

María Martínez Deyros / Carmen Morán Rodríguez (eds.)

**Pasado, presente y futuro
del microrrelato hispánico**



PETER LANG

Bibliographic Information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available online at
<http://dnb.d-nb.de>.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Printed by CPI books GmbH, Leck

La edición de este libro se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D "La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas" (DGCYT FFI2015-70094-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación científica y técnica de excelencia (Subprograma estatal de Generación de conocimiento).

Todos los trabajos incluidos en el presente volumen han sido sometidos a una revisión por pares a doble ciego.

ISBN 978-3-631-77268-3 (Print)
E-ISBN 978-3-631-78429-7 (E-PDF)
E-ISBN 978-3-631-78430-3 (EPUB)
E-ISBN 978-3-631-78431-0 (MOBI)
DOI 10.3726/b15388

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Berlin 2019
All rights reserved.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

All parts of this publication are protected by copyright. Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution. This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

This publication has been peer reviewed.

www.peterlang.com

Índice

Prólogo, La (micro)historia de nunca acabar	7
<i>Irene Andres-Suárez (Universidad de Neuchâtel)</i> Breve recorrido histórico por el microrrelato hispanoamericano	13
<i>Francisca Noguero (Universidad de Salamanca)</i> En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta	35
<i>María Pilar Celma Valero (Universidad de Valladolid)</i> El microrrelato dentro del microrrelato: la conciencia de género en los escritores de ficción hiperbreve	49
<i>Teresa Gómez Trueba (Universidad de Valladolid)</i> Sueños, microficciones y pintura surrealista	61
<i>María Martínez Deyros (Instituto Politécnico de Bragança)</i> "¿Perdona?! Con el cuento, a otra...": disrupciones y continuidades del cuento tradicional en la microficción hispánica	83
<i>Eva Álvarez Ramos (Universidad de Valladolid)</i> Ficción mini: la incursión del microrrelato en la literatura infantil del tercer milenio	99
<i>Ana Calvo Revilla (Universidad San Pablo CEU)</i> Lo siniestro y la subversión de lo fantástico en <i>Casa de muñecas</i> , de Patricia Esteban Erlés	113
<i>Carmen Morán Rodríguez (Universidad de Valladolid)</i> Publicar(se) en breve: apuntes sobre la escritura en Facebook	133
<i>Daniel Escandell Montiel (Manchester Metropolitan University)</i> Textovisualidades transatlánticas en la tuitatura: hibridación, imagen y escritura no-creativa	155
<i>Xaquín Núñez Sabarís (Universidade do Minho)</i> Intermedialidad, minificción y series televisivas. Narrativas posmodernas en el microrrelato y <i>Breaking Bad</i>	169

Francisca Noguero

Universidad de Salamanca

En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta

Toda mi vida académica, desde que decidí dedicar mi tesis doctoral a la obra de Augusto Monterroso, he estado atendiendo a la escritura practicada por quienes, en palabras del escritor guatemalteco, “respetan y sufren” la maldición del punto final, hecho que determina su rechazo de convenciones genéricas, literarias y autoriales. En las siguientes páginas intentaré avanzar en algunas cuestiones relacionadas con la epistemología de la “escritura corta”, tarea requerida por Ottmar Ette para el campo de estudio de la nanofilología, en la que se analizan las expresiones literarias breves ya no como géneros, sino como microformas que revelan una concepción del mundo¹.

Comienzo recordando cómo, en su experimental autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), el escritor francés incluyó el epígrafe “El círculo de los fragmentos”, donde lanza el concepto de “escritura corta” —que opone a un “pensamiento sistemático”— y reivindica la expresión artística a partir de “notas”, entendiendo por tales tanto anotaciones como notas musicales debido a su interés por las más diversas formas de microtextualidad (2004: 126–128). Barthes establece así las bases teóricas para la defensa de una escritura —y correspondiente lectura— en reflujo, enemiga de la plana visión “diurna que marchita el texto al hacerlo prisionero de una sola mirada, la que venía practicándose,

1 Recuerdo lo señalado por Ette en *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación, nuevas perspectivas transareales*:

El término de nanofilología apunta hacia una investigación crítica y un análisis metodológico reflexionado sobre las formas literarias miniaturizadas y mínimas, en tanto las microficciones y los microcuentos pertenecen al objeto de estudio microtextual de la nanofilología, aunque no sean la única forma o la dominante entre las expresiones literarias mínimas. Se investigan las formas, los procesos y las funciones de las más diversas formas textuales mínimas y se analizan las relaciones complejas que se entablan entre lo nano- y la macrofilología. Además se auscultarán los vínculos que los 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. Una nanofilología de índole transdisciplinaria por ende trabaja tanto transgenéricamente como también inter- y transmedialmente (2009: 257).

al menos con cierta regularidad, desde la aparición del círculo de Jena alemán, a finales del siglo XVIII.

Lanzo, pues, la hipótesis central de este trabajo: los autores que practican un arte de distancias cortas lo hacen por una mezcla de escepticismo, melancolía y ambición a partes iguales. Escepticismo de lograr una visión holística del mundo —de ahí la melancolía que los atenaza— pero, ambición, asimismo, por llegar lo más cerca posible de la misma, reconociendo que el fragmento y la grieta que este provoca en el pensamiento se acercan mucho más a la visión de la totalidad —ofrecida por modos de conceptualización de la realidad asiáticos como el xing chino o el zen japonés, en el origen de expresiones artísticas como las *tankas* y los *haikus*— que los discursos característicos de la aprehensión del mundo occidental, signada por la taxonomización, las dicotomías y el antropocentrismo.

El rechazo de la grandilocuencia y la petición de exigencia formal van de la mano en unos creadores tan antiolemnes como excéntricos, cuyas obras pretenden mostrar las perplejidades que surgen en la conciencia humana ante el vertiginoso caos que llamamos realidad. Estos escritores basan el poder de sus palabras en el deseo de obtener, como quería Stephen Hawking, la fórmula única que explique todo el universo o, lo que es lo mismo, “la teoría del todo”². Como no lo logran, optan por capturar la experiencia del mejor modo posible: atendiendo a la materia —en múltiples ocasiones encarnada en objetos pequeños— y derrocando las explicaciones en favor de las anécdotas, subrayando las grietas y las borraduras expresivas y practicando el arte de la inconclusión. Todas estas estrategias subrayan los silencios del discurso y se manifiestan, por tanto, como verdaderas espectrografías de la realidad³.

2 Como señaló Emil Cioran: “Hay mil percepciones de la nada y una sola palabra para traducirlas: La indigencia del discurso hace inteligible al universo” (1980: 69). De ahí la estrecha vinculación entre expresión estética breve y lenguaje de las ciencias, ambos abonados a la belleza de la simplicidad. Y es que, como señala la frase de Marc Bloch que Raúl Brasca, ingeniero químico y escritor de brevedades, recuerda desde sus tiempos de estudiante: “No hay menos belleza en una exacta ecuación que en una frase precisa” (Noguero, 2017: 15).

3 Para ahondar en este último concepto, capital en el desarrollo de las microtextualidades, véase mi artículo “Espectrografías: minificación y silencio”, donde recalco el deseo de estos autores por evitar las palabras inauténticas, definidas ya por los griegos como “rema argón”, o lo que es lo mismo, “sonidos veloces” y, por ello mismo, “sin sustancia, sin silencios interiores, imposibilitados de belleza”. Contraviniendo, pues, la exposición lineal y sistemática a través de la práctica de la “escritura corta”, se lograría hacer honor a la palabra autor —*auctor* es quien aumenta nuestra percepción del mundo—

Nos encontramos, pues, ante una escritura que prefiere el goce de la frase al del libro y que aplaude la posibilidad de un reinicio continuo en detrimento de los finales cerrados: una poética definida por Barthes como “método de desprendimiento [que] consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la excursión” (2007: 67). De hecho, las ideas de estos autores, reconocidos *flâneurs* espaciales y vitales en numerosos casos, salen de su curso acostumbrado para reivindicar la práctica de un *movimiento perpetuo*⁴.

Recuerdo, en este sentido, que este es el título del libro capital de Monterroso (1972), en el que se incluyen dos irónicos textos representativos de la “maldición” de la “escritura corta”:

LA BREVEDAD

Con frecuencia escucho elogiar la brevedad y, provisionalmente, yo mismo me siento feliz cuando oigo repetir que lo bueno, si breve, dos veces bueno. Sin embargo, en la sátira I, I, Horacio se pregunta, o hace como que le pregunta a Mecenas, por qué nadie está contento con su condición, y el mercader envidia al soldado y el soldado al mercader. Recuerdan, ¿verdad? Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto. A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio (1981: 149).

FECUNDIDAD

Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea (1981: 111).

Esta idea se extiende a la defensa de la tachadura como labor fundamental en el ejercicio de la escritura —recordemos su citado “Yo no escribo, yo solo corrijo”

expandiendo las posibilidades de aprehensión de la realidad tanto desde el punto de vista sensorial como intelectual (Noguero, 2011: 3-4).

4 En la entrada 68 de *Bartleby y compañía*, Enrique Vila-Matas retoma una frase de Kafka para explicar lo que le ocurre en el proceso de escritura de lo que él llama “este diario por el que navego a la deriva”, y que se aviene perfectamente con lo que acabo de subrayar: “Cuanto más marchan los hombres, más se alejan de la meta. (...) Piensan que andan, pero sólo se precipitan —sin avanzar— en el vacío. Eso es todo” (Vila-Matas, 2001: 150). Un poco más adelante, subraya: “Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto sin centro”. De ahí su conclusión: “Soy como un explorador que avanza hacia el vacío. Eso es todo” (Vila-Matas, 2001: 151).

incluido en *La letra E* (1987: 29)— y explica su elección de la mosca —animal menor, cotidiano, en perpetuo vuelo— como símbolo de su “escritura de las ruinas”, voluntariamente en las afueras del canon, compartida por tantos admiradores y que, por citar un ejemplo reciente, ha hecho titular a Julia Otxoa su último libro de brevedades *Confesiones de una mosca* (2018).

De la restricción nace, pues, la verdadera creación. Por ello, estos autores se colocan del lado de las tijeras en la famosa *Disputa entre el cálamo y las tijeras* imaginada por el hebreo Sem Tob ya en 1345 (Garzón, 2013: 103–108), así como aplaudirían, sin duda, la versión del génesis ofrecida por Maurice Blanchot en *La escritura del desastre*, según la cual Dios creó el mundo retirándose, como un reflujo de ola (1980: 27).

1. Escrituras subversivas

Ya lo señalaba Juan Ramón Jiménez en la máxima 35 de su diario estético y vital: “Ser breve, en arte, es suprema moralidad” (2012: 56). Y así lo repite Barthes cuando emplea en la *Lección inaugural* el término “desprendimiento” para reivindicar su postura frente al “eje de poder” desde el cual operan lengua y discurso. De hecho, ante esa coerción, solo queda emplear estrategias “para desbaratar, desprenderse o por lo menos aligerar dicho poder” (2007: 147). Lógicamente, escribir “corto” interrumpe la verbosidad y el flujo de un proceso, como nos enseñó Montaigne, entre otros, al criticar los largos párrafos ciceronianos (1999: 189–190).

En la misma línea sesitúa Blanchot en *El libro por venir* (1959), cuando responde del siguiente modo a la pregunta de por qué su libro se constituye como una sucesión de fragmentos: “porque lo prohibido no golpea a un libro roto” (2005: 282). Pero, quizás, el pensador que ha sabido expresar mejor este carácter subversivo de los márgenes ha sido Edmond Jabès —de quien Blanchot toma la idea arriba citada,—, autor de títulos tan extraordinarios como *El libro de los márgenes* o *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, y que no presenta la escritura fragmentaria como una preferencia estética, sino como una necesidad ética. Así, la moral del fragmento nos permitiría situarnos, aunque sea de modo pasajero, en la verdad, lo que destaca Henri Quéré en relación a la obra del escritor francés de origen egipcio (1992: 80).

En la literatura en español, recorro a uno de sus cultores más osados para demostrar este presupuesto: Ramón Gómez de la Serna, discípulo confeso del discurso poliédrico y fragmentado de Nietzsche —ya en “El concepto de la nueva literatura” (1909) escribió “Hoy no se puede escribir una página ignorando a Nietzsche” (1996: 122)— y que practicó el arte de la brevedad en numerosos libros inclasificables desde su título, como es el caso de *Tapices*, *El Rastro*, *Muestrario*, *Pombo*, *Disparates*, *El libro nuevo*, *El libro mudo*, *Caprichos*, *Golleries*, *Trampantojos* y tantos otros.

Ramón, en su “Proclama de Pombo de 1915” —incluida posteriormente en *Pombo* (1918)—, denuncia cómo el mercado se encuentra inundado de “cosas editoriales” que, para satisfacer a un *público matrimonial*, ignoran la verdadera literatura. Por ello, propone por primera vez:

(...) el libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro cambiante y explotador, el libro libre en que se libertase el libro del libro, en que las fórmulas se desenlazasen al fin, los libros que aquí no han comenzado a publicarse porque los que quizás parezcan ser de esta clase o se creen obligados a tomar el uniforme filosófico o hablan de una libertad antigua, indecisa y elocuente o resultan como capítulos sueltos y lentos de novelas inacabadas (1999: 213)⁵.

En *Greguerías* (1917) se queja de los autores que no asumen el riesgo de la disolución —estética y biográfica— con las siguientes palabras: “Todos los escritores adolecen de que no quieren descomponer las cosas, y no se atreven a descomponerse ellos mismos, y eso es lo que les hace timoratos, cerrados, áridos y despreciables” (1997: 709). Puesto que la vida supone un continuo suicidio si se vive en su verdad más radical —hecho probado por su título *Automoribundia*—, la greguería solo puede entenderse como un ácido corrosivo, que “ha esparcido su disolvencia por toda la literatura, y ha roto, ha roturado, ha dividido las prosas, ha abierto agujeros en ellas, las (sic) ha dado un ritmo más libre, más leve, más estrambótico, porque el pensamiento del hombre es ante todo en la creación una cosa estrambótica, y eso es lo que hay que cargar de razón y de sinrazón” (1997: 702). La última frase de este preámbulo anuncia ya el siguiente título de su autor, con lo que subraya la congruencia de su pensamiento: “Malvado el que *en este muestrario de retales de todas las clases* vea la errata en vez de ver el efecto de cada retal. Solo será inteligente el que anote los retales que aquí faltan (...) Pero si se me deja tiempo, yo me saltaré más los ojos para encontrar todo lo que falta” (1997: 430).

El espléndido prolegómeno de *Muestrario* rechaza “esa prosa seguida, igual, pegada toda a lo largo sobre el papel y que es cargante como los papeles de flores o de un solo motivo muy repetido y muy compacto, que empapan las habitaciones

5 Barthes recoge en *S/Z* la siguiente declaración: “En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta perderse de vista, son indecibles [...]; los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca al tener como medida el infinito lenguaje” (2001: 31).

que tanto nos han hecho sufrir, que tan en vano y tanto nos han matado" (1997: 439), para lanzar una idea fundacional de su poética:

La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba, y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes de toda construcción literaria (...) Todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los tendones y los nervios, como despeñándose (1997: 440).

Estos principios se mantendrán en las "Advertencias" que anteceden a la publicación de sus *Greguerías selectas* (1919), donde recalca las dificultades y ventajas de la escritura híbrida: "¡Qué difícil es trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho! Trabajar de ese modo es la única manera de ser leales, de dejar intersticios, porque esos intersticios es lo más que podemos conseguir" (1997: 703). Del mismo modo, *El Libro Nuevo* (1920) incluye sentencias como las siguientes: "Este libro es el libro absurdo, intrincado y sin intrincamiento (...) en que están barajadas todas las cosas (...). El verdadero libro tal como salga, tal como caigan los dados, tal como surjan las cosas" (1999a: 50). Por su parte, en *Variaciones* (1922) ratifica la actualidad de este tipo de escritura:

Este libro caprichoso y vario en el que a veces he tenido la humorada de señalar con la pluma del dibujante alguna cosa, algún detalle de la vida, creo que será un libro entretenido, en el que estarán recogidas todas las asociaciones de ideas que nos asaltan en la vida, reunido lo fantástico con lo actual y lo antiguo [...]. Son los libros que más amo y los que me parecen más intelectuales sin perder nunca el contacto con la vida (1999a: 609).

Finalmente, en *Ramonismo* (1923) cita muchos de sus textos libérrimos, insistiendo en su complicidad con los lectores y en su carácter de volúmenes abiertos: "En libros como este, como *Disparates*, *Muestrario*, *el Libro nuevo*, *Variaciones* y *Virguerías*, cuyo texto diferente y variado produce índices en que yo mismo me pierdo, todo se inicia sinceramente, sin abrumar a mis lectores, pues yo repudio los lectores que necesitan encontrar llena de cilicios y penitencias la lectura" (2001: 63).

En años recientes, el portorriqueño Eduardo Lalo convierte el fragmentario foto-texto *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* (2010) en una meditación sobre la imposibilidad de escribir más allá de la frase para no caer en la coerción del Estado. Transcribo acá algunos de sus esclarecedores párrafos:

No afirmar (o negar) es una forma de decir lo que no se había pensado. Resistir el momentum de la lógica es tocar por un instante la trascendencia de lo impensado (...).

Se escribe atado, encajonado, en un voluntarioso y fracasado intento de transgresión (y de trascendencia). El resultado es la mancha, la sombra, la rayadura del vencimiento. Ésta parecería ser la única huella personal de la humanidad. Lo demás sería el imperio del castigo, de la brutalidad, de la fuerza deprimente y ciega de lo que de incontrolable y

rudimentario tienen las identidades. La marca —el acto escritural— es la única manera de ganar habiendo perdido. Es una victoria pírrica (2010: 89-90)⁶.

Probada la ética inherente a la "escritura corta", pasemos a hablar de sus principales recursos compositivos.

2. Estrategias de la escritura corta

2.1. Modelos reducidos

Claude Lévi-Strauss señaló cómo, "siempre y en todas partes", para acceder al concepto universal debemos atender a lo singular, por lo que la obra de arte debe constituir un "modelo reducido" que nos permita aprehender su totalidad en el instante (2006: 34). De ahí que la potencia artística crezca con la renuncia y que el placer estético aumente porque apreciamos lo total en lo fractal, en un movimiento ajeno al totalitarismo de los sistemas.

Juan Ramón Jiménez ya lo había observado con lucidez: "Soy amigo de la síntesis. Por eso prefiero la rosa a la rosaleda, el ruiseñor a la ruiseñorera" (1990: 19). En la misma línea se expresa Franz Kafka en "La peonza", protagonizada por un filósofo que decide abandonar su análisis de los grandes problemas de la humanidad por improductivo: "Le parecía antieconómico; si realmente llegaba a conocer la pequeñez más diminuta, entonces lo habría conocido todo, así que se dedicaba exclusivamente a estudiar la peonza" (2001: 326).

Por su parte, Gómez de la Serna mostró siempre un interés desmesurado por los objetos más variopintos. Esto lo llevó a escribir "Las cosas y el ello", artículo publicado en *Revista de Occidente* (1934) donde reivindica el misterio existente en las piezas cotidianas:

Un tarugo de madera, un gran clavo, un cenicero son elementos filosóficos, claves de universo (...). Para mí es astrolabio cualquier cosa pequeña, un enchufe desprendido, un salero cipotal (...). De la carambola de las cosas brota una verdad superior, esa realidad transformadora del mundo que le da mayor sentido (2005: 1113).

Asumiendo una postura animista, deudora tanto de las correspondencias simbolistas como de las "nuevas" teorías atómicas —recordemos su definición de "las cosas" como "universos de átomos, con sus electrones, protones y los otros ones

6 En *Intemperie* leemos de nuevo: "Descreer. Descreer del mundo equivale a interrogar las formas que lo sustentan. Hacerlo es una forma de abandono, una renuncia a las ideas universales y la apuesta por una aventura a los límites de la mente. Descreer, pues, para acceder a la condición de superviviente. Descreer para que la escritura arribe como un don" (2006: 11).

que se van descubriendo" (2005: 1111)—, sintetiza su pensamiento en una de las greguerías incluidas en *Muestrario*: "No puede estar separado todo de nosotros. No puede haber esas radicales separaciones. Todo está unido. Materialmente estamos identificados y estamos amontonados en un abismo de cachivaches, de casas y de árboles" (1997: 571). En esta situación, se entiende por qué los "textos-inventario" encuentran su origen en *El Rastro*, recuento a manera de álbum de los inverosímiles personajes y objetos que componen este mercado madrileño y verdadero icono de su universo: "el mundo me anonadó en plena adolescencia desde el fondo del Rastro porque atisbaba yo que la épica era un fracaso de charras" (1996: 23).

Destaco, por otra parte, la visión extrañada, cercana a la desautomatización estética propugnada por los formalistas rusos, de que hace gala Ramón en estas misceláneas. Si en *Muestrario* leemos "Quizás somos solo los hombres que miran (...). Es una mirada agujereada, quizás, la nuestra; un modo de ver sin pretensiones, pero sin diferencia y sin reservas" (1997: 442), en *Pombo* la idea se concreta, adquiriendo un interesante dinamismo en el autorretrato "Yo":

(...) Soy solo una mirada ancha, ancha como toda mi cara (...). Ni soy escritor, ni un pensador, ni nada. Yo solo soy, por decirlo así, un mirador, y en esto creo que está la única facultad verdadera (...); algo que es solo la facultad de que entre la realidad en nosotros, pero no como algo que retener o agravar, sino como un puro objeto de tránsito (1999b: 170).

Esta aprehensión del mundo cristalizará en la "visión de la esponja" descrita en "Las palabras y lo invencible", ensayo publicado en la *Revista de Occidente* (1936) y, sin duda, base conceptual del *ramonismo*:

El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada. Ese pretengo ente esponjario y agujereado que queremos ser para no soportar la monotonía y el tópico, para salvarnos a la limitación de nosotros mismos, mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando las relaciones insospechadas entre las cosas (2005: 793-794).

Este hecho explica el éxito alcanzado por inventarios de todo tipo en volúmenes caracterizados por la escritura corta. Es el caso de títulos como *Ensayos* (1925) y *En defensa de lo usado* (1938), de Salvador Novo, donde se discute eruditamente sobre motivos como el pan, la leche, las barbas o la calvicie, en una línea que será continuada por *Disertación sobre las telarañas*, de Hugo Hiriart (1985) (por ofrecer un ejemplo muy cercano al de Novo), y ampliada en la infinidad de catálogos —botánicos, bestiarios, de juguetería, minerales— que pueblan las brevedades de nuestros días.

2.2. Anécdotas

Del mismo modo que los objetos singulares nos ayudan a conocer los universales de pensamiento, los momentos particulares permiten acceder a la interpretación del hecho histórico total. Recordemos, en este sentido, cómo Ricardo Piglia defiende la consecución del "flujo de la vida" a través de la narración de estos sucesos puntuales, pues "construir un espacio entre un acontecimiento y otro acontecimiento, eso es pensar" (2007: 64). Por ello, postula la creación de "casos falsos" por parte de los escritores: "los científicos construyen en el laboratorio situaciones artificiales, lo que llaman caso falso, un hecho producido y estudiado bajo condiciones perfectamente controladas" (2007: 128)⁷.

En la línea de nuevos historiadores como Raymond Williams y E.P. Thompson, quienes consideran la anécdota como "contrahistoria" que abre la percepción del mundo (Gallagher y Greenblatt, 2013), Paul Fleming la señala como el mecanismo perfecto para expresar el hecho no conceptual de manera similar a la metáfora (2011: 74).

Atendiendo, además, al deseo deleuziano de encontrar "aforismos vitales que sean a la vez anécdotas de pensamiento" (2005: 128), entendemos el frecuente recurso a las biografías breves en la práctica de la escritura corta⁸.

Esto explicaría, asimismo, la eficacia de un microrrelato canónico en su retrato de "la banalidad del mal", firmado por Gerardo Mario Goloboff y titulado "General Jorge Rafael Videla":

Amaba los perros de caza, los tapices con ciervos y la música de Wagner.

Leía pocos diarios pero se detenía a hacer palabras cruzadas. No toleraba el rumor de los árboles ni el trino de los pájaros.

Dormía bien (2007: 138).

2.3. Escritura "de las afueras"

Ya lo señaló Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*:

⁷ Esta idea aparece reiterada en *Formas breves*, donde leemos: "en este libro he trabajado sobre los relatos reales y también sobre variantes y versiones imaginarias de argumentos existentes. Pequeños experimentos narrativos y relatos personales me han servido como modelos microscópicos de un mundo posible o como fragmentos del mapa de un remoto territorio desconocido" (2006: 142).

⁸ Se trata de títulos que recrean una totalidad a partir de circunstancias concretas, como vemos en *Historia universal de la infamia* (Jorge Luis Borges), *La sinagoga de los iconoclastas* (Juan Rodolfo Wilcock), *Pájaros de Hispanoamérica* (Augusto Monterroso) o *La literatura nazi en América* (Roberto Bolaño), por citar unos pocos ejemplos.

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (2004: 462)*.

Barthes profundizó en la imagen de los fragmentos como ruinas en *Le grain de la voix*: “Ce qui vient à l'écriture, ce sont de petits blocs erratiques ou des ruines par rapport à un ensemble compliqué et touffu. (...) Personnellement, alors, je me débrouille mieux en n'ayant pas l'air de construire une totalité et en laissant à découvert des résidus pluriels. C'est ainsi que je justifie mes fragments” (1981: 306). Estas declaraciones serían, sin duda, suscritas por el argentino Héctor Libertella en su póstumo *Zettel* (2009), mosaico marcado por la discontinuidad donde el autor persigue un sueño fundamental: no comunicar, sino transmitir. Para ello, Libertella propone un arte “hecho de brevedades, que jamás caerá en la despreciable soberbia del aforismo ni en el aburrimiento de la explicación” (2009: 64). Un arte que, en palabras del autor, “roe en fino su propio hueso, que se alimenta de la radiografía de sus propias costillas” (2009: 19), por lo que propende, como él mismo señala, a la jibarización continua: “en el caso de los trozos largos, achicarlos hasta su casi desaparición” (2009: 26).

Solo el margen permite resistir el dogmatismo de los pensamientos sistematizados y deconstruir las lógicas transparentes. Por ello, los practicantes de “escritura corta” disfrutan subrayando las grietas y pobreza de sus discursos. Es el caso de Libertella, que en *Zettel* realiza constantes alusiones al armado de su “muy abierta” obra. Así, incluirá frases como las siguientes: “(No va. Otra vez, muy argumentativo)” (2009: 25); “(No. Tachar esto. Es apodíctico)” (2009: 28); “(Ojo. ¿Esto ya lo dije en *El árbol de Sassure?* Revisar)” (2009: 22).

Los escritores de lo breve se cuestionan, pues, constantemente, presentándose como habitantes de la periferia literaria, mendigos y ascetas enfrentados al omnipotente monarca del pensamiento “solar”. Y digo mendigos por la recurrencia

9 Existe un claro nexo entre esta idea y la expresada por Andrés Neuman en *Cómo viajar sin ver (Latinoamérica en tránsito)*: “Renunciaría entonces al afán de recrear totalidades, dar la impresión de un conjunto. Asumiría los pedazos. Admitiría que viajar se compone sobre todo de no ver. Que la vida es un fragmento, y ni siquiera ella conforma una unidad. Lo único que tenemos es un resquicio de atención. Una mínima esquina del acontecimiento. Nos lo jugamos todo, nuestro pobre conocimiento del mundo, en un parpadeo” (2010: 14). De ahí que el autor elija una conversación en el taxi, el diferente formato de los formularios de entrada a los países o la descripción de las recepciones de hotel para radiografiar los lugares que va visitando.

de su figura en la obra de Jorge Luis Borges, aficionado a contraponer personajes tan dispares como Heráclito y Darío, Diógenes y Alejandro Magno. Así ocurre en “Los diálogos del asceta y el rey”, donde leemos: “Un rey es una plenitud, un asceta es nada o quiere ser nada; a la gente le gusta imaginar el diálogo de esos dos arquetipos (...) Bajo la superficie trivial late la oscura contraposición de los símbolos y la magia de que el cero, el asceta, puede igualar y superar de algún modo al infinito rey” (2001: 18).

Quiero pensar que Borges equipara la figura del cultor de brevedades a la del asceta que habita en las ruinas, lo que explicaría el título del presente ensayo y que, asimismo, le ponga punto final con la frase que el poeta espetó, con orgullo, al rey burgués cuando este le confinó al jardín en el hermoso cuento rubendariano: “Mi harapo es de púrpura” (2007: 629).

Bibliografía

- BARTHES, Roland (2001 [1970]). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- (2004 [1975]). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.
- (2007 [1977]). *El placer del texto y Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.
- (1981). *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*. Paris: Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2004 [1982]). *Libro de los Pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal.
- BLANCHOT, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- (2005 [1959]). *El libro por venir*. Madrid: Trotta.
- BORGES, Jorge Luis (2001). “Diálogos del asceta y el rey”. *Textos recuperados, 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé. 18.
- CIORAN, Emil (2005). *Adiós a la filosofía y otros textos*. Sel. de Fernando Savater. Madrid: Alianza Editorial.
- DARÍO, Rubén (2007). *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ETTE, Ottmar (2009). *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación, nuevas perspectivas transareales*. Guatemala: F & G Editores.
- FLEMING, Paul (2018). “The Perfect Story: Anecdote and Exemplarity in Linnaeus and Blumenberg”. *Thesis Eleven* 104.1 (2011): 72-86. Disponible en: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0725513610394736>
- GALLAGHER, Catherine y Stephen GREENBLATT (1997). “Counterhistory and the Anecdote”. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press. 49-73.

- GARZÓN FERNÁNDEZ, Marina (2013). "Los escritos de tijeras: el arte de la caligrafía sin tinta". En Galende, Juan Carlos (coord.). *Funciones y prácticas de la escritura*. Madrid: UCM. 103-108.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996). *Prometeo. Escritos de juventud. Obras completas I*. Ed. de Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1997). *Greguerías. Muestrario. Greguerías selectas. Obras completas IV*. Ed. de Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1999a). *Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El Alba. Obras completas V*. Ed. de Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1999b). *Pombo. La sagrada cripta del Pombo*. Pról. de Andrés Trapiello. Madrid: Visor/CAM.
- (2001). *Ramonismo. Caprichos. Golleries. Trampantojos. Obras completas VII*. Ed. de Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (2005). *Retratos y biografías. Ensayos, efigies e ismos. Obras completas XVI*. Ed. de Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario (2007). "General Jorge Rafael Videla". En Pollastri, Laura (ed.). *El límite de la palabra: antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1990). *Ideología*. Barcelona: Anthropos.
- (2012). *Poesía en prosa y en verso (1902-1932)*. Sevilla: Facediciones.
- KAFKA, Franz (2001). *Cuentos completos*. Madrid: Valdemar.
- LALO, Eduardo (2010). *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Tal Cual.
- (2016). *Intemperie*. Buenos Aires: Corregidor.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2006 [1962]). *El pensamiento salvaje*. México: FCE.
- LIBERTELLA, Héctor (2009). *Zettel*. Buenos Aires: Letranómada.
- MONTAIGNE, Michel de (1999 [1580]). "De los libros". *Ensayos escogidos*. Madrid: Edaf. 177-198.
- MONTERROSO, Augusto (1981 [1972]). *Movimiento perpetuo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1987). *La letra E*. México: Era.
- NEUMAN, Andrés (2010). *Cómo viajar sin ver (Latinoamérica en tránsito)*. Madrid: Alfaguara.
- NOGUEROL, Francisca (2011). "Espectrografías: minificción y silencio". *Lejana* 3: 1-15.
- (2017). "Brasca, el Hacedor". En Prólogo a Raúl Brasca. *Minificciones. Antología personal*. México: Ficticia. 13-20.

- OTXOA, Julia (2018). *Confesiones de una mosca*. Palencia: Menoscuarto.
- PIGLIA, Ricardo (2007 [1988]). *Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama.
- QUÉRÉ, Henri (1992). *Intermittences du sens*. París: PUF. 80.
- VILA-MATAS, Enrique (2001). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.