



Los senderos tachados de la brevedad: Mauricio Montiel Figueiras y Rosendo Cid

The erased paths of brevity: Mauricio Montiel Figueiras and Rosendo Cid

Paulo Gatica Cote

Universidad de Santiago de Compostela/
paulo.gatica@usc.es

ORCID: 0000-0003-1534-3404

Date of reception:

21/06/2021

Date of acceptance:

16/07/2021

Citation: Paulo Gatica Cote, “Los senderos tachados de la brevedad: Mauricio Montiel Figueiras y Rosendo Cid”, *Revista Letral*, n.º 27, 2021, pp. 140-160. ISSN 1989-3302.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i27.21611>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 3.0 Unported license.



RESUMEN

Acerca del fenómeno de la microtextualidad literaria han predominado los estudios centrados en el debate terminológico, en su extensión o en la identificación genérica. En este artículo me acercaré a la denominada “estética del fraude” y a conceptos como apropiación y postproducción para analizar dos ejemplos de microformas intersticiales –la serie de minificciones “El texto detrás del texto” de Mauricio Montiel y la obra aforística *El hombre que rayaba periódicos* de Rosendo Cid-Eduardo Torres–, que juegan, primero, con su genericidad, entendida como marcos o matrices de producción e interpretación literarios; y, en segundo lugar, con su literariedad, mediante la aplicación de estrategias apropiacionistas –la tachadura o la selección/recontextualización– que terminan cuestionando la propia idea de autoría.

Palabras clave: Microtextualidad, Minificción; aforismo; estética del fraude.

ABSTRACT

Most studies on literary microtextuality have focused on the terminological debate, its brief extension or the genre classification. In this paper I will use the so-called “aesthetics of fraud” and concepts such as appropriation and post-production to analyze two examples of interstitial microforms: the series of microfictions “El texto detrás del texto” by Mauricio Montiel and the aphoristic work *El hombre que rayaba periódicos* by Rosendo Cid-Eduardo Torres. First, I will reflect on their genericity, understood as a series of frames or matrices of literary production and interpretation; secondly, I will consider the literary nature of these projects that use appropriationist strategies –erasure or selection/recontextualization– to question the very idea of authorship.

Keywords: Microtextuality, microfiction; aphorism; aesthetic of fraud.

1. Introducción¹

Las “fronteras umbrías” (Noguerol 241) de la microtextualidad suponen un desafío teórico extremo, solo comparable al minimalismo expresivo, a la densidad semántica y a la fluidez y ambigüedad genológica que exhiben estas formas. Por un lado, especialistas como David Lagmanovich, Fernando Valls, David Roas o Violeta Rojo² han subrayado la condición eminentemente narrativa del microrrelato/cuento/minicuento —por mencionar solo algunas de sus denominaciones habituales—; por otro, el concepto de minificción surge como “supracategoría literaria poligenérica o hiperónimo” (Andrés-Suárez 20-21) o “categoría transgenérica” (Tomassini y Colombo 83) que comprende una multiplicidad de microtextos narrativos y no narrativos en los que se evidencia la voluntad de deconstruir no solo el concepto “fuerte” de género literario, sino de llevar a estas formas al precipicio de su propia literariedad.

Ahora bien, la taxonomía de “universos mínimos” y la elaboración de una enciclopedia de obras y autores no han ocupado toda la atención de los especialistas. Aparte de la ya recurrente encrucijada teórica/terminológica, habría que mencionar que el debate sobre los límites del género se ha acentuado con la producción y difusión masiva de estos microtextos en redes sociales³. No obstante, la “calidad”, sobreentendida en ciertas visiones

¹ Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto de investigación “PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual” (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

² Aun a riesgo de resultar repetitivo para el público especialista, ofrezco una mínima disquisición sobre los matices existentes en estas visiones. Para Lagmanovich el concepto de minificción sirve para diferenciar a los microtextos ficcionales de aquellos otros con los que solo comparten la brevedad (26). Además, establece una diferencia entre la minificción y el microrrelato: “minificción esencialmente narrativa” (27). Por su parte, Fernando Valls considera que el microrrelato es un “género omnívoro” (19) eminentemente narrativo en el que “imperla la concisión, la elipsis, el dinamismo y la sugerencia” (20). En cambio, David Roas piensa que el microrrelato no posee un “estatuto genérico propio y autónomo respecto al cuento”, pues se trata de una variante en la que la brevedad del cuento se ha intensificado en sumo grado (29). Finalmente, Violeta Rojo apuesta por la denominación “minicuento” —“ese (des)generado”— para hablar de “una narración sumamente breve, ficcional, con un desarrollo accional condensado y narrado de una manera rigurosa y económica en sus medios. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas” (34). Comparte con Roas su percepción de que el minicuento es una manifestación extrema de las posibilidades ya existentes en su “hermano mayor”.

³ Los trabajos liderados por el proyecto de investigación MiRed son valiosos ejemplos de este necesario cambio de enfoque en los estudios de las microformas literarias. Como Ana Calvo explica: “Si los estudios académicos han contribuido de manera decisiva a la consolidación del estatuto genérico del

puristas del género —en oposición a las ideas de facilidad o reproductibilidad—, es un concepto ideologizado. Obviar las producciones mal llamadas marginales llevaría, en mi opinión, a un panorama sesgado de la literatura y, en el fondo, normativo.

El carácter escurridizo de los textos, reacio a cualquier intento de fijación, ha provocado que la crítica prefiera adoptar un perfil bajo, más centrado en el examen textual o en la sistematización de sus variantes que en las implicaciones estéticas que acarrea. La crítica suele situar en la figura de Duchamp y los *ready-mades* la primera plasmación del giro conceptual que atravesará el campo artístico a partir de la segunda mitad del siglo XX. Graciela Speranza apunta en esta dirección cuando señala el movimiento de las artes hacia su “fuera de campo”:

Empujadas por el deseo de ser *otro*, las artes visuales —pero también la literatura y el cine— se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora. Los campos estéticos se expanden en la posmodernidad y la transformación de los medios individuales se abandona en favor de nuevas prácticas del ‘arte en general’ que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales (23-24).

En relación con esto, me propuse en trabajos anteriores (Gatica “Nuevas tradiciones electrónicas”; “Las trampas de la brevedad”) relacionar la *tuitera* y otras prácticas en redes sociales con algunas de las estrategias conceptualistas más asentadas y reconocidas: participación-colaboración, apropiacionismo, plagio o *mash-ups*. En este sentido, la elección de la microtextualidad como objeto de estudio no tiene nada de accidental o fortuito, ya que pocas manifestaciones literarias han dinamitado de una manera tan flagrante los cimientos de la genología

microrrelato y la red a su cultivo y a su vertiginosa difusión y expansión, en la actualidad, como consecuencia del perfecto ensamblaje entre el microrrelato y las formas minificcionales y la hipermedialidad, revisten protagonismo las investigaciones en otros terrenos: la interacción entre las distintas prácticas significantes y las nuevas plataformas tecnológicas: las relaciones interartísticas, intermediales y transmediáticas que se establecen en la esfera digital entre microrrelato, imagen, sonido y vídeo; la hibridación del microrrelato con otros códigos expresivos; el entrecruzamiento, las relaciones semiológicas y alianzas que entablan en la cultura textovisual las manifestaciones textuales de diversas procedencias, entre el texto literario y otras manifestaciones artísticas (fotografía, pintura, cine, animación audiovisual, imagen en movimiento, microvídeo, etc.), entre otros. A la exploración de los medios, las formas y las estrategias con que el microrrelato se difunde en la red acompañado de imágenes, se suma el análisis de algunas prácticas creativas emergentes (algunas híbridas, dinámicas y heterogéneas, en las que prima el componente visual y la simbiosis entre microrrelato y otras posibilidades multimedia) que proliferan en los formatos digitales aprovechando los elementos extratextuales que están dotados de gran potencialidad narrativa” (12).

tradicional, así como han demostrado una fuerte autoconciencia para fluir entre ámbitos genéricos. Con todo, esta “capacidad” de metarreflexión sobre los géneros literarios no aclara la situación, pues seguirá recayendo en el lector —en su “competencia literaria”⁴— la responsabilidad última para la descodificación de estos textos esquivos.

En este juego entre lo normativo y lo creativo, surge el sintagma de “estética del fraude” aplicado a la minificción (Gatica “Las trampas de la brevedad”) como una categoría útil para el análisis de una serie de microtextos que inquietan críticamente en la tradición, pues socavan y legitiman al mismo tiempo los modelos heredados. Así pues, el fraude debe ser entendido como un concepto contextualizable, que se va modificando en el devenir sociohistórico de las formas y teorías estéticas. No hay que obviar que esta reinterpretación no solo supone una relectura del pasado, sino que también propone nuevas vías para la experimentación y apertura del campo cultural (Álvarez 15-16). A partir de las reflexiones de Ruiz Zamora sobre post-arte⁵, planteé dos vías de experimentación artístico-literaria “fraudulentas” (Gatica “Las trampas de la brevedad” 59):

- a) “Estética de la falsificación”: fraude entendido como socavamiento, finalmente artístico, de las convenciones que garantizan su propia condición literaria. La “falsificación” no conlleva el vaciamiento categorial del Arte. A través de la simulación de lo que no se es, la producción “falsa” remite ineludiblemente a una suerte de original “verdadero”, a una dialéctica del aparecer y desaparecer de las marcas genéricas.
- b) “Estética del fraude”: fraude ligado a las poéticas de la banalización, del reciclaje y postproducción. Se aprecia en ciertas manifestaciones literarias y artísticas una tendencia a la hiperproducción textual y a la consagración de determinadas fórmulas. Esta práctica no se reduce a una mera “graforrea”, sino que se enmarca dentro un reordenamiento del sistema cultural como consecuencia, entre más factores, de la pujanza de los *new media*.

⁴ Aplico aquí “competencia literaria” en el sentido dado por Marie-Laure Ryan: “la capacidad para producir o entender las sartas generadas por las reglas alternativas de la literatura, para identificar estas sartas como ‘literarias’ y para distinguir el uso de las reglas alternativas aceptadas de la ruptura de reglas que produce oraciones totalmente inaceptables” (255).

⁵ Manuel Ruiz Zamora utiliza el concepto de “post-arte” para referirse “a toda esa enorme variedad de fenómenos de índole más o menos estética que se producen entre los estertores del mundo crepuscular y metafísico del Arte y la incipiente productividad de una realidad ya post-metafísica, en la que los objetos comienzan a ser juzgados a partir de sus propias determinaciones singulares y según el papel que juegan en determinados contextos específicos” (134-35).

La microtextualidad agrupa múltiples formas literarias “reconocibles”, paraliterarias —formas procedentes de la tradición sapiencial, entre otras— o, directamente, extraliterarias —instruccionarios, anuncios por palabras, etc.—. La perspectiva del fraude va más allá de la mera constatación de una pertenencia equívoca a cualquiera o a todos estos dominios. Como explica Patricio Pron, las “falsificaciones literarias constituyen transgresiones de leyes jamás formuladas y en continua transformación, en no menor medida gracias a esas transgresiones” (168); en consecuencia, ayudarían a trazar una suerte de mapa de lugares posibles en la práctica de estas escrituras mínimas.

En el actual panorama mediático, este campo se ha visto ampliado gracias, en buena medida, a la generalización de la red, que diluye las fronteras institucionales —reguladas por agentes y leyes de paso— entre lo literario y lo no-literario, entre lo estético y lo antiestético. No obstante, la condición digital no conlleva la desaparición de las fronteras genéricas ni la desterritorialización absoluta; la textualidad se inscribe dentro de un contexto no marcado por su carácter estético, pero que ofrece algunos mecanismos territorializadores. Por ejemplo, el uso de *hashtags*, que permiten relacionar en Twitter cada mensaje con un género o serie textual, y la publicación en una determinada cuenta pueden garantizar tanto la lectura literaria como el incremento de la relevancia-valor-presencia de los tuits. Por otra parte, esta situación podría derivar en lo que se ha descrito como banalización o contaminación mediática (Bustamante; Rojo “La minificción atrapada”). Como afirma categóricamente Kenneth Goldsmith: “la interfaz de Twitter ha recontextualizado el lenguaje ordinario para hacerlo ver extraordinario” (254).

2. “El texto detrás del texto” de Mauricio Montiel Figueras (detrás de El hombre de tweed)

No se le escapa a nadie que ciertos factores “externos” contribuyen a la inflación de las escrituras mínimas: dimensiones asumibles por cualquier dispositivo equipado con una pantalla, tiempo reducido —en teoría— de lectura, supuesta accesibilidad tecnológica y hermenéutica. De manera especial, Twitter se ha erigido en el medio predilecto para la creación y difusión de microtextos debido a la limitación de caracteres. Sin embargo, la obligada contención provoca una curiosa consecuencia, bien vista por Bustamante: “creemos que en los *tweets* existe un riesgo mayor de ofrecer como nanorrelatos lo que solo son ocurrencias ingeniosas que cumplen, eso sí, con la máxima de la brevedad” (54).

Evidentemente, las innovaciones tecnológicas conllevan un cambio cuantitativo y cualitativo en el sistema literario. Este reconocimiento no debe entenderse como “impacto” exógeno,

sino como resultado de un proceso más intrincado que emana de la misma sociedad. Las hiperactivas comunidades de creadores *amateurs* y “profesionales” han demostrado una innegable capacidad de aprovechamiento de las redes sociales con fines creativos. Especialmente, en este ecosistema mediático que alienta la hiperactividad y el deseo de exposición de los usuarios, Twitter ha mostrado una clara inclinación por la práctica y experimentación con formas breves. En el torrente igualador del *timeline*, elaborados proyectos artístico-literarios van a compartir idéntico espacio y, posiblemente, atención con contenidos indiferenciados: informaciones, enlaces, encuestas, fotografías, *boutades* o *memes*.

Entre los creadores que mejor han sabido explorar las posibilidades expresivas de las redes sociales en español se encuentra Mauricio Montiel Figueiras (1968). Al amparo de innovadores como Julio Torri, Díaz Dufoo, Augusto Monterroso o Juan José Arreola, sobresale en las letras mexicanas una generación de escritores tremendamente activos en el ciberespacio: Cristina Rivera Garza, Alberto Chimal o el propio Mauricio Montiel. Estos creadores “anfíbios”, con obra publicada en libro y una producción digital intensa, hallan en la web y las redes el lugar propicio para emprender proyectos deudores de una sensibilidad vanguardista, conceptual, lúdica e ingeniosa. Particularmente, la obra de Montiel supone una muestra paradigmática de tecnoescritura consciente de su “materialidad”. Además de contar con una sólida y variada trayectoria literaria en papel⁶, el escritor mexicano es el padre literario de *El hombre de tweed*, tetralogía novelesca iniciada en 2011 y, sin duda, uno de los proyectos narrativos más ambiciosos y longevos pensados para Twitter: *El*

⁶ Entre sus publicaciones destacan los poemarios *–Mirando cómo arde de la amarga ciudad* (UNAM, 1994), *Oscuras palabras para escuchar a Satie* (UAM, 1995)–, los libros de cuento *–Donde la piel es un tibio silencio* (Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992), *Páginas para una siesta húmeda* (CONACULTA, 1992), *Insomnios del otro lado* (Joaquín Mortiz, 1994), *La penumbra inconveniente* (Acantilado, 2001), *La piel insomne* (Norma, 2002; Almadía, 2020), *Ciudad tomada* (Almadía, 2013)–, las novelas *La mujer de M.* (Taller Ditoria, 2012), o *Los que hablan. Fotorrelatos* (Almadía, 2016); y los ensayos *Larga vida a la nueva carne* (Filodecaballos, 2003), *La errancia. Paseos por un fin de siglo* (Cal y Arena, 2005), *Terra cognita* (FCE, 2007), *La brújula hechizada. Algunas coordenadas de la narrativa contemporánea* (UNAM-DGE-Equilibrista, 2009), *Paseos sin rumbo. Diálogos entre cine y literatura* (Fórcola, 2010), el libro ilustrado *Señor Fritos* (Sexto Piso, 2012. Ilustraciones de Bernardo Fernández “Bef”). Su última obra publicada es *Un perro rabioso. Noticias desde la depresión* (Turner, 2021), el diario-crónica personal de la depresión cuyo origen se encuentra en un hilo de Twitter de 2018. Recientemente ha sido galardonado con el Premio Nacional de Cuento Corto Eraclio Zepeda 2020 por el relato “Siempre tendrán hambre las sombras”.

*hombre de tweed: la ciudad, El hombre de tweed: la isla, El hombre de tweed: la epidemia y La mujer de M.*⁷ .

La creación en plataformas de *nanoblogging* ha naturalizado la escritura con limitación de caracteres —280 en el caso de Twitter desde 2017—; de ahí que se haya convertido una propiedad mediática en una suerte de generador-catalizador instantáneo de microtextos como aforismos, haikus, greguerías o microrrelatos. A diferencia de los estudios literarios, las investigaciones en el terreno de la estética y la historia del arte se muestran menos “impactadas” por el factor tecnológico y más ecuanímenes en sus enfoques y presupuestos. Así, nociones como postproducción, *sampler* o *cut-ups* se emplean sin menoscabo de sus respectivos campos —y privilegios— disciplinarios para analizar fenómenos que han sido asociados tradicionalmente a la aparición y arraigo de la tecnología digital. En palabras de Goldsmith:

La mayoría de la escritura hoy en día continúa como si Internet jamás se hubiera inventado. El mundo literario todavía se escandaliza por los mismos episodios de fraudulencia, plagio y engaño que causarían risa en los mundos del arte, la música, la computación o la ciencia (28).

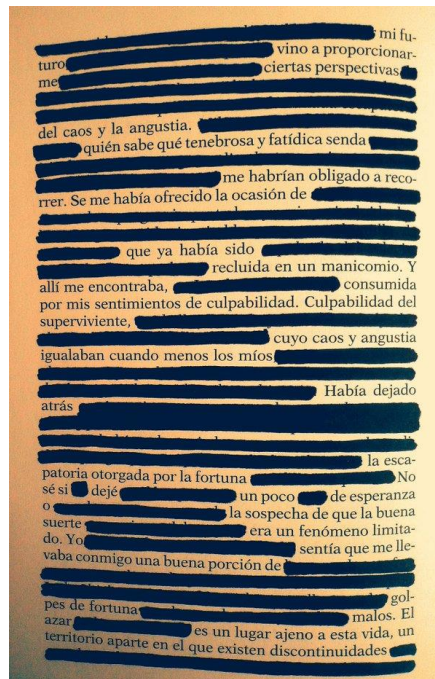
Mauricio Montiel comete un notable fraude artístico con “El texto detrás del texto”⁸. Como se deduce con facilidad, Montiel se aproxima en esta serie a la idea de palimpsesto: somete la base textual a un proceso de borrado y postproducción que contribuye a la confusión “entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original” (Bourriaud 7)⁹. Su poética no

⁷ Quien desee acercarse a la poética tuitera de Mauricio Montiel, así como a reflexiones generales acerca de la tuitera, puede consultar mi artículo “De tuitera: una aproximación” (Gatica 2020).

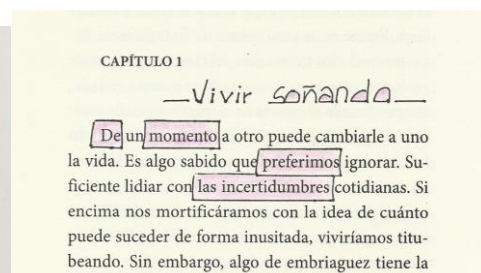
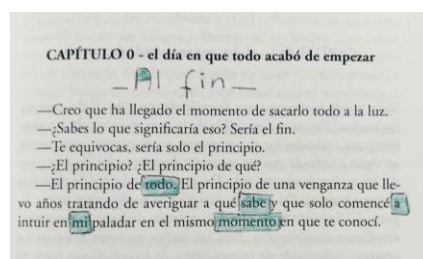
⁸ Serie no disponible desde que Mauricio Montiel decidiera deshacerse de sus cuentas en Twitter por puro hartazgo del ambiente tóxico que se respiraba tras más de diez años en activo. De hecho, trabajo con las capturas realizadas mientras preparaba mi tesis doctoral. Desde 2017 desarrolla sus indagaciones creativas en redes sociales a través de su cuenta personal en Instagram, donde algunas de sus principales series aparecidas en Twitter han hallado continuidad: #VidasAjenas y #VidaPropia.

⁹ En esta línea se desarrolla parte de la producción minificcional de la escritora canaria Belén Lorenzo (1980). Por ejemplo, en su blog *Todas las palabras cuentan* (<http://todaslaspalabrascuentan.blogspot.com/>) se localizan “Al fin” (Lorenzo 2015a) o “Vivir soñando”⁹ (Lorenzo, 2015b), dos microtextos en los que la autora trabaja materialmente sobre las obras de Ramón Betancor *Colgados del suelo* (Baile del Sol, 2014) y de Gioconda Belli *El intenso calor de la luna* (Seix Barral, 2014).

se va a fundamentar en la singularidad de lo creado, sino en la recontextualización de una cadena de sentido a través de la selección e intervención directa. Por tanto, la diferencia, antes irrebatible, entre obra original y copia queda en estas composiciones en suspenso. En este caso, plantea un trabajo de apropiación y “tachado” de la novela *Extraña en un tren*¹⁰, firmada por la escritora británica Jenny Diski (Montiel “El texto detrás del texto”):

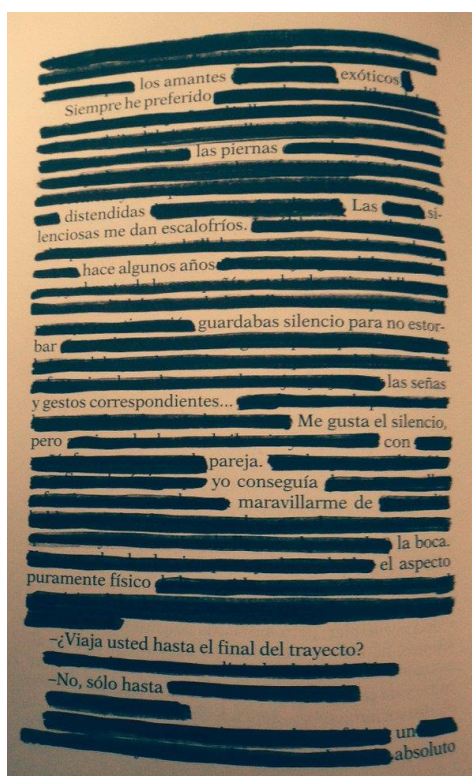


11



¹⁰ Novela publicada en español por la editorial Circe en 2003.

¹¹ Transcripción: “Mi futuro vino a proporcionarme ciertas perspectivas del caos y la angustia. Quién sabe qué tenebrosa y fatídica senda me habrían obligado a recorrer. Se me había ofrecido la ocasión de que ya había sido recluido en un manicomio. Y allí me encontraba, consumido por mis sentimientos de culpabilidad. Culpabilidad del superviviente, cuyo caos y angustia igualaban cuando menos los míos. Había dejado atrás la escapatoria otorgada por la fortuna. No sé si dejé un poco de esperanza o la sospecha de que la buena suerte era un fenómeno limitado. Yo sentía que me llevaba conmigo una buena porción de golpes de fortuna malos. El azar es un lugar ajeno a esta vida, un territorio aparte en el que existen discontinuidades”.



12

En Twitter se revela claramente cómo esta circunstancia afecta a la interpretación. Los caracteres suponen, más que una cesura, un disolvente contextual, entendido como la desaparición de los índices y marcadores de la tecnología del libro. Por eso, el sentido “macro” de cualquier texto es percibido a partir de la imposible soledad del tuit, que habita en extraña relación con un incesante encadenado de mensajes. Si se aplica esta reflexión a la literatura, la coherencia externa de las minificciones en Twitter se llevaría a cabo por medio de acciones presencializadoras como la vinculación a un perfil único —una voz—, el etiquetado mediante *hashtags* o las acciones de retuiteo.

De acuerdo con Laura Pollastri, se produciría un doble “efecto de lectura” o “desplazamiento genérico” (93). En un primer momento, cada texto presenta una relación de contigüidad espacial —como mensajes o enunciados cuyo orden o contexto es el del medio— con tuits insertos en una cuenta de usuario (@elhombredetweed) y en el *timeline* de cada lector particular. A falta

¹² Transcripción: “Siempre he preferido los amantes exóticos, las piernas distendidas. Las silenciosas me dan escalofríos. Hace algunos años guardabas silencio para no estorbar las señas y gestos correspondientes... Me gusta el silencio, pero con pareja. Yo conseguía maravillarme de la boca. El aspecto puramente físico.

– ¿Viaja usted hasta el final del trayecto?

– No, solo hasta un absoluto”.

de etiquetados tecnológicos como el *hashtag* o la difusión en una cuenta “especializada” y, evidentemente, ante el escollo insoslayable de la “intencionalidad literaria”, cada contenido posee un destino incierto en la corriente de Twitter. No obstante, existen procedimientos recontextualizadores como la recodificación de los tuits en un soporte que sí cuenta con ese barniz “literario” del que carece la red social. En este segundo “efecto de lectura” se procede al “desarraigo” digital y a la estructuración seriada. De este modo, los débiles lazos intertextuales se robustecen mediante la puesta en página, hecho que, a la postre, comporta una interpretación del texto en solitario y otra del texto encadenado.

A fin de ilustrar este punto, resulta muy productivo para el análisis traer a colación el excelente ensayo *Logofagias. Los trazos del silencio* de Túa Blesa sobre las textualidades literarias logofágicas: aquellas escrituras que textualizan la suspensión del hiato entre discurso y silencio, entre los signos lingüísticos y sus “huellas” (15, 16). Entre las diferentes figuras de la logofagia —óstracon, ápside, adnotatio, babel, hápax y criptograma— Blesa distingue el tachón, una modalidad de óstracon¹³, “que consiste en ocupar parte del discurso, incluso todo el texto, por uno o más trazos más o menos crasos, que impiden o dificultan extraordinariamente la lectura” (221). En este sentido, aunque el catedrático de la Universidad de Zaragoza se refiere al libro *Alarma* (1976) de José Miguel Ullán, la descripción de los procedimientos ahí empleados es extrapolable a la serie de Mauricio Montiel:

1. Selección de una serie de páginas de diversas publicaciones.
2. Acción de tachadura de la mayor parte de las palabras de cada una de tales páginas, de manera que la lectura del texto primitivo termine por resultar difícil o, simplemente, imposible.
3. Durante el trabajo anterior se produce a la vez un segundo proceso, de selección, por el que se salvan del tachado y se destacan unas pocas palabras de la página base, que forman una leyenda que constituye el texto propiamente dicho o texto legible (Blesa 65-66).

En resumidas cuentas, frente a operaciones estéticas como las ejercidas por Belén Lorenzo, en las que el material apropiado, titulado y recontextualizado todavía conserva su “fisonomía” original, Mauricio Montiel no solo selecciona los elementos que van

¹³ Blesa define el óstracon en los siguientes términos: “figura de la logofagia que da lugar a la fragmentación del texto, que se presenta, entonces, como uno o más fragmentos de un texto completo no presente, aunque éste puede presentarse en un texto ápside. Sin embargo, de su fragmentarismo, el texto al que da lugar esta figura es un texto completo. Se presenta bajo las variedades leucós, lexicalización, puntuación ortográfica, o tachón. No ha de confundirse, especialmente la variedad óstracon por puntuación ortográfica, con la reticencia, ni con la apócope” (221).

a ser apropiados y recontextualizados, sino que procede a invisibilizarlos por medio de una maniobra que recuerda el acto ejecutado por la censura. Así, pese a su distribución digital, por un lado, la mano se inscribe y reescribe —sin escritura (Blesa 67)— la página mediante un tachón “manuscrito” y, por otro, la apropiación ofrece una nueva legibilidad al cuerpo tipográfico y normalizado de la página.

3. Eduardo Torres: el hombre que rayaba los periódicos de Rosendo Cid

Transitar la senda del aforismo requiere seguir un camino similar al trazado para otros microtextos, ya que ambas formas presentan problemáticas y características equiparables. De manera análoga a la minificción, la escritura aforística contemporánea se define —antietimológicamente— por su mudanza y capacidad de apropiación de los diferentes géneros discursivos. De acuerdo con Marco Ángel-Lara, la propia palabra contribuye a la indefinición que parece rodear al género, ya que en el término confluyen dos significados superpuestos: “(1) ‘aphorism’ as a particular type of text, and (2) ‘aphorism’ as a genre” (“Aphorisms: Problems...” 196). Así pues, se podrían hallar formas aforísticas que presentan una serie de rasgos compartidos —se suele mencionar, por ejemplo, el aislamiento textual, la concisión, el uso de la prosa, la ausencia de narratividad y *la pointe* (Helmich 31-32)— y otras que no muestran ese “aire de familia” aforístico, aunque aparecen etiquetadas como tales.

Desde una perspectiva genológica, el aforismo oscila entre una concepción clásica —enunciado breve, cerrado, memorable, que ofrece algún tipo de enseñanza o conocimiento— y una visión moderna, influidas por la estética de la fragmentación romántica, una mayor presencia de la subjetividad y unos modos de conocimiento, de existencia y de expresión plurales. De todas formas, el aforismo se mueve en unas coordenadas inter/transgenéricas que impiden *de facto* una inscripción exclusivamente clásica o moderna. La conflictividad textual del aforismo, su colisión y complicidad con otras formas microtextuales complican la ardua labor, en paráfrasis de Carmen Camacho, del “sexador de aforismos” (11). Bajo esa etiqueta se halla una gran diversidad de manifestaciones que beben de la tradición aforística —máximas, *pensées*, proverbios, fragmentos— y de formas vinculadas con géneros otros géneros literarios —haikus, greguerías, poemínimos, microrrelatos o, directamente, apuntes—.

En la terminología de Carmen Camacho, entre los diferentes “fuegos de palabras” adscribibles a la línea poético-imaginista la especialista y poeta subraya la colindancia de este tipo de discurso “con el universo de la imagen, con lo pictórico y visual” (43). Se puede rastrear en la historia de la literatura en lengua

española una fértil y diversa tradición, que conecta la aforística con otros artefactos visuales como la emblemática, los *caprichos* y *disparates* de Goya, los *artefactos* de Nicanor Parra o las viñetas de Andrés Rábago “El Roto”. Al respecto, el caso de Rosendo Cid¹⁴ (1974) resulta muy esclarecedor de esta interdependencia texto-imagen.

El creador orensano, poseedor de una amplia experiencia en el uso del collage y en el trabajo con objetos encontrados, exhibe en sus últimos libros un minimalismo expresivo y conceptual plenamente aforístico. En 2014 Rosendo Cid publica *365 maneras de estar en el mundo*, obra en la línea de El Roto que despliega ilustraciones en blanco y negro en simbiosis con una serie de reflexiones breves y sentenciosas¹⁵:



Tras esta primera publicación aforística, el artista orensano va a plantear en *365 maneiras de estar nun cuarto* una performance escritural de clara influencia oulipiana. Para la tercera edición de feria de arte contemporáneo Cuarto Público (Santiago

¹⁴ Artista multidisciplinar licenciado en Bellas Artes (especialidad en escultura) por la Universidad de Vigo. Ha participado en múltiples exposiciones colectivas e individuales; de hecho, acaba de inaugurar la exposición *Fragments de una obra inacabada* en la Galería Nordés de Santiago de Compostela (17/06/2021-31/07/2021). Sus investigaciones van más allá del terreno estrictamente creativo. En 2018 mereció el I Premio CGAC de investigación e ensaio sobre arte contemporánea con su texto *A arte está feita dunha materia incerta e fragmentaria* (Consellería de Cultura, Educación e Universidade-CGAC, 2020). Ha publicado varios libros de creación y obtuvo un accésit en el II Premio de Relato Breve Nélica Piñón con su obra “37 vidas breves”. Para más información acerca de la obra y trayectoria de Rosendo Cid puede consultar su página web personal: <http://rosendocid.com/>

¹⁵ En *Los consejos no son un buen sitio para quedarse a vivir* (Papeles Mínimos, 2018) Rosendo Cid regresa a la combinación texto aforístico-imagen. El libro consiste en cuarenta y cuatro dibujos a bolígrafo azul acompañados de sus respectivos “consejos”.

de Compostela, 11-13 marzo 2016), Cid se dedica durante tres días a escribir en *post-its* y pegar en las paredes de la habitación 501 del NH Collection trescientas sesenta y cinco reflexiones acerca de maneras de estar y ocupar ese espacio. En el prólogo de *365 maneras de estar en un hotel*, edición en español revisada y publicada en soporte libro, el artista comenta:

Mis experiencias, que durante un tiempo fueron numerosas por razones laborales, se resuelven en parte a través de las siguientes reflexiones, breves y fugaces, sobre cómo he ocupado y cómo me he sentido en estos espacios [...]. Las frases no están dispuestas bajo ningún orden particular y todo está “desarreglado” según el azar de la propia recopilación, por lo que la lectura tal vez haya de huir de lo apresurado para instalarse en un tiempo esporádico y lento.

De su testimonio, de su énfasis en las palabras “frases” o “experiencias”, es difícil deducir un sentido de pertenencia fuerte al género aforístico, aunque recurra a términos generalmente asociados a este campo léxico sapiencial; es más, tampoco aparecerá el término aforismo en ninguno de los trescientos sesenta y cinco “pensamientos”.

Para el objetivo de este artículo, me interesa especialmente su proyecto *El hombre que rayaba periódicos*, una muestra representativa de una microtextualidad de corte “antiaforista”. Según Camacho, los “antiaforismos” son “*fuegos de palabras*” contruidos mediante un procedimiento apropiacionista, recurriendo a lugares comunes de toda índole (publicidad, frases hechas, lemas conocidos en la cultura pop, refranes, definiciones, epigramas...) para subvertirlos gracias a un ejercicio de extrañamiento, comparación, repetición y descontextualización” (40). Asimismo, en esta línea de indagación posconceptualista entre diferentes lenguajes y discursos, que tiene en el aforismo y en la apropiación sus “herramientas” principales, hay que destacar la aparición de Eduardo Torres, heterónimo que rinde homenaje a su tocayo del otro lado del charco: el fascinante escritor y erudito de San Blas en *Lo demás es silencio: la vida y la obra de Eduardo Torres* (1978), la única “novela” de Augusto Monterroso¹⁶.

¹⁶ Las propias palabras que Rosendo Cid dedica a Eduardo Torres para la exposición *Todo arte es falso hasta que se demuestre lo contrario* (Logroño, Estudio 22, julio-septiembre 2014) demuestran claramente esta filiación: “E. Torres es mexicano, posee un aura inverosímil y es un enfermo de literatura incapaz de escribir una novela porque para él sería lo más difícil del mundo cuando ya se han leído tantos libros sublimes. Tal vez continúe rayando o elaborando otros proyectos”.

El libro *El hombre que rayaba periódicos*¹⁷ recoge una selección de 216 rayados de entre los primeros mil del blog <http://elhombrequerayabaperiodicos.blogspot.com>, que empezó su andadura en octubre de 2013. El último aforismo se corresponde justamente con el número mil publicado en julio de 2016. Los aforismos del libro mantienen con mínimas alteraciones el orden cronológico del blog, aunque se percibe una mayor concentración de las intervenciones de 2015 y 2016. Con la excepción de octubre de 2013 y julio de 2016, primer y último mes del proyecto, Cid publicaba tantos “recortes” como días tenía el mes hasta alcanzar la suma de mil. Después se advierte la finalización del proyecto y su continuidad “reducida”: 4, 5, 8, 9... al mes sin periodicidad mensual¹⁸.

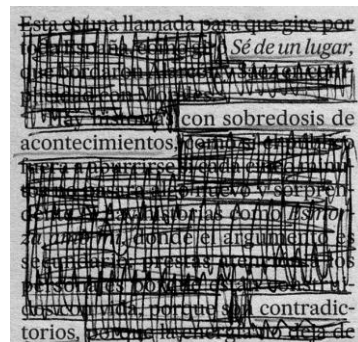
“Rayado 1” (octubre 2013):



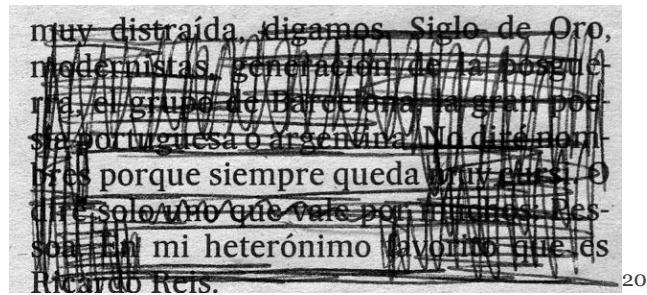
“Rayado 998” (julio 2016):

¹⁷ En este artículo trabajo con el blog y con la edición de 2020 publicada por Apeadero de Aforistas y Cypress Cultura. Existe una versión anterior del libro autoeditada por Rosendo Cid en 2016.

¹⁸ El último rayado tiene fecha de febrero de 2021 (rayado 1225).



¹⁹ Transcripción: “A los signos capaces de traspasar placer”.



Se aprecia perfectamente que los primeros tachados se esmeraban por el borrado completo del texto base; en cambio, conforme fue avanzando el proyecto, se materializa el “rayado” y el enmarcado sin que suponga la completa desaparición; se intuye, por tanto, la procedencia, aunque sin fines operativos. José Luis Trullo ofrece una interesante apreciación acerca del proceso creativo de Cid-Torres:

el *compositor*, el propio Torres, detecta pequeñas islas de luz en el bosque de tinieblas que suele suponer la comunicación en la sociedad contemporánea (por no hablar de la prensa). Así, más que hablar o escribir, lo que hace Torres es rodear de silencio o de tachaduras el ruido o la maleza que nos impide captar las semillas poéticas que flotan esparcidas por el éter, al alcance del ojo entrenado (6).

Pese a que el aforismo ha demostrado ser una de las formas más versátiles y, por ello, más seductoras y arriesgadas, siempre corre el riesgo de caer en la trivialidad o en el absoluto hermetismo. Al respecto, la microtextualidad contemporánea no ha podido librarse con facilidad de las visiones pesimistas como consecuencia de la hipertrofia textual y del solapamiento de algunas recetas consideradas “exitosas” en función de unos parámetros comunicativo-publicitarios e, incluso, mercadotécnicos. Para Javier Aparicio Maydeu, la “condensación”, por la “potencialidad larvada” de la brevedad extrema, ofrece una estrategia creativa para la imaginación coartada, pues “la imaginación del lector suple la imaginación del autor” (219)²¹. La cualidad (pseudo)aforística dependería entonces de su capacidad de

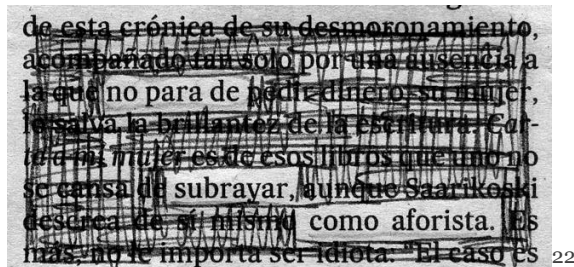
²⁰ Transcripción: “Porque siempre queda mi heterónimo”. No recogido en la edición de 2020.

²¹ No pasa inadvertido que, entre otros modelos creativos (dentro de la narrativa) disponibles para “imaginaciones atrofiadas” (208-220), Aparicio Maydeu menciona la “recreación, derivación y transformación (la manipulación suple la imaginación)”, “modalidades de la imaginación parasitaria” que incluye el remix, la reescritura, los redubs, el remake, el reboot o las serializaciones (217-218).

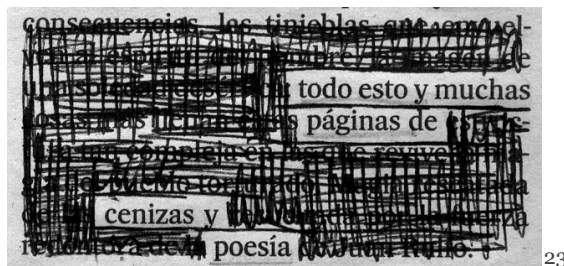
evocar su condición lapidaria mediante recursos más o menos “solemnizadores”, y de epatar o sorprender al receptor.

Por supuesto, nada más lejos de los *objets trouvés* intervenidos por el creador orensano. Según Andrés Neuman, “cada lector que subraya un libro se aproxima a su instrumental sintáctico, a su síntesis conceptual, postulándose como aforista implícito” (99). En mi opinión, el subrayado de Cid conserva la mirada y el trazo de ese lector ideal que habita en el interior de todo aforista. Los rayados y recontextualizaciones no solo revelan aquello que parecía oculto en la maraña semiótica de cada página del periódico, sino que también formalizan el hallazgo aforístico a través de la tachadura y el desbrozado; a fin de cuentas, operaciones claramente asociadas a este género.

“Rayado 999”, julio 2016 (80):



“Rayado 1000”, julio de 2016 (80):



Por otra parte, conviene recordar la particular relación que existe entre texto y contexto en el libro *El hombre que rayaba periódicos*. La contextualización influye en la interpretación genérica de dos maneras: primero, la presentación de los microtextos integrados dentro de una macroestructura supone una forma de estabilización y ordenamiento teóricamente inamovible; en segundo lugar, cada rayado se suele presentar aislado, si bien mantiene una relación directa e indirecta con sus “alrededores”: tres por página. En cierto modo, cualquier microforma descontextualizada pierde su conexión con el género

²² Transcripción: “No para de subrayar como aforista”.

²³ Transcripción: “Todo esto y muchas páginas de cenizas y poesía”.

original (Ángel-Lara, “Aphoristic Brevity” 81); por eso, la incapacidad de establecer una distinción genérica a nivel del emisor provoca que la interpretación dependa en mayor medida de su contexto.

Además, no es posible deslindar por su “presencia” los aforismos “genuinos” (*originally intended*) de los de segundo grado o *aphoristic quotations* (“Aphorisms: Problems...” 203). La presencia de aforismos de primer y de segundo grado en un mismo espacio concentra en las manos del antólogo o curador la potestad para inscribirlos en el seno de una determinada serie genérica; de esta suerte, cualquier texto podría devenir aforístico mediante un procedimiento editorial (“Aphorisms: Problems...” 198). En el caso concreto de *El hombre que rayaba periódicos*, desde su posición de editor José Luis Trullo reivindica —como hago yo con este análisis— la lectura aforística de los rayados de Eduardo Torres (6) y, por ende, la plena y merecidísima inscripción de la obra dentro del género²⁴.

4. Conclusiones

En este artículo me propuse indagar en la serie “El texto detrás del texto” de Mauricio Montiel y en la singular obra aforística de Rosendo Cid-Eduardo Torres *El hombre que rayaba periódicos* para ilustrar algunos de los rostros menos conocidos de las realizaciones microtextuales en la literatura actual. Primero, se aprecia su condición de escritura intersticial, umbral y puente entre diferentes poéticas que subvierten prácticamente casi cualquier noción previa sobre una posible identidad genérica. Desde una perspectiva pragmática de los géneros literarios, en cuanto mediadores hermenéuticos entre un emisor y un receptor, la manipulación y transgresión del horizonte de expectativas han arraigado muy bien en la práctica de estas formas mínimas. A falta de referentes de índole institucional, ya sea por la inconsciencia o invisibilidad de los mismos —no hay que obviar que sendos proyectos surgieron en un blog creado ex profeso y en la cuenta de Twitter de El hombre de tweed—, el esfuerzo interpretativo recae principalmente en los cibernautas. Por ello, los ejercicios descriptivos y definidores liderados por la crítica especializada se ven expuestos a un heteróclito conjunto de creencias, imágenes e ideas preconcebidas sobre el fenómeno de

²⁴ Se puede establecer una analogía entre esta afirmación y la historia editorial de los *Sudelbücher* de Georg Christoph Lichtenberg. Por mencionar un par de ejemplos relativamente recientes, los libros *Pura lógica* (Hiperión, 2012) de Benjamín Prado y *Tirar de la cuerda* (Cuadernos del Vigía, 2012) de Fernando Savater son recopilatorios de “aforismos” compuestos a partir de frases extraídas de otras obras.

la microtextualidad, difícilmente reducible a una serie de dominantes universales salvo la recurrente y discutible brevedad.

En segundo lugar, “El texto detrás del texto” y *El hombre que rayaba periódicos* cuestionan la centralidad del yo en el concepto de autoría, en cuanto manifestación de una voluntad “expresiva” y de unos usos “originales” del lenguaje. De todas formas, esta escritura no-creativa no suprime la expresividad. En un contexto mediático como el presente, se constata la aparición de postproductor bourriaudiano, experto en el movimiento de la información entre dispositivos, cuya creatividad, según Kenneth Goldsmith, se va a manifestar en mayor medida por sus resoluciones sobre la materia textual (33), que por la elaboración *ex nihilo* de la misma. Se colige del muestrario la continuidad de una cierta noción de autor; de hecho, el apropiacionismo constituye una suerte de retorno a la figura del artista como ensamblador/sampleador o DJ.

Por todo lo dicho, las formas breves resultan tan atractivas y desafiantes para cualquier lector —especializado o no—, ya que sucesivas conceptualizaciones y relecturas las han situado tanto fuera como dentro del sistema literario. La convergencia de factores como la brevedad-fugacidad prescriptivas en redes sociales o la ausencia de un contexto significado artística y literariamente han promovido una progresiva *desdefinición* y ampliación de la competencia implicada en la producción y descodificación de microtextos. Precisamente, este artículo ha intentado estudiar el viaje de estas composiciones en un sistema cultural con límites cada vez más borrosos. Aparte de otras expresiones de la hibridez genérica, faceta a la que la crítica ha prestado más atención, los tachados de Montiel y Cid no se ejecutan en las supuestas “afueras” de la literatura. Una mirada amplia y desprejuiciada, como la que ofrece la “estética del fraude”, permite apreciar la consolidación en el panorama literario actual de poéticas conceptualistas y el uso de procedimientos (re)creativos. En definitiva, como se deduce del auge de estas fórmulas híbridas, la tachadura, la apropiación o el reciclaje se han convertido en procedimientos plenamente asentados y reconocibles más allá de la esfera legitimadora del soporte libro.

Bibliografía citada

Álvarez Barrientos, Joaquín. “Presentación. Original y falso: una historia de la literatura por hacer”. *Imposturas literarias españolas*, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, pp. 9-16.

Andrés-Suárez, Irene. “Prólogo”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 11-21.

Ángel-Lara, Marco. "Aphoristic Brevity: Towards a Critique of the Common Theoretical Approach". *Pensamiento y Cultura*, n.º 1, vol. 14, 2011, pp. 79-93.

Ángel-Lara, Marco. "Aphorisms: Problems of "Empirically Based Research". *Orbis Litterarum*, n.º 3, vol. 66, 2011, pp. 194-214.

Ángel-Lara, Marco. "Aphorisms and philosophy: Contextualizing aphoristic texts: assumptions about subject-matter". *Journal of English Studies*, n.º 9, 2011, pp. 29-54.

Aparicio Maydeu, Javier. *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid, Cátedra, 2015.

Blesa, Túa. *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998.

Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

Bustamante Valbuena, Leticia. "La brevedad en la red: el microrelato en la era de la globalización". *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*, n.º 5, 2013, pp. 43-61.

Calvo Revilla, Ana. "Escenarios culturales emergentes del microrelato y la minificción en la red". *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, Ana Calvo Revilla (ed.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 7-13.

Camacho, Carmen (ed.). *Fuegos de palabras. El aforismo poético español de los siglos XX y XXI (1900-2014)*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2018.

Cid, Rosendo. *365 maneras de estar en un hotel*. Santiago de Compostela, Tulipa editora, 2021.

Cid, Rosendo. *El hombre que rayaba periódicos*. Sevilla, Apeadero de Aforistas-Cypress, 2020.

Cid, Rosendo. *365 maneras de estar en el mundo*. Ourense, Duen de Bux, 2014.

Gatica Cote, Paulo. "De tuitertura: una aproximación (y algunas reflexiones desde la tuitertura mexicana)". *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n.º 41, 2020, pp. 1-14.

Gatica Cote, Paulo. "Las trampas de la brevedad: estética del fraude en la minificción hispánica contemporánea". *Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve*, n.º 6, 2017, pp. 57-72.

Gatica Cote, Paulo. "Nuevas tradiciones electrónicas y viejas rupturas de vanguardia en la tuitatura mexicana". *Forma breve*, n.º 11, 2014, pp. 13-27.

Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires, Caja negra, 2015.

Helmich, Werner. "L'aforisma como genere letterario". *La Brevità felice. Contributi alla teoría e alla storia dell'aforisma*, M. Andrea Rigoni (ed.), Venezia, Marsilio Editori, 2006, pp. 19-49.

Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto, 2006.

Montiel Figueiras, Mauricio. "[El texto detrás del texto]" [Tuit]. 7 de marzo de 2016.

Montiel Figueiras, Mauricio. "[El texto detrás del texto]" [Tuit]. 14 de febrero de 2016.

Neuman, Andrés. "Posfacio". *Tirar de la cuerda*, Fernando Savater, Granada, Cuadernos del Vigía, 2012, pp. 97-100.

Noguerol Jiménez, Francisca. "Fronteras umbrías". *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Francisca Noguerol (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 241-252.

Pollastri, Laura (ed.). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto, 2007.

Pron, Patricio. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid, Turner, 2014.

Roas, David. "Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato". *Poéticas del microrrelato*, David Roas (comp.), Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 9-42.

Rojo, Violeta. "La minificción atrapada en la red. La escritura mínima banalizada". *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, n.º 22, 2014, pp. 13-26.

Rojo, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas, Editorial Equinoccio, 2009.

Ruiz Zamora, Manuel. *Escritos sobre post-arte. Para una fenomenología de la muerte del Arte en la cultura*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014.

Ryan, Marie-Laure. "Hacia una teoría de la competencia genérica". *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 253-301.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 2006.

Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. "La minificción como clase textual transgenérica". *Revista Interamericana de Bibliografía*, n.º 1-4, vol. XLVI, 1996, pp. 79-93.

Trullo, José Luis. "Aforismos volanderos como la vida". *El hombre que rayaba periódicos*, Eduardo Torres, Sevilla, Apeadero de Aforistas-Cypress, 2020, pp. 5-6.

Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid, Páginas de Espuma, 2008.