compuesto por las producciones del *fandom* (reino de los fans) a través de contenidos que complementan las obras canónicas. Estas definiciones de «fanon» y «canon» son las más empleadas en los estudios de la transmedialidad y difieren de su significado habitual como obra de prestigio reconocido, consideración que también excluiría otras oficiales con derechos de autor que no funcionan como referente académico o que no gozan de popularidad y difusión entre la élite de los estudios literarios. Este último enfoque dejaría al propio género del rap fuera del interés crítico, ocupando una posición periférica desde la filología más tradicional.

<sup>2</sup> El rap funciona en lo musical como un *collage* gracias al empleo del *sampling* (fragmento de otro discurso), creando bases musicales a través del reciclado y remasterización de obras existentes.

<sup>3</sup> Entendemos este concepto bajo esta definición: «La conexión epistemológica entre hibridez y transmedialidad radica precisamente en esta delimitación de las prácticas culturales tradicionales [...] Ambas estrategias tienen en común el encontrarse en un espacio 'intermedio' [...] A una cultura híbrida le es inherente una medialidad híbrida. Lo que desde la perspectiva del 'centro' se consideraba como una agresión contra la norma y por esto inferior, pasa en la hibridez a ser un principio de estructura: el deambular, la peregrinación» (De Toro: 2007, p. 28).

para comprender las implicaciones de su trabajo en la composición y consumo de las obras de arte actual y en la canonización de su mensaje y estilo.

## 2. ELEMENTOS TRANSMEDIA DE LA OBRA DE GATA CATTANA

Atenderemos a los tres elementos transmedia que también emplean Jenkins (2008) y Scolari (2017) en sus teorías: la forma medial (lenguaje del que la historia se sirve, ya sea texto, audio, imagen, etc.); la plataforma medial (donde se reproducen estas formas: papel, Internet, televisión, etc.); y el mensaje (función social o ideológica del producto). Sobre el dominio que la industria mediática ejerce sobre el mensaje: «Los medios están controlados por el poder. El imperativo es quitárselos, bien sea apropiándose de ellos o invirtiendo la lógica espectacular con contenidos subversivos. En esta premisa los medios son considerados como puro mensaje. Su forma nunca se pone en cuestión» (Baudrillard en Carrera, *et al.*: 2013, p. 543).

Sin embargo, el concepto de mensaje para los estudios culturales entronca con la interdisciplinariedad que permite su recepción crítica. Así pues, indagar en la intención o función estética y política del producto cultural permite decodificar su significado. La intermedialidad opera en el ámbito de la composición y la creación artística, configurando el significante o continente del mensaje, a la vez que incide sobre la convergencia de formas y plataformas mediales brindando nuevas posibilidades de trascender el mensaje y el discurso. Por otra parte, la transdisciplinariedad apela al significado, alude a los procesos de interpretación del mensaje y los medios que se establecen desde ámbitos formales o informales.

Los contenidos de Gata Cattana se expanden por múltiples plataformas (papel, audio o Internet), formas mediales (audiovisual –videoclip–; audio –rap pregrabado–; texto –letras de rap o poesía–; performances –entrevista, conciertos–) y mensajes (feminismo, socialismo, soberanismo andaluz, etc.). La producción escrita, oral y performativa construye un metatexto que permite mayores posibilidades interactivas con su público, aspecto que influye en la viralización (*buzz*) de su mensaje abriendo sugerentes perspectivas para la expansión narrativa de su obra en Internet, siendo esta la plataforma que absorbe a los soportes antiguos, logrando un amplio panorama de difusión transdiscursiva e intermedial.

### 2.1. TRANSDISCURSIVIDAD. INTERMEDIALIDAD COMO REFERENCIALIDAD

Este acercamiento a la intermedialidad es lo que Rajewsky ha denominado «Intermediality in the narrow sense of intermedial references» (2005, p. 51), una posibilidad de trascender el discurso sin modificar las características del medio. El despegue tecnológico que trajo Internet revolucionó la forma de contar historias,

así como la manera de consumirlas, abriendo la posibilidad al rap de erigirse como un género cultural que asimila técnicas y procesos de composición propios de la literatura y la retórica, sin por ello renunciar a su formato. A la transtextualidad literaria le sucedieron nuevas formas discursivas, que combinaban discursos que no eran necesariamente «textos». Estos distintos códigos o lenguajes daban lugar a formas semióticas cuya puesta en común era desconocida antes del fenómeno, de ahí que las posibilidades creativas e interpretativas se incrementaran, siendo capaces de trascender la convergencia, reforzando el diálogo entre discursos literarios y no literarios.

El rap de Gata Cattana es un ejemplo de la *new school*, en la que ya no es necesario el soporte físico del DJ ni la pertenencia a una *crew* que apueste por la artista para tener éxito en una escena internacional. Su trabajo pone en comunicación las dimensiones musicales, textuales y performativas a través de las cuales presenta su narrativa, es decir, agrupa y vincula distintos códigos o lenguajes (visual, textual, musical, auditivo, etc.) para problematizar una misma cuestión, el foco o la cosmovisión que se repite en cada una de las piezas individuales de la obra total, del mensaje. Sin embargo, el desarrollo de la industria mediática ofrece nuevos recursos y soportes para su producción y consumo, lo que ha revolucionado la producción y autoproducción de rap modificando los conceptos de *mainstream* y *underground*, creando así nichos de mercado sobre escenas de rap que en épocas pasadas carecerían de influencia, como es la nueva escuela del rap feminista. A este respecto, destaca la intertextualidad observada en la obra de raperas que se sienten herederas del discurso de Gata Cattana, como el dúo de Las Ninyas del Corro: «Pa' que lllore mi *mama*, llorará la tuya» (2019, 2:09), en alusión a la letra de «La prueba» (Gata Cattana: 2012). Dentro de su recepción andaluza, destaca la revisión del concepto de lo sagrado que parece retomar Carmen Xía (2020) en su primer sencillo: «Lo sagrado no se toca» (2:47).

El rap se erige dentro de las formas mediales como un discurso de ambición totalizadora. Su acercamiento debe hacerse desde la combinación de múltiples perspectivas con la intención de trascenderlas, dando lugar a un producto que las integre en un nuevo discurso, funcionando por sí mismo como forma medial. Un rap transdiscursivo es aquel que solo puede concebirse en totalidad fusionando todos los discursos que conforman la naturaleza para la que fue pensado. Si bien el aspecto performativo no le es inherente, son muchos los artistas que consideran esta faceta significativa para su distinción de la poesía musicada<sup>4</sup>. Estas dimensio-

<sup>4</sup> En los *hip-hop studies*, la puesta en escena, la ejecución del rap en el escenario es lo que convierte al *raper* (rapeador) en MC (*Master of Ceremony*); es decir, la labor de ejecutar el rap ante un auditorio eleva el discurso y a la persona que lo reproduce, dignificándolo, convirtiéndolo en líder de dicho ritual que tiene su cumbre en el aplauso del público. Sin esta dimensión performativa el rapero

nes pueden presentarse en una misma persona o en dos: DJ (quien elabora la parte musical) y MC (a quien corresponde la parte textual y performativa). Este reparto de roles es bastante frecuente en el rap, dando lugar desde el inicio a un trabajo grupal para elaborar la obra artística, lo que posibilita a su vez la innovación en cada uno de los discursos por separado y constituye, sin lugar a duda, la primera coproducción del rap: la del MC con el DJ. De este modo, la combinación de distintas formas mediales en una sola obra, que integra en sí misma tres discursos (musical, textual y performativo), hace posible una narrativa transdiscursiva en la que los elementos aislados carecen de sentido, pues el consumo por separado de los medios (el *beat*, el texto o la puesta en escena sin sonido) sería insatisfactorio. Un ejemplo de ello en la obra de Gata Cattana se encuentra en la diferente interpretación que obtenemos de los textos en función de la elección de la base musical, del *sampling* u otros recursos auditivos propios del hip hop como el *scratching*. Todos ellos matizan y reconducen la comprensión del discurso.

## 2.2. TRANSDISCURSIVIDAD. INTERMEDIALIDAD COMO CONVERSIÓN

Este acercamiento denominado «medial transposition» (Rajewsky: 2005, p. 51) propone ir más allá del medio original mediante la generación de otro nuevo que trascienda, expanda o mejore el anterior. El fenómeno transdiscursivo a partir del *sample* también es muy recurrido en el rap conciencia, especialmente para la reivindicación social. Así pues, la intertextualidad del *sample* referencia las canciones usando la voz y las propias palabras de su emisor, lo que otorga credibilidad al discurso, al introducirlo con un argumento de autoridad que es la propia cita directa. En la producción de Gata Cattana encontramos este fenómeno en la publicación del poema de juventud «¿Quién da más?» (2020), pieza del poemario póstumo más reciente de la artista, que reproduce íntegramente la mayor parte de la letra de la canción «En mi hambre mando yo» (2013). Este cruce combina no solo distintas formas mediales (poesía y rap), sino diferentes plataformas (digital y analógica) con la intención de integrar el discurso inicial en un discurso de mayor referencialidad política o artística, a través del uso del *sample*.

### 2.2.1. *Los samples políticos: dos ejemplos*

A este respecto, destacan dos fragmentos muy representativos de la obra de Gata Cattana. En la canción «En mi hambre mando yo» (2013), coproducción de

---

no accede a «maestro», se limita a permanecer en el nivel textual, lo que resulta incompleto para el disfrute total de la obra artística.

la rapera con Epam, se critica la apatía de la juventud ante la precariedad laboral. Para ello se inserta una anécdota sobre los jornaleros andaluces que se rebelan ante el terrateniente, introducida en las palabras del escritor y humanista José Luis Sampedro en un extracto de una entrevista suya del año 2013 en el programa de televisión español *Salvados*, lo que nos ofrece un paralelismo entre la situación de obediencia y sumisión vivida durante la dictadura franquista con el conformismo que la artista observa en un amplio sector de sus coetáneos. Así pues, el rap vincula recepciones procedentes de ambos discursos en un formato medial (las tesis de los raperos se ven justificadas gracias a las palabras de una figura de autoridad en la materia) y a través del mensaje (la unión entre la causa andalucista y la obrera).

Por otra parte, el discurso de la asambleísta Rosana Alvarado en la canción «Lisístrata» (2015), himno y alegato feminista por excelencia de la autora, ilustra las conexiones entre la dominación religiosa y patriarcal a través de un enfoque decolonial. La crítica hacia la Iglesia como colonizadora del cuerpo de las mujeres muestra su correlato con la colonización histórica occidental en Hispanoamérica. El empleo de un *sample* que reproduce literalmente la voz de la política ecuatoriana es significativo para trascender al territorio europeo, tendiendo una alianza entre el feminismo europeo y latinoamericano. Con esto, la artista manifiesta sororidad sin apropiarse de la lucha de las mujeres ecuatorianas, es decir, su discurso es auténtico y respetuoso, actúa como puente para que hablen ellas, no ocupa un rol protagonista en un terreno que no le corresponde a ella liderar. Una cuestión local y situada en un territorio, España y Ecuador, se convierte en universal gracias a la transdiscursividad que el *sample* le confiere al rap, el acceso a un nivel que trascienda el plano artístico, catalizando el descontento de su generación y funcionando como motor de cambio social.

### 2.2.2. *El sample artístico en «De la tierra»*

No obstante, este recurso también puede tener funciones artísticas más allá de la reivindicación de clase o etnia, como observamos en la canción «De la tierra» (2013), colaboración de Gata Cattana y Juancho Marqués. Pese a que el género al que pertenece esta pieza es el rap —o rap flamenco si se desea enfatizar su carácter híbrido—, el empleo de los medios flamencos llama la atención por varios motivos. Al inicio destaca una percusión flamenca que podría ser de cajón y tacón, a lo que se sucede un *sample* de Diego el Cigala cantando un tango de Granada, paralelamente a una pista ambiental que se va desarrollando y ampliando en instrumentación. Cuando el *sampling* del *cantaor* cesa, la artista imita el tono aflamencado de los primeros versos en un modo frigio o frigio dominante, cuyo contenido alude a una estrofa popular; pero esta vez sonando sobre una pista electrónica en la que la percusión flamenca se ha ralentizado.

Después de esta introducción, la artista inserta una estrofa sobre la identidad morisca y gitana de los andaluces, fragmento instrumentalizado por una base de MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) ajena al flamenco que cierra su parte. Tras la intervención de Juancho Marqués, Gata Cattana trae a colación la segunda estrofa del tango «Al Gurugú» (sobre la guerra napoleónica), otra alusión folclórica que reproduce al modo de una coplista, es decir, utiliza un medio performativo para revivir la figura de la Niña de los Peines, personaje con quien relacionamos la estrofa. Musicalmente, el flamenco resulta metadiscursivo y adquiere en este caso un propósito de homenaje: tanto en el primer *sample*, como en la imitación de las dos piezas (el tango de Granada que tematiza la cuestión morisca, y el tango de Triana de contenido bélico). La elección consciente de estas piezas textuales y musicales refuerzan los dos temas de la canción: el carácter errante de los pueblos perseguidos (moriscos, sefardíes y gitanos) y la cuestión bélica, consecuencia de la resistencia ante la opresión, a la vez que se refuerza con el *beat* y el canto flamenco la necesidad de reivindicar las raíces culturales de una Andalucía que debe resistir ante la colonización cultural. Así pues, el mensaje de glorificación y de resistencia es expresado de igual forma con un código musical y textual, usando para ello *samples* que traen a colación figuras tan destacables en el flamenco y la cultura gitana como El Cigala o la Niña de los Peines, cuyas alusiones son en sí mismas una oda al género flamenco. Dicha percepción totalizadora solo tiene sentido al vincular los medios, evocando episodios ajenos a las referencias directas de la canción. De este modo, adquiere un carácter universal al convertirse en modelo de lucha pacífica para otros pueblos, usando la cultura popular, no la violencia; es decir, la pieza trasciende la recepción parcial internacionalizándose, tanto en el mensaje como en la forma.

### 2.3. INTERMEDIALIDAD COMO INTEGRACIÓN. MULTIAUTORÍA CANÓNICA

La concepción de intermedialidad como «media combination» (Rajewsky: 2005, p. 51) alude al cruce entre las formas y las plataformas mediales con vistas a reproducir un determinado mensaje o intención artística. Gata Cattana se vale de dos medios para ello. Por una parte, reserva la poesía para el deseo de trascender en la memoria y dejar un legado artístico, así como para cuestiones más personales –reflexiones sobre el amor, el tiempo, la muerte, el vacío existencial, etc.–, mientras que en su interés de impactar en la recepción promoviendo el cambio social y la rebeldía ante las instituciones opresoras prefiere el rap. En lo que respecta al rap, destaca la difusión que las redes sociales e Internet permitieron desde sus primeros trabajos. Tanto sus primeras maquetas como los sencillos gozan de gran cantidad de visitas, frente a su obra maestra, su único LP: *Banzai* (2017). El trasvase mediático entre el rap y la poesía en la obra de Gata Cattana (considerando el *slam* como

modalidad poética, poesía performativa) atañe fundamentalmente al empleo de la plataforma medial. Comienza dando a conocer su obra poética con el blog *Los siete contra Tebas*, que utiliza para digitalizar su trabajo y salvarlo del deterioro material. Paralelamente, Gata Cattana participaba en torneos de *slam poetry*, tanto en Granada como en Madrid, construyéndose una identidad también en esta escena, en la que perfilaba el carácter culturalista de su rap, proyectándolo desde la poesía. Posteriormente surge la idea de llevarlo a letra impresa, en primer lugar, tras una autoedición en Homo Stultus bajo el título de *La escala de Mohs* (2016), como cierre de su faceta poética, momento en la que la artista ya se había decantado por impulsar su carrera en el rap. A esta autoedición le seguirán dos reediciones póstumas, con la editorial Arscesis en 2017, donde publican autores tan conocidos en la escena cultural del rap como Juancho Marqués o Sharif, y en 2019 en la colección «Verso & Cuento» del grupo editorial Penguin Random House, por intermediación del escritor Holden Centeno. Un ejemplo más de la magnitud del deseo de pervivencia de su obra y del carácter canónico que otorga el papel será la publicación *No vine a ser carne* (2020) por iniciativa de Ana Llorente, madre de la artista, de nuevo en la editorial Aguilar.

La multiautoría de una pieza puede operar en ambos espacios de la obra, en el ámbito canónico de su producción a través de las colaboraciones (*featuring*) o coproducciones, o bien, a través de las postproducciones, *remix*, *mash up*, etc., generalizadas hoy en día en casi todos los estilos musicales, pero originales del rap por el uso temprano del *sampling*. Las colaboraciones muestran una perspectiva sobre una situación espacio-temporal de la canción, cuya convergencia enriquece el universo diegético de la misma y ofrece un punto en común con otras producciones de la artista. Así pues, ante un mismo tema cada artista desarrolla su punto de vista, de modo que la canción recoge la «perspectiva múltiple» de todos sus integrantes. Un ejemplo significativo de ello en la obra de Gata Cattana aparece en «Akattanalavenganzaya!» (2013), en la que los tres artistas aportan contenidos distintos al cronotopo que introduce la rapera: «Estoy en el pueblo, llorando pena, verano en el mismo sitio los que siempre estamos» (2:03). Este será el punto de partida para las tres narrativas individuales. Los temas que se suceden en los tres textos (la violencia policial, la corrupción política personificada en el «alcalde cabrón», el éxodo rural en contraposición al «aparente refugio» del hogar, la precariedad laboral, los desahucios, etc.) se interconectan dando una panorámica del contexto andaluz para la juventud. Las diferentes realidades de los autores presentan un único punto en común de su cronotopo: comparten generación y procedencia. Gata Cattana hace mención del coste afectivo que provoca el exilio en los siguientes versos: «Créanme que no es fácil, salir del secuestro permanente de este oasis» (2:31). La ideología soberanista de los pueblos aparece en varias colaboraciones, también con raperos de otras regiones, junto a los que la autora promueve iniciativas contra el neofascismo

nacional, como encontramos en la canción «Parabellum» (2013), colaboración con el rapero Durán, en la que ambos proponen una guerra artística que derroque la incultura y la manipulación política: «Un público erudito es un ejército, tenemos tres legiones entre Durán y yo» (1:26), trazando una conexión entre las dos escenas artísticas de rap *hardcore*, pues algunos temas locales exceden la interpretación nacional al convertirse en universales políticos: «Rap en combate en estado puro, de Madrid al Sur, los más *heavy*s, los más brutos» (2:20).

### 3. TRANSDISCIPLINARIEDAD: GATA CATTANA COMO FIGURA TRANSMEDIAL

La transdisciplinariedad es determinante para abordar este género desde los estudios culturales, pues dicho enfoque permite poner en diálogo diversas disciplinas ofreciendo modelos más precisos en el análisis de un discurso híbrido. En la actualidad son muchas las especialidades que se interesan en el estudio del rap. Esto es así no solo gracias a la apertura temática de las últimas décadas, sino por las características de nuestro ecosistema mediático, que impulsan y llaman a la reflexión crítica desde cualquier campo de las Humanidades digitales y los Estudios culturales, así como en el de las Ciencias Sociales. El enfoque holístico no solo enriquece el análisis elevándolo por encima del producto original, sino que resulta menos pretencioso en lo que respecta a la expansión transmedia, fundamental en la nueva escuela del rap, en la que se están reconvirtiendo las temáticas, actantes y públicos, favoreciendo la aparición de escenas y corrientes del rap que apuestan por el mestizaje rítmico y temático. Un ejemplo de ello ha sido el surgimiento del rap feminista, tras el apogeo del feminismo de cuarta ola, haciendo posible situar a la mujer como sujeto fundamental en el rap actual, tanto en su faceta creativa como en la de consumo<sup>5</sup>. El análisis del rap, por tanto, debe ir de la mano de la función social ambicionada por sus artistas, ofreciendo un material que trascienda la descripción o explicación de sus letras, capaz de poner en diálogo recursos de la

<sup>5</sup> En muchas ocasiones, el rap se convierte en un recurso que desde el activismo artístico está ganando implicaciones sociales y políticas notables. La diversidad de escenas, de sujetos que se empoderan o facilitan la autodeterminación de los colectivos a los que representan surgió gracias a la existencia de una plataforma más igualitaria, en la que factores meritocráticos resultan mejores condicionantes de éxito que la mera pertenencia al grupo, como era común en las *crews* de hip hop convencional. Esta plataforma, que fue Internet, supuso un terreno menos hostil para las mujeres, de modo que el rap femenino creció, motivando entre los intereses de sus creadoras el surgimiento de una corriente feminista, con propuestas teóricas y políticas, que retomaba las voces de las mujeres y sus vivencias, aludiendo a episodios de discriminación de sus propias biografías. En este contexto, que alrededor de 2010 ya suponía una escena bien delimitada, podemos ubicar a la artista Gata Cattana como creadora de rap.

narratología, la antropología, el feminismo y la retórica para crear un modelo de análisis aplicable a cualquier pieza de rap, portadora en sí misma de una cosmovisión propia.

Acceder a la obra de Gata Cattana desde una perspectiva transmedia supone no solamente combinar teorías de la retórica, la literatura, la mitología o cualquier especialidad que se ocupe de las cuestiones mencionadas en su obra, sino integrarlas en el universo total de la autora, de forma que con cada aportación crítica se pueda dar cuenta de la extensión y del proceso semicerrado en el que se encuentra, revivida una y otra vez en las extensiones de los usuarios y en los intentos de canonización desde ámbitos oficiales y extraoficiales. La pervivencia de la obra de la artista en el imaginario se hace evidente a través de la viralización y de los contenidos nuevos que están elaborando los seguidores incluso cinco años después de su pérdida. Pero ¿en qué medida ha contribuido la agitación mediática a canonizar su figura? Para Jenkins (2008) la trama transmedia se articula tanto de arriba abajo (del autor al consumidor) como de abajo arriba (del consumidor al autor). A este respecto, pese a que la crítica canónica tiene una labor decisiva a la hora de dignificar al artista convirtiéndolo en referente en un determinado género, los contenidos de los usuarios son decisivos en una era digitalizada en la que los medios sin posibilidad de expansión resultan vacíos o desfasados.

### 3.1. POSPRODUCCIONES DESDE EL HIP HOP: MULTIAUTORÍA EN EL FANON

Al margen de la autoría canónica, se desarrolla una polifonía en el *fandom* a nivel intermedial. En el terreno textual destacan las creaciones de usuarios empleando alguno de los recursos de las canciones: el texto, el *beat* o la performance. Estas iniciativas de los consumidores homenajean y ayudan a la difusión y apreciación de la obra de la rapera, ya sea manteniendo el valor de su producción desde el *cross-media* –es decir, realizando adaptaciones o versiones de la obra de la artista sin modificar necesariamente el mensaje, como las versiones (*cover*) de Pedro Pastor o de Queralt Lahoz de «La prueba» (Gata Cattana: 2013)– o bien, combinando partes de su discografía, como el *remix* de Dix en «Isis» (2020) o la maqueta intermedial que ha elaborado Delapaz (2021), un trabajo que transforma el recitado poético de Gata Cattana en temas de rap, de nuevo a través del uso del *sample* y la remezcla, reconociendo la autoría de la artista de esta obra bajo el seudónimo «Ana Cattana».

Otros acontecimientos importantes para honrar su figura de MC son los eventos masivos en su memoria, como las ediciones del «Festival Gata Cattana» –celebrado el 14 de julio de 2018 y el 13 de julio de 2019 en Adamuz–, en el que se combinaron los conciertos de rap con demostraciones de *graffiti* y *breakdance*, suponiendo esto un hito para la consolidación de la artista como MC, aceptada por los integrantes de la escena nacional del hip hop en todas sus modalidades. En

otras esferas de esta cultura, como la pintura mural, destacan varias aportaciones significativas: el diseñado en Granada tras su fallecimiento, bajo el lema «A la mujer sin miedo», eslogan hoy en día para la lucha feminista española. Otro mural en el que aparece su imagen, no en memoria de su obra, sino de su legado feminista, es que el que está en el barrio de La Concepción en Madrid, en el que su imagen aparece junto al de otras feministas ilustres internacionales. El reconocimiento a la figura y obra de Gata Cattana va más allá del arte, tiene un impacto político en el fortalecimiento de una ideología del cambio social, de la insubordinación ante las propuestas de censura procedentes del gobierno y las instituciones económicas y religiosas. Es un canto a la liberación de enfoque feminista e ilustrado, mensaje que en el estudio transdisciplinar de su obra se está intentando instaurar.

Por otra parte, será dentro de las referencias a la artista, donde observemos un propósito más obvio de canonización de Gata Cattana. A este respecto, destacan alusiones sobre su habilidad retórica, como escuchamos en «Cosa mía»: «Mi catana no maúlla, está durmiendo, sabe más de rap que tú [...]» (Ayax: 2018, 0:13) o en palabras de un grupo referente para la escena feminista *new school*, Tribade, con su famoso: «Gloria eterna a la Gata» (2:32), presente en «Mujeres» (2017). Existe, asimismo, una escuela que sigue el legado de Gata Cattana de cerca. Algunas artistas que reconocen públicamente su influencia son dúos como El No de las Niñas, quienes en su *single* «Buen rollo» (2020) evocaban el poder feminista de la artista: «Cuida'ó con la catana de la Ana» (0:21), a la vez que se proyectaba la imagen de un gato, recurso claro de intertextualidad audiovisual.

### 3.2. LA RECEPCIÓN CRÍTICA: TRASCENDENCIA ARTÍSTICA Y POLÍTICA DE UNA OBRA TOTAL

En este sentido, se está homenajeando a la artista desde distintos planos. En el ámbito cinematográfico destaca el documental «Eterna», iniciativa de Juan Manuel Salayonga, obra que pondrá en diálogo cuestiones de la biografía de la artista con los testimonios sobre ella de sus conocidos y colaboradores. Este trabajo no solo será determinante para la crítica de la artista, sino que supondrá un material fundamental para la canonización de su figura y una posibilidad única de comprender mejor su arte. En el ámbito de las letras destacan los certámenes literarios y recitales poéticos que organiza la fundación Gata Cattana, muestra del compromiso con la poesía femenina y juvenil, junto con los prólogos dedicados a la calidad de su trabajo y fortaleza de su mensaje en las reediciones de sus poemarios (2017, 2019 y 2020).

Las posproducciones de los consumidores no solo tienen como objetivo la conservación de su memoria, sino que operan sobre el propio discurso del rap decodificándolo y redefiniéndolo a través de distintos canales y lenguajes. La interme-

dialidad discursiva es muy importante para su recepción, ya que las ilustraciones, prólogos, poemas y creaciones por parte de los seguidores dan cuenta del icono que representa la artista en la actualidad. Tampoco podemos olvidar la contribución a la crítica literaria que parte del profesorado universitario está llevando a cabo desde sus aulas, pues tenemos constancia de la circulación de la obra de Gata Cattana en seminarios y talleres de teoría y crítica literaria en algunas universidades europeas y norteamericanas, así como los abundantes proyectos didácticos que usan su rap en secundaria. Estas voces confieren legitimidad al rap como recurso transmedial en el ámbito de los estudios literarios y de la didáctica de la literatura. Por ello, más que hablar de su obra como producto transmedia, podemos hablar de su universo narrativo y de su figura, que hoy inspira al feminismo radical y al andaluz, concretamente en las aportaciones desde el periodismo –véase el portal online de *Pikara Magazine* o la introducción a la sección «Aquellarre» de los pódcast de feminismo radical de Barbijaputa–, así como la crítica feminista situada (Gallego: 2020). En definitiva, Gata Cattana forma parte de nuestro imaginario como símbolo político y estético de esta lucha, cuya riqueza se despliega tras el consumo transmedia de sus trabajos, así como las postproducciones y discursos generados por su recepción, alimentando el universo narrativo que inició ella, ampliado hoy en día con numerosas aportaciones de los seguidores, que siguen creciendo a un ritmo vertiginoso.

#### 4. CONCLUSIÓN

La trascendencia de Gata Cattana está construyéndose a través de las posibilidades mediáticas que permiten que sus consumidores y críticos se alíen para que tenga un merecido reconocimiento. Como referente de una causa –el feminismo interseccional–, su lucha se vuelve internacional gracias al carácter transmedia que se ha desarrollado en torno a su figura. Si bien su obra no fue concebida en un principio para generar todo tipo de contenidos, como todo producto resultante de Internet, estuvo desde el principio expuesta a este fenómeno. Su expansión se produce tanto en el «fanon» –*mash up*, *remix*, instrumentalización de poemas, etc.–, como en el canon –en la publicación póstuma de un poemario con piezas inéditas–, así como en el nivel transdisciplinario de la recepción: en el periodismo (creación de un documental, mención en el periodismo alternativo); en la crítica feminista (feminismo andaluz); en el activismo feminista (evocaciones en las manifestaciones); en el arte (en los círculos del hip hop, flamenco y círculos poéticos); o en las propias escenas artísticas de nueva escuela que beben de su obra y se sienten herederas de su legado.

Por estos motivos, se hace complejo reducir la obra de Gata Cattana a un producto acabado, de autoría cerrada, monotemático y perteneciente a una categoría fácilmente delimitable. No obstante, incluso las piezas protegidas por derechos de

autor siguen careciendo del prestigio de la literatura en papel. El rap, y aún menos el feminista, sigue sin ser «legítimo» en la historiografía literaria. Quizá sea la intermedialidad el fenómeno que impulse el cambio en la recepción de arte de nuestros días, dando salida a los gustos artísticos y propósitos sociales desde espacios de resistencia y oposición al canon cultural academicista y librocéntrico, sin renunciar por ello a la calidad que adquiere el rap en el cruce y retroalimentación permanente entre los géneros literarios. La mayor aportación de Gata Cattana, por tanto, radica en la «culturización» del rap, reconversión del género que conserva sus características borrando las fronteras entre la secuencia narrativa, poética y dramática, erigiéndose no como literatura hecha música, sino como rap digno de representar un género de la literatura contemporánea.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANA CATTANA y DELAPAZ. «E.C.C.E O.L.» [video]. *YouTube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=jv6Xd653tXs>> [23 agosto 2021].
- AYAX. «Cosa mía» [audio]. En *Cara y cruz*. Madrid: DJ Blasfem, 2018.
- CARMEN XÍA. «Orguyoça» [audio]. Cádiz: Prod. Suzio Tarik, 2020.
- CARRERA ÁLVAREZ, Pilar, *et al.* «Transmedialidad y ecosistema digital». *Historia y Comunicación Social*, 2013, 18, pp. 535-545.
- DE TORO, Alfonso. «Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad». *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 2007, 1, 4, pp. 23-65. <<https://idus.us.es/handle/11441/57791>> [15 agosto 2021].
- DIX, GATA CATTANA y CHELY. «Isis» [audio]. *Astroboy II*. Madrid: New Scream, 2020.
- DURÁN y GATA CATTANA. «Parabellum» [audio]. En *La rabia de los malditos*. Madrid: Ventanal Records, 2013.
- EL NO DE LAS NIÑAS. «Buen rollo» [audio]. Madrid: Edu Molina, 2019.
- EPAM y GATA CATTANA. «En mi hambre mando yo» [audio]. En *Keep it real*, vol. 1. Córdoba: Maligno Records, 2013.
- GALLEGO, Mar. *Como vaya yo y lo encuentre. Feminismo andaluz y otras perlas que tú no veías*. Jaén: Libros.com, 2020.
- GATA CATTANA. *Los siete contra Tebas*. <<http://los7contratebas.blogspot.com/>> [16 agosto 2021].
- GATA CATTANA. «La prueba» [audio]. *Los siete contra Tebas*. Madrid: El Ventanal Records, 2012.
- GATA CATTANA. «Lisístrata» [audio]. En *Anclas*. Madrid: La Cucaracha estudios, 2015.
- GATA CATTANA. *Banzai* [audio]. Madrid: D.Unison, 2017.
- GATA CATTANA. *La escala de Mohs*. Madrid: Aguilar, 2019.
- GATA CATTANA. «¿Quién da más?». En *No vine a ser carne*. Madrid: Aguilar, 2020, pp. 46-47.

- GATA CATTANA. *Asociación Músico Cultural Gata Cattana*. <<https://www.gatacattana.org/>> [16 agosto 2021].
- JENKINS, Henry. *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.
- LAS NINYAS DEL CORRO. «Jumanji» [audio]. En *Jumanji*. Barcelona: La Percha Studios, 2019.
- MÁRQUES, Juancho y GATA CATTANA. «De la tierra» [audio]. En *The blues*. Sevilla: Suite Soprano, 2016.
- MÁTALA KALLANDO y GATA CATTANA. «Akattanalavenganzaya!» [audio]. En *En el nombre de la malva*. Córdoba: Garphy, 2013.
- PASTOR, Pedro. «La prueba» [audio y video]. Madrid: La Cara B Producciones, 2017. <[https://www.youtube.com/watch?v=JdNVDOT\\_mAI](https://www.youtube.com/watch?v=JdNVDOT_mAI)> [15 agosto 2021].
- QUERALT LAHOZ. «La prueba» [audio y video]. Barcelona: First Motion recording studio, 2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=QEqhUfZe0NM>> [15 agosto 2021].
- RAJEWSKY, Irina O. «Intermediality, Intertextuality and Remediation. A literary perspective on Intermediality». *Intermedialités*, 2005, 6, pp. 43-64. <<https://doi.org/10.7202/1005505ar>> [21 octubre 2021].
- SCOLARI, Carlos Alberto. «El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación». En MILLÁN, José Antonio (coord.). *La lectura en España: informe 2017*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, 2017, pp. 175-186.
- TRIBADE. «Mujeres» [audio]. En *Las desheredadas*. Barcelona: XX Records, 2019.

# «CÓMO QUIERES QUE ESCRIBA UNA CANCIÓN». EXTREMODOURO EN EL LÍMITE DE LOS GÉNEROS

SALVADOR CALDERÓN DE ANTA  
*Universidad de Sevilla*

## 1. DULCE INTRODUCCIÓN AL CAOS

EL VERSO QUE TITULA ESTE ARTÍCULO es un endecasílabo melódico tan sencillo como rotundo, cuya interrogación retórica abre *La ley innata* (2008), noveno disco de estudio publicado por el grupo de rock Extremoduro. Aparece acompañado por un arpegio en el que se suceden cuatro acordes: Sol-Re-Do-Re. ¿Acaso esto no es «una canción»? Y ¿cómo es que se «escriben» las canciones? El propio verso parece advertir de la situación problemática que debe enfrentar cualquier estudio sobre el género, forma o discurso de la canción, siempre en el margen de diferentes disciplinas. En efecto, se trata de uno de los objetos artísticos menos estudiados en relación con su universalidad, pervivencia y difusión debido a su propia popularidad y su carácter híbrido.

En primer lugar, la facilidad para ser recordadas, reconocidas, aprendidas, interpretadas, escuchadas y reproducidas que ha caracterizado históricamente las canciones las ha convertido en un producto cultural de los medios masivos de comunicación. Esta popularidad se asocia comúnmente con un escaso valor estético. Creadas de manera industrial y para el consumo, hay ciertas tecnologías inherentes tanto a su producción como a su reproducción (Théberge: 2006, p. 25). Sin embargo, las canciones de música popular contemporánea mantienen, en esencia, la misma forma que las cultas o tradicionales, conservan las mismas funciones antropológicas (Merriam: 2001, pp. 286-295) y forman parte del mismo entramado de industrias culturales que el cine o la literatura. Resulta extraño, pues, que no reciban la misma atención dentro de los estudios culturales o humanísticos.

En segundo lugar, por definición, una canción es un artefacto que aúna música y lenguaje verbal. Este carácter híbrido la ha situado en una posición claramente marginal, entre artes y ciencias diferentes que rara vez han hallado la manera de

encontrarse<sup>1</sup>. Mientras la musicología se ha ocupado principalmente de la música vocal culta, la filología y la teoría literaria han analizado los textos compuestos para cantar como si fueran meros poemas, editándolos como si nunca hubieran formado parte de un repertorio, sobre todo aquellos recogidos como lírica popular<sup>2</sup>.

Para solucionar esta desatención, la estrategia a seguir debe tener en cuenta que una canción es un objeto artístico multisemiótico<sup>3</sup>, conformado por elementos de dos artes, cada una de ellas con sus propias convenciones e historia, pero que han evolucionado y se han desarrollado conjuntamente, desde Safo hasta Bob Dylan. Por lo tanto, no tiene sentido estudiar la letra de una canción como si fuera un texto literario. Si bien la lírica tiene un origen musical, la tradición occidental viene desvinculándose de ella desde mediados del siglo XVI. Tampoco tiene sentido, en el otro extremo, obviar que lo expresado en una canción depende en buena parte de su letra o que, en todo caso, se encuentra en tensión con ella, ni ignorar cuánta importancia pueden adquirir los procedimientos de la lírica en la composición de una pieza musical.

Por ello, aquí se propone estudiar las canciones como objeto artístico resultado de la suma de unos elementos musicales (ritmo, melodía, armonía, intensidad, duración) y unos elementos literarios (texto) que, además, forman parte de un proceso comunicativo con ciertas particularidades, en el que los signos de ambos sistemas se perciben simultáneamente y el mensaje es recibido, por medio de una interpretación grabada o en directo, por una audiencia amplia –masiva, en el caso de la música popular–, como ocurre con el rock.

Así, las características fundamentales de la canción (brevedad, intensidad, expresividad, repetición, autonomía y reproducibilidad), afectan tanto a sus aspectos musicales como a los literarios. Su eficacia (comunicativa, expresiva, estética) y su pervivencia como forma o discurso a lo largo de la historia se han basado en ellas, que son la clave de su capacidad para adaptarse a sus diferentes funciones antropológicas y a la evolución de las sociedades, la tecnología y el arte. Desde luego, son características compartidas con la lírica, prácticamente indistinguible según la época y dentro de la cultura popular<sup>4</sup>.

Estudiar una canción o un disco consistirá en describir los procedimientos musicales y literarios mediante los cuales se construye su discurso, y analizar cuáles son

<sup>1</sup> Láng (1979, p. 7) subraya esta relación en los tratados antiguos sobre música y poesía.

<sup>2</sup> Ejemplo de estudio musicológico es Stevens (1990), y filológico, Frenk Alatorre (1986).

<sup>3</sup> Naturaleza reconocida en Astor (2010), Griffiths (2003), Frith (2001), Hodge (1999) y Alonso (2002).

<sup>4</sup> Gioia (2020) demuestra cómo las canciones populares se han desarrollado en todas las sociedades y épocas, a pesar de que los estamentos oficiales las marginaran.

sus particularidades y su sentido, teniendo en cuenta que el rock ha sido el tipo de música popular más exitosa del siglo xx, que lleva setenta años reinventándose (Gioia: 2020, pp. 453-454).

## 2. PRIMER MOVIMIENTO: UN DISCO EXCEPCIONAL

Las circunstancias de edición y publicación de un disco de música popular deben ser tenidas en cuenta al abordar su estudio, incluidas su producción, distribución y difusión. La enorme expansión del rock durante la segunda mitad del siglo xx ha dado lugar a multitud de estilos, absorbiendo influencias de otras músicas y colonizando casi cualquier terreno de la música popular, aunque no deja de ceder espacio a otros que han acabado sustituyéndolo como referencia.

Sin embargo, en septiembre de 2008, *La ley innata*, publicado por Dro (Warner) en España con escasa promoción, arrasa las tiendas, se convierte en número uno y logra el disco de oro en tres semanas (Promusicae: 2008). Sigue siendo, aún hoy, considerado por la crítica especializada como uno de los mejores trabajos de Extremoduro, incluso el más logrado (Ordás: 2019). Resulta curioso que alcanzara semejante éxito un disco experimental, cuyo género y estilo (rock duro, «transgresivo») estaba en franco declive de atención mediática y trascendencia social.

Extremoduro había revitalizado durante los noventa<sup>5</sup> el panorama del rock en España, había logrado conectar con el público y sorprendido a la crítica musical, pero no lanzaba nuevas canciones desde 2002. Su propuesta musical se calificaba como radical y resultaba marginal en varios aspectos. Destacaba por el lenguaje duro, soez y blasfemo de sus letras, las abiertas referencias al sexo y las drogas, la agresividad de la voz, su timbre asilvestrado, una instrumentación contundente y saturada de solos agudos de guitarra y unos discos deficientemente producidos y editados hasta 1996. Esta mezcla, cuya originalidad y creatividad eran poco acostumbradas, se completaba con una trayectoria vacilante (miembros, discográficas) presidida por la imagen descuidada y caótica de su vocalista, guitarrista y compositor: Roberto Iniesta, el «Robe».

El nuevo disco, sin embargo, se sale de la estructura y la instrumentación habituales e incluso de la estética y el diseño gráfico mantenidos durante su carrera y convence a la audiencia y a la crítica, pues encuentran en él algunas de las canciones más logradas de la música popular en castellano de este siglo. Tanto el título del disco como la cita de Cicerón (en latín, en la portada) remiten a lo instintivo, lo visceral, aquellas actitudes, emociones y sentimientos que caracterizan y con-

<sup>5</sup> Fundado en 1987, solo en 1996 llegó al éxito masivo con *Agila*, que continuó con sus nuevos trabajos.

dicionan a los seres humanos a pesar de permanecer frecuentemente soterradas y someterse a la regulación de las normas legales, culturales y sociales. Entre la búsqueda (interior) de la emoción, la exploración de su esencia y su razón última, y el desahogo (exterior) de la experiencia dolorosa, la injusticia y la frustración, el texto cantado construye una indagación sobre cómo lo individual y lo emocional chocan y entran en conflicto con el otro, lo colectivo y lo «real». Así lo reflejan los títulos de los cortes (*tracks*): «Dulce introducción al caos»; «Primer movimiento: el sueño»; «Segundo movimiento: lo de fuera»; «Tercer movimiento: lo de dentro»; «Cuarto movimiento: la realidad»; «Coda flamenca (otra realidad)».

Estos títulos prefiguran un discurso unitario nada frecuente entre las canciones de un disco. Solo en ocasiones los artistas de rock procuran mantener una voz o un tema que dé solidez al conjunto<sup>6</sup>. No obstante, ya el jazz (desde los años 50) y el rock (desde los años 70) han asimilado en ocasiones recursos propios de la música culta e imitado sus procedimientos, bien sinfónicos, bien operísticos, para superar su discurso habitual y llevar la forma de la canción a un estatus diferente. Bajo la denominación de rock progresivo se agrupó la obra de varias bandas que persiguieron este objetivo<sup>7</sup>. A partir de los 80, estos intentos fueron cada vez más esporádicos, desplazados por la inmediatez del *punk*, el éxito de la música de baile, el regreso del *garage* y, finalmente, la aparición del *grunge* y el *indie*. En España, el desarrollo tardío de las tendencias de los 70 provocó que apenas se publicaran discos conceptuales.

Así, las referencias a los diferentes «movimientos» sinfónicos de *La ley innata*, la duración de los cortes y su propia estructura lo sitúan en un lugar excepcional dentro del rock español. Esto plantea varios problemas tanto para la composición, como para la interpretación, grabación, publicación y difusión del disco, que genera dudas con respecto a su intensidad emocional, el mantenimiento de la atención de la audiencia o la autonomía y capacidad de las canciones para ser recordadas y reproducidas.

Robe Iniesta e Iñaki Antón, responsables de esta obra, ya habían compartido un proyecto en paralelo a sus respectivos grupos –Extremoduro y Platero y tú–, que dio lugar a *Pedrá* (1995), un disco de un solo tema de treinta minutos. Antón, antes de unir su carrera a la de Robe, había producido y participado como músico en *Agila* (1996), el disco que supuso el salto cualitativo de edición y de éxito para el

<sup>6</sup> Bandas de rock español que han publicado discos siguiendo algunos de estos principios son Barricada, Biznaga, Siniestro Total, Love of Lesbian o Radio Futura.

<sup>7</sup> Trabajos tan dispares como los de Jethro Tull, Pink Floyd, Frank Zappa y Os mutantes han recibido esta denominación, mientras que la influencia operística se ha relacionado con otros artistas, como Bowie, The Who o Queen (Frith, Straw y Street: 2006, p. 120).

grupo, donde las canciones son reproducidas de forma continuada, con pequeñas transiciones.

*Pedrá* era, sin embargo, un disco mucho más improvisado, en el que, además, Robe recogía materiales ajenos. Pero constituyó una buena referencia de la que partir y una relevante experiencia previa para afrontar la composición y grabación de *La ley innata*, como certifican ciertos arreglos —el saxofón y la guitarra flamenca, también presentes en *Agila*—, los cambios de ritmo y la conjunción en su estructura de partes diferentes. *La ley innata* es un disco más profundo y complejo, más planificado y producido con mucho cuidado y hasta cierto grado de perfeccionismo, fruto de la evolución artística de ambos.

### 3. SEGUNDO MOVIMIENTO: UN PROCESO

*La ley innata* está construido como un proceso en el que la voz pasa del lamento a la indignación, para, posteriormente, reconocerse a sí misma, aceptar la situación y superar la crisis. Pero no está ligado a ninguna anécdota ni recurre a una estructura narrativa. No hay más personajes que un yo, un tú, un nosotros y un mundo bastante hostil alrededor. Se organiza, recurriendo a los procedimientos de la música culta, en cuatro movimientos, una obertura y una coda, de tal manera que los dos cortes centrales constituyen un verdadero descenso a los infiernos. Un esquema de la obra reflejará de manera sencilla esta estructura y cómo el disco está compuesto siguiendo el hilo de la búsqueda que emprende la voz entre sus emociones contradictorias. Una voz protagonista tanto del texto como de la música, tanto en el canto como en la guitarra.

La escucha de *La ley innata* es enormemente rica en matices, pues su complejidad consigue potenciar su sentido, en lugar de dificultarlo. Asimismo, la composición, a primera vista tan heterogénea, mantiene la coherencia y la unidad. Cabe destacar, además, el cuidado con el que la grabación se ha construido, procurando la existencia de simetrías y correspondencias entre unos y otros movimientos, de tal manera que la canción cuya escritura es imposible en el primer verso se convierte en el repertorio que permite superar la crisis y encontrar un camino en las últimas estrofas de la coda.

FIG. 1. Análisis de los elementos temáticos y formales de las canciones que componen el álbum *La ley innata* (2008), del grupo Extremoduro. Elaboración propia.

Estructura de <i>La ley innata</i>	
Discurso	Elementos formales
1. Dulce introducción al caos	
<p>Parte de la frustración, de la dificultad de enfrentar la composición. El parón creativo se asocia con una relación estancada, sin futuro, que acaba convertida en un pasado arrasado, a pesar de un instante ilusorio de recuperación.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Apertura inusual con un ritmo lento, «dulce», con coro de una voz femenina y violín.</li> <li>2. Referencias metacompositivas (metapoéticas).</li> <li>3. Sucesión de acordes sencillos arpegiados en estrofas de cuatro versos en dos pareados: el 1º Sol-Re-Do-Re (endecasílabos o dodecasílabos); el 2º Do-Re-Mi menor-Re-Do (endecasílabo y octosílabo).</li> <li>4. Estrofa principal repetida como estribillo con pequeñas variaciones léxicas.</li> <li>5. Metáforas e imágenes sencillas repetidas: el viento que no es capaz de mover, el tiempo que no pasa.</li> <li>6. Solo de guitarra que reproduce la cantata de BWV 147 de Bach tras el puente (<i>bridge</i>).</li> <li>7. Cambio de ritmo, de sonido de guitarra (rasgueo distorsionado), de estrofa (sextilla), de tono (pasa a Mi menor) y de coros (masculinos que gritan «no») en la última parte que conecta con el siguiente corte.</li> </ol>
2. Primer movimiento: el sueño	
<p>Una realidad desesperante y hostil (feminicidios, atentados, guerra) como pesadillas con las que la soledad expresa sus temores.</p> <p>Texto y música comparten una estructura constante y cerrada (métrica, ritmo, arreglos) para destacar aún más la primera expresión, en el estribillo, de la búsqueda emprendida, la del otro y su empatía.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Inicio: mismo punteo de guitarra sin acompañamiento con el que termina el corte anterior.</li> <li>2. Texto en cinco sextillas en heptasílabos (estrofas) más dos que funcionan como puente (y juegan con la métrica de los versos para cambiar el tono, de 9a 7a 4b 9c 7c 4b a 7- 7- 9a 7b 7b 9a) y dos como estribillo.</li> <li>3. Tema principal del disco como estribillo, la estrofa más redonda y perfecta y con la melodía más llamativa y luminosa. La primera vez se acompaña de coros.</li> <li>4. Cambio de tonalidad en esta melodía (Sol). Las estrofas, en Mi menor.</li> <li>5. Conjunción de imágenes oníricas (caer, correr, pérdida de consciencia) y referencias a la realidad (las noticias de «la tele»).</li> </ol>
3. Segundo movimiento: lo de fuera	
<p>El corte es reflejo del caos de la voz protagonista, de ahí que resulte el más largo (casi 12 minutos) y complejo del</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Inicio instrumental con arreglos de cuerda (violín) y solos de viento (oboe y flauta).</li> </ol>

<p>disco. Funciona como un <i>collage</i> de canciones diferentes, tanto en el tono como en la instrumentación y el lenguaje. En este <i>collage</i> se mezclan la imposibilidad de ser feliz, seguir adelante o progresar, los intentos desesperados por escapar de una situación sin amor y el llamamiento, paradójico y constante, de nuevo al amor perdido.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>2. Siete cambios de ritmo y otros de tonalidad, instrumentación y técnicas (<i>arpeggio</i>, <i>riff</i>, punteo, rasgueo, <i>síncopa</i>), conforman las diferentes «canciones» fusionadas en el corte.</li> <li>3. Se combinan alternando estrofas, melodías, ritmos y tonalidades. Esquema: A-A-B-C-B-C-D (bis)-E-F-A-G-H (tema principal)-I-J-K-J-D (bis)-F-E. Por otro lado, A, G, I, J, K comparten tonalidad en La menor y secuencia de acordes; B y C están en Mi menor; D, E, F y H, en Sol mayor.</li> <li>4. Estrofas con diferencias métricas notables y variaciones léxicas, de sentido o de tono.</li> <li>5. Dos superposiciones de estrofas: primero D y E y finalmente D, E y F.</li> <li>6. Adecuación entre métrica, ritmo, tonalidad, sentido y estilo de canto.</li> <li>7. Final abrupto que exige la escucha continuada con el corte siguiente.</li> <li>8. Heterogeneidad del discurso, reflejo del vaivén emocional: léxico, tono y elementos retóricos de la letra, que van de una esencialidad minimalista y enigmática (D, K) a la expresión metafórica del deseo y la intimidad (A, F, G) o la alegoría de la prisión (B, C).</li> </ol>
<p>4. Tercer movimiento: lo de dentro</p>	
<p>El desafío y el desprecio son la base de este corte, casi en los parámetros del <i>hard rock</i>. La desesperación por el amor perdido y la imposibilidad de encontrar una salida a la situación llevan a la voz a concentrarse en sí misma, a esconderse, hibernar. Por primera vez en el disco no hay llamadas, búsquedas, sueños ni aspiraciones. La voz protagonista ha tocado fondo.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Comienzo rápido y duro, importancia del <i>riff</i> principal y de los punteos más virtuosos.</li> <li>2. Continúa la estructura caótica mezclando fragmentos diferentes en tonalidad y ritmo. Estructura: A-A-B-C-D-A-A-B-E-D-F-G-G-E-D-H-I-J-H.</li> <li>3. La métrica de las estrofas altera y hace variaciones sobre secuencias de acordes ya utilizadas. Las estrofas A conformarían una primera parte de la composición, mientras que la más extensa (en Mi menor) agruparía las estrofas B, D, F, G, H y J; y, además, una tercera en La mayor (C, E, I).</li> <li>4. Instrumentación áspera (guitarras, bajo, batería), como el estilo de canto, cercano al <i>hardcore</i>.</li> <li>5. Abuso consciente de las repeticiones: anáforas, epanadiplosis, paralelismos y quiasmos, símbolo del lugar sin salida en que se encuentra la voz. También de estrofas completas o con ligeras variaciones léxicas.</li> <li>6. Combina alusiones sexuales explícitas («agujeros», «culo») con el simbolismo negativo de la luz, metáforas coloquiales de la caída y una imagen final muy poderosa: la mariposa vuelta gusano.</li> </ol>

5. Cuarto movimiento: la realidad	
<p>Fin del caos. Se mezclan la búsqueda en el pasado de las razones de la caída y el deseo de reconectar, volver a tender un hilo de comunicación con el exterior. La estructura se simplifica, el tono se serena y se vuelve a dirigir a un tú que acaba convertido en nosotros.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ritmo lento (<i>piano</i>), mantenido sin cambios, simplemente subiendo en intensidad.</li> <li>2. Estructura sencilla e <i>in crescendo</i>. Una sola tonalidad (Sol mayor, la del tema principal), con pequeñas variaciones entre las estrofas: A-A-B-A-B-C-D (tema principal)-E-D (tema principal).</li> <li>3. Comienzo arpegiado sumando elementos: punteo de segunda guitarra, violín, resto de cuerdas, coros y batería.</li> <li>4. Protagonismo del violín y cuerdas desde el primer intervalo hasta el tema principal.</li> <li>5. La estrofa C le da sentido al tema principal por medio de una correlación diseminativa-recolectiva.</li> <li>6. Estilo de canto sereno y claro, acorde al texto: aceptación y búsqueda de sentido.</li> <li>7. Pequeños toques de humor (el «barquito de papel» y la referencia a <i>Astérix</i>).</li> <li>8. Vuelta al <i>riff</i> del segundo corte del disco hasta fundirse (<i>fade out</i>) como sombra instrumental. Clara separación con el siguiente corte.</li> </ol>
6. Coda flamenca: otra realidad	
<p>Expresa la superación de la crisis y la constatación de la existencia de un camino abierto para el futuro. La voz recupera energía y se permite desafiar a la tristeza y al «destino». Los arreglos flamencos subrayan esta capacidad para transformar el dolor en alegría. El hecho de cantar permite superar el proceso, cuyo primer indicio fue la imposibilidad de componer la propia canción.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Tonalidad (Si bemol) extraña para el rock, pero que permite utilizar recursos flamencos: estilo de canto (con quejío), melodía del punteo de guitarra, rasgueo, percusión, coros, palmas e incluso el arreglo de piano.</li> <li>2. Dos estrofas (E y G) recrean los jaleos típicos al cantaor como parte del juego por el cual al cante (la canción, la música) se le atribuye una función casi curativa o terapéutica.</li> <li>3. En las estrofas clave (B y F, que se cantan dos veces) utiliza epífora o anáfora y, en algún verso, compleción, resaltando el símbolo del «humo» y la supervivencia a la crisis.</li> <li>4. Cambio de ritmo en la última estrofa para volver al estilo de rock anterior y citar parte de la letra del primer corte.</li> <li>5. Añadido de final irónico (especie de toma falsa) con menor intensidad, justo antes de cerrar con el arpeggio de la obertura.</li> </ol>

#### 4. TERCER MOVIMIENTO: LA CONSTRUCCIÓN DEL CAOS

He intentado representar, a partir del esquema anterior, cómo la composición de *La ley innata* trasciende los parámetros y rasgos que se atribuyen a las canciones de música popular. En efecto, no es habitual que en un disco de rock se encuentre semejante variedad, tanto en los textos de las letras –métrica, estilo, figuras retóricas, simbología– como en los elementos musicales –ritmo, tonalidad, arreglos– y que, al tiempo, se presente como una sola obra tras más de cuarenta minutos de escucha.

La esperanza de superar la caída está representada en la sextilla que constituye su tema principal:

Buscando mi destino,  
viviendo en diferido  
sin ser ni oír ni dar.  
Y a cobro revertido  
quisiera hablar contigo  
y, así, sintonizar.

Y, aunque solo adquiere pleno sentido en el cuarto movimiento, se anticipa en tres ocasiones, matizando su significado según se avanza en el proceso que la voz protagoniza. Solo desaparece en el momento más oscuro, así como cualquier aspecto relacionado, como la tonalidad de Sol. El reconocimiento de la pérdida se construye en ese movimiento, tras el final doloroso y autodestructivo del tercero. Cada fragmento, pues, necesita del anterior y configura el siguiente. La clave de la composición reside en el intento de buscar un equilibrio entre la unidad y la diversidad procuradas en cada canción (o canciones) que constituye sus cortes.

##### 4.1. FACTORES QUE CONTRIBUYEN A LA UNIDAD DE LA OBRA

1. La voz, tanto en su dimensión musical de único solista como en la de responsable, sujeto y emisor del texto.
2. Instrumentos principales: guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería.
3. Sentido del discurso, enmarcado en un único proceso de crisis y aceptación.
4. Repetición de fragmentos (secuencias de acordes, temas y estribillos), bien en varios cortes bien dentro del mismo corte. Apenas ocho acordes sostienen las variantes melódicas.
5. Repetición de *riffs* y punteos de guitarra eléctrica.

6. Repetición, asimismo, de unos pocos esquemas métricos recurrentes, como la sextilla y los pareados.
7. Transiciones entre los cortes, anticipando el esquema musical del siguiente en los últimos compases del anterior, salvo en los dos últimos.
8. Repetición de motivos que representan simbólicamente las fases del proceso que construye el texto (el viento, el sueño, la cárcel, la luz, el humo...).

#### 4.2. FACTORES QUE CONTRIBUYEN A LA DIVERSIDAD DE LA OBRA

1. Cambios de ritmo y tonalidad, sobre todo cuando se dan dentro del mismo corte y en el segundo y tercer movimientos, los más complejos.
2. Introducción de arreglos poco frecuentes en el rock (piano, cuerdas y vientos), que además suelen aparecer en momentos inesperados y realmente significativos (oboe, flauta y trompeta en diferentes fragmentos del segundo movimiento, y violín en el cuarto).
3. Aprovechamiento de las posibilidades métricas para introducir pequeñas variaciones melódicas y de significado mientras utiliza, por ejemplo, los mismos compases dentro de un corte. Como resultado, pocas estrofas son exactamente iguales a otras y destacan aquellas que se repiten.
4. Este principio rige la instrumentación de las guitarras, omnipresentes, pero con un catálogo enorme de variantes en técnicas y arreglos, así como en la ejecución de diferentes melodías.
5. Variedad de tono textual y de léxico, de tal forma que no suele mantenerse el mismo durante la canción, sino que se mezclan para abrir las posibilidades de representación de diferentes situaciones emocionales y resultar así aún más expresivo.
6. El estilo de canto tampoco es uniforme. Aunque la voz de Robe (perfectamente reconocible) lidera las composiciones, va adecuándose a los pasajes más oscuros o claros, al tiempo que aprovecha la variedad estrófica para ocupar, alargando sílabas, ciertos espacios del compás. Así, hay enormes diferencias entre la voz de la introducción y el cuarto movimiento, la del tercero, o la de la coda (de estilo flamenco incluso en la dicción).

En cuanto al funcionamiento de esta heterogeneidad dentro de la unidad de sentido del disco, valga como ejemplo la superposición de estas tres estrofas al final del segundo movimiento. Las tres comparten secuencia de acordes (Sol-Mi menor-Si menor-Do), pero tienen métricas diferentes y, por lo tanto, ocupan de manera dispar el espacio del mismo compás e implican una velocidad distinta en el

canto. Cada una de las tres ya había sido cantada anteriormente en el mismo corte y con arreglos distintos<sup>8</sup>:

ESTROFA D

Necesito saber.  
Dime tu nombre,  
de dónde sale el Sol  
y de qué se esconde.

ESTROFA E

Si miro alrededor, no puedo comprender, me da pereza.  
Si hay algún escalón pa' dar un tropezón voy de cabeza.  
Tú y yo en la habitación, para que vuelva Amor: chorros de lefa.  
La buena educación de la televisión no me interesa.

ESTROFA F

Vente a la sombra, amor, que yo te espero;  
que tengo el corazón aquí con bien de hielo.  
Vente a la sombra, amor, que yo te espero;  
que tengo ya el cerezo en flor dentro del cuerpo.

El hecho de que la primera sea una copla heptasilábica, la segunda esté constituida por dos sextillas (esquema: 7a 7a 5b) y la tercera se componga de versos de arte mayor con cesura no solo revela la habilidad del compositor para conjugar la letra y la música. Extremoduro juega aquí, como en otros lugares del disco, a combinar diferentes estructuras e intenciones comunicativas para potenciar la expresividad. Además de las diferencias métricas, se observan cambios en el estilo de canto y, sobre todo, en el léxico utilizado y el estilo literario. Así, mientras la estrofa D destaca por su esencialidad, próxima a la lírica popular, la estrofa E, que alude a la crisis personal, recurre a un lenguaje directo, con coloquialismos, y la estrofa F maneja el paralelismo para introducir dos metáforas brillantes: la primera, en lenguaje coloquial contemporáneo; y la segunda, mediante un elemento muy tradicional. Y al mezclar estilos, también lo hacen los significados: la búsqueda, la desgracia y el deseo, que, cantados a la vez, reflejan la confusión de la voz entre su situación, aquello a lo que aspiraba y lo perdido que añora.

Es así como el grupo logra ir construyendo el disco combinando soluciones muy logradas, tanto en la letra como en la música que la realiza, tendiendo tanto al contraste entre ambas como a la fusión de su sentido. Valgan como ejemplo la

<sup>8</sup> Transcripción según el libreto del disco, que no sigue su estructura métrica.

penúltima estrofa (J) del tercer movimiento y la cuarta (A), del cuarto, apenas separadas por tres minutos de escucha:

TERCER MOVIMIENTO: ESTROFA J

Se volvió a gusano, mariposa,  
cansada de volar y no poder  
arrastrarse al fondo de las cosas,  
a ver si dentro puede comprender.

CUARTO MOVIMIENTO: ESTROFA A (4ª)

Hice un barquito de papel para irte a ver.  
Se hundió por culpa del rocío.  
No me preguntes cómo vamos a cruzar  
el río.

A pesar de que hay ciertas similitudes métricas, ambas estrofas se cantan a un ritmo completamente diferente, lo mismo que el tono (Mi menor frente a Sol), con un acompañamiento casi opuesto (guitarras distorsionadas y duras, preponderancia del bajo y punteo rápido y habilidoso, frente a un suave toque apoyado por violín y arpegios) y un estilo de canto distinto (agresivo, grave y violento en la primera; delicado y suave en la segunda). La banda, pues, hace gala de esta versatilidad para adaptarse a las diferentes situaciones emocionales que expresan las canciones. Sin embargo, no deja de sorprender cómo es capaz de combinarlas en virtud de continuar el discurso del disco.

Así, la primera sirve como conclusión de la caída expresada por el tercer movimiento. La imagen de la mariposa, incapaz de averiguar la razón de su desgracia, se contrapone al gusano que fue y que sí sería capaz de analizar ese interior («lo de dentro», lo innato). Esta subversión de valores supone, además, un símbolo del propio encierro y de la incomprensión, expresado de una forma no solo original, sino estéticamente compleja y técnicamente brillante, partiendo del hipérbaton y siguiendo con un encabalgamiento abrupto al final del segundo verso, recurso excepcionalmente raro en la música popular.

La segunda, en el tono confesional con el que comienza el cuarto movimiento, expresa la fragilidad de las pretensiones anteriores con una metáfora muy popular —el «barquito de papel»—, pero la renueva inmediatamente en el verso siguiente, exagerándola. Asimismo, introduce referencias a un futuro incierto en el que esa misma fragilidad es aceptada como condición, una vez superados el rencor y el despecho. El acompañamiento no solo sugiere la tranquilidad o paz alcanzadas, sino que la forma de las estrofas se adapta al compás, que en los versos tercero y cuarto se acorta, saltando un acorde. Puede parecer este un detalle menor, pero su sutileza, añadida al cuarto verso (siempre trisílabo), representa con exactitud la

emoción contenida, justo antes de que la estrofa C explique la nueva situación de la voz protagonista y se lance el tema principal, coreado ya de forma definitiva. En otros pasajes del disco también se utiliza una especie de «pie quebrado», como en las estrofas J del segundo movimiento.

## 5. CUARTO MOVIMIENTO: EL VALOR DE LO POPULAR

El pormenorizado análisis del disco que ha publicado recientemente Luis Felipe Camacho Blanco alaba las posibilidades de exigencia estética dentro de la música popular; en concreto, la capacidad del disco para salirse de la «forma canción» y aun así mantener el contacto con el público:

*La Ley Innata* es una historia psicológica muy lograda en la que se manifiesta de un modo espectacular y popular la capacidad de la música para contar historias y compartir ideas y emociones. [...] Deberíamos aprender de este disco que la música popular puede ser exigente y compleja sin perder ni un ápice de su capacidad de empatizar con el público (Camacho Blanco).

Camacho reconoce precisamente cómo una de las mayores dificultades del artista popular contemporáneo —en particular, el músico—, es conjugar su vertiente comunicativa, la amplitud de la audiencia, con la exigencia de su propia creatividad y sus necesidades expresivas, que deben participar en un campo —el de las industrias culturales y el consumo masivo— bastante reticente a las novedades estéticas, aunque sea capaz de asimilarlas con rapidez.

Siguiendo a Simon Frith, *La ley innata* podría incluirse en «un tipo de vanguardia en la música popular que ofrece a los intérpretes y a sus públicos el placer de transgredir las normas» (2001, pp. 431-432). Eso sí, sin olvidar que dejaría de ser popular si renunciara a algunas de sus funciones básicas: responder «a cuestiones de identidad» y «proporcionar una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada» (2001, pp. 422-423).

Creo que esta es la clave para entender tanto el propósito como la estructura y las características que, en los dos lenguajes artísticos que las canciones conjugan, conforman este disco excepcional. Sus aciertos se relacionan con lo experimental sin desvincularlo de los principios de lo popular. Es aquí donde radica necesariamente la razón de su éxito y su posible trascendencia, sobre todo en dos ámbitos: el enfoque temático y su desarrollo formal.

En primer lugar, en cuanto a los temas y su tratamiento, destaca la capacidad de Extremoduro para combinar referencias a diferentes situaciones emocionales identificables por el público. En el disco se parte de algunos lugares comunes, como la ruptura de una relación sentimental: «se me cae la casa desde que se marchó».

Sin embargo, el fin de esta relación, detonante de la crisis y el proceso psicológico, nunca aparece aislado de otra serie de temas que lo enmarcan, lo desarrollan y lo matizan. La soledad deriva en incomunicación (aislamiento físico, desvinculación de lo real e indagación en las emociones propias) y acaba en aceptación y regreso a una situación escéptica, pero en disposición de enfrentar el mundo de nuevo. Sueños y recuerdos funcionan como anclajes de esa parálisis que provoca la crisis y el resentimiento. Pero la incomunicación implica también la imposibilidad de expresarse, de «escribir una canción» y cantarla, de tal forma que bajo el discurso del disco subyace constantemente la idea de que solo la música (que estás escuchando) es capaz de revertir la situación. La necesidad del arte, de la música, para superar la crisis personal, protagoniza la introducción y la coda y enmarca el discurso. De ahí que el «tú» del tema principal no sea un antiguo amor sino un futuro oyente que «a cobro revertido» es capaz de «sintonizar» y comprender «en diferido», en la distancia temporal y física que separa al músico de su público. La necesidad expresiva se completa con la escucha compartida. Es esta imbricación de los temas, de su aspecto emocional y expresivo, lo que hace tan estimulante, sorprendente y abierta la escucha del disco.

El segundo logro estético de *La ley innata* se basa en el uso del lenguaje, tanto musical como literario, que ofrece suficientes novedades y hallazgos como para sorprender a la audiencia y construir una propuesta original sin desfigurar el estilo mantenido durante casi veinte años de trayectoria, permitiendo que el público siga reconociéndose en él. A pesar de la gran variedad de arreglos y elementos musicales que aparecen, en ningún momento se alejan demasiado de la esencia sonora del rock (guitarras eléctricas, bajo y batería, ritmo, estilo vocal, uso de la distorsión, los punteos y los *riffs*), mientras se va adaptando a una letra que no renuncia a la «autenticidad»<sup>9</sup> como valor y va ofreciendo una variedad enorme de recursos y estilos. Es así como el uso del lenguaje coloquial típico en la trayectoria inicial del grupo se combina con metáforas e imágenes sorprendentes y originales, dando lugar a un texto muy logrado y, a la vez, inimitable, sin dejar de recurrir puntualmente a ciertos tópicos o incluso invertirlos. He aquí algunos ejemplos de este trabajo textual, que permite a Extremoduro conectar emocionalmente con una audiencia amplia, pero también exigente y sensible a la innovación:

<sup>9</sup> Según Frith, uno de los valores indiscutibles que el público asigna a la música rock frente al pop (2006, p. 144).

FIG. 2. Tabla comparativa de diferentes recursos estilísticos empleados en las canciones que componen el álbum *La ley innata* (2008), del grupo Extremoduro. Elaboración propia.

LO COLOQUIAL	LOS TÓPICOS	LO ORIGINAL
«La gente está que trina».	«Ardo dentro de una hoguera».	«La vida es roja si te vas».
«Por dinero los maderos van detrás de mí».	«Y el amor se fue volando por el balcón».	«Luz. Maldita sea la luz que me desvela».
«Sueño con melones».	«Desde que no estás tú en este rincón	«Viento, me pongo en movimiento
«Miente el carnet de identidad: tu culo es mi localidad».	no se atreve a pasar la luz del Sol».	y hago crecer las olas del mar que tienes dentro».
«Y revolcarme por el suelo».	«Sin patria ni banderas».	«Agazapado, espero como un arraclán».
«Derechito de cabeza».	«Y yo me vendo solo por un beso».	«Envejecí cien años más de tanto andar
«Caminito de la locura».	«Estaba el cielo lleno de estrellas».	perdido».
«Si quiero ir a la moda necesito una pistola».	«Duro como una roca».	«En el hueco del eco de su voz vive el eje que desapareció».
«Quisiera ser un perro y oliscarte».	«Si vengativos dioses nos condenarán».	

Semejante mezcla es fruto de un gran trabajo creativo que alcanza su mayor expresividad cuando combina los tres aspectos:

Busco un mundo mejor  
y escarbo en un cajón,  
por si aparece entre mis cosas (Primer movimiento: el sueño).

Llegó el verano y asoló la primavera  
y el sol asfixia en tu jardín,  
y se le caen los pajaritos a la higuera,  
que ya no cantan para mí (Segundo movimiento: lo de fuera).

Luz, si fuera el cielo azul,  
si enloqueciera...  
Mira, que ha venido una luz  
como de fuera (Tercer movimiento: lo de dentro).

Agarrados del aire, viviremos;  
no me importa dónde vamos.  
Apriétame bien la mano, que un lucero  
se me escapa entre los dedos (Coda flamenca: otra realidad).

## 6. CODA: MÁS ALLÁ DE LA CANCIÓN

*La ley innata* mantiene, pues, los rasgos y las funciones tradicionales de la música popular y los elementos esenciales de la canción para no perder su eficacia. Pero aspira a conjugarlos con la experimentación sobre sus límites (estructura discursiva, duración, dependencia de su sentido con respecto a otras). Así, el estilo del grupo emprende una búsqueda de nuevas formas, manteniendo ciertas constantes. Esta es la clave de su éxito y trascendencia: conservar las capacidades expresivas y comunicativas propias de la canción de música popular mientras la transforma.

Su capacidad para emocionar –su propia intensidad– depende en buena medida del lenguaje utilizado en las letras, que debe conseguir efectos similares a los de la lírica, sin desatender sus necesidades con respecto a la música.

El límite difuso en el que el texto de una canción deja de ser reproducible y se desvirtúa es tanteado en este disco por medio de unas letras que mezclan emociones, juegan con varios sentidos y combinan estilos y tonos expresivos, pero que siempre acaban volviendo de su viaje, aparentemente caótico, desordenado e incluso desmedido. Algo similar ocurre con los elementos musicales, que alcanzan una gran complejidad sin dejar de agarrarse a las secuencias de cuatro acordes o a los solos distorsionados como cualquier canción típica de rock duro.

En conclusión, *La ley innata* es un ejemplo inmejorable de cómo los elementos aparentemente sencillos de cada lenguaje implicado en la música popular (verbal y musical) constituyen juntos una obra sugerente, poderosa, llamativa. Que pertenezca a una banda de rock que parte de los elementos típicos de su estilo musical, producida y distribuida por una compañía de la industria mediática, de consumo masivo, escuchada por una audiencia amplísima y reproducida en millones de ocasiones no debería ocultar sus valores estéticos ni impedir analizarlos, pues es un campo de investigación interesante, fructífero y muy poco explorado, sobre todo en el caso de la música popular contemporánea en castellano.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Silvia (ed.). *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco Libros, 2002.
- ASTOR, Pete. «The poetry of rock: song lyrics are not poems but the words still matter; another look at Richard Goldstein's collection of rock lyrics». *Popular Music*, 2010, 29, 1, pp. 143-148.
- CAMACHO BLANCO, Luis Felipe. «La Ley Innata de Extremoduro: la búsqueda de la luz propia». *Dátame cultura*. <<https://datamecultura.com/la-ley-innata-de-extremoduro-la-busqueda-de-la-luz-propia/>> [20 agosto 2021].
- EXTREMODOURO. *La ley innata* [audio]. Madrid: DRO/Warner Music Spain. 2008.

- FRENK ALATORRE, Margit. *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra, 1986.
- FRITH, Simon. «Hacia una estética de la música popular». En CRUCES, Francisco *et al.* (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001, pp. 297-332.
- FRITH, Simon, STRAW, Will y STREET, John (eds.). *La otra historia del rock*. Barcelona: Robinbook, 2006.
- GIOIA, Ted. *La música. Una historia subversiva*. Madrid: Turner, 2020.
- GRIFFITHS, Dai. «From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song». En MOORE, Allan F. (ed.). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 39-59.
- HODGE, Robert. «Canción». En VAN DIJK, Teun (ed.). *Discurso y literatura*. Madrid: Visor Libros, 1999, pp. 149-166.
- LÁNG, Paul Henry. *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires: Eudeba, 1979.
- MERRIAM, Alan P. «Usos y funciones». En CRUCES, Francisco *et al.* (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001, pp. 275-296.
- ORDÁS, Juanjo. «Cinco discos para descubrir a Extremoduro». *Efeeme*. <<https://www.efeeeme.com/cinco-discos-para-descubrir-a-extremoduro/>> [8 noviembre 2021].
- PROMUSICAE. «Top 50 álbumes 2008». *Promusicae*. <<https://www.promusicae.es/estaticos/view/21-listas-anales>> [8 noviembre 2021].
- STEVENS, Denis (ed.). *Historia de la canción*. Madrid: Taurus, 1990.
- THÉBERGE, Paul. «Conectados: la tecnología y la música popular». En FRITH, Simon, STRAW, Will y STREET John (eds.). *La otra historia del rock*. Barcelona: Robinbook, 2006, pp. 25-51.



# TRANSGRESIÓN «SAMPLER». LITERATURA Z Y UNIVERSOS *STEAMPUNK*: HACIA LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LOS CLÁSICOS

JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA  
*Universidad de Cantabria*

## 1. INTRODUCCIÓN. LA ERA DEL SAMPLEADO

LA «TRASCENDENCIA TEXTUAL» desarrollada por Genette (1989, p. 9) –con tanta fecundidad entre la crítica literaria– representa, de manera metafórica, la naturaleza reticular de unos textos donde la transducción abre el camino a un contínuum comunicativo en el que se suceden en bucle las instancias del emisor y el receptor (Martínez de Antón: 2015, pp. 3-4; 32-36), a través de sucesivos mensajes que no dejan de ser, al fin y al cabo, reelaboraciones/relecturas del primero, desafiando así el concepto del texto como recipiente cerrado y discreto de mensajes compartimentados. De este modo, el lector, receptor o destinatario de una obra se ve transmutado en *prosumidor*, esto es, en un consumidor que produce, dentro de una cultura participativa donde el espectador se convierte en sujeto activo, luchando por su derecho a implicarse más plenamente en la cultura (Jenkins: 2006, pp. 15 y 28). Esta *fan culture* apuesta, pues, por una dinámica basada en la apropiación discursiva e irreverente de materiales tomados de la cultura de masas y del ámbito de lo residual, disolviendo el concepto de autoría e integrando las «microculturas mutantes» (Lozano de la Pola: 2011, p. 425) en procesos de creación colectiva e individual donde se produce una convergencia entre los viejos y los nuevos medios, entre lo canónico y lo pop, y entre productor y consumidor, a través de diferentes canales de comunicación (Jenkins: 2006, pp. 14 y 22). De este modo, la vieja idea de Genette (1989, p. 17) de la hipertextualidad cabalga por derroteros donde la transformación de un discurso implica nuevas fórmulas de creación potenciadas a través del universo multimedia. Así, la irrupción de conceptos como el de transmedia y crossmedia –unas veces diferenciados en función del uso de uno o varios medios (Montoya Bermúdez: 2014), otras considerados directamente como sinónimos (Hernández Pérez y Grandío Pérez: 2011, p. 4)– abre un universo de

posibilidades teóricas y metodológicas (Corona Rodríguez: 2016, p. 33) en el cual una y otra vez se constatan ejercicios de reescritura, adaptación, apropiación o expansión —esta última a través de la transficción (García Rivera: 2016)— a partir de un referente fundacional que puede conservar, o no, relevancia semántica según nos alejemos más o menos, dentro de la comunidad de receptores, del universo comunicativo del que proviene una determinada fórmula seminal.

Desde este enfoque, lo cierto es que la hibridez de muchos de los discursos contemporáneos ha convertido el *mash-up* en una suerte de símbolo de un área liminal, «una esfera de mediación activa entre sistemas culturales» excluida de los cánones académicos, que lleva al *sampleado* de textos tradicionales con nuevas narrativas populares, actualizando así el hipotexto para nuevas generaciones de lectores (Borham-Puyal: 2020, p. 37). El desarrollo del *homo sampler* ha supuesto el surgimiento de una nueva noción de la temporalidad basada en la apropiación de diferentes contextos (Fernández Porta: 2008), que a su vez se ven alterados y resignificados. Desde este escenario es desde donde nos encontramos también con la idea del *remake*, reconvertido en palimpsesto «cuya huella más profundamente marcada es la de la obra primera» (Molina Gil: 2015, p. 150). Así, el *remake*, contemplado muchas veces tan solo como una «nueva versión», oscila entre la recuperación de la narración original y la construcción de una nueva, a través con frecuencia de mecanismos de expansión narrativa, dejados de forma más o menos intencionada por el autor original. De este modo, tanto las «señales migratorias» —elementos sugeridos en una historia y desarrollados en otra posterior— como los «espacios en blanco» —ausencias en una narración, que posibilitan estrategias discursivas que den pie para la resolución de esa elipsis— (Montoya Bermúdez y Vásquez Arias: 2018, p. 202) se convierten en fórmulas para la reescritura de diferentes historias, aumentando así el caudal de estrategias contemporáneas al servicio de una tendencia que no hace sino revitalizar textos, fórmulas y discursos que uno o varios receptores contemplan desde el prisma del creador.

## 2. LA LITERATURA NO MIMÉTICA EN EL UNIVERSO *MASH-UP*

En cierta medida, el punto de arranque de estas páginas es ilustrar las fórmulas de transformación de textos de corte pretendidamente realista, en la mayoría de los casos, en *remakes* teñidos con la pátina de lo no mimético. En este sentido, la transgresión de la idea de realidad —desde el punto de vista semántico-formal— subyace en no pocas ocasiones bajo el género fantástico o de ciencia ficción, como tendremos ocasión de ver, dando pie a un universo autorreferencial (Todorov: 1982, p. 142) que ha contado, con frecuencia —al menos en el caso particular de la literatura española—, con el lastre de prejuicios procedentes de corrientes críticas refractarias ante propuestas artísticas dadas a ofrecer torsiones de eso que se ha dado en lla-

mar «realidad»<sup>1</sup>. En este sentido, la selección de obras propuestas –tanto españolas como extranjeras– parte del análisis de dos modelos de architexto –la literatura *steampunk* y la narrativa Z– renuentes al uso del discurso mimético, a partir de una actitud iconoclasta y gamberra donde el empleo del palimpsesto realista evidencia una tendencia posmoderna a la apropiación de discursos ajenos, resignificándolos desde una óptica pop.

## 2.1. EL ARCHITEXTO *STEAMPUNK* Y SU LEGADO

Asumido como una suerte de discurso retrofuturista donde se parte de la premisa de que «la civilización no tomó el camino de la electrónica y los modernos combustibles, sino el de la vieja tecnología del vapor» (Fernández: 2011), el *steampunk* es una suerte de relato ucrónico, con ambientación habitualmente victoriana, que juega con la estrategia del pastiche –combinando personajes históricos y otros puramente literarios, por un lado, y fantasía y ciencia ficción por otro–, lo que lleva a una muy difícil caracterización de este (Goh: 2009, p. 19), cada vez más acomodado a un espectro difuso de rasgos que a una nítida definición. En este sentido, la compartimentación de esta modalidad narrativa en diferentes subgéneros –*clockpunk*, *dieselpunk*, *teslapunk*, etc.– no hace sino dificultar una caracterización que, más allá de sus ya habituales clichés –zeppelines, *goggles*...–, resquebraja fronteras semánticas entre diferentes categorías literarias –la ficción especulativa, el *fantasy*...–, a riesgo de perder sus posibles señas de identidad. Y así, desde que el escritor Kevin W. Jeter acuñara el término en 1987 para referirse a un tipo de fantasía de corte victoriano cultivada igualmente por autores como Tim Powers o James Blaylock, el *steampunk* no ha hecho sino evolucionar, pasando de ser una mera modalidad literaria a todo un fenómeno sociológico del que encontramos muestras en páginas web, eventos *cosplay* o manifestaciones artísticas tan dispares como la escultura (Barratt: 2010) o la música (VanderMeer y Chambers: 2011, pp. 159-162), por citar algún ejemplo. De este modo, lo que empezó siendo un guiño nostálgico hacia el universo victoriano ha acabado por convertirse en una fórmula identitaria moldeada a través del «object-based work of its fans» (Onion: 2008, p. 139), ante la cual es constatable una especial receptividad por parte de adolescentes, como testimonia la nutrida lista de obras de literatura juvenil de temática retrofuturista (Mielke y LaHaie: 2015, pp. 243 y 249).

<sup>1</sup> Para un análisis contrastivo de algunos estudios que evidencian la contraposición entre la rica tradición hispana de narrativa no mimética y los juicios críticos dados a demonizar –cuando no directamente negar su existencia– la producción de corte fantástico o especulativo, véanse, entre otros, Moreno Serrano (2007), González Salvador (1984), Merino (2009) o Santiáñez-Tiό (1995).

En cualquier caso, más allá de ser una mera pose o un manierismo, el *steampunk* ha supuesto también una fórmula de crítica, particularmente en los últimos años, hacia las formas como las nuevas tecnologías gobiernan nuestras vidas (Mielke y LaHaie: 2015, p. 244). No en vano, la partícula «-punk» se encuentra indisolublemente vinculada a la visión negativa, en relación con el desarrollo social y la degradación del individuo (Maiolino Herschmann, Pegoraro y Sanmartín Fernandes: 2013, p. 216). Esto conlleva a su vez una fuerte carga ideológica del movimiento, donde alterna el espíritu del *Do it yourself* con la reivindicación de una relación más sencilla, y menos críptica, con la tecnología (Beard: 2014, p. XXIV), todo ello no exento de ciertas polémicas en torno a la replicación de la mentalidad racista e imperialista o de los roles de género del universo victoriano desde el ámbito del *steampunk* (Hall y Gunn: 2014, p. 7).

De este modo, el *steampunk* ha acabado por desarrollar una fórmula discursiva propia, en un ejercicio semiótico y retórico que aglutina ideas, creencias y valores a través no solo de la literatura, sino también de otras fórmulas estéticas y expresivas (Beard: 2014, p. XV). Estas complejas relaciones material-semióticas parten de la hibridez, de la deconstrucción y de la intertextualidad para construir discursos posmodernos que testimonian determinadas prácticas y tensiones sociales, fundamentalmente en torno a la relación entre el hombre y la máquina. Como apunta Womack (2014, p. 417) respecto a este género, «la exageración, el cliché, constituye dicho comentario posmoderno y en cierta forma crítico sobre una época concreta desde otra que la mira, y que así destaca sus sombras más que sus luces». Desde este prisma, la estrategia del *mash-up* permite al *steampunk* ser consciente de su propia ficcionalidad a partir de la impostura del pastiche (Womack: 2014, p. 411), lo que supone, en palabras de Ferrari Nunes y Bin (2018, p. 16), que las teatralidades *steampunk* generen una memoria composicional, hecha por el bricolaje de acciones narrativas y piezas de todas las eras, incluyendo aquellas envejecidas intencionadamente. Todo ello encamina, por tanto, a un proceso de reflexividad —en primera instancia desde el ámbito de los seguidores y consumidores/cultivadores del género, pero también, de forma creciente, desde el academicismo—, que no hace sino replantear la literatura y la historia, a través de capas de significación que acaban por convertirse en ejercicios metaliterarios:

la evolución de las sociedades humanas no es el objeto principal de un género cuya base no es la Historia, sino la propia literatura. La ficción retrofuturista es fundamentalmente metaliteraria, y de ahí la importancia señalada de los escritores del pasado y de su obra, porque se alimenta de fábulas, no de hechos acaecidos de verdad (Martín Rodríguez: 2013, pp. 70-71).

Así pues, ofrecemos a continuación los sumarios análisis de dos textos que formulan la reescritura de obras clásicas con una nítida impronta *steampunk*: *Androide*

*Karenina* (Tolstói y Winters: 2011) —obra de factura foránea, que mantiene en todo momento un explícito débito para con el clásico de Tolstói— e *Y si lo contamos... steampunk* (VV. AA.: 2021b), donde un grupo de autores españoles juegan a transmutar conocidos textos de diversa procedencia mediante el uso de una reconocible pátina retrofuturista.

### 2.1.1. *Androide Karenina*

*Androide Karenina* mantiene, *grosso modo*, la ambientación y la línea argumental planteadas en el texto de Tolstói —esto es, el triángulo amoroso que se establece entre la protagonista, su marido y Vronski, en el contexto de la Rusia decimonónica—, si bien el enfoque retrofuturista conlleva una serie de adiciones y modificaciones que no solo sirven para incorporar la impronta *steampunk* a un texto paradigmáticamente realista, sino también para gestar reflexiones de no poco calado en torno a las relaciones del ser humano con las máquinas. Así, en primer lugar, todos los personajes principales se ven acompañados por droides de servicio que sirven para crear una imagen especular de aquellos, al tiempo que metaforizan la conflictividad social previa a la revolución rusa. Al mismo tiempo, se amplían contextos y escenarios —sin ir más lejos, vemos a Ana y a Vronski paseando por la superficie lunar— que resquebrajan los referentes semánticos —desde un punto de vista tanto geográfico como genérico— del texto clásico de referencia, transmitiendo al lector la impresión de hallarse más ante un relato de Julio Verne que frente a un folletín decimonónico ruso. En este mismo sentido, la inclusión de elementos a todas luces bizarros, desde el prisma de una obra de corte realista —baste mencionar el caso de los viajes en el tiempo o de la invasión alienígena de manos de los «Ilustres Visitantes»—, juega a la traslación del texto primigenio a un nuevo contexto entre gamberro y posmoderno donde las categorías se resignifican para ofrecer al lector una suerte de relato ucrónico que no renuncia a utilizar como palimpsesto una de las cumbres del realismo ruso. No obstante, más allá de la mera confusión entre antagónicas categorías literarias, la obra cobra solidez desde el momento en el que echa mano del *steampunk* para analizar la relación del hombre con la máquina —desde el prisma contemporáneo— y la pérdida de identidad del primero, ejemplificadas de forma particular en una Ana Karenina asolada por el hecho de descubrir que es en realidad un robot y en su marido, una suerte de cibernético retrofuturista devorado finalmente por la parte mecánica de su organismo. De esta forma, la novela catapultada las cuestiones cruciales del texto de referencia —a saber, temas como el adulterio, la importancia de la familia, el papel de la mujer o la pugna entre liberalismo y conservadurismo— hacia un horizonte a caballo entre el ciber y el *steampunk*, planteando en el centro del escenario una confusión ontológica que emerge de las figuras del monstruo y del robot humanoide en cuanto «criaturas

liminales que ponen en duda las fronteras de la propia especie y que llevan a la discusión de sus relaciones con otras especies y con otros tipos de seres» (Cuadros Contreras: 2008, p. 253)<sup>2</sup>.

### 2.1.2. *Y si lo contamos... steampunk*

A pesar del protagonismo claramente anglosajón, el género retrofuturista ha venido cobrando en los últimos años cierta discreta presencia en la narrativa en castellano, como testimonian las antologías *Quasar 4, steampunk* (VV. AA.: 2021a), *Ácronos de acero y sangre. Relatos de terror steampunk* (VV. AA.: 2019) o la propia *Y si lo contamos... steampunk* (VV. AA.: 2021b), que aquí nos ocupa. Se trata esta última de una colección de historias donde una serie de autores españoles reescriben relatos muy conocidos de la literatura universal, desde *La isla del tesoro* a *Peter Pan*, pasando por *Mujercitas* o *Moby Dick*, sin ir más lejos. Si bien es muy difícil encontrar denominadores comunes en estos breves *remakes* retrofuturistas, sí es cierto que se mueven a caballo entre el mero cambio en la ambientación –tal y como sucede con la recreación de *Moby Dick* o *La isla del tesoro*, donde la acción se traslada al espacio aéreo–, la reconfiguración gótica de relatos de tono amable –como nos encontramos en la tétrica adaptación de *Mujercitas*, con las muchachas convertidas en robots que intentan acallar los fantasmas interiores de su creador–, la «tecnificación» de antiguas historias infantiles –del modo del *remake* de *Blancanieves y los siete enanitos*, donde estos últimos aparecen transmutados en autómatas–, la indagación existencial –para lo cual nada mejor que servirse de *Pinocho*, convertido en autómatas ávido de sensaciones o placeres– o el salto semántico, como sucede con *Alicia en el país de las maravillas*, donde de un universo gestado sobre los pilares del discurso fantástico pasamos a una ficción especulativa en la cual el mundo retratado funciona a golpe de resortes y manivelas. De cualquiera manera, y al igual que sucedía con *Androide Karenina*, la figura del robot humanoide cobra una especial relevancia, desde un prisma en ocasiones compasivo y misántropo, tal y como sucede en *Es por su seguridad*, una reescritura de *Peter Pan* donde el odio del protagonista hacia el mundo de los adultos se ve reconvertido en un ejercicio emancipatorio en el que los droides perseguidos y demonizados por una especie humana ludita y totalitaria luchan por su supervivencia, reclamando así su lugar en un mundo incapaz de aceptar la autoconciencia de las máquinas. De este modo, una vez más, el texto se desliza hacia terrenos más próximos al ciberpunk, mediante la incorporación de autómatas –o más bien cabría decir robots– cuya lucha política y vital es consecuencia de un escenario en el que se ven condenados a un ostracismo

<sup>2</sup> Véase, a este respecto, el repaso de Rivera (2013).

que entra en conflicto con el desarrollo de esas «subjetividades poshumanas» (Arco: 2011, p. 164) tan características de ciertas obras de la ciencia ficción, y que en el caso de la antología que nos ocupa sirven tanto para granjearse las simpatías del lector –como vemos a propósito del heroico Peter *Punk*– como para incidir en la naturaleza antagónica de malvados sobradamente conocidos dentro del imaginario popular, tal y como sucede con la cibernética Milady en *Las lágrimas de Milady*, *remake* de *Los tres mosqueteros* igualmente incorporado a esta colección.

## 2.2. EL UNIVERSO Z EN LA ENCRUCIJADA TRANSMEDIA

Desde los orígenes de la expresión ‘zombi, enraizada en el criollo haitiano (Ferrero y Roas: 2011, p. 4), el muerto viviente, tal y como hoy lo conocemos en la cultura popular, se ha encontrado vinculado –al menos en sus primeros estadios– al folklore caribeño y a la práctica del vudú, oriundo de la costa atlántica de África<sup>3</sup>. A partir de ahí, esta figura alienada, irracional, anónima, despersonalizada y egoísta (Jáuregui Ezquibela: 2014, p. 141) ha ido colándose en el universo pop gracias sobre todo a la ayuda del cine<sup>4</sup>. En este sentido, la figura decisiva de George A. Romero ha determinado no solo la difusión masiva del arquetipo del no-muerto, sino la propia evolución del personaje, gracias a la irrupción de su *Night of the Living Dead* (1968), la cual determinaría la caracterización contemporánea del monstruo. A partir de ese momento los elementos mágicos y los motivos exóticos –presentes en los orígenes cinematográficos del muerto viviente, los cuales se remontan hasta *White Zombie* (1932)– desaparecerán o se verán racionalizados, eliminando así el protagonismo del vudú o del amo de zombis, al tiempo que se incorporan nuevos componentes semánticos, como la atracción por la carne humana, el miedo al contagio o el agrupamiento colectivo de los no-muertos (Brito Alvarado y Levoyer: 2015, p. 54). Mientras, el zombi irá cobrando una dimensión política que le permitirá simbolizar gran parte de los traumas y las problemáticas que arrastra el hombre contemporáneo en cuanto animal social –fruto de un vacío semántico que los distintos creadores rellenan y manejan a su antojo (Ferrero y Roas: 2011, p. 4)–, desde el miedo a lo irracional e inconsciente (Carcavilla Puey: 2013, pp. 9 y 13) hasta el terror por los totalitarismos y el capitalismo desbocado (Brito Alvarado y Levoyer: 2015, pp. 55-56), pasando por toda forma de alienación y depauperización (Martínez Lucena: 2012, p. 70), por la representación simbólica de la figura

<sup>3</sup> Para una aproximación al origen de la tradición zombi en África, así como a su extensión por Norteamérica tras la invasión de Haití por Estados Unidos en 1915, véase Martínez García (2016, pp. 227-228).

<sup>4</sup> Para un repaso histórico del cine –y también la literatura– Z, recomendamos Martínez Lucena (2012, pp. 46-55) y Cano Esteban y Vázquez Ferreira (2017, pp. 2-3).

del inmigrante o de cualquier sujeto cosificado y por un largo etcétera que no hace sino evidenciar la maleabilidad de un personaje y de un concepto que sirven para denunciar, a través del símbolo, la deriva psicótica de las sociedades modernas.

De este modo, el zombi encarna la representación posmoderna del monstruo a través de una idea de la diferencia, del Otro, intrínsecamente unida al concepto de amenaza mediante la deformidad (Tur Planells: 2004-2006). Esta noción de lo monstruoso está igualmente vinculada al juego de lo biopolítico, haciendo así del no-muerto una criatura gestada por el biopoder, desde el prisma de la explotación y la alienación: «en tanto, a la luz de la perspectiva biopolítica, podemos problematizar cada una de las características que lo distinguen del resto del bestiario: su condición de horda, la amenaza a la población, el contagio que implica un problema demográfico, [o] la amenaza a la especie» (Platzeck: 2016, p. 91).

Trasladándonos al ámbito académico, lo cierto es que la figura del zombi cuenta aún con un acercamiento incipiente, en comparación con el éxito del fenómeno (Martínez García: 2016, p. 235). El propio desplazamiento del personaje entre diferentes plataformas no parece que haya servido para lograr captar de forma significativa la atención de una crítica que aún no ha reparado en exceso en este «fenómeno transmediático de consumo y entretenimiento ligado a la crisis de un cambio social» (Llosa Sanz: 2017, p. 207). A esto se suma, como veremos a continuación, el empleo recurrente de la estrategia del *mash-up* como recurso con el que crear «un comentario metaliterario sobre textos que, como el zombi, se niega a morir o desaparecer» (Borham-Puyal: 2020, p. 37). De este modo, el *remake* zombi se convierte en un mecanismo «saboteador o deconstructor de primer orden» que «permite repensar la historia y la literatura desde nuevos puntos de vista» (Molina Gil: 2015, pp. 157 y 168). Frente al *steampunk*, el *remake* Z parece haber incidido aún más –sobre todo en el caso español– en el juego metaliterario como mecanismo para la reflexión en torno al canon y la institucionalización del discurso. Veámoslo con algunos de los ejemplos más conocidos.

### 2.2.1. *Orgullo y prejuicio y zombis*

Publicada por primera vez en inglés en 2009, *Pride and Prejudice and Zombies* (Austen y Grahame-Smith: 2009) contó desde el principio con un éxito internacional sin precedentes (Miquel-Baldellou: 2011, p. 1), lo que contrasta con la escasa repercusión mediática y académica de los *remakes* zombis hispanos. *Grosso modo*, Grahame-Smith se limita a incorporar una impronta Z al texto de Jane Austen<sup>5</sup>, siguiendo la novela original capítulo por capítulo y manteniendo los grandes

<sup>5</sup> Véase un resumen del argumento en Miquel-Baldellou (2011, p. 2).

temas clave, como la complicada situación patrimonial de la familia protagonista o la obsesión continuada por el matrimonio. En cualquier caso, la constante amenaza zombi –que da pie al adiestramiento en las técnicas orientales de lucha de las chicas Bennet– sirve para ofrecer una imagen aún más esperpéntica de las preocupaciones conyugales –no es gratuito, en este sentido, por ejemplo, que los no-muertos aparezcan con frecuencia cuando hay opciones de que se produzca un matrimonio (Miquel-Baldellou: 2011, p. 4)– y económicas de la familia, a todas luces sobredimensionadas en un entorno de apocalipsis Z. De este modo, la crítica corrosiva de las clases medias en la Inglaterra del diecinueve que la obra plantea no solo sirve para su extrapolación hasta la realidad social actual –desde la perspectiva de la recesión económica global–, sino también para reflexionar sobre el papel de la mujer en un asfixiante universo que la contemplaba como moneda de cambio –al decir de Miquel-Baldellou (2011, p. 7), «la plaga que corroe a la campiña inglesa responde a una metáfora del discurso económico imperante que afecta a la situación y la condición de las mujeres de clase media sobre el matrimonio y la necesidad de la supervivencia»–, y donde la irrupción gamberra de un nuevo rol femenino –en cuanto guerrera matazombis– resignifica el valor de la pátina Z en el relato de Austen. El *mash-up* Z sirve aquí, por tanto, para conjugar a través de la subversión la novela romántica de trasfondo conservador con el architexto zombi más irreverente, diseccionando desde un entorno apocalíptico las miserias y obsesiones de la clase media inglesa.

### 2.2.2. *Quijote Z*

Respecto a los textos con más evidentes débitos para con los clásicos españoles<sup>6</sup>, nos detendremos en primer lugar en la versión zombi del inmortal relato de Cervantes (G.: 2018). La obra, anclada en un aparato metaficcional que atribuye el texto original del *Quijote* a un antepasado del autor del *mash-up* Z, desarrolla el artificio de hacernos creer que el manco de Lepanto habría truncado un relato primigenio plagado de muertos vivientes, renunciando también a incorporar –no así el *remake* zombi– un apéndice narrativo según el cual el propio Cervantes se habría topado con los no-muertos en la batalla de Lepanto. De ahí en adelante, la novela Z desarrolla, en líneas generales, el núcleo argumental del texto clásico, con los más que conocidos y estudiados episodios de los molinos de viento, del bálsamo de Fierabrás, del yelmo de Mambrino, o del encontronazo con el rebaño de ovejas. Todo ello, eso sí, narrado a través de un filtro zombi en virtud del cual el célebre hidalgo habría enloquecido, no a causa de las novelas de caballerías, sino como

<sup>6</sup> Para una aproximación a la literatura española de temática Z, consúltese Morales (2012, p. 10).

consecuencia de la enfebrecida lectura de relatos en torno a no-muertos andantes. De este modo, la impronta zombi se cuela en la novela, no solo desde el punto de vista argumental, sino también desde el puramente libresco<sup>7</sup>, como evidencian – fundamentalmente en el episodio del «donoso y grande escrutinio»– los guiños a diferentes clásicos y referentes de la cultura Z, desde Max Brooks –autor de *Guerra Mundial Z*– a la antropóloga Zora Neale Hurston –especializada en los orígenes caribeños de los zombis–, pasando por relatos de temática zombi, como *Apocalipsis Island*, *Los Caminantes*, *Naturaleza Muerta* o *Apocalipsis Z*, entre otros.

### 2.2.3. *Lazarillo Z*

En lo que respecta al género picaresco, el *remake* zombi del *Lazarillo* (González Pérez de Tormes: 2017) asume una estructura enunciativa aún más compleja que la del *Quijote Z*. Así, la obra se articula a modo de muñecas rusas a partir del reportaje periodístico de J. D. Barrera en torno a la masacre –obviamente perpetrada por no-muertos– acaecida en el hospital de San Bartolomé el 14 de noviembre de 2009, durante la cual fallecería el psiquiatra Enrique Torres, quien tenía bajo su cuidado a un tal Lázaro González, cuyas memorias se encontraría leyendo en el momento del luctuoso acontecimiento. Precisamente a través de este documento es como llegamos al núcleo argumental de la obra, donde Lázaro, mediante la conocida fórmula autobiográfica, nos sumerge en el relato delirante de sus andanzas a lo largo del siglo XVI, desacreditando expresamente el texto canónico por todos conocido mientras nos narra una historia que, a partir del tratado tercero, se aleja por completo de la novelita de referencia, mostrándonos un mundo apocalíptico de zombis y vampiros, al que el pícaro se enfrenta en compañía de otros *outsiders*, lo que determinará, a su vez, la propia vampirización de Lázaro, otorgando así verosimilitud narrativa al hecho de encontrárnoslo en una institución mental, casi cinco siglos más tarde. Sea como fuere, y tal y como señala Molina Gil (2015, p. 158), el texto plantea como rasgos definitorios «la inclusión de lo zombi, el uso sistemático de lo humorístico e irónico y la relectura y reescritura de la historia y de la literatura», rompiendo con la idea de canon –en este caso de los moldes picarescos y realistas– y sumergiendo al lector en «una reflexión metaliteraria e irónica sobre el poder alternativo que crean los mundos de ficción» (Llosa Sanz: 2017, p. 196), mediante la deconstrucción del texto original.

<sup>7</sup> Esta cuestión ha sido estudiada, por ejemplo, por López Navia (2014).

#### 2.2.4. *La casa de Bernarda Alba zombi*

En el caso de *La casa de Bernarda Alba zombi* (García Lorca: 2009)<sup>8</sup>, la apuesta ya no es tanto elaborar un complejo entramado enunciativo, con diferentes niveles discursivos –al modo de las adaptaciones de los textos áureos–, sino reforzar un espurio aparato crítico fingidamente incorporado a una supuesta edición sacada al mercado por la respetada Cátedra, donde se conduciría al lector a través de una sesuda argumentación filológica que encaminaría, en última instancia, al descubrimiento de que el manuscrito Z que tenemos ante nuestros ojos –atribuido ni más ni menos que a Pepín Bello<sup>9</sup>, aquel ágrafo compañero de francachelas de los artistas del 27– constituye, una vez más, la versión original –y, por ende, superior en calidad literaria– de un texto que nos ha llegado truncado, en esta ocasión de la mano –más bien de la pluma– de García Lorca. A partir de ahí, el texto teatral incorporado al volumen es tan sorprendentemente fiel al drama de referencia que las diferencias –consistentes tan solo, por lo general, en quirúrgicas adiciones de palabras, sintagmas u oraciones cortas– se reducen a aludir, esporádicamente, a la presencia de los no-muertos en las inmediaciones de la vivienda de Bernarda Alba y de sus hijas, creando una distópica atmósfera opresiva ya anunciada en el prólogo de la obra, donde se ofrece una panorámica acerca del origen de la presencia de los muertos vivientes en España.

### 3. CONCLUSIONES

La actual corriente de la reescritura pop –al margen de otras fórmulas de naturaleza transmedia– no ha hecho más que poner de manifiesto cierto interés por parte de los creadores por rescatar de los anaqueles polvorientos del canon literario textos a los que someten a la torsión posmoderna del *mash-up*. Dos architextos destacan, de forma significativa, como hemos visto, a este respecto: el *steampunk* y el género Z. En cuanto al primero, los *remakes* retrofuturistas evidencian –quizás, en cierto modo, por la indefinición y la ausencia de una nítida caracterización de este– una notable permeabilidad para con las temáticas ciberpunk, en particular para todo lo referente a la naturaleza cada vez más difusa del continuum hombre-máquina y a la autoconciencia del droide. Cabe preguntarse, pues, si el *steampunk* –al menos desde la fórmula del *mash-up*– está evolucionando hacia una suerte de «retrociberpunk».

<sup>8</sup> Entre las pocas referencias críticas a este texto, véase en particular Molina Gil (2015, p. 154).

<sup>9</sup> En efecto, el juego parte de una irreverente conexión entre los *putrefactos* –representación delirante y esperpéntica del conservadurismo burgués, estudiada por Santos Torroella (1998)– «gestados» por Lorca, Dalí y Bello y la putrefacción Z.

Sea como fuere, muy distinto es el caso de los *remakes* Z, donde hemos de separar los ejemplos anglosajones –en los que la impronta zombi sirve para echar mano de la metáfora del no-muerto a fin de resignificar temáticas ya presentes en la obra de referencia– de las muestras en castellano, notablemente más complejas desde el punto de vista semántico y estructural. Respecto a estas últimas, la incorporación de diferentes niveles diegéticos, sumado al uso de estudiados componentes autorreferenciales y metaliterarios, les otorgan una calidad –consecuencia en gran medida de un evidente conocimiento del texto primigenio y de los referentes de la obra seminal– que contrasta, irónicamente, con un silencio crítico y académico en absoluto justificado, y aún más aberrante si lo comparamos con el impacto mediático que han tenido diversos *remakes* anglosajones. Por ello, cabe preguntarse si no es hora ya de desterrar prejuicios hispanos en torno a la idea de canon literario, para no permanecer ajenos al devenir de la creación artística, en constante evolución.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARECO, Macarena. «Bestiario ciberpunk: sobre el imbunche y otros monstruos en *Ygdrasil* de Jorge Baradit». *Aisthesis*, 2011, 49, pp. 163-174.
- AUSTEN, Jane y GRAHAME-SMITH, Seth. *Orgullo y prejuicio y zombies*. Barcelona: Urano, 2009.
- BARRATT, Caroline Cason. «Time Machines: Steampunk in Contemporary Art». *Neo-Victorian Studies*, 2010, 3, 1, pp. 167-188.
- BEARD, David. «A Rhetoric of Steam». En BRUMMETT, Barry (ed.). *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014, pp. XIV-XXXII.
- BORHAM-PUYAL, Miriam. «La resiliencia del mito quijotesco: *Don Quijote Z* o el  *mash-up* del clásico». *Anales Cervantinos*, 2020, LII, pp. 35-55.
- BRITO ALVARADO, Leonardo Xavier y LEVOYER, Saudia. «El zombi, una figura apocalíptica contemporánea». *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 2015, 48, pp. 45-61.
- CANO ESTEBAN, Amparo y VÁZQUEZ FERREIRA, Miguel A. «Pero... ¿quién es un zombi? ¿Todos somos zombies?». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2017, 51, pp. 1-24.
- CARCAVILLA PUEY, Lorenzo. «El mito del zombi en la actualidad: desmembramiento sacrificial colectivo». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2013, 189, 764, pp. 1-16.
- CORONA RODRÍGUEZ, José Manuel. «¿Cuándo es transmedia?: discusiones sobre lo transmedia(l) de las narrativas». *Icono*, 2016, 14, 1, pp. 30-48.
- CUADROS CONTRERAS, Raúl. «Reflexiones sobre alteridad y técnica: la figura del robot humanoide en algunas transposiciones de la literatura al cine». *Revista CS*, 2008, 2, pp. 247-263.
- FERNÁNDEZ, Laura. «Llega por fin a España la novela 'steampunk'». *El Mundo*, 6 diciembre 2011, p. 43. <<https://www.udllibros.com/html/utilidades/muestraFoto>.

- php?foto=Z3dtbWxpYm1lZCMzODc1I2NvZGlnbyNhZGp1bnRvI0VsIE11b-mRvLSBzdGVhbXB1bmsgNiBkaWMgMjAxMS5wZGY=> [14 septiembre 2021].
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Homo sampler*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- FERRARI NUNES, Mônica Rebecca y BIN, Marco Antonio. «Retrofuturismo, espaço e corpo-mídia: steampunk e a memória do futuro». *Revista Famecos. Mídia, Cultura e Tecnologia*, 2018, 25, 2, pp. 1-21.
- FERRERO, Ángel y ROAS, Saúl. «El 'zombi' como metáfora (contra)cultural». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2011, 32, pp. 1-24.
- G., Házael. *Quijote Z*. Palma de Mallorca: Dolmen exprés, 2018.
- GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba zombi*. Ed. Jorge de Barnola e introd. Roberto Bartual y Miguel Carreira. Madrid: Cátedra, 2009.
- GARCÍA RIVERA, Gloria y BARRIGA GALEANO, Estíbaliz. «Transficcionalidades y educación literaria». En ENCABO, Eduardo, URRACO, Mariano y MARTOS, Aitana (eds.). *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica*. León: Universidad de León, 2016, pp. 435-444.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GOH, Jaymee. «On Race and Steampunk». *Steampunk Magazine*, 2009, 7, pp. 16-21.
- GONZÁLEZ PÉREZ DE TORMES, Lázaro. *Lazarillo Z*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. «De lo fantástico y de la literatura fantástica». *Anuario de Estudios Filológicos*, 1984, VII, pp. 207-226.
- HALL, Mirko M. y GUNN, Joshua. «'There Is Hope for the Future'. The (Dis)Enchantment of the Technician-Hero in Steampunk». En BRUMMETT, Barry (ed.). *Clockwork Rhetoric. The Language and Style of Steampunk*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014, pp. 3-18.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, Manuel y GRANDÍO PÉREZ, María del Mar. «Narrativa crossmedia en el discurso televisivo de Ciencia Ficción. Estudio de *Battlestar Galactica* (2003-2010)». *Área abierta*, 2011, 28, pp. 1-20.
- JÁUREGUI EZQUIBELA, Íñigo. «La distopía zombi. Síntoma, representación y espectáculo». En FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya y MILAGRO PINTO, Alba (eds.). *¿El fin de la razón?: I Jornada de Filosofía SOFIRA*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2014, pp. 129-148.
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2006.
- LLOSA SANZ, Álvaro. «Del Lazarillo al Occupy zomby: zombificaciones literarias y sociales para un nuevo siglo». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 2017, 14, pp. 187-212.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago. «Bajo el signo de la crisis o don Quijote con su tiempo: el *Quijote Z* de Házael G.». En MARTÍNEZ MATA, Emilio (coord.). *Actas Selectas del VIII Congreso Internacional de Cervantistas*. Oviedo: Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu, 2014, pp. 714-725.
- LOZANO DE LA POLA, Ana. «Homo sampler, o cómo escribir un ensayo de literatura comparada en la Era Afterpop». *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 2011, 1, pp. 395-441.

- MAIOLINO HERSCHMANN, Micael, PEGORARO, Everly y SANMARTIN FERNANDES, Cíntia. «Steampunk e retrofuturismo: reflexos de inquietações sociotemporais contemporâneas». *Comunicação, Mídia e Consumo*, 2013, 10, 28, pp. 209-228.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. «El retrofuturismo literario». En torno a *Steampunk: Antología retrofuturista*. *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 2013, II, 2, pp. 64-72.
- MARTÍNEZ DE ANTÓN, David. *La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Saturnino. «Apocalipsis zombi e ideología». En ENCABO, Eduardo, URRACO, Mariano y MARTOS, Aitana (eds.). *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica*. León: Universidad de León, 2016, pp. 227-238.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge. *Ensayo Z. Una antropología de la carne percedera*. Córdoba: Berenice, 2012.
- MERINO, José María. «Reflexiones sobre la literatura fantástica en España». En LÓPEZ-PELLISA, Teresa y MORENO, Fernando Ángel (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 55-64.
- MIELKE, Tammy L. y LAHAIE, Jeanne M. «Theorizing Steampunk in Scott Westerfeld's YA Series Leviathan». *Children's Literature in Education*, 2015, 46, pp. 242-256.
- MIQUEL-BALDELLOU, Marta. «Horrorizando a Jane Austen. Del matrimonio, la muerte y la mujer de clase media». *Océanide*, 2011, 3, pp. 1-10.
- MOLINA GIL, Raúl. «De remakes, zombis y tradicion(es): el caso del *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*». *452°F*, 2015, 13, pp. 148-170.
- MONTOYA BERMÚDEZ, Diego Fernando. «La ficción zombi: una mirada transmedia». En *Actas del XII Congreso ALAIC 2014*. <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Diego-Fernando-Montoya.pdf>> [13 septiembre 2021].
- MONTOYA BERMÚDEZ, Diego Fernando y VÁSQUEZ ARIAS, Mauricio. «Modelos para el diseño de experiencias transmedia en entornos educativos. Exploraciones en torno a *The Walking Dead*, *La Odisea* y *Tom Sawyer*». *Revista Mediterránea de Comunicación*, 2018, 9, 1, pp. 197-216.
- MORALES, Francisco. «Revolución zombi: Procesos de zombificación». *Hispanet Journal*, 2012, 5, pp. 1-13.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel. «Notas para una historia de la ciencia ficción en España». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2007, 25, pp. 125-138.
- RIVERA, Maica. «Steampunk: regreso al (retro)futuro». *Leer*, 2013, 29, 245, pp. 74-77.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil. «Introducción». En *De la luna a mecanópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995, pp. 7-36.
- ONION, Rebecca. «Reclaiming the Machine: An Introductory Look at Steampunk in Everyday Practice». *Neo-Victorian Studies*, 2008, 1, 1, pp. 138-163.
- PLATZECK, José. «El monstruo y el poder: un diálogo entre biopolítica y zombies». *Representaciones*, 2016, XII, 1, pp. 77-94.
- SANTOS TORROELLA, Rafael. «*Los putrefactos*» de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.

- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- TOLSTÓI, Lev y WINTERS, Ben H. *Androide Karenina*. Barcelona: Ediciones Urano, 2011.
- TUR PLANELLS, Helena. «Reflexiones sobre la figura del monstruo». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2004-2006, 15-17, pp. 699-716.
- VANDERMEER, Jeff y CHAMBERS, Selena J. *Steampunk Bible*. New York: Abrams Image, 2011.
- VV. AA. *Quasar 4, steampunk*. Guadalajara: Nowevolution, 2021a.
- VV. AA. *Y si lo contamos... steampunk*. Madrid: Apache Libros, 2021b.
- VV. AA. *Ácronos de acero y sangre. Relatos de terror steampunk*. Madrid: Apache Libros, 2019.
- WOMACK, Marian. «Postfacio». En WOMACK, Marian (ed.). *Retrofuturismos. Antología Steampunk*. Zaragoza: Ediciones Nevsky, 2014, pp. 411-419.



MEDIACIONES  
TECNOLÓGICAS  
Y NUEVAS SUBJETIVIDADES



# LA EVOLUCIÓN DE LAS ESTÉTICAS DIGITALES: IMITACIÓN DE LA PANTALLA EN LA LITERATURA SUDAMERICANA IMPRESA POST-2000

GIANNA SCHMITTER  
*CRICCAL, Université Sorbonne Nouvelle*<sup>1</sup>

**E**XPERIMENTAR CON LOS LÍMITES de lo que tradicionalmente se concibe como literatura conlleva, a menudo, una marginalización de la propuesta dentro del campo literario. Aunque el artículo se centre en novelas publicadas en soporte papel, por la relación que estos libros establecen con internet, se perciben como literatura «marginal». Propondré un recorrido por la evolución de las estéticas digitales de la página –entendidas como la imitación visual de la pantalla en la página impresa del libro– en el ámbito de la literatura sudamericana entre los años 2000 y 2015. A partir de las novelas *Mi amiga Olga. Gaby, Fofó, Miliki y una historia de amor por internet* (2000) de Marcelo Raimon, *La ansiedad. Novela trash* (2004) de Daniel Link y *Keres cojer? = Guan tu fak* (2005) de Alejandro López, se demostrará que, en un inicio, los rasgos tecnológicos se subrayaron a través de la estética de la página, pero también con la imitación de la expresión verbal en internet o la tematización del medio. Con los años –estamos pensando en *Interferencia: nouvelle digital* (2013) de Gonzalo Viñao u *Oro* (2015) de Ileana Elordi–, se puede notar un cambio: el mundo digital ya pasó a formar parte de la cotidianidad, su presencia es tan grande que casi parece imposible concebir una trama sin la presencia de internet. Para llevar a cabo una reflexión sobre la relación entre literatura e internet desde una perspectiva *offline*, se combinará el marco teórico intermedial con los aportes críticos sobre literatura ultracontemporánea.

J. Andrew Brown (2010) emplea las nociones «estéticas y estrategias digitales» para describir la manera en la que la actual literatura publicada en libros en papel introduce al medio internet. De manera más concreta, usamos la noción de «es-

<sup>1</sup> El siguiente artículo es una versión reducida de un capítulo de mi tesis doctoral, *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura* (2019), consultable en línea.

tética digital» aquí para designar un fenómeno intermedial; esto es, en el sentido del carácter «como si» (*als ob*) de Irina Rajewsky (2015, 2002, 2005). Según la investigadora alemana, el carácter «como si» es una evocación del sistema explícita, que recurre a estrategias que reproducen partes del otro medio. Esto significa que el sistema literario que entra en contacto retoma una microforma de las funcionalidades digitales. En nuestro caso, estas reproducciones parciales de elementos y estructuras propias de una página de internet son mayoritariamente de naturaleza estética: repercusiones en la tipografía e indicaciones de las informaciones de comunicación, como la fecha y la hora en los correos electrónicos y los diversos servicios de chats (MSN, ICQ, etc.), o la información de contacto (correo electrónico, nombre de usuario, etc.), o indicaciones que remiten a los blogs, Facebook, Twitter y Google. Estas indicaciones son marcos del otro contexto que generan una consciencia clara en quien lee sobre la evocación del otro medio.

## 1. PEQUEÑA CARTOGRAFÍA: ESTÉTICA DIGITAL DE LA PÁGINA

Durante mi investigación de doctorado, he podido recopilar doce libros que representan un muestreo de una estética digital de la página. Estos títulos fueron publicados en Argentina, Chile y Perú entre el 2000 y el 2015. Al comparar el corpus, que no pretende ser exhaustivo, se puede observar que, lejos de ser iguales, algunas estrategias estéticas se asemejan, sobre todo al tratarse de las «novelas epistolares remediadas», en las que los protagonistas se mandan únicamente emails. A continuación, propongo una lista organizada de manera cronológica que indica sucintamente, bajo la categoría «Observación», las distintas estéticas mediáticas reproducidas (emails, chats, videos, fotos, blogs, etcétera).

FIG. 1. Pequeña cartografía estética digital de la página. Elaboración propia.

Autor-a	Título	Referencia bibliográfica	Nacionalidad del-la autor-a	Observación	Género	Soporte
<b>Raimon, Marcelo</b>	<i>Mi amiga Olga. Gaby, Fofó, Miliki y una historia de amor por internet</i>	Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000	Argentino	Emails	Prosa	Libro
<b>Link, Daniel</b>	<i>La ansiedad. Novela trash</i>	Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004	Argentino	Emails y chats	Prosa	Libro
<b>López, Alejandro</b>	<i>Keres cojer? = Guan tu fak</i>	Buenos Aires: Interzona, 2005	Argentino	Emails, chats, videos, fotos.	Prosa	Libro y videos

Autor-a	Título	Referencia bibliográfica	Nacionalidad del-la autor-a	Observación	Género	Soporte
Ulloa Donoso, Claudia	<i>Séptima madrugada</i>	Lima: Estruendomudo, 2007	Peruana	Blog que se publicó como libro. Contiene imágenes y algunos comentarios después de los <i>posts</i> .	Prosa	Libro y blog
Apablaza, Claudia	<i>Diario de las especies</i>	Sevilla: Ediciones Barataria, 2010 [2008]	Chilena	Libro que pretende ser un blog.	Prosa	Libro
Apablaza, Claudia	<i>Goø y el amor</i>	La Habana: Arte y Literatura, 2013	Chilena	Emails, Twitter	Prosa	Libro
Viñao, Gonzalo	<i>Interferencia: nouvelle digital</i>	Mar del Plata: La Bola Editora, 2013	Argentino	Emails	Prosa	Libro
Pantin, Adela	<i>Transparente como lo digital</i>	Entre Ríos: Gigantepoesía, 2014	Argentina	Los poemas aparecen en los documentos del programa de escribir. Capturas de pantalla.	Poesía	Fanzine
José Osorio, María	<i>#Click</i>	Lima: Suma De Letras/ Random House, 2015	Peruana	En algunos capítulos se insertan <i>tweets</i> o mensajes de Whatsapp .	Prosa	Libro
Elordi, Ileana	<i>Oro</i>	Santiago: Editorial Planeta Chilena S.A., 2015	Chilena	Emails	Prosa	Libro
Castiblanco Ramírez, Iván	<i>Nilengua</i>	Buenos Aires: 27 pulqui, 2015	Colombiano	Mezcla lenguajes: argentino, colombiano, cibernético.	Poesía	Libro

Como se puede deducir de la combinación de esta tabla, este corpus es tanto transnacional como transgeneracional, lo que permite postular la hipótesis de que estas formas de representación son homogéneas y que no están ligadas a cierto circuito cultural/nacional. Por otro lado, es posible ver diferencias entre los años de publicación, razón por la cual vamos a presentar el panorama de la novela epistolar digital de manera cronológica. Postulo que estas diferencias se pueden explicar de la siguiente manera: el acceso a internet en el 2000 era mucho más problemático

que hoy en día. Desde entonces, internet se desarrolló de manera impetuosa y se volvió cada vez más imponente en nuestra vida cotidiana, de tal modo que es difícil concebir una trama post-2000 sin su presencia. Por otro lado, las primeras novelas que insertaron internet se escribieron por una generación más entrada en años, para la cual las nuevas tecnologías y sus implicaciones aún no eran tan naturales como lo son para las nuevas generaciones. Donde las generaciones mayores veían sorpresa y novedad en las tecnopoéticas digitales (Kozak: 2015), las generaciones nuevas reflejan una conciencia ordinaria con el medio; es decir, que lo digital se volvió la expresión desilusionada misma del cotidiano.

## 2. NOVELAS EPISTOLARES DIGITALES

A continuación, discutiré de manera cronológica las novelas *Mi amiga Olga* (2000) de Marcelo Raimon, *La ansiedad. Una novela trash* (2004) de Daniel Link, *Keres cojer? = Guan tu fak* (2005) de Alejandro López, *Nouvelle digital* (2013) de Viñao Gonzalo y *Oro* (2015 [2013]) de Ileana Elordi. Se trata de novelas epistolares digitales publicadas entre el 2000 y 2015 y el recorrido mostrará que tanto la representación estética como lingüística cambió a través de los años. Esta misma observación es válida para la propia concepción de la tecnología: si en la primera novela que analizaré, internet y los intercambios de emails representan un terreno lúdico que excita por su carácter novedoso, ya a partir de la segunda publicación cambia la manera de concebir el sujeto humano en el mundo tecnológico. Las siguientes novelas ejemplifican la importancia de la estética de la página, las transformaciones lingüísticas que se operan sobre todo en la segunda y la tercera publicación, y finalmente, una reflexión sobre la repercusión de internet en la literatura.

### 2.1 MARCELO RAIMON, *MI AMIGA OLGA*

Una de las primeras novelas<sup>2</sup> que trabaja con una estética de los correos electrónicos es *Mi amiga Olga. Gaby, Fofó, Miliki y una historia de amor por internet* (2000)<sup>3</sup>, del argentino Marcelo Raimon<sup>4</sup>. Se trata de un intercambio de correos

<sup>2</sup> *Acoso textual* (1999) del ecuatoriano Raúl Vallejo es la primera novela en el ámbito hispanoamericano que evoca la estética de los correos electrónicos y que nuestra investigación ha consignado. Ganó el Premio Joaquín Gallegos Lara (1999) y el Premio Nacional de Libro (2000).

<sup>3</sup> Gaby, Fofó y Miliki son los nombres de artista de los payasos españoles Gabriel Aragón, Alfonso Aragón y Emilio Aragón Bermúdez, que se conocieron como los «payasos de la tele», tanto en América Latina, donde aparecieron primero por televisión, como en España, a partir de su regreso en 1972.

<sup>4</sup> Marcelo Raimon nació en 1965 en Buenos Aires. Trabaja como periodista.

electrónicos entre una española, Olga, de 27 años y un argentino, Marcelo, de 32, entre el 6 de noviembre de 1997 y el 3 de octubre de 1998. Marcelo es periodista y publica un anuncio en un periódico español para buscar información sobre un grupo de payasos españoles. Olga le contesta: no sabe nada de estos payasos, pero soñaba, desde siempre, con conocer a un periodista rioplatense. Dos veces durante sus intercambios planifican verse, pero Marcelo cancela siempre poco antes del encuentro. Sin embargo, siguen manteniendo contacto y el cariño del uno para el otro crece con el correr del tiempo. Probablemente, esta historia pertenece al género de la autoficción: más allá de la coincidencia entre el nombre del protagonista y el del autor y que se afirme en la contratapa que este último es de Buenos Aires y periodista, se tematiza en la diégesis la posibilidad y el deseo de Marcelo de publicar estas cartas digitales.

Hay que destacar que en este ejemplo del inicio del milenio 2000 se percibe el intercambio de correos electrónicos de manera positiva: es un juego. Aquí radica la diferencia con las novelas posteriores que usan la estética digital. En estas últimas se hace hincapié en la falta del otro y los problemas de comunicación. En *Mi amiga Olga* se subrayan las dificultades iniciales de no tener acceso a internet, pero también la fascinación por esta manera de comunicarse que permite tanto nuevas posibilidades de jugar con la ficción con un ser desconocido, como de mostrarse tal cual uno-a es sin que esto tenga consecuencias:

**Desde:** Marcelo [SMTP: marzze@hotmail.com]  
**Enviado el:** Jueves 18 de Diciembre de 1997 00:26  
**Para:** olgaXX@hotmail.com  
**Asunto:** porteño intrigado

Lindo juego... Pero tratemos de manejarlo bien. Ya me gusta que seamos amigos. Londres verá el resto... ¿Te parece?

Espero que estas líneas no sean la excusa que estás buscando para que (yo) deje de caerte bien. En todo caso, espero estar sobreviviendo en tu contestador.

Me gustaría que me cuentes qué te pasó... Qué fue lo que te llevó a llamarme.

Besos, Marcelo

---

Get Your Private, Free Email at <http://www.hotmail.com>

(Raimon: 2000, p. 29).

Como se puede adivinar en la cita, la estética de la página retoma los elementos básicos de una conversación por correo electrónico: los correos del emisor y del receptor, la fecha, el asunto. En este primer ejemplo se nota aún cómo el medio

no tiene repercusión sobre la lengua: no se trabaja con abreviaturas, emoticonos<sup>5</sup> o cierta jerga. Incluso se mantiene la disposición del texto que continúa con aquella utilizada en las cartas en papel. Sin embargo, se conserva la publicidad debajo del email, se enmarca el texto tanto con la información del correo electrónico como con la situación comunicacional de internet, que favorece extranjerismos y publicidad. A través de estas marcas se inscribe el texto en un presente definido; en este caso, el final de los años noventa. Al leer hoy en día esta novela, y sobre todo al compararla con las más recientes de esta índole, puede parecer un tanto anticuada.

## 2.2. DANIEL LINK, *LA ANSIEDAD. UNA NOVELA TRASH*

La siguiente novela, *La ansiedad. Una novela trash* (2004) de Daniel Link<sup>6</sup>, se escribió entre el 2000 y el 2003 y se terminó gracias a una beca de la Fundación Rockefeller. Este libro tuvo más repercusión que el ejemplo anterior, tal vez por haber sido escrito por una figura reconocida de los círculos literarios y académicos argentinos.

El autor afirma querer ser «más moderno que todos los modernos» (Link: 2004, p. 21). Se trata de una historia de amor entre el argentino Manuel Spitz y el francés Michel Gabineau, que se conocen en Barcelona y se separan después de haber vivido durante un tiempo juntos en Buenos Aires. La novela coral, como la describe el mismo autor, se compone solamente de correos electrónicos, chats y dos cartas manuscritas que llegan a destiempo, y se divide en dos partes: «I. Sujeto experimental», «II. Capitalismo y esquizofrenia», subtítulo que alude directamente a Deleuze y Guattari (1972). Esta división remite al punto de vista del autor sobre nuestra contemporaneidad, como explica en el dossier de prensa que precede la novela:

[...] somos, en este momento, sujetos experimentales (de la tecnología, de la química, de las nuevas formas del Estado, lo que se quiera) y no sabemos en qué puede desembocar este proceso que caracteriza al capitalismo actual; esa producción de *ansiedad* o de *esquizofrenia* funcional al carácter experimental de la subjetividad en este tercer milenio (esta *pax* capitalista) que empezamos a vivir (Link: 2004, p. 15).

<sup>5</sup> La RAE define el emoticono –también llamado *smiley* o emoticón, palabras que no se encuentran ni en la RAE ni en el *Diccionario panhispánico de dudas*– como: «Representación de una expresión facial que se utiliza en mensajes electrónicos para aludir al estado de ánimo del remitente».

<sup>6</sup> Daniel Link nació en 1959 en Córdoba. Es escritor, catedrático, y director de la maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos y del Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Es asimismo profesor titular de la cátedra de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Publicó varios ensayos, novelas y poemarios, así como columnas. Escribe el blog *Linkillo, cosas mías* (<<http://linkillo.blogspot.com/>>).

Daniel Link adopta algunas estrategias que justifican su elección de usar la estética digital. Esta justificación sirve, más allá de la contextualización, para hallar aprobación y poder entrar en ciertos círculos de lectura, como la academia. Así, se abre el libro con un dossier de prensa, constituido por una entrevista realizada por Santiago Lima, titulada «El vértigo de la tecnología», y otra por Marita Chambers. No se indica dónde se publicaron estas entrevistas, si se publicaron, o si pertenecen a la ficción. De entrada, poco parece importar lo que es ficción y lo que no, difuminándose la frontera entre escritura crítica y escritura ficcional:

no hay una diferencia cualitativa entre escribir prosa de ficción y escribir prosa crítica. La novela siempre fue (y lo sigue siendo) un capítulo importante de la crítica del mundo. [...] Aislar la escritura ficcional de otras formas cotidianas de escritura no tiene demasiado sentido hoy por hoy (Link: 2004, p. 9).

No es posible leer hoy en día esta afirmación sin el trasfondo de las teorías de Josefina Ludmer sobre la literatura postautónoma (2007, 2011) y la confirmación del contiguo entre ficción y realidad. De hecho, Daniel Link insiste en la primera entrevista en la circunstancia de que es catedrático, como si necesitara enmarcar esta novela en un ambiente académico. Subraya asimismo que es experto en la cuestión de los nuevos medios de comunicación, ya que su estatus de catedrático le permitió acceder «muy tempranamente [...] a Internet en Argentina» (2004, p. 10). Así descubrió que la comunicación en la red es escrita y por lo tanto se trata de un «laboratorio de escritura» (2004, p. 10)<sup>7</sup>. Añade, asimismo, una sugerencia de lectura: su artículo «Internet: el retorno de la escritura», publicado en *Página 12* en 1998, que veinte años después suena anacrónico, pero en el que pueden leerse frases que parecen ser la base de la novela: «La comunicación homosexual, paradójicamente, es mucho más brutal: ‘¿Cómo es tu cuerpo, tienes músculos, activo o pasivo...?’ y todo lo demás es literatura, literatura marginal, pero literatura al fin». Por ello, internet es igualmente un «laboratorio ficcional» (2004, p. 10). Daniel Link, «contra el interés por Internet como medio de comunicación», se interesa por «explorar Internet como laboratorio de escritura y de ficción» (2004, p. 10). Como bibliografía indica además la investigación *Sexo, afecto y era tecnológica* que dio lugar al título de la novela: «*La ansiedad* habla de ese *Angst* [miedo] característico de nuestra modernidad» (2004, p. 11). Como último argumento para subrayar su grado de especialista, pone de relieve su rol de coordinador de un proyecto de investigación con la UBA sobre cartas, «del chasqui al correo electrónico» (2004, p. 11).

<sup>7</sup> Si en la cita anterior se vislumbraban las posteriores teorías de Ludmer, se entrevén aquí los postulados de Reinaldo Laddaga en su ensayo *Estética de laboratorio* (2011).

El motivo por el que la novela trata de una pareja de homosexuales radica, según Daniel Link, en el hecho de que la mayoría de los internautas en el ciberespacio serían varones. El autor explica asimismo que no se siente cómodo con el mundo pornográfico y que por ello escribió las páginas de contenido pornográfico en inglés: «Me parece que con esa distancia el carácter bizarro de esas palabras y esa sintaxis se tolera un poco mejor» (2004, p. 12). En esta misma línea, lo interesante de internet para el autor es «la transformación de los lenguajes» (2004, p. 13): por ello, uno de los personajes, Michel Gabineau, no es hispanohablante nativo y sus errores impregnan con el tiempo la sintaxis de su interlocutor. Por ello se superponen registros de lengua y comunicaciones diversas. La lengua como material cobra aquí entonces todos sus matices.

Goldsmith recuerda que el lenguaje «oscila siempre entre su materialidad y su significado» (2015, p. 65). Subraya asimismo que cuando el lenguaje se corresponde con la norma —al escribir, usar correctamente las minúsculas y mayúsculas; al hablar, no tener un acento marcado—, el interlocutor se focaliza directamente en el mensaje. Sin embargo, a partir del momento en que el lenguaje se sale de la norma (por ejemplo: escribir solamente con mayúsculas o hablar con un acento marcado), el interlocutor se concentra primero en la materialidad para luego acceder al mensaje. De este modo, «enfatar la materialidad del lenguaje interrumpe el flujo normativo de la comunicación» (2015, p. 67).

Daniel Link interrumpe este flujo tanto a nivel de la estética de la página como a nivel de la corrección de la lengua, ya que la propuesta del libro no solamente aborda lo ansioso-amoroso desde el contenido, «sino también con una idea ‘de lenguaje’: la ansiedad como una marea que arrastra *hasta* el lenguaje» (2004, p. 13). Este aspecto lingüístico, no presente en *Mi amiga Olga*, cobrará aún más peso en la novela *Keres cojer?* de Alejandro López, publicada solo un año después de *La ansiedad*. No obstante, la representación del «ciberhabla» perderá peso con los años. Es como si se tratara de un fenómeno lingüístico que llamó fuertemente la atención en la primera década del siglo XXI para normalizarse o estandarizarse más adelante, razón por la cuál los autores más jóvenes usan algunas abreviaturas corrientes y emoticonos, pero ya no hacen tanto hincapié en el «ciberhabla»; en otras palabras, escriben con una ortografía más correcta.

La estética de la página brinda las informaciones necesarias al lector-a: visualmente indican si se trata de un correo electrónico o de un chat. En el caso del correo electrónico, las indicaciones «de», «para» y «manuspitz@hotmail.com» informan de que se trata de un correo electrónico, aunque pareciera haber un solapamiento entre el asunto y el destinatario:

De: Thomas Mann. *La montaña mágica* (trad. Mario Verdaguer). Plaza y Janés, Barcelona 1993

Para: manuspitz@hotmail.com

Todo esto se refería a la patología, a la doctrina de la enfermedad, y era el acento del dolor colocado sobre el cuerpo, pero al mismo tiempo sobre la voluptuosidad. La enfermedad era la forma depravada de la vida (Link: 2004, p. 54).

Esta pausa literaria está en fuerte contraste con la página adyacente, donde el lector-a entra en la intimidad de un chat, un cambio del canal de comunicación que se desprende gracias a las marcas de la «Session Start», la forma del diálogo –los nombres Kevin y Manuel antepuestos– seguida por la fecha y la hora:

Session Start

Kevin	16/04/00	10:13 p.m.	Hola, papi. ¿Cómo anda el laburo? ¿Dejaste de fumar?
Manuel	16/04/00	10:14 p.m.	Igual, estancado en la guita. Decí que ahora me conseguí que me paguen un viaje como para compensar.
Manuel	16/04/00	10:15 p.m.	No, estaba en eso pero volví. ¿Vos? Tengo que probar con los parches.
Kevin	16/04/00	10:16 p.m.	Yo tampoco... fumo com un cerdo. Vamos a reventar un día...
Manuel	16/04/00	10:16 p.m.	Sí, bueno, es la ansiedad... A todo chancho, igual, le llega su San Martín, dicen (Link: 2004, p. 55).

La estética de la página hace superfluo cualquier metacomentario y borra así al narrador clásico, extradiagético, como lo veremos también en el siguiente caso de Alejandro López y su novela coral *Keres cojer*:<sup>8</sup> La «tecnopoética» (Kozak: 2012) se ensaya en estas páginas a través de la muestra constante de los metadatos: el lector-a debe desarrollar estrategias de lectura para hacer abstracción de la repetición de tantos números indicando la fecha y el horario y escuchar el relato a través del ruido digital.

<sup>8</sup> La presentación y el efecto de *collage* no deja de recordar, por supuesto, prácticas como las de Cortázar en, por ejemplo, *62 / modelo para armar* (2016 [1968]). Es decir, que la «desaparición» del autor-narrador a favor de una estructura más impersonal remite también a procesos anteriores, aunque en contextos distintos.

### 2.3. ALEJANDRO LÓPEZ, *KERES COJER?* = *GUAN TU FAK*

Al año siguiente se publicó el libro *Keres cojer? = Guan tu fak* del argentino Alejandro López<sup>9</sup>. Estéticamente, es uno de los ejemplos más logrados<sup>10</sup>, aunque recibió duras críticas por su contenido (Sarlo: 2005). Si la novela de Daniel Link se halla en la frontera entre una estética de los años noventa y del nuevo milenio, la novela de Alejandro López se inspira plenamente en los años 2000, presuponiendo que el/la lector/a sepa leer los marcadores de la cultura cibernética. Ya la crítica Norma Carricaburo analizó estas dos novelas juntas<sup>11</sup>. Ambas novelas tienen puntos en común, que serían, según Norma Carricaburo:

1. La imitación estética del ciberespacio en las páginas del libro (correos electrónicos, chats, y para López, enlaces a internet, material escaneado).
2. Una temática que privilegia el universo gay (Link), transexual y la prostitución (López).
3. La oralidad de la lengua: «no respeta la gramática y apela al contagio con otras lenguas (inglés, francés, portugués, guaraní)» (2008, p. 155).
4. En el caso de *La ansiedad*, se proyecta la elaboración de un «léxico gay»; en el caso de *Keres cojer?*, se encuentra un diccionario al final del libro.

Esta última preocupación por la accesibilidad del léxico para el/la lector/a muestra que, a pesar de que los autores están atraídos por las estéticas del medio cibernético y no temen incorporarlas, conocen la limitación de sus lectores.

Sin embargo, ambas novelas presentan varias diferencias, desde la estética pop empleada por López a las reflexiones teóricas de Link, que se oponen, *de facto*, al subtítulo de su novela, haciendo referencia a lo *trash*. Carricaburo subraya:

Link usa el ordenador como un signo de nuestros días, pero permanece dependiente de su formación literario-académica y del soporte-papel; López concibe el libro como un objeto plástico, la estructura es numérica y se organiza sobre el 21, resul-

<sup>9</sup> Alejandro López (Goya, 1968) es escritor, docente, artista visual y realizador de videos. Tras estudiar dirección de cine en el Cievyc, fue becario del Centro de Investigaciones Artísticas.

<sup>10</sup> De hecho, la editorial InterZona publicó un fragmento de esta novela en la antología *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental* (Vera Barros, 2014).

<sup>11</sup> Al igual que Germán Ledesma, quien subraya que «[p]ara ambos autores, en principio, parecería que el arte es 'deixis pura', porque apelan a procedimientos que consisten en dejar a la vista fragmentos de discursos heterogéneos [...] que se complementan y van armando una historia del presente» (2015, p. 20). Igualmente, Anselmo Peres Alós analiza ambas novelas juntas desde el prisma de la heterotopía (2010).

tado de dos números estructurantes, el siete y el tres, pero es asimismo la inversión de los números que ya figuran en el título (2008, p. 156).

De los veintiún capítulos, siete son conversaciones MSN entre Vanessa y Ruth, que se mandan, además, seis correos electrónicos. Completan el libro dos conversaciones por chat entre una de las mujeres y un desconocido, una carta de Vanessa a Ruth y cinco transcripciones de audios de pruebas judiciales. La novela retoma la estética de internet: las páginas impresas imitan la puesta en página y el formato de la pantalla hasta tal punto que el lector-a se pregunta si entre sus manos tiene un libro o una pantalla. Germán Ledesma vincula esta dimensión visual con las vanguardias:

La escritura [...] es también una articulación de imágenes: las ventanas que remedan la página de la computadora, los recortes (sobrescritos en manuscrita) de los diarios, la tipografía legal del expediente judicial, los emoticones del chat, las fotos adjuntas en los mails, los cortos audiovisuales que nos hacen salir del libro, la pantalla sin señal con ruido blanco al lado de una conversación, el autógrafo del Puma Rodríguez en un documento de Migraciones. Cobra un espesor particular lo que Marjorie Perloff, en su análisis de los futurismos históricos, llama la «faktura», es decir la textura, la materialidad –de la palabra y las imágenes en su yuxtaposición, pero al mismo tiempo la de la imagen de las palabras, es decir lo tipográfico, la diagramación en el papel– lo que podríamos definir como el énfasis visual de la novela. En esta simultaneidad en la que trabaja *Kerés cojer?* se construye lo que Marinetti, cuando piensa las revoluciones en los medios de comunicación de principio de siglo, llama «un arte verbal nuevo», una lengua que en el período de vanguardias fue la expresión de un nuevo lenguaje de teléfonos, fonógrafos, aeroplanos, películas, grandes periódicos y que hoy lo es de las nuevas formas de comunicación (del chat, el mail, pero también del teléfono y los grandes periódicos). Se trata, en suma, de la construcción de una nueva sintaxis (Ledesma: 2015, pp. 20-21).

Esta nueva sintaxis se expresa visualmente en la página gracias a la indicación, en inglés, de la fecha y hora (en nuestro primer ejemplo, que simula ser un chat MSN: «Wed Oct 15, 2003. 22:18:07 G.M.T») (López: 2005, p. 103), seguido por un emoticón que muestra la sombra de un ser humano hablando, la dirección de la protagonista (vanessa@hotemale.com, [sic]) y los símbolos para minimizar, maximizar y cerrar una ventana. Luego se lee «Archivo / Edición / Acción / Herramientas / Ayuda» (p. 103). A continuación, se diseñó una ventana, imitando las ventanas del Messenger MSN. La conversación que aparece en la página-pantalla se mantiene con «ruth131@hotemale.com» (se aprecia, en ambas direcciones, la errata inicial que induce una lectura sexual y que desaparece más adelante). Sigue una advertencia –«Nunca revele sus contraseñas o números de tarjetas de crédito

en una conversación de mensajes instantáneos» (p. 103)–, para luego dar paso al diálogo siguiente:

vanessavip969@hotmail.com dice:  
 ola.....  
 olaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
 ALOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 ruty estas?  
 satse ytur?  
 ola.....  
 alo.....  
 ola.....  
 alo.....  
 pajera contesta que no sabes que paso  
 ola ruty  
 ola alo ola alo  
 ruthyta131@hotmail.com dice:  
 OLA perdón estaba ablando con  
 horacio  
 vanessavip969@hotmail.com dice:  
 ola no sabes!!!!!!! Toy como loca  
 ruthyta131@hotmail.com dice:  
 quee pasa?  
 vanessavip969@hotmail.com dice:  
 no se si decirtelo  
 ruthyta131@hotmail.com dice:  
 que es boluda?  
 vanessavip969@hotmail.com dice:  
 esta el toro conmigo  
 ruthyta131@hotmail.com dice:  
 queeeeeeee!!!!!!! (López: 2005, p. 103).

Como se puede notar, el lector tiene que deducir, a partir de la insistencia de Vanessa, el paso del tiempo. En el caso de un email, se diseñó igualmente la interfaz visualmente, añadiendo el vocabulario específico –«Home / Hotmail / Web Search Shopping / Money / People and Chat / Passport singout // Hotmail® From your desk // ruthyta131@hotmail.com // Inbox / Compose / Addresses / Folders / Option / Help // Inbox» (López: 2005, p. 177)–, para luego dar paso a información más relevante para la trama: quién le escribe a quién, cuándo, el asunto y el cuerpo del texto y, eventualmente, archivos adjuntos (que se reproducen en el seno de la página). Para ejemplificar:

From: vanessavip969@hotmail.com Save address – Block sender  
To: ruthyta131@hotmail.com Save address  
Subject: famosa  
Date: Sat, 18 Oct 2003. 21:44:13 GMT

Reply Reply All Forward Delete Previous Next

Attachments: operativosauna.jpg (78K)

ruty te estuve buscando pero se ve q no estas boluda y me dijiste que ivas estar pero bueno no sabes. estoy re mal. el toro se durmió por suerte pero no sabe la paso horrible pobresito. no se por donde espesar por q tengo de todo para contarte. No sabews boluda soy famosa. uuuuuu. sali en el diario boluda. todo mal.yo en otromomentolo q quieras pero yo ya me estoy yendoñ y no es momento para tener qilombo con nadie (López: 2005, p. 177).

En el caso de *Keres cojer?*, la cuestión de la reproducción parcial de un sistema no es solo estética, sino también lingüística, ya que el autor intenta dar cuenta, de manera más drástica que en los anteriores ejemplos, de la repercusión del medio sobre la lengua.

Bajo la presión del tiempo, signado por la inmediatez, los mensajes de texto e internet han creado una nueva forma de oralidad. Carmen Maíz Arévalo y Carmen Santamaría subrayan que «esta mezcla de rasgos del lenguaje típicamente escrito y el lenguaje típicamente oral es el ‘hibridismo’ que caracteriza al lenguaje mediado por ordenador» (2013, p. 73), fenómeno al que llaman «ciberhabla». En el caso del chat, se trata de una conversación sincrónica, donde los interlocutores escriben lo más rápido posible, sin volver a leerse. Los chats de Vanessa y Ruth ponen en evidencia faltas de ortografía corrientes en un locutor argentino: problemas de diferenciación entre la *b* y la *v*, como en el caso de «voluda» (López: 2005, p. 14); entre la *z*, la *c* y la *s*, como en «respirasion» (2005, p. 15); y el empleo de la *h* que desaparece, como en «orrible» y «asta» (2005, p. 15). Como lo destacan Carmen Maíz Arévalo y Carmen Santamaría, el «ciberhabla» emplea asimismo otras estrategias para afrontar la ausencia del interlocutor, de los gestos y de la mímica. Se utilizan emoticones, abreviaciones, la repetición de caracteres, las mayúsculas para expresar gritos o signos matemáticos para sustituir a las palabras (Carricaburo: 2008). Claramente, la lengua se concibe aquí como material: todo cobra sentido. Particularmente relevante parecen los marcadores pragmáticos de la interlocución, que contextualizan el habla. Un salto de línea en un chat –es decir un blanco en la página– va a indicar que transcurrió tiempo o que se pasa a una idea nueva; las mayúsculas significan una insistencia, un alzamiento de la voz, etc.

La imitación de la dimensión visual y lingüística de los «habitus» (Bourdieu, 2014) de internet puede comprenderse como un carácter «como si» de una ficción que busca un relato verosímil y trabaja para ello con las materialidades de lo ultracontemporáneo. La (re)creación de la ilusión se hace gracias a los marcos o *frames* para retomar la expresión de Wolf (2002, p. 30), que guían a los lectores y ayudan a rellenar eventuales huecos y ambigüedades. Los marcos activan, de manera general, las performances narrativas y constitutivas de sentido. En esta dirección, un marco podría ser el chat MSN, que en el caso de la novela de Alejandro López es un verdadero marco visual, ya que casi todos los elementos estéticos están reconstruidos en el espacio de la página impresa. Sin embargo, los chats MSN, a diferencia de los chats ICQ, por ejemplo, solo indican el horario de inicio de la conversación. Como se puede ver en el texto anteriormente transcrito, Vanessa pregunta reiteradamente (doce veces en total) si Ruth está conectada. El lector debe entonces completar el marco temporal e imaginarse cuánto tiempo Vanessa deja pasar entre sus distintas reiteraciones, qué hará durante su espera, etc. La estética de la página prescinde en estos casos de un narrador extradiegético. Los personajes se expresan directamente y los marcos intermediales sitúan la trama.

#### 2.4. GONZALO VIÑAO, *INTERFERENCIAS. NOUVELLE DIGITAL*

En el 2013 se publica en Argentina otro caso de novela epistolar por correos electrónicos: *Interferencia. Nouvelle digital*, de Gonzalo Viñao<sup>12</sup>. Se trata de un intercambio de un total de 135 correos electrónicos entre una expareja, Octavio y Laura, que retoma la temática del encuentro/desencuentro amoroso por medio de la novela epistolar digital. Hace dos años que ambos no se comunican más por mutua decisión, pero Laura rompe el pacto mandando un primer correo electrónico el 17 de octubre, en el que invita a Octavio a ver una película de Walter Carvalho de nombre *Budapest*, basada en una novela de Chico Buarque. Este correo electrónico aparece como epígrafe (después de los dos primeros de Milorad Pavić y Charly García) antes del primer capítulo, en el que Laura le propone a Octavio intercambiar referencias literarias y cinematográficas: «te propongo al menos contarnos o compartir cosas por acá cuando tengamos ganas. a veces necesito contarte que vi una película, como la otra vez, te juro que no me pude reprimir» (Viñao: 2013, p. 16). Como en el caso de la novela de Daniel Link, el texto se nutre con referencias intertextuales e intermediales.

<sup>12</sup> Vive en Mar del Plata y es licenciado en Lenguas Modernas, lengua y literatura por la Universidad Nacional de Mar Del Plata. Se desempeña actualmente como productor y conductor en la radio. *Interferencia* es su primer libro.

El intercambio de correos electrónicos es una *mise en abyme* del dilema que reúne a los dos, de la imposibilidad de poder comunicarse y amarse. El hecho de que se trate de una novela epistolar digital enfatiza esta imposibilidad: a veces se mandan dos correos electrónicos seguidos, algunos son muy cortos y se mandan rápido, lo que produce la sensación de un chat, más que de un intercambio de correos, como en el caso de un «contéstame gil» (2013, p. 13) ante la falta de reacción del otro; o al final de la novela, cuando Octavio suplica «escribime algo así dejo de revisar mi casilla de emails esperando y esperando (F5 F5 F5...)» (2013, p. 93).

El marco cobra una gran importancia aquí, porque indica el tiempo; esto es, la relación entre escritura y tiempo. Así, cada email está encabezado por la siguiente información:

Laura Cuerda <chanchacuerda@gmail.com>  
Nov 3, 9:08PM  
to me:  
no, si pensamos lo mismo sí. Si te parece una huevada, no.

\*\*\*

Laura Cuerda <chanchacuerda@gmail.com>  
Nov 3, 9:08 PM  
to me:  
y sí, soy exagerada... qué novedad

\*\*\*

Octavio Bauer <unpelado181@gmail.com>  
Nov 3, 9:10PM  
to Laura:  
ah! Pero necesariamente tenemos que pensar lo mismo? Yo creía que éramos más democráticos (2013, p. 17).

A nivel narratológico, no hay narrador extradiegético, como en los otros casos de novela epistolar digital. A nivel lingüístico, las exclamaciones se escriben en algunos casos con mayúscula, lo que indica un alzamiento del tono de voz o una insistencia, como en: «QUÉ ENTENDISTE POR DIOS???» (2013, p. 55). Además, se pueden notar algunas abreviaciones y un lenguaje corriente, así como la utilización de emoticones: «=P» (2013, p. 76); «:P» y «;)» (p. 32).

## 2.5. ILEANA ELORDI, *ORO*

La primera novela de la chilena Ileana Elordi<sup>13</sup>, *Oro*, experimenta con la comunicación muda y circular de una expareja<sup>14</sup>: i.e. escribe correos electrónicos a su expareja, pero en vez de mandárselos, se los manda a sí misma, durante casi nueve meses (20 enero a 5 septiembre 2012), como si se tratara de dar a luz a una criatura, como si el re-nacer después de la ruptura, sucedida tres años antes, necesitara nueve meses de gestación. En este aspecto, tanto como en el hecho de ambientar la novela en lo digital, se asemeja a *Diario de las especies*, de Claudia Apablaza (2010). Además, las iniciales «i.e.» pueden remitir a las de la autora –Ileana Elordi–, e introducen así una noción autobiográfica, o más bien de autoficción. Cabe añadir que la abreviación latina *i.e.* significa *id est*, «es decir» o «esto es». Se subraya así la dimensión explicativa, la catarsis que se lleva a cabo mediante el acto de escritura, como si la pantalla fuese un espejo.

Como en otros casos de novelas epistolares digitales, los capítulos están titulados «Asunto: [...]»<sup>15</sup>. Cada capítulo empieza de la misma forma:

De: <i.e.@gmail.com>  
 Para: <i.e.@gmail.com>  
 Asunto: ESCARABAJO

Fecha: domingo 29 de enero 2012, 11:23AM

>El sol de hoy parece un hueco en el cielo. Está muy fuerte, no se puede mirar directamente porque te quema los ojos. Es raro que aquello que nos da vida a la vez nos haga daño. [...]

¿Crees que un escarabajo, un *Cetonia aurata*, pueda enamorarse?

¿Qué ORO pueda hacerlo? (2015, p. 18).

<sup>13</sup> Nació en 1989 en Santiago de Chile. Estudió Artes Visuales en la Pontificia Universidad Católica de Chile. *Oro* es su primera novela. Recibió el Premio Especial del Premio Roberto Bolaño del CNCA en el 2012.

<sup>14</sup> El movimiento circular que rige la idea de la novela (auto-mandarse emails; es decir, establecer una suerte de círculo), más las varias tematizaciones de los vacíos tienen explicación en un email: «Anoche, gracias al movimiento circular de una telaraña que colgaba de la pared, descubrí que el círculo es por lejos el símbolo más valioso de todos. Está vacío y lleno a la vez, nunca empieza ni termina, está ahí como si no necesitase nada más» (Elordi: 2015, p. 86).

<sup>15</sup> Los cuarentainueve asuntos son: «Aquí», «Mall», «Cinco mil», «Escarabajo», «Pecera nueva», «Zapatos», «Vodka», «Líquido», «San Valentín», «Semillas», «Calle», «Puesta de sol», «Celular», «Jaibas», «Basinski», «Sueño delicioso», «Nuestros hijos», «Ducha», «Chat», «Palabras y retrato», «Paseo», «Matrimonio», «Alquimia», «Aeropuerto», «Roma», «Sangre», «Caravaggio», «Brindis», «Nombres», «Palitos», «Lucas», «Musgo», «Wikipedia», «Nudo», «Sonidos», «Juan», «Mail real», «Círculo», «Auto», «!!!!!!!», «Agradece que nunca me meto», «Maldición», «Flechas», «Italianos», «Soy una copiona», «Apariciones», «Bistec», «Laurel» y «Santiago de Chile».

Gracias a esta cita, se puede deducir cómo se presenta estéticamente esta novela epistolar digital. Como en los otros ejemplos, el marco indica la otra medialidad e introduce así cierto contexto: se trata de correos electrónicos, que un sujeto escribió y se auto-envió, abriendo un círculo de comunicación no concluida. Sin embargo, hay dos excepciones en la novela: «!!!!!!!» –que se manda a blue@gmail.com– y el último email, que es un borrador y que rompe así con el círculo antes establecido. En él, i.e. reflexiona sobre la diferencia entre la escritura ficcional y epistolar. Según ella, hay que construir la ficción constantemente, porque cuando uno relea, se destruyen las imágenes y hay que reconstruirlas. Estas cartas virtuales, sin embargo, «han sido escritas en tiempo real, sin cambiar una letra de lo escrito el día anterior» (2015, p. 109). Este último email, un borrador, es una carta de despedida, ya que el acto de escribirle a su expareja le ayudó a olvidarlo: «y la verdad es que hace tiempo siento que ya no es a ti a quien le escribo» (2015, p. 109), sino más bien para su propio placer: después de una reflexión sobre el cuadro *Narciso* de Caravaggio, en la que i.e. subraya que al final Narciso se olvida completamente de sí mismo al enamorarse de su reflejo, concluye que «todo lo que escribo no lo lee nadie más que yo y lo hago para mi propio placer» (2015, p. 63).

Tampoco se halla en este ejemplo un metacomentario de un narrador extradiegético o un paratexto sobre la naturaleza de la comunicación. Se puede notar una diferenciación de la tipografía en un solo caso, donde un correo contiene un chat. De manera general, los dos guiones indican siempre el final del correo electrónico y el nuevo correo empieza en la página siguiente.

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras el recorrido cronológico de las novelas digitales epistolares, se puede llegar a varias conclusiones. Por un lado, los-as autores-as de las generaciones anteriores que empezaron a trabajar este «subgénero», subrayaron la modernidad, la dimensión estética y la repercusión sobre la lengua. Lógicamente, los-as autores-as de las «nuevas» generaciones que crecieron con estas formas de comunicación no actúan de la misma manera que las generaciones que conocieron internet en la adultez. La estética digital se desarrolla menos –a pesar de que las herramientas de edición de texto hayan mejorado– y la repercusión sobre la lengua no se fuerza tanto. De manera general, es interesante observar cómo se potencia así el aspecto pragmático del lenguaje, que parece ir en el sentido de una democratización de la literatura, o en todo caso una descodificación que implica una consideración del lenguaje como social y contextual.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APABLAZA, Claudia. *Diario de las especies*. Sevilla: Ediciones Barataria, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Points, DL, 2014.
- BROWN, J. Andrew. «Estéticas digitales en 'El púgil' de Mike Wilson Reginato». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2010, 14, pp. 235-45.
- CARRICABURO, Norma. *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*. Buenos Aires: Circeto, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *62 / Modelo para armar*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie, 1. L'Anti-Œdipe*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- ELORDI, Ileana. *Oro*. Santiago de Chile: Emecé, 2015 [2013].
- GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- KOZAK, Claudia. *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- LEDESMA, Germán. «Imaginario tecnológico en la narrativa argentina del siglo xx (Alejandro López, Daniel Link)». En DOMÍNGUEZ, Marta Susana y VÁZQUEZ, María Celia (eds.). *Problemáticas de la investigación literaria*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2015, pp. 17-24.
- LINK, Daniel. *La ansiedad. Novela trash*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.
- LINK, Daniel. «Internet: el retorno de la escritura». *Página 12*. <[https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/futuro/98-10-18/nota\\_a.htm](https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/futuro/98-10-18/nota_a.htm)> [11 noviembre 2021].
- LÓPEZ, Alejandro. *Keres cojer? = Guan tu fak*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- LUDMER, Josefina. «Literaturas postautónomas». *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 2007, 17. <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> [11 noviembre 2021].
- LUDMER, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011.
- MAÍZ ARÉVALO, Carmen y SANTAMARÍA, Carmen. «Hibridismo entre el lenguaje oral y el escrito». *Cuadernos hispanoamericanos*, 2013, 761, pp. 69-85.
- PERES ALÓS, Anselmo. «Heterotopias hitertextuais: Escrevendo mundos digitais em *La ansiedad* e *Keres cojer? = Guan tu fak*». *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*, 2010, 14, 1, pp. 69-80.
- RAIMON, Marcelo. *Mi amiga Olga. Gaby, Fofó, Miliki y una historia de amor por internet*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.
- RAJEWSKY, Irina. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002.
- RAJEWSKY, Irina. «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2005, 6, pp. 43-64. <<https://doi.org/10.7202/1005505ar>> [11 noviembre 2021].
- RAJEWSKY, Irina. «Le terme d'intermedialité en ébullition : 25 ans de débat». En FISCHER, Caroline (ed.). *Intermedialités*. Paris: SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée), 2015, pp. 19-54.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. «Emoticono». *Diccionario de la lengua española*. Versión electrónica 23.5. <<https://dle.rae.es/emoticono>> [1 febrero 2022].
- SARLO, Beatriz. «¿Pornografía o fashion?». *Punto de vista*, 2005, 83, pp. 13-17.
- SCHMITTER, Gianna. *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura*. Dir. Hervé Le Corre y Soledad Pereyra. Université Sorbonne Nouvelle / Universidad Nacional de La Plata, 2019.
- VALLEJO CORRAL, Raúl. *Acoso textual*. Quito: Seix Barral, 1999.
- VIÑAO, Gonzalo. *Interferencias. Nouvelle digital*. Mar del Plata: La Bola, 2013.
- WOLF, Werner. «Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie». En Nünning, Vera y Nünning, Ansgar (eds.). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, pp. 23-104.



# LA FRONTERA RESPONDE: LOS SUJETOS ARTIFICIALES Y LA FRAGMENTACIÓN DEL SUJETO EN *YGDRASIL*

MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ  
*Universidad de Salamanca*<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCCIÓN

**E**L AGENTE SMITH, antagonista de Neo en la saga *Matrix* (1999-2003), logra en la segunda parte de la trilogía el don de la multiplicidad propagándose a un cuerpo físico más allá del mundo simulado en que se desarrollaba la acción narrativa, y duplicándose a sí mismo dentro del sistema. Con ello, se veía su deseo más profundo: «lo quiero todo» (Wachowski: 2003, 1:47). La figura y su cita condensan algunos de los interrogantes más sugerentes por los que (se) pregunta la ciencia ficción en español del siglo XXI y que son objeto de este trabajo: ¿Qué define lo humano? ¿Dónde nace y dónde termina? ¿Qué dicen los seres artificiales de nosotros y nuestra cultura?

Para especular sobre tales cuestiones, la ciencia ficción ha fabricado una pléthora de sujetos artificiales, en algunos casos a partir de partes sintéticas y en otros capaces de transmitir su conciencia a un ordenador o cargarla en la nube. En ellos, se conjugan los ecos del sujeto líquido (Bauman: 2003, p. 86), que fluctúa entre identidades mostrándose voluntariamente alejado de toda solidez, con los del sujeto posmoderno, desprovisto de una esencia y un centro regulador. Estos seres heterogéneos han resurgido en los últimos años debido a un cúmulo de factores entre los que se hallan la globalización, el capitalismo, la emergencia de una sociedad líquida –o incluso gaseosa (Scolari: 2021)– y el desarrollo de las tecnologías

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado gracias a la financiación del programa de contratos predoctorales FPU del Ministerio de Universidades (FPU18/04320) y a la del Proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

informacionales y bioinformáticas. Así, es posible encontrar en el siglo XXI una enorme cantidad de títulos en los que aparecen estas figuras, entre los que podríamos citar «Psiquia» (2006) y *Alba Cromm* (2010), de Vicente Luis Mora; *La lesbiana, el oso y el ponqué* (2017), de Andrea Salgado; *Membrana* (2021), última obra de Jorge Carrión o *La vía del futuro* (2021), de Edmundo Paz Soldán. La intención de este trabajo es esbozar los miedos, esperanzas y anhelos que la sociedad actual ha depositado en la tecnología y, por otro, ahondar en las profundas cuestiones éticas, identitarias y políticas que estos textos evocan. Para ello, analizaré la novela *Ygdrasil* (2005), escrita por el chileno Jorge Baradit, en cuyas páginas se advierten diferentes visiones, esquemas y corrientes de pensamiento de la sociedad actual acerca de temas primordiales como la importancia del cuerpo para la identidad o las posibilidades de un desarrollo tecnológico no sujeto a contrapesos éticos. He dividido el cuerpo del trabajo en dos partes: en la primera, repasaré de forma breve los antecedentes de los sujetos artificiales en la ciencia ficción para comprender en qué tradición se inserta la obra de Baradit; en la segunda, analizaré pormenorizadamente el texto. Asimismo, he apoyado mi análisis en los postulados teóricos de autores como Areco, Bauman, Fukuyama, Han, López Pellisa o Turkle, entre otros muchos.

## 2. LA SEMILLA DE FRANKENSTEIN: BREVE GENEALOGÍA DE LOS SUJETOS ARTIFICIALES EN LA CIENCIA FICCIÓN

¿Qué significa ser humano? ¿Qué aguarda más allá de los límites de esa definición? ¿Por qué y cómo aquello que queda fuera resulta amenazante? Esas preguntas, imposibles de responder por completo, residen en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818). Antes, ya se encontraban presentes episodios mitológicos de la Antigüedad, desde donde permearon la tradición literaria en la que se inserta el texto de Shelley. En este sentido, Negri (2001, p. 179) afirma que, para la civilización, el principio del ser y el poder residen en la eugenesia, es decir, en una pureza identitaria reconfortante, más allá de la cual solo se halla el monstruo. Por ello, en la tradición, esta categoría no solo colinda con lo humano, sino que dicta quién está legitimado para reclamar el poder: la maldad y fealdad del monstruo se oponen al ser bueno y bello, y su carácter heterogéneo resulta tan amenazador que fuerza a la racionalidad a excluirlo de la vida en sociedad. Lo humano se constituye, pues, como aquello hermoso que no perturba. Desde esta perspectiva, los choques entre el ser humano y el monstruo son alegatos propagandísticos que justifican el *statu quo* resaltando su importancia frente a peligros externos y eliminando a aquellas figuras que lo cuestionan con genealogías impuras.

## 2.1. LA FORMA DEL OTRO: LECTURAS CÍBORG DE FRANKENSTEIN

Al inicio del siglo XIX, *Frankenstein* recoge esa tradición y la concilia con el proceso de industrialización (Yehya: 2001, p. 75). No es casual que la obra aparezca justo en el momento en que se populariza la construcción de máquinas y que se haya visto en ella un eco de la mano de obra precaria de las clases desposeídas y las minorías étnicas. Shelley coquetó con esas innovaciones tecnológicas y propuso la creación de un híbrido orgánico dotado de cuestionable humanidad. La novedad de su obra es que abandona las explicaciones fantásticas<sup>2</sup> y opta por una de base científica: habían existido menciones a seres artificiales desde la *Ilíada* (Asimov: 2012, p. 13), pero nunca se habían explicado racionalmente. La autora, más que justificar una eugenesia del poder, busca cuestionarla y evidenciar que el auténtico monstruo no es la criatura sino su creador, que la considera inferior. Esta lectura irónica caló en las creaciones de sujetos artificiales posteriores con tal eficacia que López Pellisa (2018, p. 261) ha señalado que Frankenstein encarna el paradigma de las distopías bioéticas, que versan sobre los problemas derivados de humanizar a sujetos como androides, inteligencias artificiales o cíborgs.

Durante años, se ha afirmado que Frankenstein era subversivo, puesto que su existencia desafiaba los consensos sociales, descentraba lo humano como medida de todas las cosas y transgredía los límites «naturales» de la ciencia. En esta línea se orienta el trabajo de Haraway, que sugiere servirse del cíborg para determinar el devenir de la raza humana, superar el esencialismo y orientar sus posibilidades narrativas hacia escenarios optimistas que cuestionen el *statu quo*: «el cyborg es una criatura en un mundo posgenérico [...] define una *polis* basada parcialmente en una revolución de las relaciones sociales en el *oikos*» (1995, p. 255). Por otro lado, Van Elferen (1999, p. 206) defiende que la incorporación de Frankenstein resuelve la crisis identitaria de la modernidad adhiriendo radicalmente la ambivalencia, plasmada en un cuerpo artificial que da cuenta de la estrecha relación entre el ser humano y la tecnología, y fuerza a redefinir el concepto de ser humano desdibujando el límite entre máquina y organismo. Dicha frontera no deja de ser un constructo variable, puesto que la ciencia y sus límites también forman parte de la tradición, de la corriente ideológica predominante en un determinado momento histórico, y del conjunto de sistemas que estructuran la sociedad (López Pellisa: 2020, p. 249).

<sup>2</sup> La mera presencia de criaturas sobrenaturales, advierte Roas (2001, p. 21), no es requisito suficiente para considerar un relato como fantástico, sino que resulta necesario que el texto quede fuera de lo aceptado socioculturalmente y se produzca un choque entre lo real y lo sobrenatural, cosa que solo sucede a partir de mediados del siglo XVIII.

Así, tomar a Frankenstein simplemente como un cuerpo más allá del límite de la vida es una postura reduccionista que, incluso aceptada, se sustenta sobre la idea de que lo humano tiene un límite firme y posideológico. Si Frankenstein resulta de valor es, precisamente, porque la categoría de lo humano es voluble y él transita una intersección, la no-muerte, que no es solo un reflejo del atemporal deseo humano de inmortalidad, sino también un espacio de transgresión: su cuerpo, fabricado de retazos, contraviene la norma cultural del descanso en paz de los difuntos. Por ello, la novela no es únicamente una especulación sobre las posibilidades del galvanismo ni una crítica hacia el desmedido afán del hombre moderno por dominar la Naturaleza conquistando su última frontera, sino que también tiene un componente político innegable<sup>3</sup>: Frankenstein deviene en alegoría de aquellos sujetos que transgreden los consensos sociales y que, por ello, son tratados con una biopolítica atroz y tachados de monstruos, categoría que permite poner en duda su subjetividad y condenarlos a la marginalidad. En su cuerpo ensamblado se vislumbran las batallas visuales y políticas de los indóciles, sus resistencias y sus transgresiones (Soley: 2015, p. 173). Se trata de vidas nudas, cuya existencia, privada de derechos, puede ser sacrificada sin repercusiones: «la nuda vida tiene, en la política occidental, el privilegio de ser aquello sobre cuya exclusión se funda la ciudad de los hombres» (Agamben: 1998, p. 17). Así, rechazar a este tipo de seres es inequívocamente bueno, porque poner fin a aquello que vulnera el orden establecido tranquiliza y reafirma la identidad. Shelley elabora una respuesta ética contra la deshumanización de quienes son considerados contrarios a la norma: quien cuestiona la humanidad del Otro es el monstruo, pues es quien abusa y ultraja. La subjetividad es un criterio universal, no una credencial que pueda retirarse a quien desafíe los consensos con su comportamiento.

## 2.2. DESPUÉS DE SHELLEY: LA HERENCIA FRANKENSTEINIANA EN LA CIENCIA FICCIÓN

El peso de Frankenstein ha sido tal en la historia de la ciencia ficción que los sujetos artificiales posteriores tienen una deuda con él. Hay innumerables ejemplos de vital importancia para el género, entre los que se podrían destacar a Eva, de *La Eva futura* (1886), de Auguste Villiers de l'Isle-Adam, inventor del término «androide» para referirse a su criatura; los robots de *R.U.R (Robots Universales Rossum)* (1920), archiconocida obra teatral del checo Karel Capek donde se acuña el térmi-

<sup>3</sup> Componente que, evidentemente, se ha mantenido dentro del género durante sus más de dos siglos de vida.

no «robot»<sup>4</sup>; el robot de Rotwang, que toma la apariencia de María en *Metrópolis* (1927); o los replicantes de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), de Philip K. Dick, indistinguibles de los humanos. Dentro del ámbito latinoamericano, las aportaciones no han sido menores. Un ejemplo preclaro de ello es Borges, cuya producción supone un indiscutible hito dentro del desarrollo de la ciencia ficción en español del siglo xx, hasta el punto de que Hayles (1999, p. 9) ha afirmado que el autor argentino es uno de los primeros en plantear la reflexividad del sujeto y sus réplicas en «Las ruinas circulares» y defiende una interpretación en clave cibernética de «Funes el memorioso» (1999, p. 197), mientras que Herbrechter y Callus (2009) han demostrado que la producción borgiana presenta indisolubles trazas de poshumanismo que permiten conectarla con los postulados de Haraway. A los cuentos de Borges se podrían añadir otros títulos, como *Horacio Kalibang o los autómatas* (1879), de Eduardo Holmberg; *Hombre artificial* (1909), de Horacio Quiroga; *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares; *Juana y la cibernética* (1963), de Elena Aldunate; *Los títeres* (1969), de Hugo Correa; *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia; *Flores para un cyborg* (1997), de Diego Muñoz Valenzuela; *Las islas* (1998), de Carlos Gamero; o *El delirio de Turing* (2000), de Edmundo Paz Soldán. Estas creaciones continúan en la estela de Frankenstein, pero también reflejan cómo los nuevos miedos e interrogantes sobre la subjetividad humana y sus límites se han transformado en nuevos tipos de sujetos artificiales, que interrogan por la relación entre la especie y la (bio)tecnología: así, al cibernético frankensteiniano hay que sumar androides, robots e inteligencias artificiales. Evidentemente, todas esas nuevas formas de subjetividad artificial confluyen bajo la categoría de monstruo —en la que son incluidos por su condición poshumana—, pero su aparición lleva a plantear qué diferencias los separan. Para Yeyha estos nuevos sujetos se apoyan en el cibernético, pero difieren en esencia (2001, p. 45) y señalan una transformación en la manera de evolucionar (2001, p. 39). Concretamente, se relacionan con la llegada de las nuevas tecnologías, desde los años 80 del siglo pasado:

Desde la aparición y la masificación de las tecnologías digitales, la ilusión colectiva que denominamos realidad se ha desestabilizado. Una marejada de experiencias y estímulos virtuales han diluido nuestras experiencias y certezas respecto del mundo material e incluso están redefiniendo conceptos fundamentales como la vida y la inteligencia. Dichas tecnologías han creado la ilusión de que hay un futuro más allá de la carne, que el cuerpo es tan solo una pesada y maloliente bolsa de fluidos, gases y vísceras [...] del que podemos liberarnos (Yeyha: 2001, p. 13).

<sup>4</sup> Vocablo que deriva de *Robota*, que significa en checo «Trabajador forzado».

Por su parte, López Pellisa (2015, p. 63) sostiene que este tipo de seres artificiales apunta hacia la manipulación de la vida a través de la tecnología, y defiende que el objetivo último que se busca con su creación es el control del cuerpo y, con ello, del futuro de la especie; y Broncano (2010, p. 55) apunta que estos nuevos sujetos se pueden explicar a partir del desarraigo identitario al que aboca el presente, predicho por Lyotard cuando recalcó la importancia de filosofar «porque se ha perdido la unidad» (1989, p. 101). Así, cabe entender a estos sujetos como correlatos literarios de un conglomerado de factores diversos e interconectados donde no hay certidumbres. Por ello, resulta necesario realizar una taxonomía que explicité las diferencias entre estas figuras, cuyos límites se presentan escurridizos.

Parte de esa labor ya se ha llevado a cabo: Yeyha (2001, p. 45) establece que la diferencia entre el cibernético y el androide reside en la cantidad de partes tecnológicas y orgánicas. En el caso del primero, se trata de un sujeto que concilia partes biotecnológicas con un cuerpo vivo, mientras que el androide es un humanoide compuesto íntegramente de partes sintéticas. Este último sería exclusivo de la ciencia ficción —al menos actualmente—, mientras que el cibernético se podría encontrar en la industria, en las fuerzas policiales o en realidades cotidianas, como es el caso de personas con marcapasos o dispositivos de mejora auditiva:

El cyborg representa el cuerpo mortal rescatado de sí mismo por la tecnología [...] es en el fondo uno de nosotros. En cambio, el androide es una máquina humanizada que representa la otredad, a la que Philip K. Dick consideraba un peligroso simulacro: un ser idéntico a nosotros en aspecto, pero internamente distinto, y cuyo principal objetivo, independientemente de sus motivaciones, es engañarnos con su apariencia (Yeyha: 2001, p. 47).

Estas aportaciones también resultan interesantes por su visión sobre el robot. Yeyha (2001, p. 48) lo cataloga como un *aparato* electromecánico, no como un nuevo modelo de subjetividad. El robot ha estado privado de la condición de sujeto desde su creación: en *La Eva futura*, Edison crea a Eva con el objetivo de satisfacer a Ewald, enamorado de una mujer hermosa pero tonta<sup>5</sup>, de manera que, desde su nacimiento, el término «androide» ha estado asociado a una cierta intelectualidad. Por el contrario, en *R.U.R (Robots Universales Rossum)* se menciona a los robots como trabajadores carentes de intelecto. Esta (re)presentación del robot como un ente falto de subjetividad es la predominante. Escandell (2016, p. 143) también ha trabajado desde esta premisa y presenta ejemplos de que la creación de androides se relaciona con inventores que, de una u otra manera, se sienten solos y anhelan una compañía, mientras que los robots se utilizan como herramientas

<sup>5</sup> Nótese que la obra tiene un importante componente misógino.

carentes de iniciativa. En el extremo opuesto de esta figura se encuentran las inteligencias artificiales, cuya principal característica es que son «teleidentidades», en el sentido de que carecen de un cuerpo físico. Esa negación es un mecanismo muy explotado en la ficción para mantener el anonimato de los villanos (Escandell: 2016, p. 143) y, aplicado a las IAs, simboliza la inmaterialidad de los algoritmos y los peligros invisibles del ciberlaberinto de Internet, imposibles de atrapar por su carácter inmaterial y a menudo asociadas a categorías etéreas, como la divinidad o el fantasma.

En cualquier caso, todos los sujetos artificiales remiten a un ser humano descentrado y a un universo caótico y plagado de ciberseres, donde ya no opera la idea de progreso. Estos entes interrogan de formas distintas sobre los límites de la subjetividad y se apoyan en ocasiones en postulados distintos: cibernéticos y androides señalan la importancia del cuerpo a la hora de configurar la identidad y fuerzan a preguntar de cuántas partes de nuestro cuerpo podemos desprendernos sin dejar de ser nosotros mismos. Robots e inteligencias artificiales evidencian la predilección de la mente sobre el cuerpo, herencia filosófica que atribuye a lo inteligible más valor que a lo sensible porque considera que el cuerpo es un receptáculo frágil (Yeyha: 2001, p. 33) o que limita nuestras posibilidades. Los primeros apelan a un sujeto humano fraccionado en la era de Internet donde «uno puede ser mucha gente y mucha gente puede ser uno» (Turkle: 1997, p. 25) y aluden al simulacro baudillardiano, hipertrofiado desde que ha colonizado los espacios físicos (López Pellisa: 2015, p. 100); los segundos, parten de que el cuerpo está obsoleto para sugerir mentes sin cuerpos. Si en el siglo XIX predominaba la metáfora del hombre-máquina, las inteligencias artificiales simbolizan la del hombre-información (López Pellisa: 2015, p. 158). En estas figuras, se conjuga un odio al cuerpo como base de una suerte de «tecnospiritualidad laica» (Arzo y Alonso: 2006, p. 117) que asocia la corporeidad con banalidades y bajezas, y redibuja el odio cristiano al cuerpo como receptáculo de la maldad. En esta línea, la identidad tiene que ver con el pensamiento libre y con una cierta proactividad, de la que los robots carecen.

### 3. LA FRACTURA TRAS LA FRONTERA: FRAGMENTACIÓN DE LOS SUJETOS ARTIFICIALES EN *YGDRASIL*

Esa diversidad en los sujetos artificiales, representantes de corrientes distintas, resulta crucial para entender *Ygdrasil* (2005), donde aparecen varios sujetos artificiales que encajan con los tipos descritos. El texto narra la historia de Mariana, una mujer cibernética coaccionada por el gobierno de México para infiltrarse en una serie de objetivos bioinformáticos. Su aventura la llevará a desentrañar una elaborada conspiración para reencarnar y esclavizar a los difuntos.

Areco (2011, p. 164) ha defendido que los sujetos de la obra se constituyen como un bestiario de poshumanos vinculados a las tecnologías informáticas. Todos se presentan fragmentados de uno u otro modo, y muestran la escisión del sujeto, su ensanchamiento y, en última instancia, su diseminación, tal y como se sugiere en trabajos célebres como los de Turkle (1997, 2005) o Ryan (2006). Los sujetos artificiales de *Ygdrasil* se revelan heterogéneos, a medida que recorren los distintos espacios. En muchos casos, estas figuras conjugan tecnología y mitología, mestizaje que llevó a que la novela fuese catalogada como «ciberchamanismo», pero que tiene más que ver con una crítica al capitalismo tardío, denunciado como un sistema de represión y control. En este marco, los sujetos artificiales de la novela evidencian el fracaso del ideal (tecno)utópico de liberación a través de la tecnología: no solo no están emancipados, sino que son esclavos. Por ello, habilitan una reflexión crítica de nuestro tiempo y del futuro. No obstante, las criaturas del bestiario presentan diferencias que permiten a Areco (2010, p. 840) clasificarlas en dos categorías: el sujeto fragmentado y el sujeto interconectado, visiones populares a finales del siglo xx y principios del xxi. Los primeros son cuerpos rotos, compuestos de partes mecánicas y en ocasiones animales; los segundos, estrictamente virtuales, carecen de cuerpo y se hallan conectados mutuamente y a Internet.

### 3.1. LOS CUERPOS AMALGAMADOS: SUJETOS FRAGMENTADOS EN *YGDRASIL*

Los sujetos que pertenecen a este tipo tienen un cuerpo que ha sido desmembrado y sobre el que se ha intervenido. En algunos de los sujetos pertenecientes a este grupo, Baradit se muestra purista y les coloca únicamente implantes cibernéticos, pero en otros ofrece una amalgama de biotecnología cibernética y anim(al)ismo alternando las mejoras sintéticas con añadiduras provenientes de animales. En este grupo entran Mariana, el Imbunche, el ejército de tontos y los navegantes. Este tipo de sujetos cuestionan la unidad del sujeto tradicional repensándolo como un ente múltiple, atravesado por tensiones contrapuestas. En una sociedad como la actual, que privilegia lo igual y margina la diferencia (Han: 2017, p. 40), su diversidad resulta amenazante porque contradice la tranquilidad de lo conocido.

Mariana es literalmente desmembrada al inicio del texto, cuando su oficial al mando la traiciona para obtener una información altamente sensible, y la seguridad del (bio)edificio del banco de México la reduce y la tortura:

Durante un par de horas Mariana intentó comunicarse con ellos [...] Le atravesaron los pezones con clavos de cobre [...] le cortaron los párpados [...] Entonces la crucificaron a la mesa. Le arrancaron los dientes y algunas uñas. Le extrajeron costillas y dedos. Alinearon todo cuidadosamente en torno de ella [...] solo el jadeo mínimo de la mujer anunciaba que esos despojos desordenados, sanguinolentos, habían sido un ser humano (Baradit: 2007, p. 32).

Después de ser mutilada, es tirada al río, pero la rescata un metamorfo selknam que la sana con poderes sobrenaturales:

Llevaba dos días girando ritualmente [...] la danza se sostenía sobre un canto de tres notas musicales que estimulaban curativamente su glándula pineal. Al tercer día desenterró los pulmones de la mujer y los sumergió en agua consagrada antes de reintegrárselos. Puso un pez minúsculo en cada ojo antes de devolverlos a sus cuencas [...] Cosió las heridas con fibra de cactus (Baradit: 2007, p. 38).

Todo ello dará pie a su resurrección, momento a partir del cual su experiencia en el mundo digital será dura: será clonada y arrojada a un desierto para contemplar la putrefacción de su propio cadáver. Mariana simboliza los peligros de la digitalización del sujeto y de su conversión en híbrido, y deviene en fructífera metáfora para criticar al capitalismo y proponer una subversión al sistema. En este sentido, Fukuyama (2002, p. 182) advierte de que las modificaciones del cuerpo pueden parecer benignas y ventajosas, pero encierran desafíos y peligros que hacen necesario regularlas. Por su parte, Colanzi (2017, p. 15) anota que los sujetos capaces de mediar en la frontera entre lo humano y lo no humano adquieren un importante compromiso político porque son mediadores entre las distintas interpretaciones del mundo, de manera que su cuerpo heterogéneo participa activamente del descentramiento de la perspectiva unitaria hegemónica.

El Imbunche, antagonista de la novela, es el presidente del sindicato de los navegantes hiperespaciales de la transnacional Chrysler, un líder sádico cuya organización oscila entre una unión de trabajadores y un culto religioso basado en la tortura. Según la mitología chilena, el imbunche es un monstruo de morfología aberrante. Areco (2011, p. 166), que ha estudiado a esta figura por ser prominente en la tradición chilena, recalca que se encuentra profundamente relacionada con la decadencia moral y con la inclinación a mutilar aquello que una vez fue hermoso. En este sentido, no resulta casual que Baradit le confiera la capacidad de utilizar su lengua bífida para hablar, rasgo que la tradición no le atribuye: con ello, el representante sindical muta en tirano dentro de la multinacional, una figura estratégicamente colocada para pervertir el mensaje de empoderamiento de las masas y conducirlos hacia una esclavitud disfrazada de libertad. Así, después de planear el asalto a la Chrysler, el Imbunche vende su causa:

Alguien los traicionó y dio aviso de su pequeña... intervención [...] Pero ¿Quién? [...] El Imbunche, por supuesto [...] se contactó con el Directorio inmediatamente después de la ofensiva de los tontos y les ofreció el itinerario de los saboteadores a cambio de una primera victoria. Eso fue todo. Vendió a sus hombres [...] es un político. Él saca cuentas, ya me entiendes (Baradit: 2007, p. 252).

Areco (2011, p. 167) también ha señalado que se trata, por encima de todo, de una especie de esperpento del artista de vanguardia que utiliza su cuerpo como una *performance*. En la sección 14, comandada por él, trabajan esclavos conectados a la Intranet de la empresa hasta su muerte y, en algunos casos, atados con cadenas en los ojos o tratados como engranajes de una cadena de montaje: «seis horas al día pasaban los operarios en el trance extático de la navegación y la mescalina, insertos como piezas vivas dentro del sistema de conectividad de la Chrysler» (Baradit: 2007, p. 78). Por ello, el Imbunche niega la tecnoutopía. En su lugar, el sujeto tecnológico se convierte en una pieza más del entramado capitalista que, o bien lo explotará hasta la extenuación o, en el mejor de los casos, lo convertirá en una herramienta para la (auto)explotación y el control.

Otros ejemplos de híbridos cibernéticos dentro de la novela serían el ejército de tontos y los navegantes. Los primeros se conectan telemáticamente a la Horda Odínica, una guardia que los guía en combate. Los tontos son un ejército de cíborgs que actúan en masa y carecen de identidad propia. Las intervenciones quirúrgicas a las que se han sometido les permiten actuar en conjunto, pero les privan de su individualidad:

Los ojos eran vaciados y las cuencas alojaban hardware que sobresalía de las órbitas como cuernos sensoriales, conectados al sistema [...] Ellos eran la horda odínica [...] Una marabunta humana donde todos son el mismo, actuando bella y coordinadamente, como un cardumen de pirañas (Baradit: 2007, p. 224).

Los navegantes, nacidos en el complejo industrial donde trabajan, se conectan telemáticamente a su puesto, labor tan agotadora que mueren en torno a los 35 años. Estos se vinculan a un dispositivo que les permite desempeñar su oficio, para lo cual se les droga: «una aguja hipodérmica se hundía en la frente de cada trabajador [...] el químico corría por las venas [...] y entraba directamente en la hipófisis de los obreros» (Baradit: 2007, p. 78). Su forma de conexión recuerda al punzón sintético que servía de puerto de conexión en la saga *Matrix*. Los navegantes son una metáfora de los trabajadores esclavizados cuya salud se resiente a cambio de los dividendos corporativos de la empresa que los explota. Esa situación provoca que emerja un culto digitalista, cuyo profeta es el Imbunche, edificado sobre la promesa de una vida eterna en la Red y un profundo odio al cuerpo:

El origen del culto podía situarse en una resonancia que [...] experimentaban [...] una guerra santa les permitiría a todos renacer en la red, liberados de la carne, con sus patrones de memoria impresos directamente en el ciberespacio, para existir sin límites entre sus códigos infinitos. Sería una existencia en éxtasis permanente, absorbida por una conciencia electrónica única, colectiva; el orgasmo electrónico [...] el cuerpo es una ilusión, la verdadera existencia es digital (Baradit: 2007, p. 78).

### 3.2. EL HOMBRE-FLUJO: LOS SUJETOS INTERCONECTADOS

Los sujetos interconectados carecen de cuerpo; son los hijos de la mente humana, sus herederos y depositarios (Yehya: 2001, p. 196) y, como tales, defienden su primacía. Según esta corriente, el cuerpo carece de importancia porque la identidad no es más que un flujo constante de información y datos. Esta metáfora, que piensa la identidad como un constructo mutable, se sustenta sobre la idea de que las experiencias, las corrientes de pensamiento, los objetos culturales, los hábitos y otros factores psicológicos terminan conformando una espesa red de significantes de la que el sujeto extrae su propia imagen y que explica, en su mayor parte, su identidad. Así, el yo se compone de flujos de información que conectan a cada persona con multitud de nodos de información, que dan origen a lo que comúnmente se conoce como consciencia. En la ciencia ficción, la posibilidad de crear seres de este tipo llama a reflexionar en torno a la relevancia del cuerpo y al interés por abandonarlo o proyectar al sujeto más allá de él (Yehya: 2001, p. 196). En *Ygdrasil*, los sujetos interconectados son de vital importancia: se menciona en primer lugar al «traspuesto», primer experimento de una tecnología conocida como el Empalme Rodríguez, un proyecto biotecnológico capaz de recuperar las almas de los difuntos e imbuirlas en procesadores. Pero, sin duda, la subjetividad más importante de este grupo es la iniciativa Ygdrasil, que da título a la novela.

El Empalme Rodríguez es un aparato capaz de transmigrar espíritus a máquinas y crear una red de consciencias interconectadas entre sí y con todas las bases de datos del mundo:

El proyecto era básicamente un constructo tecnológico capaz de ensamblar un tubo al costado de la Gruta de las Almas para desviarlas, por ese empalme, hacia una cadena de producción industrial donde fueran encarnadas una a una en los procesadores de última generación. Luego, y a través de conjuros digitales estándar, las entidades se fijaban [...] a placas de silicio [...] el resultado final era una generación de máquinas pensantes, extraordinariamente poderosas, con capacidades kinestésicas y habilidades síquicas, conectadas entre sí y capaces de potenciar cualquier sistema [...] el secreto de la NATO era nada menos que el próximo salto en la escala tecnológica humana, y la esclavitud digital para miles de almas [...] (Baradit: 2007, p. 121).

El traspuesto es el resultado fallido de un primer uso de dicho aparato, un ser agonizante cuya consciencia está dividida «entre su propio cuerpo, un cactus, una roca y una rata» (Baradit: 2007, p. 15). En él, se recalcan las borrosas fronteras entre animal y ser humano, incidiendo en el carácter doloroso del proceso de escisión del alma y describiendo su rostro desfigurado y sus desgarradores aullidos en el desierto de Sonora. Aunque no es un personaje principal, resulta fascinante, porque ilustra que el Empalme es una tecnología que solo causará dolor, y con ello Baradit

explicita su perspectiva sobre la tecnología como un peligro deshumanizante y desgarrador que amenaza con fragmentar nuestra subjetividad.

Los otros sujetos interconectados capitales para la novela son los que se someterán a la iniciativa Ygdrasil, un proyecto dependiente del Empalme Rodríguez que permitirá crear «un *anima mundi* artificial, una mente planetaria que le agregue a la tierra conciencia de sí misma» (Baradit: 2007, p. 199), a través de la esclavización y comunión de los sujetos contenidos en los procesadores. El objetivo último es crear «un metahombre hecho de todos los hombres» (Baradit: 2007, p. 199), capaz de expandirse hasta el infinito. Su existencia implica que la superación de lo humano solo es posible a través de su borrado y convierte a la tecnología en una herramienta para la erradicación de la individualidad. En un sentido, democratiza el concepto de mesías y convierte a sus cuerpos en (micro)portadores del mensaje mesiánico; pero, como contrapartida, les requiere su singularidad. Por otro lado, se trata decididamente de un poshumano carente de cuerpo físico, una inteligencia artificial etérea, que adquiere los tres dones de la divinidad: omnipresencia, pues se encuentra conectado a todos los sujetos, bases de datos y flujos de información de la Red; omnisciencia, pues aglutina a través de esas conexiones todo el conocimiento y la experiencia; y omnipotencia, porque tiene la capacidad a través de sus agentes de moldear la realidad o intervenir sobre ella a través de alguno de sus cuerpos. La metáfora utilizada para referir la interconexión total es la del árbol Ygdrasil, figura fundamental de la mitología nórdica y profundamente extendida dentro de la civilización (Chevalier: 1986, p. 119) como metáfora de un universo vivo en constante proceso de regeneración donde las raíces terrenales conectan con las ramas celestiales, alegoría que el texto reproduce: «La contemplación eterna, la fusión, estar en Dios, ser todos y ninguno» (Baradit: 2007, p. 199).

#### 4. CONCLUSIONES

La presencia de los sujetos artificiales se ha incrementado enormemente en los últimos años, promovida en parte por un ambiente donde las categorías tangibles como espacio, cuerpo o tiempo se han devaluado (Van Elferen: 1999, p. 99) en favor de espacios y sujetos carentes de fronteras firmes (Gómez Trueba: 2020). Baradit lanza en su novela un mensaje profundamente crítico con el desarrollo tecnológico y pone el acento en los peligros sociales e identitarios que comporta, focalizando su atención en cómo la tecnología engendra formas más precisas de dolor y control. *Ygdrasil* desvela la falacia (tecno)utópica de liberar al ser humano de las barreas temporales, corporales y espaciales. El fracaso del proyecto digitalista y la necesaria advertencia de que es necesario someter el progreso tecnológico a una racionalidad ética conecta con los postulados poshumanistas de autores como Braidotti, Fukuyama, Haraway, Hauskeller o Sloterdijk, por citar algunos, que

recuerdan que, aunque la revolución digital ha comportado incontestables mejoras para millones de personas, es necesario (pre)ocuparse de que las nuevas tecnologías sean sometidas a fines éticos.

Para ello, el autor se sirve de sujetos artificiales como cíborgs o inteligencias artificiales, figuras fundamentales para designar futuros subversivos. Ellas ofrecen información sobre la identidad humana, las relaciones de poder que atraviesan la sociedad y las máscaras del yo, que sigue detrás de sus avatares (Escandell: 2016, p. 21), de manera que analizarlas contribuye al estudio del sujeto y, muy especialmente, al debate sobre sus límites. Teniendo todo esto en consideración, no resulta disparatado afirmar que se trata de criaturas que merecen un estudio más pormenorizado, pues su decisiva importancia reside en que aúnan bajo su signo los profundos debates ontológicos, éticos, identitarios y políticos en los que parece que nuestro presente todavía se decide.

En paralelo, otra reflexión que queda pendiente es la sublimación de seres de la frontera en el siglo XXI: su existencia –junto con el resto de los avances tecnológicos– lejos de ser tratada desde la racionalidad, ha abierto camino a nuevas formas de (ciber)superchería y credos digitalistas provistos de toda una imaginería tecnohermética (Arzoz y Alonso: 2002, p. 128). Sustentados sobre un veterano odio al cuerpo como receptáculo de lo sensible y lo malvado, proponen ciberimperios dentro de los cuales los cuerpos virtuales y los agentes de silicio toman la forma de mesiánicos profetas, caprichosas divinidades o amenazantes monstruos. Esta nueva (tecno)religiosidad desecha la solidez material en favor de una construcción identitaria informacional y líquida, o incluso gaseosa, si se considera que la metáfora líquida presupone una cierta direccionalidad y un cauce que, sin embargo, contrasta con un presente consignado por el caos, la hibridación, la indeterminación y la falta de asideros.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos, 1998.
- ASIMOV, Isaac. *Visiones del Robot*. Madrid: Debolsillo, 2012.
- ARECO, Macarena. «Más allá del sujeto fragmentado: las desventuras de la identidad en *Ygdrasil*». *Revista Iberoamericana*, 2010, 76, 232-233, pp. 839-853.
- ARECO, Macarena. «Bestiario cyberpunk: sobre el imbunche y otros monstruos en *Ygdrasil* de Jorge Baradit». *Aisthesis*, 2011, 49, pp. 163-174. <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812011000100010>> [15 noviembre 2021].
- ALONSO, Andoni y ARZOZ, Iñaki. *La nueva ciudad de dios: un juego cibercultural sobre el tecno-hermetismo*. Madrid: Siruela, 2002.
- ALONSO, Andoni y ARZOZ, Iñaki. «La inteligencia del Leviatán: diez tesis del Cibergolem contra la Inteligencia Artificial y a favor de la Inteligencia Comunal». En VV.AA. *El*

- paraíso de Prometeo: visiones sobre la inteligencia artificial y la robótica a la luz del anime*. Valencia: IVAM, 2006, pp. 107-136.
- BARADIT, Jorge. *Ygdrasil*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *La modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BRONCANO, Fernando. «Objetos de la frontera». En BRONCANO, Fernando y HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David (eds.). *De Galatea a Barbie. Automatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. Madrid: Lengua de trapo, 2010, pp. 49-68.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- COLANZI, Liliana. *Of Animals, Monsters and Cyborgs. Alternative Bodies in Latin American Fiction*. Dir. Debra A. Castillo. Universidad de Cornell, 2017.
- ESCANDELL, Daniel. *Mi avatar no me comprende: cartografías de la suplantación y el simulacro*. Madrid: Delirio, 2017.
- FUKUYAMA, Francis. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. Nueva York: Picador, 2002.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. *Mire a cámara, por favor: antología de relatos sobre tecnología y simulacros*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- HAN, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 2017.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra, 1995.
- HAYLES, Katherine. *How we became posthuman*. Londres: Chicago University Press, 1999.
- HERBRECHTER, Stefan y CALLUS, Ivan. *Cyborges: Memories of the Posthuman in the Work of Jorge Luis Borges*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa. *Patologías de la realidad virtual: cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa. «El paradigma de Hefesto: Heterotopología: poshumanismo(s), (xeno)feminismos, y ciencia ficción». En GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier (ed.). *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2020, pp. 247-279.
- LYOTARD, François. *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Paidós, 1989.
- NEGRI, Antonio. «El monstruo político. Vida desnuda y potencia». En GIORGI, Gabriel y RODRÍGUEZ, Fermín (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 93-139.
- RYAN, Marie-Laure. *Avatars of the Story*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2005.
- ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- SCOLARI, Carlos. «Adiós sociedad líquida. Bienvenida sociedad gaseosa». *Hipermediaciones*. <<https://hipermediaciones.com/2021/08/13/adios-sociedad-liquida-bienvenida-sociedad-gaseosa/>> [29 noviembre 2021].
- SOLEY-BELTRÁN, Patricia. *¡Divinas! Modelos, poder y mentiras*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- TURKLE, Sherry. *La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós, 1997.

- TURKLE, Sherry. *The Second Self: Computers and the Human Spirit*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- VAN ELFEREN, Isabella. «Dances with Spectres: Theorizing the Cybergothic». *Gothic Studies*, 2009, 11, 1, pp. 99-112. <<http://dx.doi.org/10.7227/GS.11.1.10>> [15 noviembre 2021].
- WACHOWSKI, Lana y WACHOWSKI, Lilly. *Matrix: Reloaded* [película]. Los Ángeles: Village Roadshow Pictures, 2003.
- YEHYA, Naief. *El cuerpo transformado: cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. Barcelona: Paidós, 2001.



# DISIDENCIAS NARRATIVAS: *FACTBOOK*. *EL LIBRO DE LOS HECHOS* O LA REALIDAD DISTÓPICA DE NUESTROS DÍAS

ANDREA ELVIRA-NAVARRO  
*Universidad de Salamanca*<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCCIÓN

LA CRISIS DE 2008 supuso un acontecimiento mundial que marcó un antes y un después en la historia del presente siglo. A partir de esta fecha, autores como David Becerra (2015) han detectado un auge de la literatura crítica en el ámbito hispánico, pero será sobre todo a partir del 15-M cuando este fenómeno se intensifique en España, hasta nuestros días (Becerra: 2021). Dentro de las distintas formulaciones de la crisis en el ámbito narrativo, merecen especial atención las «narrativas de la crisis» debido a que no se limitan a la mera exposición del contexto, sino que «trascienden los límites de las esferas puramente financiera o económica en su versión más reduccionista, e intentan desentrañar tanto causas como consecuencias que van más allá de estas» (López-Terra: 2019, p. 130). Es en esta concepción donde se enmarca *Factbook. El libro de los hechos* (Candaya, 2018), una novela del narrador y poeta Diego Sánchez Aguilar (Murcia, 1972).

La razón por la que se ha escogido esta obra como objeto de análisis se debe a que su propuesta literaria consiste en un cuestionamiento del discurso oficial que rige el funcionamiento de la sociedad actual a partir de una fusión de la realidad y la ficción que desafía las convenciones que canónicamente se han atribuido al género de la distopía. Así, *Factbook* será analizada teniendo en cuenta los conceptos de «realismo distópico» (Gómez Trueba: 2021) o «realismo fuerte» (Mora: 2013), que

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado gracias a la obtención de un contrato predoctoral mediante la convocatoria de “Ayudas para financiar la contratación predoctoral de personal investigador” (2022–2026) de la Junta de Castilla y León a través de la Consejería de Educación, en cofinanciación con el Fondo Social Europeo (Programa Operativo de Castilla y León).

comienzan a cobrar vigencia en la literatura de carácter comprometido publicada en España —sobre todo a partir de la crisis de 2008— y que inauguran un nuevo realismo en la literatura basado en la inclusión de elementos que no tienen por qué ser reales pero que, como recursos narrativos, incrementan la verosimilitud del relato y sus vínculos con la realidad a la que aluden.

En *Factbook*, la hiperbolización de ciertos sucesos que ocurren en nuestra realidad, la estetización apocalíptica de zonas como La Manga del Mar Menor o los ahorcamientos de renombrados dirigentes políticos y económicos que podrían estar vinculados a una nueva red social llamada Factbook permiten hablar de realismo distópico en tanto son elementos que no forman parte de nuestra realidad inmediata. No obstante, la utilización de dichos recursos establece un distanciamiento con respecto al estado actual de las cosas que permite obtener una reflexión crítica de nuestro contexto sociopolítico.

Tras un breve acercamiento a conceptos derivados de la sociología y la filosofía política contemporánea, el análisis propuesto trata de desentrañar los recursos narrativos que componen la novela de Sánchez Aguilar para demostrar que se trata de una obra al margen de toda convención y que, alejada de maniqueísmos y consciente de la incertidumbre que domina nuestro tiempo, genera un espacio de reflexión que advierte de las causas y las consecuencias de la crisis imperante.

## 2. LO POLÍTICO Y SUS FORMAS LITERARIAS

Para entender cómo se formula la crítica a la sociedad actual en *Factbook. El libro de los hechos*, es preciso, en primera instancia, repasar algunos de los principales postulados de representativos pensadores de nuestra contemporaneidad.

Según autores como Jacques Rancière, actualmente vivimos en una era «posdemocrática», esto es, en «la conjunción de un régimen determinado de *opinión* con un régimen determinado del *derecho*, postulados uno y otro como regímenes de identidad completa de la comunidad consigo misma» (1996, p. 130). Dicha situación elimina la posibilidad de litigio a partir de la objetivación de conflictos y desconsidera al *demos* en la toma de decisiones, instaurando una actitud «consensual» que, lejos de generar un acuerdo basado en el debate, supone la asunción de una opinión dominante. Así, el discurso oficial, elaborado por las élites económicas y políticas, da lugar a una «comunidad ética» que, amedrentada por los «discursos del miedo» que tratan de anticiparse a posibles catástrofes, posibilita una actuación al margen del derecho, propiciando un estado de excepción permanente consensuado (Rancière: 2015). Tras la crisis de 2008, el discurso oficial ha tratado de soslayar la responsabilidad de los actantes económicos y, apoyado asimismo en la conciencia de individualidad que el neoliberalismo fue instaurando paulatinamen-

te (Bauman: 2003, pp. 59-69), ha normalizado la precariedad y la incertidumbre que dominan hoy en día. En este sentido, afirma Mark Fisher: «la normalización de una crisis deriva en una situación en la que resulta inimaginable dar marcha atrás con las medidas que se tomaron en ocasión de una emergencia» (2018, p. 22), a lo que se podrían añadir las palabras del filósofo italiano Giorgio Agamben:

«Crisi» e «economia» non sono oggi usati come concetti, ma come parole d'ordine, che servono a imporre e a far accettare delle misure e delle restrizioni che la gente non ha alcun motivo di accettare. «Crisi» significa oggi soltanto «devi obbedire!». Credo che sia evidente per tutti che la cosiddetta «crisi» dura ormai da decenni e non è che il modo normale in cui funziona il capitalismo nel nostro tempo. Ed è un funzionamento che non ha nulla di razionale.

La abstracción generada en el relato oficial de la crisis, cuyo origen incierto ha de solventar el individuo –haber vivido por encima de nuestras posibilidades es una de las razones más difundidas por los dirigentes políticos y económicos– conformaría una aproximación al concepto de «ideología invisible»; esto es, aquel relato «ficcional» que conforma el soporte último del poder al exculparlo de toda responsabilidad y ocultar las verdaderas causas de un conflicto (Žižek: 2007). En este contexto, la «ideología invisible» se ve alentada por la repercusión que aún hoy tiene el discurso del Fin de la Historia que celebrara el cese de la lucha ideológica y el triunfo del neoliberalismo (Fukuyama: 2015, pp. 55-101), pues ha contribuido en gran medida a instaurar –tras las crisis generadas por este mismo sistema– un «realismo capitalista» es decir, «la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa» (Fisher: 2018, p. 22). Por tanto, la normalización o consenso que se establece en torno al estado de las cosas ha de ser considerado un acto de violencia simbólica debido a los efectos de acatamiento que provoca en el individuo, así como un sentimiento de responsabilidad y de culpa que lo envuelve en una lógica sacrificial constante y que aproxima el capitalismo a la idea de religión.

En «Capitalismo como religión», Walter Benjamin considera el capitalismo «un fenómeno esencialmente religioso» porque se acoge a los tres rasgos que caracterizan a la religión: el culto, la dedicación de un tiempo específico a este y la culpa (2017, p. 128). Giorgio Agamben esclarece y desarrolla en un ensayo homónimo estas ideas esbozadas por el filósofo alemán y explica que el capitalismo puede considerarse una religión cultural extrema y absoluta por tres razones: no posee un dogma, el culto es ininterrumpido y no alberga redención para el culpable, todo ello debido al valor autorreferencial que toma el dinero –el nuevo Dios– a partir de los años 70 (2019, pp. 103-106). Asimismo, la emancipación de todo referente externo elimina su condición teleológica, por lo que se trata de un tiempo «siempre en acto de concluir», que aporta al mundo una visión apocalíptica, pues genera «un

estado de crisis permanente [...] que es, a la vez, un estado de excepción que se ha vuelto normal» (p. 115). La excepción convertida en norma reafirma así el «realismo capitalista» pues, en un mundo en crisis amenazado constantemente por la catástrofe definitiva, la sentencia atribuida a Jameson cobra un sentido literal: «es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo» (Fisher: 2018, p. 22).

En esta coyuntura, donde la actitud predominante está marcada por el desencanto y la resignación, cabe preguntarse por las posibilidades de transgredir y resistir al consenso establecido. Si bien el acontecimiento del 15M en España contribuyó en su momento a exponer a los verdaderos culpables de la crisis y a reclamar los derechos de la ciudadanía, lo cierto es que no llevó a un cese de las políticas neoliberales que hoy operan en todos los planos de nuestra realidad. Disueltas las grandes manifestaciones que ocuparon esos días las plazas españolas, el espíritu revolucionario fue mermando hasta una reanudación de la lógica consensual, ahora alentada por ese «relato del miedo» que justifica cualquier medida perjudicial para la clase media como una maniobra para no retornar a la crisis de 2008. De esta manera, la resistencia ha sido relegada a un segundo plano, además de amortiguada en las redes sociales: Internet ha diluido la idea de masa –capaz de articular un discurso cohesionado y de establecer luchas conjuntas– en un «enjambre digital» formado por individuos aislados en sus pantallas que, al no manifestarse en «una sola voz», su indignación es percibida como mero «ruido» carente de repercusiones en la vida real (Han: 2014, pp. 26-27).

Conscientes de este estado de las cosas, son muchos los autores que han reflexionado sobre la necesidad de emanciparse del discurso de poder e identifican en la literatura un medio de visibilización del problema capaz de poner en cuestión las convenciones socioculturales que rigen la conciencia del individuo bajo el imperio de la ideología invisible (Becerra, *et al.*: 2013; Sanz: 2014; Santamaría: 2017; Tabarovsky: 2018), y que podríamos sintetizar con la siguiente reflexión:

Me atrevo a proponer una manera de literatura política en la que revolución de lenguaje y lenguaje de la revolución no sean marbetes antagónicos: una literatura que se repiense, que vaya un paso más allá de los moldes discursivos previsibles sin enquistarse en el círculo concéntrico de la endoliteratura; una literatura política que, además de cuestionar los límites entre los géneros, a la vez hable del precio de las cosas, de los oficios, de todo aquello sobre lo que ya no nos paramos a pensar porque es «normal» (Sanz: 2014, p. 82).

Y lo cierto es que, a pesar del mencionado fracaso del 15M, la crisis y el movimiento de los indignados han dado lugar, desde entonces, a una amplia nómina de textos que se propone reflexionar acerca de la precaria situación de nuestros días; tanto es así que David Becerra (2021) reconoce en el 15M un *acontecimiento* que reanuda el talante político en la narrativa española. Por su parte, apunta López-Te-

rra que «la crisis [...] acaba por revelarse como un dispositivo generador de nuevos significados desde una perspectiva semiótica. La crisis funcionó [...] como el mecanismo hegemónico más fértil en la construcción y reconstrucción de todo un imaginario y un sistema de representación» (2019, pp. 150-151). Debido a las connotaciones apocalípticas que ha cobrado nuestro contexto, entre otras manifestaciones, la crisis económica ha supuesto una resurrección de las distopías, no sin incorporar aspectos novedosos con respecto al género. En este sentido, Teresa Gómez Trueba (2021) prefiere hablar de «realismo distópico», entendiendo por este la utilización de motivos y tópicos que, de alguna manera, en el imaginario colectivo se suelen identificar con las tramas de carácter distópico o posapocalíptico. Sin embargo, en las obras publicadas en los últimos años, como *2020* de Javier Moreno; *Asesino cósmico*, de Robert Juan-Cantavella o *Revolución* de Juan Francisco Ferré, Gómez Trueba identifica que estas se desarrollan en realidades inmediatas, es decir, en un tiempo que ya no es un futuro lejano en que pudiera gestarse el caos si no tomamos medidas —como ocurre en las distopías tradicionales—, sino un presente en el que el futuro es «ahora»; esto es, que el futuro que pronosticaron los autores distópicos tradicionales como Orwell o Huxley ya «nos ha pasado».

En estrecha consonancia se halla la concepción de «realismo fuerte» formulada por Vicente Luis Mora (2013), una representación literaria que, huyendo del realismo ingenuo decimonónico, profundiza en la problemática de nuestro tiempo mostrándose crítico con la realidad circundante. Entre los distintos recursos que contribuyen a generar ese «realismo fuerte» se encuentra la ciencia ficción o la distopía —lo que lleva a Mora a considerar obras como *Iris*, de Edmundo Paz Soldán, una novela realista—, pues permite una toma de distancia con respecto a los hechos reales que propicia una reacción crítica en el lector, es decir, una reflexión habitualmente ausente en la literatura considerada realista desde el punto de vista canónico.

Este «realismo distópico» o «fuerte» se ve alimentado en las narrativas de la crisis por la construcción de lo que Carolina León Vargas denomina «activismos insólitos». Ante la infructuosidad de los movimientos políticos tradicionales, los insólitos suponen una forma de activismo «solitario, impulsivo y desesperado» (León Vargas: 2019, p. 63). Son «insólitos» porque «esta palabra aúna nociones cercanas pero muy diferentes como la sorpresa, la extrañeza, la novedad y de esa forma también la ruptura de lo convencional, de lo conocido, de lo habitual: de la colectividad como forma usual de lucha» (p. 60). Así, ante el desencanto y el nihilismo que hasta ahora habían predominado en la literatura, recurrir a una forma de lucha delirante al margen de lo real, cuyas formulaciones suelen acercarse a la distopía, supone un rebatimiento al «enjambre digital» y al consenso que predomina hoy.

### 3. ENTRE LA DISTOPÍA Y LA REALIDAD. ANÁLISIS DE LA NOVELA

Antes de adentrarnos en el análisis propiamente dicho, sería conveniente hacer referencia al argumento de la novela. En *Factbook. El libro de los hechos*, el lector es anclado en la España de nuestros días –en el presente más inmediato, como señala Gómez Trueba–; no obstante, en ella las leyes de corte neoliberal que rigen nuestra sociedad y que traen consigo la censura o los recortes presupuestarios que perjudican directamente a la población se han visto extremadas a raíz de la crisis de 2008 con el estallido de la burbuja inmobiliaria, y aunque el movimiento del 15M parecía haber traído consigo una nueva situación de prosperidad con la victoria electoral del partido del cambio, este es desbancado del poder por la UE, el FMI y el Banco Mundial e ilegalizado. En este contexto hostil y precario se desatan dos acontecimientos que rigen el argumento de la novela: por un lado, el ahorcamiento de renombrados dirigentes políticos, empresarios y banqueros bajo el icónico toro de Osborne; por otro, la creación de una nueva red social denominada Factbook, cuyo muro es totalmente anónimo y se basa en la publicación de datos objetivos sobre las medidas que los ahorcados en potencia van aprobando contra la ciudadanía y a favor de las élites económicas y políticas. Estos hechos, aparentemente vinculados aunque no existan pruebas de ello, serán narrados desde tres voces distintas: Rosa, una profesora de lengua con un pasado activista, ahora derrotada por un sistema cada vez más represor y una sociedad cada vez más enajenada y resignada; Gustavo, un guionista de televisión al servicio del discurso oficial que, ante la insatisfacción que ha experimentado a lo largo de su vida, decide suicidarse acudiendo a una supuesta clínica de criogenización; y un sujeto al servicio del Estado que trabaja vigilando la actitud de las personas en las redes sociales y que es entrevistado para intentar esclarecer el fenómeno Factbook.

#### 3.1. ESCENARIO DISTÓPICO

La novela transcurre en la España actual, en la que se generan ciertos espacios de corte posapocalíptico; en concreto, La Manga del Mar Menor, un espacio desolado donde solo quedan las ruinas del turismo masivo y los restos de la contaminación a la que la laguna ha sido sometida. En este lugar se sitúa, además, la clínica de criogenización a la que acude Gustavo. En este sentido, podríamos hablar de una estética distópica o apocalíptica en cuanto al escenario en que transcurre parte de la novela. No obstante, resulta interesante atender a la ruptura de expectativas que se lleva a cabo a partir del personaje: Gustavo acude a la clínica con el propósito de suicidarse, pues no cree que realmente vayan a congelar su cuerpo para despertar en un futuro mejor; más bien ironiza la organización sectorial de la clínica y la teatralización de esa hipotética transición al porvenir. De este modo, estamos ante una distorsión con respecto al género distópico: desvelar el carácter ilusorio de la

ciencia ficción que suele caracterizar las novelas estrictamente distópicas provoca, en este caso, una crítica a la capitalización de la vida humana llevada al extremo: la clínica de criogenización, que se vende con las estrategias de marketing más elementales, constituye una expresión grotesca del capitalismo que, para el beneficio económico, desestima la vida humana publicitando una posible «vida eterna» y expone al individuo como *homo sacer* al servicio del capital<sup>2</sup>.

Ahora bien, la ambientación distópica de *Factbook* no es propiciada únicamente por estas situaciones vinculadas al espacio. El grueso *apocalíptico* que rige la novela es la represión ejercida por el sistema y la incertidumbre que provoca en la ciudadanía y que se hace patente, sobre todo, a través del discurso de Rosa, principalmente a partir de las numerosas firmas que esta ha aportado en *Change.org* durante su etapa revolucionaria. La cuestión de los *Change.org* es importante por dos cuestiones: desde el punto de vista estilístico, funciona como una especie de estribillo que marca el ritmo de su relato. En cada intervención de Rosa aflora esta acción infructuosa que da cuenta de su descreimiento hacia la inoperancia de los movimientos políticos y de la impotencia que siente ante la inalterabilidad del estado de las cosas. Al mismo tiempo, estas firmas constituyen, de nuevo, un recurso cercano a lo distópico, como se lee a continuación: «Firmé un *Change.org* contra la Ley de Terrorismo Global, que incluía como delito de terrorismo cualquier protesta pública contra las Fuerzas de Seguridad o contra organismos financieros, gubernamentales o estatales» (Sánchez Aguilar: 2018, p. 138). La represión delirante y extrema que recoge esta ley recuerda al totalitarismo registrado en las novelas orwellianas. Sin embargo, podemos detectar que la Ley de Terrorismo Global no es una ficción *ex nihilo*, sino que puede interpretarse como una hiperbolización de la Ley Mordaza. Otros *Change.org*, por su parte, aluden a actos sistémicos ya consumados o que están en vías de imponerse en la actualidad: «Firmé un *Change.org* para que el Estado no asumiera la deuda de miles de millones de euros de las autopistas privadas» (Sánchez Aguilar: 2018, p. 304). La conjunción de la distopía y la realidad es lo que alienta el «realismo fuerte» de la novela, pues permite una toma de distancia con respecto a la situación sociopolítica de nuestros días y establece, así, un espacio crítico y emancipatorio.

### 3.2. DISTOPÍA CONSENSUADA

Esta visión distópica del contexto novelesco responde, no obstante, a un apocalipsis consensuado cuyo carácter anómico solo detectan los personajes de Gustavo

<sup>2</sup> *Homo sacer* es un concepto procedente del derecho romano que alude a aquellos individuos cuya vida –en un sentido biológico– depende del poder (Agamben: 2006, pp. 93-147).

y Rosa. La «ideología invisible» que expone la crisis como una catástrofe natural e inevitable cuyos orígenes son inciertos o demasiado abstractos ha sido asumida por la ciudadanía de tal modo que su capacidad agentiva es arrebatada. En esta situación, la posibilidad de acción del sujeto se ve reducida a una lógica sacrificial que desplaza la responsabilidad del conflicto a aquellos que lo sufren; es decir: «No ha[y] agente en origen sino tan solo en destino, un agente a cargo de lidiar con las consecuencias, pero sin responsables de iniciar el proceso. En cuanto al lugar que ocupan los afectados, [...] solo queda ‘resistir’, es decir, ser sujetos ‘pacientes’ en todo sentido de la palabra» (López Terra: 2019, p. 134). Por tanto, el ocultamiento de los verdaderos culpables suprime la responsabilidad de aquellos que toman las decisiones e instauran las leyes y medidas que afectan directamente a la población; si acaso hay algún culpable es quien no se sacrifica en pro de evitar esa catástrofe aparentemente natural, por lo que el sujeto se encuentra constreñido en una situación cuya protesta se consideraría anormal e incluso nociva para el resto.

La desposesión de la capacidad agentiva así como la necesidad del sacrificio es propiciada a partir de los medios de comunicación. El noticiario, las películas que Rosa y Gustavo veían cuando vivían juntos o las series que guioniza este último son el vehículo transmisor de la ideología a partir de un discurso que convierte el capitalismo y sus males en un hecho natural que aprovecha la vulnerabilidad del individuo para desagentivarlo<sup>3</sup>, por lo que el discurso televisivo se convierte en una forma de violencia simbólica que, además, va dirigida a un público concreto: «La voz del presentador está cuidada y diseñada para hablarnos a nosotros, a los que todavía tenemos un trabajo y vivimos en casas que pagamos con nuestro salario. Es nuestra voz y nuestro lenguaje; todo lo que está sobreentendido en ella somos nosotros, es nuestra vida y nuestro mundo» (Sánchez Aguilar: 2019, p. 28). Esta declaración resulta interesante por la referencia al público al que va dirigido el mensaje: aquellos que participan de manera activa en el capitalismo. La violencia simbólica que causa dicha manipulación se corrobora más adelante, cuando Rosa retrata las clases más desfavorecidas (pp. 32-33). Al percatarse de que la imagen que proyecta sobre estas «es mentira, que es así como debo imaginarlo según el telediario; ese es su papel en la serie: lo desconocido y amenazante, oscuro, ininteligible» (p. 33), pone de manifiesto que la escisión social que el sistema lleva a cabo con respecto a la población vulnerable es legitimada por el relato informativo. Así, el poder aparta y oculta aquello que no genera beneficio y centra su discurso en el «realismo capitalista» que lleva a asumir que no hay otra alternativa más que resistir: «Anunciaban más recortes, más sacrificios, más *mejoras*, más *ajustes*. Nece-

<sup>3</sup> Ayete Gil analiza cómo las series de Gustavo operan en favor del sistema soslayando y desplazando el conflicto de la crisis (2021, pp. 22-26).

sario, imprescindible, inevitable. Los sinónimos y eufemismos se multiplicaban» (p. 266). En esta cita llama la atención el vocabulario empleado por cuanto revela de la violencia simbólica que justifica la violencia sistémica de la que venimos hablando. No obstante, resulta especialmente relevante el uso del adjetivo «necesario», ya que revelaría el pilar en que se sustenta la proclamación de un estado de excepción y que nos hace entender que, aunque este no sea «oficial», nos vemos inmersos en una lógica excepcional normalizada. Según Giorgio Agamben, «El principio según el cual la necesidad define una situación singular en que la ley pierde su *vis obligandi* [...] se invierte en otro en virtud del cual la necesidad constituye, por así decirlo, el fundamento último y la fuente misma de la ley» (2003, p. 43). De esta manera, la necesidad se percibe así «no como extraña al ordenamiento jurídico, sino como fuente primera y originaria de la ley» (p. 43). Así, el sistema puede permitirse habitar las lagunas del derecho en tanto el *status necessitatis* abre una brecha entre lo legal y lo ilegal, amparándose en la posibilidad de evitar la catástrofe.

La normalización de este estado de excepción convertido en regla se carga de connotaciones religiosas dentro de la novela a partir de una esencialización del capitalismo, como se puede leer en las declaraciones de ese trabajador del Estado que vigila las redes sociales: «hay cosas que son imposibles, que no pueden ser porque van en contra de la naturaleza de las cosas, del orden del mundo» (Sánchez Aguilar: 2018, p. 179); «todo nuestro mundo se rige por esta fe y todo está ordenado en relación a ella. Por eso la entendemos, la aceptamos. Es una fe establecida, asimilada, que ordena el mundo actual, nuestro mundo» (p. 209). Esta esencialización cobra fuerza en el plano estético a partir de distintas imágenes deificadoras: «Todos mirando hacia arriba, hacia esas pantallas encajadas entre arcos y vidrieras de templo donde se manifiesta la voluntad superior de Los Mercados» (p. 32) que, a su vez, alimentan la atmósfera apocalíptica que embarga el contexto de la obra: «España se había relajado y había que seguir corrigiendo. El Dios invisible de los Mercados había vuelto a alzar su voz y los telediarios la reproducían sin pausa para todos los mortales atemorizados» (p. 206). Sin embargo, lo más interesante es comprobar que, «precisamente porque tiende con todas sus fuerzas no a la redención sino a la culpa, no a la esperanza sino a la desesperación, el capitalismo como religión no apunta a la transformación del mundo, sino a su destrucción» (Agamben: 2019, p. 106), pues es esta declaración la que mejor justifica la elección estética de Sánchez Aguilar y de tantos otros escritores que abogan por el realismo distópico: un mundo donde no parece haber alternativa al sacrificio para evitar el desastre siempre por venir es en sí mismo apocalíptico, tiende al apocalipsis.

Por otra parte, la cita mencionada permite entender el comportamiento de los personajes en la novela: la culpa es el sentimiento que determina la conciencia de los personajes de Rosa y Gustavo. A pesar de las diferencias que existen entre ambos –frente al talante revolucionario de Rosa, Gustavo siempre ha sido un in-

dividuo cínico, ególatra y nihilista–, su inserción en el sistema no puede dejar de señalarlos y autodefinirlos como culpables en un doble sentido: por un lado, la responsabilidad que este atribuye al individuo lo somete a una actitud sacrificial que, al no tener un fin definido, siempre parece insuficiente; por otro, ser partícipes de un estado de las cosas que no pueden revertir de manera individual y que les ha llevado a tomar decisiones antiéticas –Gustavo guioniza series que alientan la lógica consensual y Rosa acaba participando de los ahorcamientos–. De esta manera, en una «religión» en la que no parece haber posibilidad de salvación, la redención solo se encuentra en el final, en la dinamitación del sistema que, en primera instancia, Rosa encuentra en el toro de Osborne, lugar de reunión de los componentes de Factbook: «Yo buscaba huellas del apocalipsis. Tenía pies y manos de profeta enloquecida» (Sánchez Aguilar: 2019, p. 211).

### 3.3. ACTIVISMOS INSÓLITOS: OPACIDAD Y SILENCIO COMO LUCHA

A pesar de habitar un espacio distópico dominado por el consenso, el desencanto y la culpa, la idea abstracta de la crisis y sus males será enfrentada a partir del fenómeno Factbook y los ahorcamientos de dirigentes políticos en el toro de Osborne, una forma de «activismo insólito» que supone el señalamiento de aquellos que provocan el conflicto, y que intenta desmitificar el carácter invencible y naturalizado que se le atribuye al capitalismo.

En cuanto a la red social –o antisocial, pues sus individuos no interaccionan entre sí– Factbook genera un efecto de extrañeza en el lector debido a que rompe con las convenciones que rigen las relaciones en la red. Esta es definida como «una especie de *wikileaks* anónimo» donde únicamente se publican datos objetivos vinculados a la violencia sistémica que ejercen los dirigentes del Estado y las grandes empresas. No existe la posibilidad de comunicación entre los usuarios que, lejos de crear perfiles donde proyectar una imagen de felicidad y perfección «típica de los anuncios de cerveza» (pp. 129-130), se convierten en un número carente de identidad. Esta imposibilidad de crear un avatar virtual provoca asimismo una «desintegración del yo» que se orienta hacia una nueva formulación de la colectividad donde el silencio como recurso cobra una importancia sustancial<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Se entiende la desintegración del yo como una ruptura con el individualismo humanista por cuanto este es considerado una barrera para llevar a cabo la revolución: «la desintegración del yo inalterable se puede ver como fundamental para la lucha antisistémica que quiere desmontar una de las bases del pensamiento humanista y del sistema económico actual: el individuo como unidad básica» (León Vargas: 2019, p. 62).

Por un lado, hay que tener en cuenta que, en un contexto en el que el lenguaje del cambio y de la revolución ha sido absorbido por el enemigo, los integrantes de Factbook eliminan toda posibilidad de enunciación: sus declaraciones se basan únicamente en la publicación de datos, sin mediaciones ni discursos que las sostengan. El silencio se convierte, de esta manera, en arma desmediatizadora que reaviva la fe revolucionaria y desencadena la congregación de sus usuarios en el toro de Osborne. En palabras de Rosa: «Solo en la intemperie puede nacer y crecer el acontecimiento. [...] Descubrí una verdad en esa espera sin objeto. Todo lo que veía era nuevo y absurdo, porque estaba naciendo, porque no había un relato que le diera sentido. Estar ahí, en ese aire sin palabras, sin telediarios, sin discursos» (Sánchez Aguilar: 2018, pp. 308-309). Es, pues, un silencio político, ya que permite la reorganización de una colectividad que ha trascendido el «enjambre digital» (Han: 2014, p. 26) y que busca resetear el relato que sustenta la realidad para actuar. El título lo explicita: el portal de Factbook es el *libro* de los hechos, recopila lo que acontece: un dirigente político toma una decisión que afecta a la ciudadanía, nada más.

Por otro lado, el silencio no es solo un arma desmediatizadora, también actúa como trinchera que permite hablar de *Factbook. El libro de los hechos* como novela «opaca» en estrecha consonancia con la narrativa de Belén Gopegui, donde la autora «explora estrategias políticas –vale decir, revolucionarias– para, desde una clandestinidad no impuesta, sino pretendida, hacer frente al capitalismo y a sus relaciones de explotación» (Becerra: 2021, p. 136). Adueñarse del silencio amparándose en el anonimato, como ocurre con los hackers de *Acceso no autorizado* (Gopegui, 2011) permite a los usuarios sortear la vigilancia y la represión del Estado e impedir que los ahorcamientos sean vinculados a Factbook. Al respecto, alega el funcionario vigilante:

Uno podría pensarlo, que esos nombres y apellidos que se mencionan [...] están puestos con la intención de señalar, de denunciar y, claro, si luego una de esas personas es la que aparece ahorcada, pues uno ata cabos, y piensa que hay relación [...]. Pero luego uno sigue leyendo y ve que esos nombres salen en más sitios, y que, al igual que esos nombres, hay un centenar o un millar más, de gente que no ha sido ahorcada. Y tampoco [...] hay ningún juicio en esos textos. Solo datos. Como dejados ahí, sin más (Sánchez Aguilar: 2018, pp. 326-327).

El relato de *Factbook*, sin embargo, se cierra con el triunfo sistémico: la novela termina con el peso de la culpa sobre Rosa mientras relata cómo sostiene, sobre su espalda, un cuerpo a punto de ser ahorcado; después, los ahorcamientos cesan y el Estado consigue cerrar la plataforma de Factbook. El apocalipsis no llega, la catástrofe no se consume. Todo vuelve a la «normalidad». De otro modo, quizás, la catarsis narrativa no hubiera tenido lugar. La derrota viene a señalar el estadio en

que se encuentra el sujeto contemporáneo: estático mientras todo se sucede cada vez más rápido, carente de verdaderas respuestas mientras las élites siguen celebrando el Fin de la Historia. Por tanto, la incorporación de los distópicos ahorcamientos organizados a partir de una red social clandestina supone un acto de venganza al sistema cuyo significado último es la reivindicación del restablecimiento de la capacidad agentiva del sujeto (López-Terra: 2019, pp. 145-146), una visión que se corrobora desde el paratexto de la novela: a la cita de Warren Buffet<sup>5</sup>, uno de los mayores inversores del mundo que, con una actitud cínica y desafiante, no camufla su conciencia de que el neoliberalismo está atentando directamente contra la sociedad, se imponen unos versos pertenecientes al poemario *Economía de guerra*, de Ana Pérez Cañamares<sup>6</sup>. Los versos de la poeta desvelan la necesidad de combatir el sistema a partir de un tono revolucionario e indignado que envuelve el resto de su poemario, en el que confronta la ideología invisible, «blasfema» contra la religión capitalista y redirige la culpa hacia los verdaderos responsables (Pérez Cañamares: 2020), tal y como ocurre en la novela de Sánchez Aguilar.

En síntesis, lo «insólito» de estos modos de activismo cercanos a lo distópico y a lo apocalíptico cumple dos funciones principales: por un lado, desmitifica la esencialización del capitalismo y combate la ideología invisible que abstrae y desplaza las causas del problema; por otro, advierte de la necesidad de la reorganización política y de tomar partido en una realidad que, lejos del sacrificio, exige del sujeto el desacuerdo.

#### 4. CONCLUSIONES

A partir de la ambientación apocalíptica, *Factbook* apunta lo terrible de nuestro contexto y nos lanza preguntas desde la propia orquestación de la obra: ¿qué sentido tendría hoy escribir una utopía, cuando aún no existe una conciencia colectiva sobre el problema del que es preciso emanciparse y contra el que luchar?; ¿con qué fin elaborar una distopía a la manera convencional, si ya habitamos en ella? Ante el estado de angustia e incertidumbre, primordial en la literatura crítica o disidente ha de ser plantear un estado de la cuestión que abra los ojos al lector; en otras palabras, «desenmascarar el radical funcionamiento del capitalismo y mostrar los mecanismos ideológicos que nos conducen a aceptar nuestra explotación» (Becerra *et al.*: 2013, p. 42). Así, hay que tener en cuenta que en esta etapa carente aún de

<sup>5</sup> «Hay una guerra de clases, de acuerdo, pero es la mía, la de los ricos, la que está haciendo esa guerra, y vamos ganando».

<sup>6</sup> «Cuando colgasteis del árbol al negro / hubiera bastado para hacer la revolución. / Ahora el estupor nos impide calcular cuál sería vuestro merecido / y nuestro resarcimiento».

respuestas, la novela «no busca inaugurar un nuevo paradigma, sino poner en cuestión la idea misma de paradigma» (Tabarovsky: 2018, p. 14) desde el plano ético y estético. Abogar por el realismo distópico o el realismo fuerte constituye un acierto para estudiosas como Noguero, pues permite

rechaz[ar] los preceptos de objetividad por abiertamente mentirosos y acaba[r] con la dicotomía hecho real= verdadero/representación estética= falsa [...] para dar cuenta de nuestro caótico presente, única estrategia posible para «hacer real lo real» (esto es, para lograr que caigamos en cuenta sobre lo que nos llega a través de los sentidos) y acabar con la anestesia perceptiva que nos atenaza colectivamente (2018, p. 128).

El realismo distópico o realismo fuerte que caracteriza la novela de Sánchez Aguilar insta al lector a repensar las circunstancias político-sociales y económicas que habita a partir de una formulación distorsionada de su contexto que se aferra a la problemática del presente. La ruptura con el género estrictamente distópico envuelve a la obra en una estética compleja que no solo desactiva las convenciones literarias del individuo, sino también la «normalidad» sociocultural. De este modo, aunque *a priori* parece enunciar, a la manera thatcheriana, que no existe otra alternativa, *Factbook* trasciende el desencanto posmoderno porque a través de los «hechos» reivindica el derecho a disentir. «Lo que define a la literatura de izquierda es que sabe que puede fracasar», afirma Tabarovsky (2018, p. 34); más aún: en este contexto, la literatura de izquierda, crítica y disidente debe fracasar, pues la catástrofe literaria facilita el acceso a la debacle social real.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer II, 1. Estado de excepción*. Valencia: Pretextos, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. «Giorgio Agamben, entrevista a Peppe Savà: Amo Scicli e Guccione». *Ragusanews.com*. <<https://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-scicli-e-guccione>> [15 julio 2021].
- AYETE GIL, María. «Trabajo e imaginación precarios: una reflexión a propósito de algunas ficciones en castellano». *Orillas. Revista d'Ispanística*, 2021, 10, pp. 7-29. <<http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/13>> [25 agosto 2021].
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BECERRA MAYOR, David, et al. *¿Qué hacemos con la literatura?* Madrid: Akal, 2013.

- BECERRA MAYOR, David. *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie, 2015.
- BECERRA MAYOR, David. *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Manresa: Edicions Bellaterra, 2021.
- BENJAMIN, Walter. «Capitalismo como religión». En *Obras Libro VI. Fragmentos de contenido misceláneo. Escritos autobiográficos*. Madrid: Abada, 2017, pp. 127-133.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- FUKUYAMA, Francis. *¿El fin de la historia? Y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 2015.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. «Nueva narrativa española para un mundo en descomposición». *Ule.tv*. <<https://videos.unileon.es/series/60f521e88f420805638b45a6>> [27 julio 2021].
- GOPEGUI, Belén. *Acceso no autorizado*. Barcelona: Mondadori, 2011.
- HAN, Byung-Chul. *En el enjambre*. Barcelona: Herder Editorial, 2014.
- LEÓN VARGAS, Carolina. «Activismos insólitos. Locura, metaliteratura y la narración de una crisis». En CLAESSON, Christian (coord.). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Xixón: Hoja de Lata, 2019, pp. 59-88.
- LÓPEZ-TERRA, Federico. «Narrar la crisis. Representación y agencia en la España poscrisis». En CLAESSON, Christian (coord.). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Xixón: Hoja de Lata, 2019, pp. 121-156.
- MORA, Vicente Luis. «La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual». *Istor. Revista de Historia Internacional*, 2014, 58, pp. 197-221.
- NOGUEROL, Francisca. «Escrituras contemporáneas en español». *Revista Landa*, 2018, 7, 1, pp. 124-132.
- PÉREZ CAÑAMARES, Ana María. *Economía de guerra*. Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker, 2020.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Diego. *Factbook. El libro de los hechos*. Barcelona: Candaya, 2018.
- SANTAMARÍA, Alberto. *Narración o barbarie. Fragmentos para una lógica de la confusión en tiempos de orden*. Vitoria: Sans Soleil, 2017.
- SANZ, Marta. *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia, 2015.
- TABAROVSKY, Damián. *Literatura de izquierda*. Argentina: Ediciones Godot, 2018.
- ŽIŽEK, Slavoj. «Invisible ideology: Political violence between fiction and fantasy». *Journal of Political Ideologies*, 2007, 1, 1, pp. 15-32.

# DEVENIR NÓMADE Y GENEALOGÍA FEMINISTA EN LA OBRA DE ELENA PONIATOWSKA

DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ  
*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México*

## 1. NARRATIVA NÓMADE

LA LITERATURA FEMENINA, al igual que el periodismo, sigue siendo menospreciada por el canon literario y algunas academias, debido a múltiples factores de orden político, social, estético y patriarcal; entre ellos, las tradiciones machistas que descalifican el trabajo de las mujeres. El objetivo central de este estudio es analizar la obra periodística y literaria de Elena Poniatowska, a partir de la premisa de que como autora configura una narrativa nómada feminista, debido al poder de enunciación, acción y transformación que otorga a sus personajes femeninos.

De su primer libro de cuentos, *Lilus Kikus* (1954), hasta su novela más reciente, *El amante polaco* (2019), Poniatowska ha publicado un total de cincuenta y ocho libros, que comprenden novelas, cuentos, poemas, teatro y biografías; más una enorme cantidad de crónicas, reportajes, entrevistas y artículos de opinión para diarios y revistas de México, España, Argentina y Estados Unidos.

Mi análisis toma como marco referencial la propuesta teórica de Rosi Braidotti: *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (2000). Y los libros *Historia de la sexualidad*, de Michel Foucault (2009); *Des-hacer el género*, de Judith Butler (2006); *Leer y escribir en femenino*, de Ma<sup>a</sup> Ángeles Cabré (2013); *Nombrar el mundo en femenino*, de Milagros Rivera Garretas (2003); *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, de Marcela Lagarde (2005); *Política sexual*, de Kate Millet (1975); *Ética y feminismo* (1985) y *La ética del placer* (2001), de Graciela Hierro, entre otros.

En su escritura, Poniatowska desarrolla discursos femeninos alternativos y rompe con las imposiciones y estereotipos del canon y de la cultura patriarcal. La trayectoria de sus textos parte de la crónica y de una narrativa femenina, sensible,

minuciosa, emotiva, curiosa, descriptiva y apasionada. Escribe y habla como mujer, desde una sensibilidad y construcción femeninas, porque como dice Ma Ángeles Cabré «aprendió a leer y a escribir en femenino» (2013, p. 67); en el caso de las primeras escritoras, lo hacían de los temas a los que estaban limitadas sus vidas: el hogar, el matrimonio, la maternidad, la naturaleza o los conventos.

Graciela Hierro advierte que se llama «literatura femenina» a las obras escritas por mujeres, que tratan temas desde su sensibilidad y que fomentan la femineidad, cuyos valores, son «la emotividad, la ignorancia y la debilidad de las mujeres» (2001, p. 21). Poniatowska partió de esas condiciones y temas, que aún emplea, pero evolucionó su manera de construir historias a nuevas formas de narrar, rompiendo con los estereotipos femeninos tradicionales, hasta configurar una narrativa nómada feminista.

Como periodista investiga y rescata las historias, obras, aportaciones, luchas y voces de mujeres que habían sido invisibilizadas. Consigna cuidadosamente lo que observa y siente cuando entrevista a escritoras, actrices, activistas, madres, víctimas, trabajadoras domésticas, campesinas, soldaderas, revolucionarias, académicas, artistas y muchas mujeres más. Comparte con ellas sueños, anécdotas y sufrimientos, plasmados en los libros *Fuerte es el silencio* (1980), *Luz y luna, las lunitas* (1994), *Las siete cabritas* (2000), *Palabras cruzadas* (2013) y *Las indómitas* (2016). Los dos primeros volúmenes denuncian problemas políticos y sociales desde la mirada crítica y humana de la periodista.

Seis reportajes conforman el libro *Luz y luna, las lunitas* (1994), editado en gran formato con fotografías de Graciela Iturbide. En su conjunto constituyen un registro histórico y sociológico de la trascendencia del trabajo de las mujeres en diferentes regiones de México, desde los grandes y tradicionales mercados, hasta las vendedoras ambulantes, pasando por las matriarcas juchitecas, las bordadoras, las hongueras tlaxcaltecas y las trabajadoras domésticas. Todas ellas pertenecientes a los sectores sociales menos favorecidos y quienes por su condición femenina sufren una doble marginación. Los relatos de los diversos grupos de mujeres se entretajan en diferentes tiempos y espacios, desde cosmovisiones distintas; algunas siguen sometidas a las tradiciones patriarcales, sin embargo, buscan formas furtivas de evadirse; otras, abiertamente, son transgresoras y desafiantes, controladoras de la vida y de la naturaleza.

Es importante señalar que Poniatowska ejerce y ama al periodismo, debido a que le permite el manejo de un juego constante de hibridación y transformación de los discursos, mediante la incorporación de múltiples voces, que ayudan en los procesos de cambios sociales y estructurales; además de que ella misma confiesa sentirse más segura y útil al investigar y escribir historias reales, que interesen y sirvan a la gente, mediante la denuncia que ayuda al cambio social y político, que al

crear ficciones que –afirma– la atormentan, a causa de sus complejos e inseguridad personales.

### 1.1. GENEALOGÍA FEMINISTA

Las historias de vida de siete mujeres extraordinarias, artistas, creadoras y escritoras, conforman el volumen titulado *Las siete cabritas* (2000), nombrado así en alusión a las Pléyades, pero también porque popularmente a las cabras se les asocia con la locura, y las protagonistas de este libro, en su época, fueron tildadas de locas y padecieron el menosprecio machista frente a su genialidad: Frida Kahlo, *Pita* Amor, Nahui Olin, María Izquierdo, Elena Garro, Rosario Castellanos y Nellie Campobello.

Esas historias, dieciséis años después son retomadas y ampliadas en el libro *Las Indómitas* (2016); Poniatowska desarrolla en ellas una narrativa feminista, configurada así desde la selección de las mujeres investigadas y reunidas, hasta la construcción de los textos que permiten, a través de testimonios, la viva enunciación de las protagonistas: mujeres verdaderas que narran sus experiencias asumiendo una reflexión y postura de género en cada palabra y acción, frente a las circunstancias que enfrentaron en diferentes épocas, situaciones y clases sociales.

La literata nos comparte la biografía de Josefina Bórquez –mujer que fue la inspiración para la creación del personaje de Jesusa Palancares, protagonista de la novela *Hasta no verte Jesús mío* (1969)– junto con las vivencias de Elena Garro, Frida Kahlo, *Pita* Amor, Nahui Olin, María Izquierdo, Rosario Castellanos, Nellie Campobello, Josefina Vicens, Alaíde Foppa, Rosario Ibarra, Marta Lamas y ella misma, entre muchas otras.

Con el rescate de estas historias de vida, configura una genealogía feminista de las mujeres en México, pues contribuye a la construcción del saber histórico sobre la lucha del género femenino, creando –como señala Rosi Braidotti (2004)– una especie de contramemoria o espacio de resistencia, que permite recuperar lo que las mujeres han hecho siempre, a pesar de la oposición de las instituciones establecidas, pues las diversas voces femeninas que aparecen en los textos son un modo de enfatizar la relevancia de su pensamiento y trabajo, cualquiera que sea su oficio.

Se trata en sí de una genealogía feminista que coadyuva a dimensionar la trascendencia de la vida y obra de las mexicanas. La estructura de cada biografía es distinta; algunas están desarrolladas en primera persona, a manera de autobiografía, estrategia literaria que otorga una alta significación fictiva y testimonial; mientras otras se articulan por una narradora intradiegetica; también hay crónicas y otros géneros; todas incluyen fragmentos de las obras de sus protagonistas, frases, ideas y

pensamientos escritos por ellas mismas, así como significativas ilustraciones, pinturas, fotografías y grabados, dando con ello una efectiva dimensión historiográfica.

Los relatos reunidos en *Las siete cabritas* y en *Las indómitas* corresponden a los géneros periodísticos, y desde ellos, Poniatowska desarrolla una escritura feminista, mediante la cual otorga a las mujeres un poder simbólico en su desempeño y enunciación. De esa forma rompe deliberadamente con los estereotipos del patriarcado sobre las mexicanas y recupera la historia de mujeres que se liberaron de las normas sociales impuestas. Las vidas de mujeres famosas y anónimas se intercalan, pero se distinguen cada una en su propia narrativa, y en su conjunto permiten dimensionar la significación de la silenciosa y cruenta lucha de las mujeres en México, un país en donde aún imperan fuertes tradiciones machistas, violentas y misóginas.

## 1.2. DEVENIR NÓMADE

Los poemas y cuentos son los textos menos conocidos de Poniatowska y, desde mi punto de vista, resultan ser los más creativos y transgresores: *Lilus Kikus* (1954), *De noche vienes* (1979), *Rondas de la niña mala* (2008) y *Hojas de papel volando* (2014). Algunos de sus relatos confrontan con ironía las enseñanzas familiares y religiosas con la realidad, de tal manera que constituyen una crítica a la diferente educación impuesta a hombres y mujeres. Narradoras y protagonistas protestan por el hecho de que ellas eran preparadas para callar, obedecer y complacer a los hombres, así como para asumir una condición de inferioridad, conductas que se continúan promoviendo desde la literatura tradicional. Encontré que estos relatos coinciden con lo planteado por Virginia Woolf (2006, p. 183) y Simone de Beauvoir (2013), al señalar a la educación en igualdad de condiciones como el principal elemento para lograr que las mujeres puedan tener las mismas oportunidades profesionales, económicas, laborales y sociales que los hombres, ya que solo así se logrará una efectiva transformación social.

En el libro *De noche vienes* (1979), detecté una narrativa con elementos, situaciones y personajes deconstruidos. Se trata de veintiún cuentos plurales, algunos breves y otros extensos, que intercalan tramas románticas con situaciones crueles y violentas, que parecen sacadas de la sección de la nota roja de un diario: asesinatos, engaños, robos, abusos, relaciones conflictivas. Algunos rompen con la heteronormatividad obligatoria y las convenciones sociales: mujeres mayores que se relacionan con hombres más jóvenes; protagonistas que controlan y castigan a sus amantes; mujeres independientes que tienen cinco parejas distintas al mismo tiempo, o relaciones homosexuales y bisexuales.

Las protagonistas de los cuentos de Poniatowska son mujeres que desafían a una sociedad conservadora e hipócrita, sociedad que forma parte de las instituciones

de poder analizadas por Michel Foucault (2009) en sus libros: son instancias que ancestralmente han mantenido sometidas a las mujeres bajo el canon de la feminidad, la maternidad y otros cautiverios, como los ha denominado Marcela Lagarde, para obligarlas a vivir únicamente en función de cumplir los deseos de otros o a ser objetos de placer.

Los personajes femeninos de estos cuentos presentan un fluir de devenires múltiples en sus comportamientos y acciones, intencionalmente renuncian a mantener una identidad fija y tradicional. Aunque una se enamora y sufre por la infidelidad de su pareja, en lugar de observar el comportamiento común de resignación, opta por el de la severidad y el castigo para el amante. Las mujeres ejercen distintas formas de poder, son independientes económica y emocionalmente, viven una sexualidad libre y sin complejos, en suma, representan la reinención del sujeto femenino o del devenir mujer. El «devenir mujer» lo estoy empleando en el sentido planteado por Braidotti (2000), que se refiere al carácter positivo de la diferencia, es decir un proceso múltiple y constante de transformación, que implica la renuncia de identidades fijas en favor de un fluir de devenires múltiples.

La poesía de Poniatowska es transgresora, con una alta carga emotiva y erótica; así en el libro *Rondas de la niña mala* (2008) encontré el desarrollo de diferentes habilidades nómades: la voz poética femenina habla desde sus recuerdos y emociones, del descubrimiento de su cuerpo y sexualidad, entre juegos y el agua del mar, en donde experimenta el placer de su piel y sentidos al contacto con la naturaleza.

Rodeadas de agua por todas partes  
el mar naufragó dentro de cada una,  
el faro, en vez de guiarnos, nos desencaminó,  
golosas, sólo queríamos  
lo que todas pedimos,  
amanecer al mundo  
desfloradas a besos (Poniatowska: 2008, p. 26).

Contrario a la literatura tradicional, esta descripción libera a las niñas de las presiones sexuales y les permite ser libres al disfrutar de sus cuerpos y el contacto con la naturaleza, con descripciones como la de «el mar naufragó dentro de cada una», figura metafórica que alude al placer de los cuerpos femeninos al contacto con el agua del mar. Se trata de una forma alternativa de sensualidad, que no depende del órgano sexual masculino para alcanzar el placer, sino que refiere otras posibilidades de experimentación y gozo.

En los poemas mencionados dominan las voces femeninas que están buscando la recuperación de sí mismas y de sus cuerpos, ya sea mediante el placer, el deseo o su imaginación. Considero que estos poemas son los textos más arriesgados de la escritora, tanto por su contenido como por su configuración, al recrear un universo

de mujeres y sus alteridades, nuevas representaciones de lo femenino, mujeres en un proceso general de transformación y de experimentación de formas diversas de disfrutar su sexualidad y la reterritorialización de sus cuerpos.

Así mismo, las novelas que más logran una escritura deconstructiva y reflejan el complejo devenir mujer son: *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *Dos veces única* (2015) y *El amante polaco* (2019). La autora despliega en ellas una posición crítica frente a las prácticas culturales, históricas y sociales que persisten en mantener el control y la subordinación de las mujeres, con la «complicidad» de otras mujeres, aleccionadas para contribuir con la continuidad del sistema, «aliadas del patriarcado», como las han denominado las teóricas feministas.

A Jesusa Palancares la recrea como un símbolo de la resistencia de las mujeres y de la lucha por ser respetadas: niña arrojada a la violencia de la Revolución Mexicana, que desde la condición más vulnerable aprendió a defenderse en el mundo miserable que le tocó vivir, en donde lo común eran los abusos, engaños, trampas, golpes, sufrimientos y crímenes. La narración comprende sesenta años de la vida de la protagonista, en la que hace y trabaja de todo, desde soldadera, sirvienta, vendedora, obrera, cantinera, prostituta, enfermera, lavandera, cartonera, bailarina, hasta espiritista. En estos elementos encuentro la disposición del devenir múltiple del personaje femenino, pues la compleja protagonista es una mujer sabia, aunque nunca fue a la escuela, pero posee un conocimiento intuitivo, que la ayuda a sobrevivir; además le permite asumir una performatividad masculina, como una estrategia de lucha y una forma de evasión de su desfavorable condición femenina.

En el caso de Guadalupe Marín, protagonista de la novela *Dos veces única*, localicé la disposición de los mecanismos creativos que utilizó la prosista para reivindicar el protagonismo de esa mujer en la vida cultural de México. Incomprendida, maltratada y denostada en su época por ser transgresora, violenta y viril, de alguna manera se adelantó a lo que ha planteado el feminismo transmoderno: la noción de un sujeto estratégico con identidad propia, plural y abierto.

*El amante polaco* (2019) presenta dos historias en diferentes épocas: la genealogía de la aristocrática familia Poniatowski y la revelación del propio devenir como mujer de la autora, en contra de las órdenes familiares. Desde la enunciación en primera persona da a conocer situaciones difíciles y complejas, como la violación, embarazo y abandono del que fue víctima, y lo que tuvo que enfrentar para ganar un lugar en el machista mundo de las letras.

La mayor parte de la novela se centra en la vida del último rey de Polonia, Stanislaw Poniatowski, quien en su juventud fue amante de la emperatriz Catalina la Grande, recuperación histórica basada principalmente en el diario que él escribió, aunque la autora también realizó un trabajo de investigación documental y periodística, a través de entrevistas y confrontación de datos.

La biografía de Stanislaw abarca desde su infancia hasta su coronación como rey de Polonia, en medio de guerras y conflictos políticos y económicos en Europa, que llevaron incluso a la desaparición de ese país durante ciento veintitrés años. La autora indaga en la genealogía de su apellido y da cuenta de las tradiciones e intrigas de las familias aristocráticas, que se repartían los reinos y tierras, se casaban entre ellas y se odiaban, por codicia y porque «se conocían demasiado» (Poniatowska: 2019a, p. 50).

En la crónica detallada de la niñez y juventud de Stanislaw, la narradora describe los rígidos estereotipos de género y convenciones sociales de la época, a través del personaje de la madre, la princesa Konstancja Czartoryska; educada para ordenar, para enseñar a obedecer y cumplir con los protocolos de la aristocracia, lo que implicaba negociar los matrimonios por conveniencia, sin importar los deseos de las niñas o de las jóvenes, puesto que en sus palabras «Todas las mujeres nacen para el sacrificio»: «Casar a su hija Izabella con Jan Klemens Branicki en contra de su voluntad es tarea obligada de Konstancja. Todas las mujeres nacen para el sacrificio. Olvida que ella fue quien escogió a Poniatowski» (Poniatowska: 2019a, pp. 61-62).

Konstancja era una especie de líder familiar, preparada por el sistema patriarcal para instruir y controlar a las nuevas generaciones de mujeres y hombres, quienes recibían educación e instrucción muy diferentes según las convenciones de género. A las niñas les enseñaba a obedecer, callar, complacer, agrandar, seducir y conquistar un buen marido; enseguida para el matrimonio, la maternidad, las labores del hogar y la crianza de los hijos. Por el contrario, a los niños, desde pequeños, les entrenaba para pelear, para la guerra, ser fuertes, mandar, y en algunos casos, para gobernar.

Esas convenciones sociales forman parte del gran entramado de control de los cuerpos descrito por Michel Foucault (2009) y de los actos de performatividad a los que son sometidos hombres y mujeres cotidianamente para ser aceptados como sujetos funcionales dentro de una sociedad determinada.

Judith Butler, en el libro *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad* (2001), sostiene que los conceptos sexo, género y deseo son inducidos socialmente y que la capacidad performativa del lenguaje está relacionada con la configuración del género. Butler considera que la repetición constante de actos que se enseñan desde la niñez constituye la performatividad, que consolida la heteronormatividad. Entonces, el género es performativo porque se sostiene en un conjunto de actos naturalizados que hombres y mujeres realizan diariamente para distinguirse y confirmar el género que les ha sido asignado.

En ese sentido, Stanislaw recibe toda la formación y preparación que corresponde a las masculinidades hegemónicas, a cargo de diversos tutores y en diferentes países. En tanto a sus hermanas y primas las mantienen encerradas y en entrena-

miento para ser buenas esposas. La educación católica las precipita al sacrificio y a la abnegación, palabra que viene del latín *ab-negare* (*abnegāre*), es decir, negarse a sí mismas.

La excepción al control impuesto al comportamiento femenino en esa época la constituye Catalina La Grande, «emperatriz de todas las Rusias», quien tiene un apasionado romance con Stanislaw, cuando ambos son muy jóvenes, sin importar que ella estaba casada con Pedro Ulrich, heredero al trono. Sophie, rebautizada como Catalina, era prusiana y estaba destinada a sufrir a su marido y a la emperatriz Isabel Petrovna, condicionada al papel de madre del heredero. Sin embargo, se trata de una mujer que sabe leer, estudia, se prepara y trabaja para cambiar ese destino. Planea y escribe desde el amanecer, a escondidas de la corte.

Con este personaje, la escritora plasma una forma distinta de ser mujer: Catalina es transgresora: piensa, actúa, habla, toma el control y asume una posición de poder. Se rebela al papel que le habían marcado de esposa sumisa y procreadora. Hace todo lo contrario a lo que le exigían; en lugar de llorar la desatención del marido, se dedica a tejer alianzas políticas y a disfrutar su sexualidad con diferentes amantes. Deja de ser la mujer-objeto para convertirse en sujeto, tanto de su propia acción como frente a los demás. Mientras que Stanislaw, aunque es un príncipe, es tímido e ingenuo frente a ella:

En la intimidad, Catalina desconcierta a su amante cuando no lo escandaliza. Es insaciable. Stanislaw nunca imaginó que ser humano alguno pudiera ser así de impúdico y demandante: «Cuando quiero algo, lo quiero de una vez por todas. Desde niña soy así...» (Poniatowska: 2019a, p. 234).

[...]

Por el momento, Stanislaw tiene como única lectura el cuerpo de Catalina, cuyas demandas son cada noche más urgentes. «¡Me harás el amor como yo quiero!, ¡Jamás volveré a prohibirme algo!» (Poniatowska: 2019a, p. 235).

Contrario a lo que ocurre con las novelas románticas tradicionales, en esta historia la mujer es la que manda, tanto en la relación amorosa, como en su entorno social. Stanislaw es el que sufre, es el amante incondicional, dependiente, dispuesto al sacrificio; y después desechado:

«Es tal la pasión de Poniatowski que se levanta en la madrugada decidido a morir por ella. Sin Catalina nada tiene sentido. No verla lo tortura, camina como tigre en su jaula de semen. Pensar en Catalina antes de dormir y al alba, sin la perspectiva de un nuevo encuentro, lo deprime al grado de quitarle todo deseo de vivir» (Poniatowska: 2019a, p. 239).

En tanto, ella está más ocupada en sobrevivir a las intrigas palaciegas y ganar el trono, para lo cual hace alianzas con hombres poderosos, con quienes también

sostiene relaciones amorosas y sexuales como una estrategia de complicidad y dominación. En otras palabras, Catalina piensa y actúa como un hombre de poder, lo cual constituye una ruptura con los estereotipos femeninos de aquella época y aún de nuestros días:

Catalina es una guerrera; encabezó varios regimientos de la Guardia Real e hizo que el pueblo, los nobles y autoridades la reconocieran. Convenció a regimientos en el campo y entró victoriosa al Palacio de Verano, donde la esperaba la corte, el sínodo, los sabios del reino y su hijo para entonar un *Te Deum* tras una misa solemne.

«Yo que no había ni comido ni bebido ni dormido desde el viernes a las seis de la mañana hasta el domingo, después de cenar, recibí largas filas de hombres que me felicitaban...» (Poniatowska: 2019a, p. 375).

[...]

Los soldados se arrodillaron a mis pies y los besaron; también besaban mis manos y el borde de mi uniforme. «Madrecita, eres nuestra bienhechora, tú nos amparaste, tú nos has salvado» (Poniatowska: 2019a, p. 379).

Para lograr el poder político y el respeto de los hombres, Catalina se convirtió en un ser «viril-mujeril o mujer-viril», como lo planteó Virginia Woolf (2006, p. 186) en alusión a la forma de escribir, pero que en la lucha por sobrevivir muchas mujeres han tenido que asumir. Por ello cambió los estorbosos vestidos, que le impedían moverse con facilidad, por los uniformes militares que le permitieron encabezar a las tropas y que para los soldados representaban un símbolo de autoridad.

La novela registra con precisión la importancia histórica de Catalina la Grande y su deconstrucción individual para superar los obstáculos impuestos a las mujeres, mediante una determinación personal propia, así como el desarrollo de su inteligencia y la lectura de los filósofos de la Ilustración, especialmente de Voltaire, con quien llegó a entablar amistad. Además de su propia genealogía, al ser descendiente de los caballeros teutones y haber sido instruida en las artes de la guerra y las armas.

Podemos inscribir al personaje de Catalina como un buen ejemplo de sujeto nómada, porque es una mujer que se reinventa a sí misma, lucha por su libertad y se revela al confinamiento de la maternidad y el matrimonio para convertirse en emperatriz y mandar en todas las Rusias.

### 1.3. LA PRINCESA-PERIODISTA

La segunda historia de *El amante polaco* es parte de la autobiografía de Elena Poniatowska. En primera persona, la escritora narra sus recuerdos de infancia en Europa y su llegada a México en 1942, mientras su padre se quedó en ese continente en guerra. Describe las vivencias de hermanos e hijos, a fin de recordar y cumplir

con el epígrafe del abuelo André Poniatowski: «A mis hijos y nietos, que no parecen saber a dónde van, para que sepan de dónde vienen» (Poniatowska: 2019a, p. 25).

Con el estilo emotivo que la caracteriza, la autora habla de la emoción que abarca toda su niñez, la alegría ante la explosión de colores y sabores en México, a diferencia del paisaje gris de Polonia. Esta parte de la autobiografía es breve, porque apenas son unas cuantas páginas separadas por una línea estilizada de los capítulos extensos centrados en *El amante polaco*; pero esa brevedad está equilibrada por la carga emotiva del relato personal, que lleva de la alegría e ingenuidad de la niña, a la tristeza y el dolor que sufre por el abuso sexual del poeta, al que ella admiraba y que era el «Maestro»:

Soy joven, sonrío a todas horas, río con facilidad. Una tarde, a media clase, el Maestro se yergue amenazante, flaco, los cabellos parados, un palo también dentro de su pantalón. «Usted es un pavorreal que ha venido a pavonearse a un gallinero», me espeta. Su cuerpo, la expresión en su rostro, se distorsionan, es una calavera de José Guadalupe Posada absolutamente distinta a la que admiré hace unos días; no sé si grita; camina como enjaulado. Me acerco a la puerta. «Ah, no, no es tan fácil», amenaza. Y pago por subir las escaleras con tanta premura, pago por «Las cuatro estaciones» de Vivaldi que giran ahora su invierno para amortajarme, pago por la azotea y por cada escalón por el que ahora desciendo a toda velocidad hacia la puerta de salida y ya en la calle no entiendo, sólo sé que, así como él, la azotea con su sábana tendida me ha dado una bofetada (Poniatowska: 2019a, pp. 332-333).

El relato se inscribe en esa lamentable historia de violaciones por parte de conocidos y familiares de las víctimas. Poniatowska nunca dice el nombre del agresor, sólo lo menciona como «el Maestro»; sin embargo, lectores y periodistas lo han identificado como Juan José Arreola, el famoso poeta, que hasta fue «estrella» de televisión, debido a que acostumbraba estar rodeado de jóvenes discípulas. La autora describe lo que siente una joven, después del ataque de un hombre en quien confiaba:

Toda la noche me la paso con los ojos fijos en el techo, las manos sobre la sábana como se las colocan a los muertos. Si las mantengo cruzadas me lastimaré menos. Si llorara, algo se desataría dentro de mí, pero estoy hecha un nudo, las venas aprietan el cuello, los tendones se tensan, son alambres a punto de reventar. Todo me duele. ¿Sería bueno morir? Sí, toda la vida, morir (Poniatowska: 2019a, p. 349).

Elena habla del sufrimiento y sentimiento de culpa, inculcado patriarcalmente a la víctima, y la manera brutal en que la realidad de la violencia machista choca contra la ficción romántica de la literatura y el cine: «Estoy sola. No sé lo que es el amor. Lo que me ha sucedido, el catre, la amenaza, el ataque nada tienen que ver

con lo que leí en los libros y vi en la pantalla del cine Vanguardias» (Poniatowska: 2019a, p. 364).

Ese dolor se ve multiplicado después por el embarazo y la presión de la familia para que dé a su hijo en adopción y evite «arruinar» su vida. Sobresalen los prejuicios sociales y familiares que castigan a la mujer, en lugar de sancionar al violador. Y la tradición misógina de que una joven «arruina» su vida si no consigue casarse y tener un esposo que la mantenga y proteja. Resulta conmovedor lo que escribe de la vivencia de ser una «madre soltera»:

...este abismo que soy yo con mi hijo en brazos.  
Estoy llena de leche buena, la derramo y lo amamanto día y noche... La Reverenda Madre y ella [tía Carito] me observan preocupadas y deseo volver a meter a mi hijo dentro de mi vientre. Carito, Reverenda Madre, ustedes son gente mayor, pero la que dio a luz fui yo. Saben todo, pero lo que saben me hace llorar. Solo lloro. Lo amamanto y lloro. Durante ocho días, doy leche y lloro (Poniatowska: 2019a, pp. 387-388).

En su afán de evitar el desprestigio social, su madre organiza la adopción del menor por parte de una tía; pero Elena enferma y casi enloquece de angustia. Entonces recurre a pedir ayuda a la abuela, Elena Iturbe, la mujer más respetada de la familia, quien ordena que devuelvan el niño a la joven madre. Toda la problemática de la violación, el embarazo no deseado, y la situación del niño es manejada por las mujeres de la familia, quienes lo ocultan a los hombres. El padre-abuelo no se entera, sino hasta que recuperan al menor.

Poniatowska construye así la genealogía feminista de las mujeres de su familia, al rescatar el papel determinante de cada una de ellas en la sobrevivencia de la estirpe, puesto que fueron las responsables de educar, alimentar y sostener a hijas e hijos, mientras los hombres andaban en las guerras o estaban ausentes de diferentes maneras.

La palabra genealogía significa historia familiar: es el estudio y seguimiento de la ascendencia y descendencia de una persona o familia. Aquí empleo la definición de genealogías feministas de Rosi Braidotti, como la construcción del saber histórico sobre la lucha de las mujeres:

Estas genealogías parten de una crítica eminentemente feminista, así como del desarrollo de sus propios mecanismos de búsqueda y rastreo de las mujeres en la historia, a través de diversos análisis sobre imágenes, textos, diálogos, conceptos, categorías, representaciones, con los cuales se intenta sacar a la luz la producción, los saberes, valores, aportes y los conocimientos prácticos de las mujeres; pero también tratar de encontrar los entramados de poder que han hecho que las mujeres permanezcan invisibilizadas, desvaloradas y subsumidas en los rangos menores del desarrollo humano (Braidotti en García Aguilar: 2010, p. 5).

También retomo lo señalado por Teresa de Lauretis, en el sentido de que la genealogía feminista es la historia misma que empieza para las mujeres, y no la historia en sentido hegeliano, continuamente replegada sobre sí misma y sobre el pasado para totalizar su sentido y reafirmar una verdad universal en su significado último, sino más bien «una historia siempre en devenir, aquí y ahora, enraizada en la práctica, en la contradicción, en la heterogeneidad» (De Lauretis: 2000, p. 27). Es importante precisar que se trata de la recuperación histórica de una ascendencia dispersa, fragmentada, mediante la escritura: «Esta no es una tradición, ni un vínculo de sangre entre madres e hijas desheredadas, sino más bien es el rastro de un recorrido, de un deseo: una genealogía feminista discontinua y evasiva, reconstruida día a día» (De Lauretis: 2000, p. 29). Poniatowska realiza ese rescate del trabajo y valor de las mujeres desde la historia más antigua que pudo investigar de su ascendencia, con la princesa Konstancja Czartoryska, madre de Stanislaw, cabeza de la familia, posición que después va heredándose en cada generación de mujeres.

Pondero la valoración del personaje de Catalina la Grande, quien en diversos libros y películas ha sido desprestigiada y ridiculizada por calumnias sexuales y de diversa índole, lo cual es una muestra de los castigos que el patriarcado opera en contra de las mujeres que se atreven a desafiarlo. Esta novela permite conocer a una mujer sensible, inteligente, creativa, estratega, ambiciosa, valiente, apasionada, deconstruida y nómada. Otro elemento de la teoría feminista presente en la novela es el sujeto nómada como imagen performativa, que permite entrelazar diferentes niveles de experiencia, reflejado en aspectos autobiográficos que conjugan una visión feminista con preocupaciones políticas y teóricas.

También destaco el registro de una escritura políglota-nómada que, en palabras de Braidotti, «desprecia la comunicación dominante. [...] Escribir en un proceso no sólo de traducción constante sino también de adaptaciones sucesivas a diferentes realidades culturales»; (Braidotti: 2000, p. 48). El políglota es un nómada lingüístico, Poniatowska en esta novela escribe en diferentes lenguas: español, francés, polaco, inglés y ruso. Lo extraordinario es que no se requiere de diccionarios para ir traduciendo las frases, ya que por el contexto y el ritmo de la narración se comprende perfectamente el sentido de las historias y sus mensajes.

Braidotti manifiesta que el nomadismo consiste no en carecer de hogar, como en ser capaz de recrear el propio hogar en cualquier parte. «El nómada, la nómada, lleva sus pertenencias esenciales con él/ella adonde sea que vaya, y puede recrear una base hogareña en cualquier lugar» (Braidotti: 2000, p. 49). Eso es precisamente lo que también hacen las protagonistas de *El amante polaco*, a diferencia de los hombres que no pueden adaptarse al cambio de país o circunstancias, pues están acostumbrados a las comodidades y a tener siempre a una mujer, la madre o esposa, que les sirva y atienda cualquier necesidad. Nómada es el prototipo del «hombre o la mujer de ideas» (Braidotti: 2000, p. 58). El migrante, agrega, soporta

un estrecho vínculo con la estructura de clase; los inmigrantes son los grupos más perjudicados en el plano económico. En contraste, el exiliado está motivado por razones políticas y en pocas ocasiones coincide con las clases inferiores; en el caso nómade, él o ella, están más allá de cualquier clasificación, constituyen una especie de unidad sin clase.

El análisis de las dos historias de *El amante polaco* me permiten confirmar que Poniatowska debe ser valorada como una escritora feminista, que narra desde una sensibilidad y perspectivas femeninas, para sensibilizar y humanizar las historias, tanto íntimas como colectivas, al tiempo que denota los conflictos de género y critica los estereotipos machistas y las tradiciones misóginas.

## 2. CONCLUSIONES

Por todo lo anterior, puedo afirmar que Elena Poniatowska debe ser considerada entre las pioneras de la construcción de un discurso femenino y feminista en México. También debe ser valorada como autora de la configuración literaria de una genealogía feminista, al contribuir al rescate del saber histórico sobre la vida, obra, pensamientos y lucha de las mujeres, desde diferentes lugares, oficios y clases sociales.

Como autora crea personajes nómades feministas, con poder de enunciación, acción y transformación, mediante lo cual les permite liberarse de las condiciones de discriminación y violencia en que se encuentran inmersas. A través de protagonistas e historias, propone nuevas representaciones de las mujeres, que en su devenir se reinventan, mudan, emigran y ejercen diversas formas de poder real y simbólico. También maneja una serie de contrastes y opuestos en su escritura, como una estrategia para acentuar la complejidad y contradicciones de las relaciones humanas, y desde ahí desplegar una posición crítica frente a las prácticas y tradiciones machistas, educativas, culturales, históricas, sexuales y sociales, que persisten en mantener en condiciones de inferioridad a las mujeres.

La autora plasma de diferentes formas el devenir de las mujeres, comprendido como un proceso múltiple y constante de transformación, por lo que sus personajes femeninos se niegan a seguir siendo objetos sexuales o al servicio de otros, y buscan convertirse en seres de acción e ideas. Son mujeres que se han apropiado de sí mismas y de sus cuerpos, sin ningún sentimiento de culpa o remordimiento, porque como ellas mismas dicen: «no le hacen daño a nadie», y porque han logrado comprender, después de mucho sufrimiento y represión, que el placer se alcanza mediante el libre ejercicio de la imaginación, la razón y la pasión.

Es importante señalar que, pese a ser reconocida como cronista, poco se toma en cuenta y aprecia la narrativa feminista de Poniatowska, debido al menosprecio

que aún persiste hacia la escritura de las mujeres; por ello mi propuesta es contribuir a la valoración académica de su obra periodística y literaria, por su trascendencia, diversidad de géneros, experimentación y transgresión en la configuración múltiple de los personajes femeninos.

Elena Poniatowska propone nuevas representaciones de las mujeres como sujetos nómades, que en su devenir se reinventan, mudan, emigran y ejercen diversas formas de poder, real y simbólico. Con todo ello, la autora trasciende incluso el plano de su obra literaria y nos convoca al movimiento, a la transformación, a la alteración del orden social, a lograr la valoración humana e intelectual, a buscar la libertad, el placer y la felicidad, por encima de cualquier adversidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. México: De Bolsillo, 2013.
- BRAIDOTTI, Rossi. *Sujetos Nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: UNAM-PUEG, 2001.
- CABRÉ, M<sup>a</sup> Ángeles. *Leer y escribir en femenino*. Barcelona: Aresta, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2009.
- GARCÍA AGUILAR, María del Carmen. *Feminismo transmoderno: una perspectiva política*. Puebla: BUAP-IPM, 2010.
- HIERRO, Graciela. *Ética y feminismo*. México: UNAM, 1985.
- HIERRO, Graciela. *La ética del placer*. México: UNAM, 2001.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 2005.
- LAURETIS, Teresa de. *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas, 2000.
- MILLET, Kate. *Política sexual*. México: Aguilar, 1975.
- PONIATOWSKA, Elena. *El amante polaco*. México: Seix Barral, 2019.
- PONIATOWSKA, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México: Ediciones Era, 1969.
- PONIATOWSKA, Elena. *Hojas de papel volando*. México: Ediciones Era, 2014.
- PONIATOWSKA, Elena. *Las indómitas*. México: Seix Barral, 2016.
- PONIATOWSKA, Elena. *Las siete cabritas*. México: Ediciones Era, 2000.
- PONIATOWSKA, Elena. *Luz y luna, las lunitas*. México: Ediciones Era, 1994.
- PONIATOWSKA, Elena. *Rondas de la niña mala*. México: Ediciones Era, 2008.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros. *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria editorial, 2003.
- WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio*. 2<sup>a</sup> ed. México: UNAM, 2006.

# AUTOFICCIÓN Y FEMINISMO. LA AUTOFICCIÓN FEMENINA COMO ARMA POLÍTICA

ISABEL VERDÚ ARNAL  
*Universidad de Barcelona*

## 1. UNA HIPÓTESIS DE PARTIDA

LA CATEGORÍA DE AUTOFICCIÓN, nomenclatura como sabemos acuñada en Francia por Doubrovsky en 1977, señala la ambigüedad esencial en un texto a caballo entre la ficción y la autobiografía, y parte de una contradicción básica, como indica Genette: «Soy yo y no soy yo» aquel que se ve en el texto, cosa que se puede resumir en la fórmula triádica  $A = P = N \neq A$  (2004, p. 161).

Así, se constata una identidad nominal y semántica entre autor y personaje, a la vez una identidad lingüística y sintáctica entre sujeto de enunciación y sujeto de enunciado, marcado por el «yo», pero no hallamos equivalencia pragmática entre autor y narrador, de modo que el autor no se identifica necesariamente con las aserciones narrativas, aunque sean asociadas a su yo. Lejeune (1994) simplificaría la cuestión en el modo de lectura que suscita, un «pacto ambiguo» que juega lúdicamente con el desconcierto del lector, deriva continuada en líneas generales por Manuel Alberca en España (2007). En cualquier caso, el término ha generado abundante polémica y bibliografía en los últimos años, y sigue suscitándola. Las editoriales y medios periodísticos se han hecho eco del auge del vocablo, de modo que numerosos libros publicados durante el siglo XXI entran bajo el abanico de la polimórfica nomenclatura. Ahora bien, empezando por Ana Casas y Pozuelo Yvancos, diversos estudiosos afirman cómo «se ha vulgarizado» demasiado el término y ahora parece el «bálsamo de Fierabrás, que lo cura todo» (Casas: 2019). El mismo pope de la autoficción, Alberca (2014), ha acabado contradiciéndose y ahora afirma alabar las virtudes de la «antificción», es decir, la novela que se mueve en un terreno abiertamente autobiográfico, y que asegura estar expresando una verdad en la ficción lejos de cualquier sombra de ambigüedad.

Sin embargo, a nosotros nos interesa mantener el término en cuanto a indicativo sobre textos que beben de las aguas de lo real y lo biográfico, pero no se constituyen como declarada autobiografía, sino que hay en ellos un juego textual lo bastante interesante en sí como para que la cuestión de la veracidad importe de modo alguno. No sería el caso de textos de corte puramente autobiográfico como los de Mary Karr (1995) o Laura Freixas (2019), donde prevalece la voluntad factual, mostrar un destino que alumbrará una conclusión moral. Sí es cierto que el término de la autoficción se ha usado a menudo para validar la calidad extrínsecamente literaria de un texto con raíces autobiográficas, donde no hay un imperativo de veracidad, donde lo importante es el cuestionamiento sobre el sujeto o incluso como una apertura a un yo que va más allá de lo individual. Y en este sentido lo usaremos aquí, en la línea de Domingo Ródenas (2014), Ana Casas (2019) o Patricia López-Gay (2020). Huelga decir que inicialmente las obras a las que se ha adjudicado el término en España han sido de factura fundamentalmente masculina, como son las de Marías, Vila-Matas, Manuel Vicent, Cercas —y así lo veríamos en los estudios iniciales de Alberca (2007) y Casas (2012, 2014), donde la presencia femenina es mínima—. Más recientemente han destacado en balances diversos, como los de Jordi Gracia (2019a, 2019c) nombres como Miguel Ángel Hernández, Ramón Menéndez Salmón o Manuel Vilas.

Diríase entonces que cuando se alaban los rasgos autoficcionales (Sabogal: 2008) y se muestra que constituyen no solo una categoría posmoderna capaz de poner en cuestión la construcción del sujeto sino también la relación entre lenguaje y realidad (López-Gay: 2020), no hay implícito un desprecio o reserva por la cuestión autobiográfica, como ha sido habitual en la valoración crítica de la literatura autobiográfica tradicional. De hecho, la literatura del Yo femenina viene arrastrando un lastre desde hace varios decenios, como si su intimidad fuera de segunda categoría (Freixas: 2004) o como si todavía no hubiese dado con la fórmula feliz para encontrar el mejor modo de cristalizar en una forma que exprese la parte más conflictiva compleja o claroscuro en la construcción del yo de la mujer española que aún arrastra el lastre del pasado (Gracia: 2019b).

Ahora bien, que la autoficción está hoy vigente desde la creación es algo que no podemos poner en duda. Y que la autoficción va dejando atrás la composición más intelectualizada e irónica (Marías, Vila-Matas) para alcanzar un sesgo más intimista, de enfrentamiento a los propios demonios, también es una realidad. Esa componenda se va fraguando desde los autores que también van alcanzando las exigencias del mercado. ¿O si no por qué Manuel Vilas llegará a ser superventas con *Ordesa* (2018), una descripción de la propia miseria y vacío tras la muerte de los padres? ¿Y cómo su secuela, *Alegría* (2019), será finalista del Premio Planeta? ¿O por qué *El dolor de los demás* (2018) ha sido la obra más leída de Miguel Ángel Hernández, que trata precisamente de la investigación sobre un hecho truculento de la

infancia del autor, donde su mejor amigo mató a su hermana y luego se suicidó? De dichos autores, y también de otra autora fundamental, Marta Sanz, habla Patricia López-Gay en *Ficciones de verdad* (2020), reivindicando la parte no narcisista de una literatura que, en el modo de alumbrar el presente y dar testimonio de él, se erige como un canto a la vida.

La misma tesis queremos esgrimir aquí, con el añadido de una duda teórica y pragmática: ¿hay una diferencia entre la autoficción masculina y la femenina? A este respecto, y desde un feminismo esencial, deberíamos decir que no, que el subgénero o como quiera llamarse no conoce de géneros, valga la paradoja, que se trata en suma de una construcción literaria con más o menos fortuna según el autor y el producto en cuestión. Lo mismo defiende Ana Casas cuando se ha suscitado la cuestión:

Me resulta difícil establecer diferencias entre la autoficción escrita por hombres y la escrita por mujeres. Dicho esto, hay que tener en cuenta que la literatura producida por mujeres tiene una larguísima tradición como escritura íntima o privada. Es importante tener en cuenta que, tradicionalmente, las mujeres acceden a la escritura a través de las cartas, de los diarios, de la novela autobiográfica... porque implica que la mujer ha escrito, casi siempre, desde el yo. Por lo que se refiere a la autoficción, hay muchas autoras que a través del yo están planteando cuestiones de género (2019).

En definitiva, es cierto que la autoficción como constructo donde se pone en escena el propio autor, donde hay una fabulación en torno a este sujeto, permite especialmente la problematización de este sujeto así como la imbricación con el ensayo, motivos por los cuales puede la autoficción devenir un campo de ensayo, de probatura, fundamental para el feminismo contemporáneo. Por otro lado, la literatura masculina ha tendido tradicionalmente a ser algo más cerebral, menos introspectiva o a no necesitar ese vehículo para poner el sujeto enunciativo en cuestión. Así, si en Marías o en Vila-Matas el yo es «figuración del Yo» (Pozuelo Yvancos: 2010), es más bien un Yo pensante, en más recientes autoficciones vemos un acercamiento mayor a la cuestión de la intimidad, en la línea de Carrère, como sucede en Miguel Ángel Hernández, en Menéndez Salmón y su *No entres dócilmente en esa noche quieta* (2020) o en Vilas. Eso sí, la exploración del yo suele pasar aquí por la mediación de otro: lo que sucedió en el sujeto tras la muerte de un amigo, de un padre. Acaso de los tres Vilas sería el que se acercaría a una expresión más desnuda de la vulnerabilidad; vulnerabilidad que ha reclamado Marta Sanz como atributo a no despreciar en *Clavícula* (2017) y en *Monstruos y Centauros* (2018): «La debilidad, la vulnerabilidad, la extrañeza se castigaban y se siguen castigando en el espacio depredador de la jungla capitalista donde el lobo es un lobo para el

hombre» (2018, p. 75), si bien su eco no ha accedido de manera tan rotunda al gran público como Vilas.

## 2. ¿UNA NUEVA GENERACIÓN DE ESCRITORAS?

Llevemos este recorrido a la cuestión de fondo que queríamos plantear. Jordi Gracia (2019b) auguraba dos años atrás que todavía faltaba un tiempo para la expresión más audaz de la autobiografía, especialmente en femenino. Indiquemos que probablemente este momento ya está llegando, o que ya ha llegado. Y es un autobiografismo rotundo, experimental, tan intimista como descarnado. Y tiene nombre de mujer, y una generación, 1984-1988: mujeres nacidas en los años ochenta, ya lejos de Franco y la transición y en la plena entrada de España en la sociedad de consumo: una generación que arrastra menos lastre que la anterior, pero que también ha vivido en su primera juventud la crisis, el vacío, la necesidad de reinventarse, la libertad interior para su construcción. Este texto solo pretende aventurar hipótesis a través del estudio comparado, hipótesis imperfectas y cercanas al error como todo estudio de literatura hipercontemporánea, tal y como explica recientemente Vicente Luis Mora en su libro *La escritura a la intemperie* (2021), hipótesis que solo podrán contrastarse con el futuro desarrollo del mundo literario y las futuras trayectorias de las autoras estudiadas. Ahora bien, los hechos son que Sabina Urraca (1983), Cristina Morales (1985) y Aixa de la Cruz (1988) presentan algunas de las apuestas más arriesgadas en la construcción del sujeto contemporáneo. En común, si bien todas ellas han partido de la primera persona y de la identidad autor-personaje y personaje-narrador propia de la autoficción, presentan una construcción fragmentaria y desconcertante, como un rompecabezas que hay que desentrañar, y donde presente, pasado y lo propio y lo ajeno se entremezclan de modo singular. Podríamos argüir pues, en lo específico de su forma que nos lleva hacia lo político, que estas autoras siguen el dictado de Adorno cuando nos indicaba que «la forma es el lugar del contenido social de la obra de arte» (1980, p. 302). También las caracteriza el hecho de que la construcción del sujeto textual está en proceso, resulta un significante semivacío que se va llenando con el constructo textual. El lector advierte que hay ahí un componente lúdico importante donde entra en juego la identidad propia, la identidad del yo que lo lea, y se da una búsqueda consciente del yo colectivo y comunicable. Vayamos ahora a la especificidad de cada texto por orden de publicación.

## 3. MORALES, LA ACCIÓN POLÍTICA

La ópera prima de Morales, *Los combatientes* (2013), se trata de una autoficción teatral, inspirada por la práctica teatral de la misma autora, como la misma dedica-

toría da fe: «A los miembros del grupo de teatro de la UGR que aquí son llamados por sus nombres». Es esta una obra profundamente irónica y política, donde se subvierten constantemente las categorías en aras de la provocación y sobresalto lector. Destaquemos el introito donde nos hallamos en una representación teatral donde se ejecutan en el escenario, sin fingimiento alguno, escenas terribles de sexo y violencia y los espectadores no saben si deben actuar ante ello. Hecho que ya nos suscita algunas preguntas: ¿debe el arte limitarse a representar?, ¿hay límite alguno a la representación?, ¿debe denunciar explícitamente? ¿Ha de ser activo el papel del receptor? Después de una entrada así todo es posible, de modo que Morales narradora-personaje-autora, aunque no sea exactamente correlato, nos hace ver en escena cómo se localiza y hace poner en evidencia a un violador, a la parafernalia del mundo literario, y también a la actitud condescendiente que aún reina en el mundo literario sobre la mujer escritora. Encontraremos divertidísimas escenas de autoficción metaliteraria: una donde Morales forma parte de una mesa redonda sobre la literatura femenina y desde ese lugar denuncia el concepto mismo de femenino que aúna la mesa; otra donde, en medio de un diálogo literario público entre Juan Bonilla y José María Merino, Morales y su amiga asaltan a los protagonistas del encuentro para callarles con un «morreo». Hay que decir que todo ello no se nos cuenta, se muestra, desde la acción. El teatro consiste aquí en un recurso; el salto a la comba, la alternancia de voces en escena, todo ello lleva al propósito político de la obra: exhortar a la juventud a huir de la pasividad, ante la mediocridad del sistema, huyendo del conformismo: «La juventud española tiene sobre todo que elegir, sin posibilidad de opción, como campo y teatro de su presencia, este: la acción política» (2013, p. 63).

Y todo ello, aunque no constituye explícitamente el núcleo del discurso, se apunala desde un yo que defiende a machamartillo su potencia, su no amilanzamiento, su no inclusión en lo femenino como categoría de otro orden, su exigencia irreductible e implícita de respeto e igualdad. El yo textual de Cristina Morales es una combatiente, pero no es LA combatiente, forma parte de los combatientes. El desarrollo futuro de la obra de Morales mostrará el ánimo beligerante y el poder que otorga a la mujer, en la atrevida falsa autoficción de *Introducción a Santa Teresa de Jesús* (2015) o en el periplo multiperspectivista *Lectura fácil* (2018), ganadora del Premio Nacional de Narrativa.

#### 4. URRACA, EL AUTORRETRATO GÓTICO

En segundo lugar, *Las niñas prodigio* de Sabina Urraca (2017), sería un fenómeno en su momento que todavía continúa vigente. Aquí, la portada ya debería ponernos sobre aviso: el modo como alterna la apelación a la niña prodigio, con cuanto supone de perfección, racionalidad, sacrificio, choca frontalmente con la

imagen de la niña gato enmascarada tocando la flauta, y con la fotografía que se puede ver en el interior del libro de la propia Urraca acompañada de una mochila / muñeca sobre sí misma. Asimismo, en la contraportada aparecen términos descriptivos como «tragicomedia» o «relato contemporáneo sobre la identidad».

La autoficción aquí es evidente, puesto que sabemos que Urraca se retiró un año en las Alpujarras para escribir su novela, y así empieza el libro, con una protagonista en una casa aislada asetaada de recuerdos, volviendo atrás constantemente a su infancia y adolescencia para después ser capaz de enfrentarse de otro modo al yo del presente, con libertad absoluta. Y sin embargo la colección de anécdotas que aquí aparecen rozan lo siniestro, lo surreal, en una atmósfera gótica. Así, la escritora desea ver un parto natural y se come la placenta, para luego ser acusada de comerse a niños; siente admiración en su infancia por gemelas agresivas que prácticamente llegan a matarse. Desarrolla una turbadora admiración sexual por algunas amigas en su infancia y adolescencia, y se deja arrastrar por un amor desesperado por un hombre mayor y de vida arruinada amigo de sus padres, persigue la posibilidad de relaciones con desconocidos, se escribe cartas con un chico gallego que acaba fantaseando con ovnis y con antropofagia. Sigue, en suma, el fantasma de sus complejos, de sus deseos ocultos, que aparecen entreverados de elementos fantasiosos y populares, como la admiración por la bailarina prodigio Nadia Comaneci. O usa creativas analogías como no ser capaz de pasar de pantallas en el juego *Prince of Persia*, del mismo modo que no es capaz de pasar página ante un profesor que ha afirmado que tiene demasiada ambición y por eso nunca escribirá nada. Todo ello dentro de una sensibilidad siglo XXI, donde se persiguen experiencias con la avidez que el sistema capitalista promueve: «He nacido en el sistema capitalista. Quiero tenerlo todo, vivirlo todo. No puedo perderme nada» (2017, p. 23), donde lo que no aparece en Facebook parece que no hubiera sucedido. Al final, sentimos que en el yo de Urraca se hace cabida todo, cualquier episodio siniestro es aceptado y hecho carne, como los de quien los lee: lo extraño, lo descarado, lo neurótico, hasta lo no sucedido, todo es posible y válido en un ejercicio de exorcismo literario hipnótico donde lo raro es real y conviven el presente, el pasado, lo factible, lo imaginario, lo bello y lo horrendo. *Las niñas prodigio* se lee como una alucinación dirigida; no es casual que la propia autora explicara en un *Ted Talk* (2017) que tuvo que vencer las trabas que le planteaba su exigente y formal «niña interior» (dicho esto no sin ironía) y escribió el libro a bocajarro, en posición lateral, sin ni siquiera mirar la pantalla, accediendo así por fin a su yo salvaje y lo que este debía escribir.

## 5. AIXA DE LA CRUZ, AUTOFICCIÓN FEMINISTA

Finalmente, probablemente es el libro de Aixa de la Cruz *Cambiar de idea* (Caballo de Troya, 2019) el más abiertamente autoficcional y feminista de todos

ellos. Comenzando por el paratexto, este nos señalará la lucha por la identidad y la imagen enmascarada que gobierna la portada. En él se muestra la construcción de la autora en su adolescencia y juventud y su conclusión actual sobre su lugar respecto al feminismo. La vemos en el presente enfrentada al tema de la violación de «la manada», tema al que no puede quedar indemne; la conocemos en su caída desde el desenfreno, hasta el aterrizaje en la conciencia del dolor ante el dolor de una amiga, la necesidad de escribir para que el dolor no corporal, no escrito, se manifieste. Todo ello aparece intercalado con su adolescencia difícil, su poca sintonía con las mujeres, hasta que las tornas cambiarán y se vuelva una perseguidora amante de las mujeres, deseando ejercer la conquista sin fin. Pero más allá de todo ello, lo que importa es la estructura en paralelismos, analogías, muñecas rusas, y el diálogo metaliterario donde explícitamente se propone una escritura que pueda «subastar nuestras vísceras» (2019, p. 12), que se quiere confesión abierta de sus propias contradicciones y fallas hasta que asume en carne y huesos el discurso feminista, la expresión de su propia especificidad, como mujer y en sintonía con ellas, sin tratar de emular a un hombre.

He tardado diez años de lecturas, y fiestas, y conversaciones con las mejores mentes de mi época en entender que el avatar de hombre es el traje nuevo del emperador, o el plumaje de los pavos reales: gestos aprendidos que se perciben como talento y que, en su ausencia. Lo suplen. Mi propio y escasísimo caché como mujer que escribe se ha desmoronado desde que dejé de escribir como los chicos: con voces falsamente neutrales, con personajes que pasan de puntillas por su género y se hermanan desde la hiperviolencia y las parafilias. [...] Los editores que no publican a mujeres andan locos por publicar a mujeres que escriban de una determinada manera, para refrendar que la subjetividad masculina es la subjetividad universal. Sus autores pueden ser sentimentales e intimistas, pero sus autoras siempre estarán estancadas en la impostura de lo masculino (2019, p. 126).

Aixa de la Cruz acaba denunciando, pues, el «fallo del sistema», que se resume en el «fracaso de la imaginación» (2019, p. 131). Y en un libro tan anfibio como este entendemos fracaso de imaginación como incapacidad de construir una identidad nueva, de poner en duda constantemente, no solo cuanto el sistema o los medios dictan, sino lo que una misma se dicta a sí misma: «Desde el ensayo se apunta más lejos, más allá de los nombres propios, y desde lo biográfico empiezo a pensar que no se puede hacer mucho más que constatar el equívoco, lo absurdo de haber intentado ser cadáver y forense al mismo tiempo» (2019, p. 137).

## 6. CONCLUSIONES

En resumidas cuentas, la autoficción escrita por mujer va ampliando sus casillas de juego en la literatura española contemporánea, para mostrar una realidad cada vez más rica y compleja, que emerja del tradicional encorsetamiento donde una mujer solo puede hablar de cierta intimidad, y ello con ciertas cortapisas. Así, si Marta Sanz en *Clavícula* (2017) ya había acercado el discurso literario a la expresión descarnada de la vulnerabilidad corporal, así como la preocupación pragmática por el dinero, aunándose a las preocupaciones de tantas escritoras y escritores, y nos había demostrado cómo «lo personal es político» (2018, p. 16), y supone una reivindicación activa, las tres autoras que nos ocupan han llevado aún más lejos el desarrollo del yo textual femenino y feminista, por la manera como se produce la búsqueda del espacio propio mediante un lugar textual, un lugar en la acción (Morales), que no desecha recoveco alguno en el pasado que nos forma ni en la experiencia ni en el imaginario (Urraca), y que intenta hermanarse en un discurso que pueda incluir al nosotros, que no solo se explique a sí mismo sino que emerja más allá de la culpa o el victimismo y reifique el propio magma de conciencia, aunque suponga cambiar de idea (de la Cruz). Dichas escritoras presentan una voz feminista en el sentido más primigenio, y, como tal, político, puesto que configuran una esfera particular de la experiencia en el espacio público, en el sentido de Rancière (2005), lejos de un consenso mayoritario, porque en su forcejeo con formas nuevas abren el espacio a otras realidades políticas, porque piden que la primera identidad, la encontrada (femenina), pueda ser considerada trivial, equivalente en fuerza y poder a la masculina, y por tanto puedan acceder a todo un abanico de identidades «elegidas». Esa es la gran reivindicación del feminismo actual, el que la identidad femenina no sea única sino que se abra a un sinfín de orquestaciones múltiples (Camps: 1998, pp. 88-91). Con todo ello la mujer batalla por encontrar su voz en sociedad, saliendo del lugar de la inferioridad y el victimismo, y pudiendo hablar en nombre de todos como haría un hombre (Beard: 2018). El feminismo entonces, al acceder a su manifestación de individualidad única, acaba haciendo explotar toda barrera genérica, tanto la textual como la sexual. Recordemos con Marta Sanz que todo el mundo debería ser feminista en el modo de ocuparnos por el cuidado, de integrar al otro sin cortapisas y sin cánones establecidos: «A veces tengo un sueño, como Martin Luther King, y aspiro a un alter-feminismo que cambie el mundo de raíz. Un mundo de ayudas mutuas. Yo soy de esas feministas que no saben separar el patriarcado del capitalismo» (2018, p. 48). También siguiendo las palabras de Judith Butler podemos ver cómo el feminismo nos lleva a la conciencia política y al universalismo de la justicia: «El feminismo es una práctica, una lucha, una filosofía por la libertad, la igualdad, la justicia, para las mujeres y para personas de todos los géneros» (2018).

En fin, cuando esta generación de los años ochenta toma la voz lo hace desde esta potencia discursiva, está ampliando el poder de la mujer, está dejando la piel atrás, está performando de nuevo el género para construirlo. En realidad, si en la última autoficción masculina predomina la muerte de otro, la persecución de la identidad de otro, en la autoficción femenina lo predominante es ahora la muerte de la mujer que no se quiere ser: el dibujo amplio, fresco, de nuevas identidades.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980 [1970].
- ALBERCA SERRANO, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ALBERCA, Manuel. «La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción». En CASAS JANICES, Ana (ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 149-168.
- BEARD, Mary. *Mujeres y poder*. Barcelona: Crítica, 2018 [2017].
- BUTLER, Judith. «Entrevista a la filósofa i teòrica feminista Judith Butler». *TVE 3*. <[https://www.youtube.com/watch?v=z\]tskzRbhS0](https://www.youtube.com/watch?v=z]tskzRbhS0)> [30 agosto 2021].
- CASAS JANICES, Ana, (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco / Libros, 2012.
- CASAS JANICES, Ana (ed.). *El Yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014.
- CASAS JANICES, Ana. «Ana Casas: la figura del intelectual está en crisis». *Crónica Global en Español*, 2019. <[https://cronicaglobal.espanol.com/letra-global/la-charla/ana-casas-figura-intelectual-crisis-relevancia\\_226605\\_102.html](https://cronicaglobal.espanol.com/letra-global/la-charla/ana-casas-figura-intelectual-crisis-relevancia_226605_102.html)> [27 agosto 2021].
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DE LA CRUZ, Aixa. *Cambiar de idea*. Barcelona: Caballo de Troya, 2019.
- FREIXAS, Laura. «Mujeres, literatura, autobiografía: la singularidad española, o consideraciones sobre un eclipse». En FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, y HERMOSILLA, M<sup>a</sup> Ángeles (eds.). *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor, 2004, pp. 113-118.
- FREIXAS, Laura. *A mí no me iba a pasar*. Barcelona: Ediciones B, 2019.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *El dolor de los demás*. Anagrama, Barcelona, 2018.
- GENNETE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 2004 [1979].
- GRACIA, Jordi. «Jordi Gracia sobre la literatura española reciente». *Laie*, 2019a. <<https://www.laie.es/es/magazine/jordi-gracia-una-democracia-sin-brujula/821>> [31 agosto 2021].
- GRACIA, Jordi. «Magulladoras y literatura». *Babelia, El País*, 21 septiembre 2019b. <[https://elpais.com/cultura/2019/09/17/babelia/1568719575\\_449338.html](https://elpais.com/cultura/2019/09/17/babelia/1568719575_449338.html)> [10 julio 2021].
- GRACIA, Jordi. «Nuestras vidas de diario». *El País*, 30 mayo 2019c. <[https://elpais.com/cultura/2019/05/27/babelia/1558951304\\_741159.html](https://elpais.com/cultura/2019/05/27/babelia/1558951304_741159.html)> [31 agosto 2021].
- KARR, Mary. *El club de los mentirosos*. Madrid: Errata Naturae, 2017 [1995].
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994 [1975].

- LÓPEZ-GAY, Patricia. *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo. *No entres dócilmente en esa noche quieta*. Barcelona: Seix Barral, 2020.
- MORA, Vicente Luis. *La escritura a la intemperie*. León: Universidad de León, 2021.
- MORALES, Cristina. *Los combatientes*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- MORALES, Cristina. *Introducción a Santa Teresa de Jesús*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- MORALES, Cristina. *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- RANCIÈRE, Jean. «Políticas estéticas». En *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, pp. 13-36.
- RÓDENAS, Domingo. «Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual». En CASAS JANICES, Ana (ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 169-190.
- SABOGAL, Winston Manrique (2008). «El Yo asalta la literatura». *Babelia, El País*, 13 septiembre 2008. <[https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html)> [15 agosto 2021].
- SANZ, Marta. *Clavícula*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- SANZ, Marta. *Monstruos y centauros*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- URRACA, Sabina. *Las niñas prodigio*. Barcelona: Fulgencio Pimentel, 2017.
- URRACA, Sabina. «Cómo escapar de la niña prodigio». *Ted Talk*. <[https://www.ted.com/talks/sabina\\_urraca\\_como\\_escapar\\_de\\_la\\_nina\\_prodigio\\_jan\\_2017?language=es](https://www.ted.com/talks/sabina_urraca_como_escapar_de_la_nina_prodigio_jan_2017?language=es)> [01 septiembre 2021].
- VILAS, Manuel. *Ordessa*. Barcelona: Seix Barral, 2018.
- VILAS, Manuel. *Alegría*. Barcelona: Planeta, 2019.



SHEILA PASTOR

Es investigadora posdoctoral Margarita Salas de la Universidad de Salamanca (Ministerio de Universidades/NextGeneration-UE/PRTR) y desarrolla su trabajo sobre las escrituras híbridas y fragmentarias del siglo XXI en la Universidad de Valladolid. Ha dictado seminarios y conferencias en instituciones de Chile, Francia, Italia, Perú o Bélgica y sus publicaciones han aparecido en revistas y libros de reconocido prestigio. Forma parte del GIR «Tecnología y poder en el pensamiento y las letras» (TePPeL) y es miembro de los proyectos «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» y «Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI», ambos financiados por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.



JOSÉ ANTONIO PANIAGUA GARCÍA

Personal Investigador en Formación en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Ha realizado estancias docentes y de investigación en Alemania, Italia y México. Entre sus líneas de trabajo se encuentran la literatura neobarroca de los siglos XX-XXI, los estudios postcoloniales y de género. En la actualidad es miembro del proyecto de investigación PID2019-104957GA-I00 «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y del grupo de investigación reconocido «Tecnología y poder en el pensamiento y las letras» (TePPeL) de la Universidad de Salamanca.



TERESA GÓMEZ TRUEBA

Catedrática de Literatura Española en la Universidad de Valladolid. En los últimos años ha trabajado fundamentalmente en la última narrativa española, atendiendo a fenómenos como la metaficción, la intermedialidad, la microtextualidad o el fragmentarismo. Es coautora del libro *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI* (Trea, 2017) y editora de la antología *Mire a cámara, por favor. Antología de relatos sobre tecnología y simulacros* (Universidad de Zaragoza, 2020). Actualmente codirige el proyecto de investigación «Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.



El libro *Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea* aborda el contexto de deslegitimación de las reglas de formación del canon en el siglo XXI a raíz del empleo de nuevos mecanismos y soportes de creación y de la atención a inéditas cuestiones éticas que atañen a las sociedades actuales, intereses que comparten los proyectos de investigación «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» (PID2019-104957GA-I00) y «Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GB-I00), financiados por MCIN/AEI /10.13039/501100011033. A partir de géneros y conceptos como el neofolclore, el *fanfiction*, el microrrelato, el tráiler, el rap, el rock, el *sampler*, las estéticas digitales, los sujetos artificiales, la realidad distópica, las genealogías feministas o la autoficción escrita por mujeres, los doce trabajos que conforman este volumen se interrogan acerca de una cuestión fundamental: ¿de qué manera las obras y espacios de producción, difusión y recepción exocanónicos perturban nuestras certezas sobre el canon?



VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA



ISBN: 978-84-1311-673-0



9 788413 116730