

Microficciones, residuos, spam: hacia una redefinición del género en un contexto en red¹

Teresa Gómez Trueba

Universidad de Valladolid

RÉSUMÉ : Cet article abordera le concept de microfictionnel, redéfini au regard de son expansion spectaculaire dans les réseaux. Depuis les définitions canoniques des années 90, le genre a dépassé les contextes initiaux de transmission (anthologies, magazines ...), pour se délocaliser et se propager dans de nouveaux environnements (internet, réseaux sociaux ...) qui, sans aucun doute, redéfinissent aussi ses caractéristiques. Partant des multiples pratiques appropriationnistes et interventionnistes qui, tant dans les environnements numériques que post-numériques, sont de nos jours à l'origine de ces microfictions, l'article explore celles-ci à la lumière de concepts tels que "déchet" ou "ruine", utilisés par Nicolas Bourriaud dans sa description d'une esthétique radicale pour l'art et la culture du XXI^e siècle.

Mots-clés : Microfiction, Écriture de réseau, Postdigitalisme, Appropriationnisme, Radicant.

RESUMEN: En este artículo se abordará el concepto de lo microficcional con la voluntad de redefinirlo a partir de su apabullante expansión en las redes. Desde las canónicas definiciones de los años 90, el género ha desbordado los contextos iniciales de transmisión (antologías, revistas...), para propagarse y reubicarse en nuevos entornos (internet, redes sociales...) que, sin duda, redefinen también sus inherentes características. A partir de las múltiples prácticas apropiacionistas e intervencionistas de las que, tanto en entornos digitales como postdigitales, esas microficciones son fruto en nuestros días, el artículo se propone ahondar en la confluencia entre estas y conceptos como los de "residuo" o "ruina", utilizados por Nicolas Bourriaud en su descripción de una estética radicante para el arte y la cultura del siglo XXI.

Palabras clave: Microficción, Escritura en red, Postdigitalismo, Apropiacionismo, Radicante.

ABSTRACT: This article will address the concept of the microficcional with the intention of redefining it from its overwhelming expansion in the networks. Since the canonical definitions of the 90s, the genre has exceeded the initial contexts of transmission (anthologies, magazines ...), to spread and relocate in new environments (internet, social networks ...) that, without a doubt, also redefine its inherent characteristics. Starting from the multiple appropriationist and interventionist practices of which, both in digital and post-digital environments, these microfictions are the result of our days, the article proposes to delve into the confluence between these and concepts such as "waste" or "ruin", used by Nicolas Bourriaud in his description of a radical aesthetic for 21st century art and culture.

Keywords: Microfiction, Network writing, Postdigitalism, Appropriationism, Radicant.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación "Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI" (Ref. PID2019-104215GB-I00). Asimismo, forma parte de las actividades del Grupo de Investigación Consolidado "Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la red", dirigido por la profesora Ana Calvo Revilla, de la Universidad CEU San Pablo de Madrid.

Introducción

La inmensa bibliografía que en escasos años ha generado el hoy considerado por muchos “cuarto género narrativo” (Andres-Suárez 2012) se ha preocupado con especial empeño por señalar aquellos rasgos inherentes al mismo que permitieran su clara delimitación respecto a otras especies literarias (Zavala 2005, Lagmanovich 2006, Valls 2008, Andres-Suárez 2010). Nunca algo tan pequeño había generado tanta voluntad de encapsulamiento taxonómico. Asimismo, pareciera como si la institucionalización del microrrelato en el ámbito de los estudios literarios se hubiera producido en un tiempo tan proporcionalmente vertiginoso como el que dedicamos a la lectura de cada uno de ellos.

Sin embargo, no tanta atención se ha prestado al género desde aquellos planteamientos pragmáticos que tuvieran en consideración el contexto de producción, comunicación y consumo. Los microrrelatos, a diferencia de las obras narrativas de mayor extensión, nunca vienen solos. Su hábitat natural ha sido durante muchos años la antología, serie, ciclo o colección, bien fueran colectivos o de un autor concreto (Bustamante Valbuena 2012). Sin que las publicaciones impresas de carácter antológico se hayan extinguido en absoluto en la última década, la principal vía de publicación de estas pequeñas, pero tan apreciadas, piezas narrativas ha pasado a ser sin duda internet, con especial protagonismo de las redes sociales como privilegiados canales de transmisión. Como bien se preocuparon de demostrar hace muchos años los teóricos de la Pragmática literaria, no solo las estructuras del texto en sí determinan si un texto es o no literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación. Y, en este sentido, qué duda cabe que esos contextos han sufrido en las dos últimas décadas una transformación tan especialmente revolucionaria que, en ningún caso, deberíamos de pasarla por alto en un intento de redefinición del género.

Una aportación fundamental en este sentido debemos a los proyectos de investigación liderados en los últimos años por la profesora Ana Calvo Revilla (“MiRed. Microrrelato. Desafíos digitales de las microformas narrativas literarias de la modernidad. Consolidación de un género entre la imprenta y la red” y “MiRed. Microrrelato hipermedial español e hispanoamericano (2000-2020). Elaboración de un repositorio semántico y otros desafíos en la red”), cuyo principal objetivo ha sido estudiar el acomodo de la microtextualidad en el nuevo hábitat de la virtualidad, las mutaciones “genéricas” que dichos contextos han podido provocar

sobre el ADN del microrrelato y, fundamentalmente en su segunda fase, explorar el microrrelato en el marco de la retórica hipertextual. Los resultados de dichas investigaciones han contribuido a que términos, más genéricos, como microtextualidad o microficción tiendan hoy a imponerse sobre el ya canónico “microrrelato”.

A partir de las numerosas publicaciones resultantes en el marco de ambos proyectos (vid. por ejemplo Calvo Revilla 2018, 2019, así como los sucesivos monográficos de la revista *Microtextualidades*²), podemos concluir que, cuando hablamos de “microrrelatos publicados en red” ya no solo nos estamos refiriendo a un cambio coyuntural en el canal de transmisión del género. No se trata solamente de que la intrínseca brevedad del mismo haya sido un factor propiciador de su extraordinaria propagación por la web. Esta no solo ha contribuido a una proliferación masiva de la microtextualidad literaria, sino que más bien la ha generado y modelado. La propia microtextualidad, y dentro de ella el llamado microrrelato, han adquirido en ese proceso nuevas cualidades: sin duda el género se ha resignificado en su nuevo contexto en red.

En este sentido, abundan los estudios sobre la microtextualidad en red que se proponen otorgarle el prestigio de lo literario a textos en principio no escritos con finalidad estética. Así, por ejemplo, Carmen Morán Rodríguez (2019) nos propone una mirada literaria sobre las entradas de Facebook de muchos escritores. Más abundantes han sido los estudios que reivindican ese mismo reconocimiento a la llamada tuitatura (Acima y Rensin 2009, Raguseo 2010, Ayala Pérez y Soto Salgado 2019). Y, últimamente, ha sido el “meme” el que ha recibido la atención de los críticos desde planteamientos pragmáticos muy similares (Escandell Montiel 2018, Llosa Sanz 2020). En esa misma línea, el mismo Daniel Escandell Montiel (2020) acaba de publicar una antología que, bajo el título de *Cardo de nodo. Cartografía fragmentaria de la escritura en red*, nos ofrece una “toma de muestras”, cachitos, pequeños pedazos, residuos o ruinas, al fin y al cabo, rescatados del vasto orbe digital. En definitiva, en los últimos años han proliferado los estudios dispuestos a ensanchar los límites de lo microficcional, así como a poner de manifiesto la borrosidad de unas fronteras que hasta hace poco tiempo se proponían delimitar al microrrelato o “cuarto género narrativo” de todo aquello que no tenía derecho a ser considerado como tal.

2 <<https://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/index>>

Pero no es mi intención seguir llamando la atención acerca de esas hoy cuestionadas normas garantes del estatuto genérico de la popular especie narrativa que nos ocupa, más bien me interesa ahondar en esa confluencia entre el propio concepto de microrrelato y el de “residuo” o “ruina”. Frente a los veladores de un paradigma cultural entendido como algo diametralmente opuesto al mercado y a la mera funcionalidad de los productos culturales, convertidos velozmente en residuos una vez perdida aquella, en su ensayo *Radicante*, Nicolas Bourriaud (2009) reivindicaba un nuevo paradigma cultural y artístico basado precisamente en el aprovechamiento de esos mismos residuos que la propia producción cultural deja a su paso. Esa nueva perspectiva para acercarse a lo que entendemos por cultura le llevará a preguntarse: “¿La precariedad es mala en sí? ¿Se podrá encontrar de nuevo algo *tajante* en el universo precario?” (Bourriaud 2009: 94-95).

Reciclando microrrelatos en las redes

En un inspirador artículo titulado “En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta”, Francisca Noguerol Jiménez (2019) rastrea con enorme perspicacia en la tradición literaria del siglo XX varios precedentes (desde Kafka, Roland Barthes, Maurice Blanchot o Walter Benjamin, hasta Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez o el mismo Enrique Vila-Matas, entre otros muchos) que, renunciando a una escritura de aspiraciones totalizadoras, ya apostaron por esa estética de lo residual que voluntariamente se sitúa en los márgenes. Pero aunque la identificación entre conceptos como “escritura corta” y “ruina” pueda ser perfectamente rastreable en el pasado y, más concretamente, en una determinada tradición de escritores (o dicho en afortunada expresión de Vila-Matas, de viejos “exploradores del abismo”), creo que la red, convertida ya de manera irremediable en el habitual canal de distribución de esa misma “escritura corta”, ha venido a acentuar (o a poner en mayor evidencia) esa dimensión “residual”: aquello susceptible de ser reciclado, cambiado de lugar, reutilizado en diferentes contextos, por distintos autores, modelado por numerosas manos.

Sostuvo Zygmunt Bauman (2006: 17) que entre todas las industrias del consumo había una especialmente importante: la que tritura los residuos. Haciéndose eco de dicha aseveración, para Nicolas Bourriaud igualmente importante es la contracara de dicha industria, la que se dedica precisamente a su conservación: “una red fina de revistas, de museos, de sitios internet y de catálogos hace del mundo del arte una especie de *disco duro* que almacena las producciones más precarias, las recicla y las usa” (Bourriaud 2009: 95-96). Y es que ciertamente la trituradora

de residuos no los hace desaparecer del todo; en realidad nada desaparece, solamente “se acumula bajo el efecto de un archivado frenético” (Bourriaud 2009: 142). A partir de ahí sostiene Bourriaud que el arte actual parece haber sacado rentabilidad y nueva fuerza de ese mismo sistema de conservación y reciclaje de residuos, de tal modo que una nueva forma de cultura y, dentro de ella, nuevos tipos de escritura formal se han abierto paso en el nuevo siglo. Al mismo tiempo que las sociedades postindustriales se sostienen sobre un sistema de recuperación, reciclaje y nuevo uso, en el ámbito artístico contemporáneo se imponen con fuerza las prácticas apropiacionistas, basadas en esencia en “la puesta en escena de una obra o un producto preexistentes” (Bourriaud 2009: 197).

En esa misma línea de argumentación, Agustín Fernández Mallo recurre a los conceptos de “residuo” o “ruina” en su *Teoría general de la basura* (2018), donde se propone esbozar una teoría de Realismo Complejo acotado al campo de los productos culturales y, en concreto, a aquellos que rescatan los despojos y la chatarra que la cultura normativa deja a su paso (Fernández Mallo 2018, 27). Para referirse a la historia del arte y la cultura, en varias ocasiones ha utilizado este autor la sugerente imagen de un vasto supermercado en el que cada cual confecciona su propio carro de la compra (Fernández Mallo 2018: 213). Frente a las prácticas de creación tradicionales basadas en la vieja idea de la “inspiración”, se trata de poner en valor las prácticas apropiacionistas (bien estudiadas previamente por parte de autores como Martín Prada 2001, Speranza 2006 o Goldsmith 2015), aquellas en las que de manera premeditada y autoconsciente se muestran tal cual los materiales de construcción, que no solo están a la vista, sino que son en sí mismos la nueva obra o parte de ella (Fernández Mallo 2018: 212-213).

Volvamos ahora al microrrelato y lo que con ellos ocurre en internet. Si ya el dinosaurio de Monterroso dio sobradas muestras de la potencial capacidad de estas piezas narrativas para su reescritura (Zavala 2002), fenómenos como los analizados por Escandell Montiel (2020) en su reciente libro *Cardo de nodo* dan buena cuenta de los hilarantes extremos a los que puede llegar en nuestros días esa frenética pulsión apropiacionista tan inherente a la microtextualidad digital. Pareciera como si a las famosas *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino (1985) (levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia), pudiéramos añadirle ahora la de la *versatilidad*, entendida esta como una suerte de adaptabilidad ilimitada³.

3 Precisamente una de las más importantes propiedades que Marie-Laure Ryan señalaba para la narrativa digital es la “Modularidad”: el ordenador facilita tanto la posibilidad de reproducir datos, que las obras digitales tienden

Populares microrrelatos de autores consagrados en el canon se reproducen en infinidad de páginas web, con o sin permiso del autor. Imposible seguirle el rastro al vertiginoso y compulsivo ritmo de la reproducción colectiva de determinados microtextos que, por distintos motivos, conectan emocionalmente con amplias masas de internautas. En diferentes webs, con diferentes fines u objetivos, podemos encontrarnos con los mismos microrrelatos, conectados con diferentes textos en cada ocasión y, lo que es más interesante, ilustrados con diferentes imágenes o fotografías, que tienden a resemantizar en cada uno de esos contextos el texto fruto de la apropiación. En este sentido, la red parece haberse convertido en un interesante mecanismo generador de recontextualizaciones potencialmente infinitas. Veamos un ejemplo: una rápida búsqueda en Google nos muestra que el famoso microrrelato de Julio Cortázar “Amor 77” aparece reproducido en una infinidad de páginas web:

Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se visten y, así progresivamente, van volviendo a ser lo que no son.

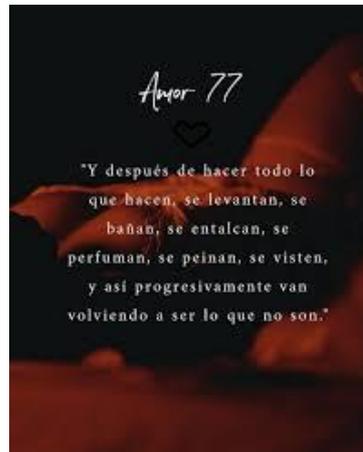
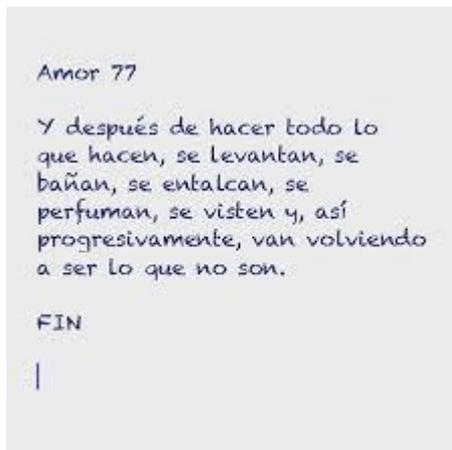
En muchas ocasiones, el minúsculo texto aparece acompañado de imágenes que han sido, por supuesto, elegidas por los propios responsables de dicha reproducción. Aquí muestro solamente cuatro de ellas:



A partir de las obvias diferentes connotaciones semánticas de estas cuatro imágenes, no creo necesario insistir más en esa idea de la resemantización del microtexto en función de su nuevo contexto de transmisión. Los insaciables recolectores de estas pequeñas piezas narrativas nos recuerdan sin duda a los *semionautas* a los que se refería el mismo Nicolas Bourriaud: “habitantes de un mundo fragmentado, en que los objetos y las formas abandonan el lecho de su cultura de origen para diseminarse por el espacio global, ellos o ellas erran a la búsqueda de conexiones que establecer” (Bourriaud 2009: 117).

a estar formadas por distintos objetos autónomos que pueden ser utilizados en distintos contextos y combinaciones y sufrir distintas transformaciones durante el desarrollo de la obra (2004, 338).

En relación con estos fenómenos, como ya analicé en otro trabajo (Gómez Trueba 2019), especialmente curioso es lo que sucede en una red social como Instagram, en la que no solo se reproduce el texto, sino la “fotografía del texto” (una redundancia reproductora), quizás para que el “aura” del mismo no se pierda en la reproducción. Y en cada una de esas fotografías, los efectos de la luz sobre el texto impreso, los filtros utilizados por quien hizo la foto, la nueva puesta en escena del texto en cuestión, no solo lo recontextualizan, sino que lo convierten en otra cosa, sin dejar de ser la misma. La fotografía de un texto, al igual que aquellas célebres fotografías de fotografías de la artista norteamericana Sherrie Levine, consiguen que el texto en sí adquiera un nuevo significado. Deja de ser el texto del autor consagrado, para convertirse en el texto que el autor no profesional copia, fotografía y cuelga en su perfil para mostrar al mundo sus preferencias estéticas y construirse así una identidad que supone “propia”. Estos son solo dos ejemplos hallados en Instagram del mismo texto de Cortázar:



Obsérvese que, en estas dos últimas imágenes, se copia y fotografía el texto de Cortázar sin que su nombre aparezca por ningún lado. Ello no creo que tenga nada que ver con la ilícita intención de ocultar la procedencia del texto reproducido. A mi modo de ver, determinadas acusaciones de plagio carecen de toda lógica en prácticas como las comentadas. De nuevo citando a Bourriaud, “la época afirma, por el contrario, la necesidad de un colectivismo cultural, de una puesta en común de los recursos, que se manifiestan más allá del arte, en todas las prácticas procedentes de la cultura Internet” (Bourriaud 2009: 204).

Dichas prácticas apropiacionistas, iniciadas a principios del XX y consolidadas en la segunda mitad, culminarían en el siglo actual en una suerte de *nomadismo estético* en el que se encuentran sumidas las artes y la literatura del siglo XXI:

No se trata ya de traer materiales de diferentes ámbitos de la Historia del Arte para crear un nuevo sentido, una nueva obra, sino que la poética y la biografía del artista ya es eso, una apropiación y rearmado de referencias fruto de los tránsitos privados, estéticos y éticos, que ha realizado a través de un planeta globalizado (Fernández Mallo 2018: 220).

Y a propósito de lo afirmado por Fernández Mallo conviene también advertir que el fenómeno al que hago referencia no solo es fruto del manejo colectivo y más o menos inconsciente de las propias redes sociales. Los casos mencionados se producen en ellas de forma natural, gracias a unos mecanismos que les son inherentes. Pero, a partir de ahí, algunos creadores experimentarán de manera deliberada y autoconsciente con esas posibilidades potencialmente ilimitadas de reproductibilidad que nos ha dado la tecnología.

De las redes al postdigitalismo

Verdaderamente, más sorprende aún observar esa misma frenética tendencia a la apropiación recontextualizadora fuera del ámbito de la comunicación y edición digital. Con el término de “postdigitalismo”, Fernández Mallo se refiere a “aquello que está más allá de lo digital porque, en un movimiento de bucle, ha recuperado parcialmente características analógicas o porque pone en conexión la esfera digital y la analógica” (2018: 181). Se trata de obras que desde el soporte matérico del libro impreso absorben los procedimientos propios de las redes informáticas. Obras que emulan, de forma más precaria, pero también más consciente, los vertiginosos desplazamientos de los textos que de forma natural se producen en internet. Dicho de otra forma, el fenómeno al que hago referencia adquiere todavía mucha mayor conciencia estética cuando es una obra publicada como novela la que se convierte en sí misma en una auténtica planta recicladora de residuos. Sin duda toda una estética del reciclaje habita en la red, pero también en las entrañas de la narrativa actual.

La concepción de la creación literaria como *obra en marcha* en la que textos más antiguos son reciclados para acabar formando parte de obras posteriores, convirtiéndose muchas veces en embriones que más tarde alcanzarán mayor desarrollo, está presente en los procedimientos compositivos de innumerables escritores de nuestros días. Las propias dinámicas editoriales favorecen este tipo de procesos de creación. El escritor novel publica sus relatos en antologías, revistas literarias o páginas web, relatos que en numerosas ocasiones alcanzarán un desarrollo más amplio con posterioridad en el formato de novela impresa. El escritor profesional compagina la publicación de libros con habituales colaboraciones en prensa. Los artículos de opinión terminan muchas veces, no solo siendo recogidos en libro, sino convirtiéndose en el

germen de un desarrollo ulterior de nuevo en el formato impreso. Más aún, tampoco escasean aquellos cuyas entradas de blog o de facebook acabarán adquiriendo un tratamiento solo aparentemente más literario en el interior de sus novelas. Carmen Morán Rodríguez ha analizado al respecto algunos casos paradigmáticos de esta forma de proceder, como el del escritor Manuel Vilas, muchas de cuyas entradas de facebook podrían ser fácilmente reutilizables como capítulos de sus obras literarias. Ninguna distinción objetiva podremos encontrar entre unos y otros (Morán Rodríguez 2019: 148).

Que pequeños relatos o microrrelatos (procedan de una antología, una revista literaria o una red social) acaben encontrando acomodo en el seno de novelas posteriores no es desde luego ninguna rareza en nuestros días, pero que los propios autores tomen conciencia de esos mecanismos de autoapropiación para convertirlos en parte de la propia trama de la novela nos enfrenta a un procedimiento más complejo y de mayor interés en relación con el tema que nos ocupa. Un ejemplo interesante de esa suerte de autoapropiación consciente lo podemos encontrar en la novela *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro. Según se nos informa en una nota aclaratoria final “El texto que introduce la segunda parte de este libro se publicó en el “Cuaderno de Verano” del diario *Público* el 5 de agosto de 2010 bajo el título “Un ejemplo deplorable de estructura circular”. Se trata de un relato breve que, a su vez, al igual que la novela donde ha ido finalmente a parar, se titula ahora “La trabajadora”. Al final del mismo también aparece la indicación: RELATO PUBLICADO EN UN EXTINTO DIARIO ESPAÑOL” (Navarro 2014: 48). Lo interesante en casos como este es que ese relato es, dentro de la compleja estructura de la novela (circular o en bucle), obra de la protagonista de la misma. Es esta una joven que malvive como correctora de estilo en una empresa editorial. La crisis económica del 2008 ha provocado que, aun si cabe, su precariedad laboral vaya en aumento. La correctora de pruebas aspira a ser escritora, y el relato reproducido dentro de la novela con el título de “La trabajadora” aparece, en ese mismo plano intradieгético de la misma, como obra del personaje protagonista que asume a su vez una de las voces narradoras. Asimismo, el relato “La trabajadora” se revela como el evidente embrión argumental y temático de la novela *La trabajadora*. Teniendo en cuenta el argumento sobre el que gira esta novela y su claro compromiso ético con la denuncia de una realidad social fragante y germen de tantos desencantos, fue rápidamente catalogada por la crítica con la etiqueta de “novela de la crisis” (Martínez Rubio 2016). En este caso, por tanto, la precariedad laboral en la que está sumido el mundo de la cultura y la gran mayoría de los propios escritores o de quienes aspiran a serlo,

convertida en el telón de fondo de la trama argumental, contribuye a otorgarle al relato apropiado y reutilizado esa dimensión “residual” de la que venimos hablando.

Si no escasean las novelas actuales que se conforman a partir del ensamblaje de residuos, de microtextos extraídos de otros contextos, tampoco lo harán aquellas en las que esos residuos aprovechados sean de autoría ajena. Y lo cierto es que el hecho de que el texto reciclado sea propio o de otro autor, poco importará cuando precisamente la clave estética haya sido desplazada de la creación a la apropiación y la reconversión. Aun así, dentro de esta forma de proceder, cabría distinguir entre aquellas obras que hacen pasar el texto ajeno como propio de las que no ocultan en ningún momento el origen y la autoría del texto apropiado y reutilizado en el contexto de la nueva novela. Asimismo, entre los primeros, nos encontraríamos con casos en los que el ocultamiento total de la fuente haría saltar las alarmas de los veladores del plagio⁴, junto a otros que con artimañas metaficcionales ciertamente sofisticadas nos harían pasar lo verdadero por ficticio y lo ficticio por verdadero. Un ejemplo paradigmático de este último caso podría ser la aclamada novela de Antonio Orejudo *Fabulosas narraciones por historias* (1996) (Mora 2016), donde se reproducen de forma literal fragmentos extraídos de las obras de otros autores, entre otros de José Ortega y Gasset, con existencia real fuera de la novela, pero que son recontextualizados de tal forma en el interior de la misma que llegan a provocar serias dudas en los lectores acerca de su veracidad.

Caso distinto es cuando la obra, siguiendo la estela del modelo compositivo de obras como *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin⁵, no se preocupa en ocultar la procedencia de los textos apropiados, ni, como hace Orejudo, poner en duda su propia veracidad. En este sentido, nos encontramos con numerosas novelas que interrumpen de continuo la narración propia con fragmentos de autoría ajena, de tal forma que los fragmentos externos tan solo quedan ahí incrustados, sin más, interfiriendo en el hilo de los acontecimientos narrados, pero convirtiendo el conjunto de la novela en algo más veraz, más parecido a nuestro mundo actual. Hablamos de un modelo compositivo que en el ámbito de la novela española del siglo XXI probablemente

4 En este contexto o nuevo paradigma estético no dejan de resultar cuanto menos anacrónicos algunos escándalos mediáticos surgidos a partir de ciertas acusaciones de plagio (Michel Houellebecq) o, incluso, autoplagio (Camilo José Cela).

5 El propio Walter Benjamin dejó anotado su método de trabajo para la construcción de esta obra: “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 inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos» (cit. por Noguero Jiménez 2019, 44).

haya contribuido a popularizar un escritor como Agustín Fernández Mallo con su exitosa trilogía *Nocilla* (2006-2009). Pero veamos algún otro ejemplo: en una novela como *Democracia* (2012), de Pablo Gutiérrez, la mezcla indiscriminada de fragmentos encontrados resulta muy ilustrativa del fenómeno que comento. Dichos textos funcionan en este caso a modo de permanente interrupción de la narración de un joven que, de nuevo en plena crisis económica e inmobiliaria, pierde su trabajo y se deja caer por una pendiente autodestructiva y voluntariamente apocalíptica. La narración de los hechos, ya de por sí bastante fragmentaria y discontinua, es continuamente obstaculizada por la irrupción de fragmentos incrustados en el entramado narrativo a modo de cita, escritos en cursiva y aparentemente ajenos a la trama. Los primeros textos apropiados son extractos del libro *Sociedad 8, Educación General Básica*. Santillana, 1985. Tras estos, irrumpirán fragmentos extraídos del *Discurso ante el Congreso de los Estados Unidos*, 2008, de George Soros, de *La sociedad abierta y sus enemigos* de Karl Popper, de *Analectas* de Confucio, del profeta Ezequiel, del Levítico, del *Diccionario de la ciencia para todos* de Herman y Leo Schneider, de *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja, o de la *Antropología general* de Marvin Harris.

En general se trata de reproducciones literales de los textos citados, aunque algunos de ellos sufren en el trasvase leves manipulaciones. Así, por ejemplo, en los fragmentos extraídos de la obra *La sociedad abierta y sus enemigos* de Karl Popper, siempre que aparece la palabra “democracia” aparece así: “demoeracia”. Por otro lado, todos los fragmentos reproducidos en la novela llevarán un título del que carecen en su versión original y que tiende a resemantizarlos:

Huevo cósmico. Hace unos quince mil millones de años, toda la materia y energía del universo estaban concentradas en un objeto único, diminuto, caliente e infinitamente denso. La explosión de este “huevo cósmico” arrojó materia y energía en todas las direcciones, en una expansión que continúa hasta hoy. Herman y Leo Schneider. *Diccionario de la ciencia para todos*. (Gutiérrez 2012: 153).

Y reflexiona el narrador tras la cita: “Con la economía ocurre lo mismo” (Gutiérrez 2012: 153).

Lo interesante en este caso, es que los extractos apropiados en forma de cita incrustada en la propia novela, y no como paratexto externo a la misma, cabrían ser leídos en relación con las claves estéticas del género del microrrelato. Veamos a modo de ejemplo el extracto procedente de *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja e imaginémoslo en el seno de una antología dedicada expreso a la agrupación de microrrelatos:

Desecho. Todos los sistemas que discurría para encauzar su vida dejaban precipitados insolubles, que demostraban el error inicial de sus sistemas.

Comenzaba a sentir una irritación profunda contra todo.

A los ocho o nueve meses de vivir así, excitado y aplanado al mismo tiempo, empezó a padecer dolores articulares; además, el pelo se le caía muy abundantemente.

–Es la castidad– se dijo.

Era lógico, era neuro-artrítico. De chico, su artritismo se había manifestado por jaquecas y por tendencia hipocondriaca. Su estado artrítico se exacerbaba. Se iban acumulando en el organismo las sustancias de desecho, y esto tenía que engendrar productos de oxidación incompleta, el ácido úrico sobre todo.

El diagnóstico lo consideró como exacto, el tratamiento era lo difícil.

Pío Baroja, *El árbol de la ciencia* (Gutiérrez 2012: 192).

Es evidente que el texto de Baroja adquiere otras connotaciones semánticas en la novela de Pablo Gutiérrez, sin dejar por ello de funcionar como texto narrativo autónomo.

La lectura de novelas como las de Pablo Gutiérrez nos evocan la práctica del *websurfing* o de la lectura por *links*. Internet no hizo desaparecer, como muchos vaticinaron a finales del siglo pasado, la literatura en formato impreso, pero sí ha contribuido a generar en ésta nuevos modos de representación que no son más que un reflejo de nuevos modos de pensamiento. La temporalidad es reemplazada en estos por un orden visual o espacial, que integra la presencia simultánea de objetos o textos heterogéneos, que el usuario o el lector conectará a partir de un plan personal de navegación. A partir de ahí, sostiene de nuevo Bourriaud, surge una manera cinética de elaborar objetos, una *composición por trayecto* (2009: 132).

A lo largo de *Democracia* son trece los fragmentos ajenos reproducidos, de fuentes tan diversas como heterogéneas, donde lo mismo cabe un clásico de la literatura española del siglo XX, como el libro de texto escolar o las reflexiones de Confucio. Se trata, sin duda, del particular trayecto o plan personal de navegación de Pablo Gutiérrez, tan aleatorio como podría ser el de cada uno de todos nosotros. Pero al mismo tiempo, en novelas como esta parece ser la misma teoría del caos la que rige la acumulación, como extraordinaria metáfora, por otro lado, de una sociedad que está al borde de su propia autodestrucción, fruto de una ingente acumulación de excedentes de producción. Y no está de más recordar ahora que también esta novela, al igual que *La trabajadora* de Elvira Navarro, ha sido identificada por la crítica con el concepto de “novela de la crisis” (Corominas i Julián 2012). Una vez más, términos como

acumulación, residuos, caos o precariedad parecen subyacer bajo las prácticas artísticas y compositivas que comentamos. El abigarramiento que caracteriza a estas producciones es espejo del desorden y la complejidad propios de nuestra época, aquellos mismos que dan al paisaje cultural en su conjunto un aspecto de precariedad.

Hasta ahora hemos visto la reconversión de la propia obra para la propia creación, o la apropiación de textos, literarios o no, de autoría ajena. Otro fenómeno relacionado con todo ello tiene que ver con la reconversión de aquello que podríamos considerar sin problemas auténtica “basura” o “spam cibernético” en materia literaria. En una novela como *Circular 07. Las afueras* (2007), de Vicente Luis Mora, recordemos que el autor no tenía reparos en introducir en el marco de su *novela en marcha* todo aquel material extraliterario que encontraba a su paso (Gómez Trueba y Morán Rodríguez 2017: 235), desde mensajes de móvil o post de blogs hasta transcripciones de noticias escuchadas en la radio o una sopa de letras. Pasada ya más de una década de la publicación de dicha novela, dichas prácticas apropiacionistas resultan hoy bastante más habituales y familiares para los lectores. Observemos, por ejemplo, como Bruno Galindo introduce en su reciente novela *Remake* (2020) a modo de capítulos, algunas hojas Excel:

Excel [70s]

Juegos con linternas.

Fiestas con gorros cónicos.

Desatar cordones de zapatos durante las comidas de los adultos.

Mirar bragas durante esas comidas.

Examinar bolsos bajo la mesa.

El sonido de la marcha atrás de un coche familiar sobre un suelo de piedras.

Ser cargado hasta la cama. Pesar tan poco.

Ser acostado.

Ponerse los zapatos de los adultos.

Holocaustos de hormigas.

Patios mojados. Escondites. Bicicletas.

El hallazgo de un pájaro herido.

Piscinas. Cloro en la nariz. Ahogarse un poco

Viejas canciones libertarias pasadas de moda.

Plantillas de dibujos circulares.

Los presuntos rayos x de las gafas, las pulseras magnéticas, los reinos acuáticos de las miniaturas marinas.

El papel. El olor a cedro de los lápices.

Su mejor amigo.

Un televisor Elbe Harp. La radio. El cine.

Películas de artes marciales, de indios, de guerra.

Marcas de helado que ya no existen [...] (Galindo 2020: 82).

Comparemos ahora este extraño capítulo de la novela de Galindo con lo que podríamos considerar un microrrelato canónico, en este caso recogido en el libro de microrrelatos *Los ojos de los peces* (2010) de Rubén Abella:

Rozaduras en las rodillas. Turrón para los Reyes Magos. La nana Donata secándose el pelo junto a la estufa de carbón. Nieve. Una trenca con botones de colmillo. Valentina, una sabihonda, es un pelma el Capitán. Zapatillas de paño. Pan con chocolate. Y a ese gran Locomotoro no lo podemos aguantar. Naftalina en el ropero. Peces naranjas en el estanque del Retiro. Señorita, me hago pis. Unas botas katiuskas para jugar en los charcos. Olor a leche hirviendo, a café, a sábanas recién lavadas, a la masa de las rosquillas. Niebla. La conquista del inodoro. Ya lo entenderás cuando seas mayor. Garbanzos fritos. El asfalto derretido por el sol del mediodía. Vamos a cantar la canción del tres. Misas eternas en la iglesia de Santiago. Cromos de futbolistas. ¿Cuántos son tres? Una alfombra de pelusas blancas. La marca del moreno en los brazos. Nubes encendidas en el cielo que se apaga (Abella 2010).

Las similitudes entre ambos son más que evidentes. En principio parece que solo la alusión en el título del primero al formato Excel y la disposición en lista marcan la diferencia. Pero el mero hecho de simular en la presentación del texto dicho formato (tan ajeno a connotaciones artísticas) provoca un premeditado efecto estético a partir del cual pareciera que los textos se presentan en estado de copia, algo así como en estado transitorio: “parecen en suspenso, mantenidos en espera [...] Salidos de revistas o de sitios de internet, están por volver a ellos, inestables, espectrales” (Bourriaud 2009: 118).

Pero si la hoja Excel de Bruno Galindo es de factura propia, más lejos llega Javier García Rodríguez apropiándose de auténticas entradas de Wikipedia o sentencias judiciales apenas levemente modificadas en *La mano izquierda es la que mata* (2018), el post de un blog donde se comentan las virtudes de un láser de depilación indoloro en *En realidad, ficciones* (García Rodríguez 2017: 96) o incluso reciclando el auténtico prospecto de un medicamento llamado Lyrica, en el texto “Lyrica®: patología y tratamiento”, que publicó primero en la revista académica de teoría de la literatura y literatura comparada de la Universidad Autónoma de Madrid *Actio nova* (2016, nº 0: 110-120), para reubicarlo después en su libro *Literatura con paradiña* (García Rodríguez 2017).

Tras tales apropiaciones, o si se prefiere *performances*, libros como los de García Rodríguez adquieren algo así como la forma de un trayecto o recorrido que, a base de esa disposición en secuencias tan inconexas, pone al descubierto la intermitencia o inconsistencia del “aura”. Desde un punto de vista pragmático, todos tenemos asumido el hecho de que un texto con ciertas propiedades funcione o no como un texto literario depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura. El nuevo contexto añade una función estética a aquello que no lo tenía en su origen. Actos como estos parecen estar destinados a poner de manifiesto aquello que la pragmática aseveró hace mucho tiempo: los límites empíricos entre literatura y no literatura tienden a ser bastante borrosos. Y, en este sentido, obras como las mencionadas asumen como parte de su propio mensaje que son los propios procesos culturales e institucionales los que determinan si un determinado texto ha de ser aceptado o no en el canon de lo literario de un determinado periodo: “Las obras no llevan dentro un reloj –asegura Fernández Mallo–, su único reloj son los diferentes contextos y heterocronías en los que se van depositando. El sentido de la obra se halla fuera de ella, en los diferentes contextos que va atravesando” (2018: 196).

Asimismo, tras todos los fenómenos mencionados intuimos aquella *estética radicante* de la que hablara Nicolas Bourriaud, quien utilizaba para explicar el fenómeno al que hago referencia una sugerente metáfora vegetal:

El individuo de este principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Esta pertenece a la familia botánica de los *radicantes*, cuyas raíces crecen según se avance, contrariamente a los *radicales* cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo (Bourriaud 2009: 56-57).

La obra adquiere así la forma de un trayecto de lectura o navegación, del recorrido realizado por un sujeto singular a lo largo de su vida, alguien que aprovecha las montañas de residuos por las que transita (microtextuales en este caso), y que es muy consciente de dejar al tiempo a su paso más residuos que serán a su vez aprovechados por otros. Obras como las comentadas se nos presentan como la foto fija de un punto determinado de ese recorrido, una imagen que además se esfuerza por sacar a la luz todo el caos y la precariedad que envuelven al sistema cultural del presente.

Conclusión

Asegura en su ensayo Agustín Fernández Mallo que, entre otros muchos tipos de agrupaciones, los objetos producidos por una cultura podrían ser clasificados en tres clases: “el objeto encontrado, el objeto manipulado y el objeto inventado” (Fernández Mallo 2018: 190), aunque en la práctica esos tres tipos de objetos se encuentran en un *estado mezcla*. Podríamos afirmar entonces que las obras mencionadas a modo de ejemplo a lo largo de este trabajo se construyen a partir del hallazgo, manipulación e invención, en un *estado mezcla* que desjerarquiza de manera voluntaria categorías antaño tan bien distinguidas como creación o copia, originalidad o plagio.

Hay consenso entre los especialistas en que la antología de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) es fundacional en el nacimiento del denominado microrrelato, minicuento o minificción (Zavala Medina 2018). Recordemos ahora que cuando Borges y Bioy Casares publicaron su famosa antología no tuvieron reparos en extraer pedazos de obras mayores para construir con los mismos la que ha pasado a convertirse en antología canónica y fundadora del género. En un pormenorizado estudio de esta obra, Lucas Adur Nobile (2015) destaca cuatro rasgos definitorios que considera primordiales para caracterizar la antología: el recorte de textos, el montaje de fragmentos textuales, la creación de paratextos y asignación de títulos y la inclusión de apócrifos creados *ad hoc* o falsificación de atribuciones. La integridad de muchos libros (novelas, obras dramáticas, estudios sobre religión, libros de historia o estudios antropológicos) fue vulnerada con el fin de componer la antología. Es decir, Bioy Casares y Borges manipularon a conciencia la intencionalidad de muchos autores en sus respectivas obras íntegras y originales. Asimismo, no mostraron inconveniente alguno en mezclar textos ficcionales con no ficcionales, ni en hacer pasar por ajenos textos de autoría propia. Tras el análisis de estas prácticas, concluye Adur Nobile (2015) que el papel de Bioy Casares y Borges excedía en este caso al del mero antólogo, pudiendo ser considerados ellos mismos los autores legítimos de la obra *Cuentos breves y extraordinarios*.

No me parece casual que el trozo, el fragmento de algo, extraído de su entorno, recontextualizado, manipulado..., fuera el origen del género que nos ocupa. Los críticos, los devotos lectores, el mundo académico y editorial, lo rescató para otorgarle reconocimiento, estatuto genérico, el aura que toda obra que aspire a perpetuarse en un canon todavía hoy necesita. De la invisibilidad pasó a ser nada menos que el “cuarto género narrativo”. Pero pasadas ya unas cuantas décadas de ese momento fundacional del género, la sobreabundancia

y la sobreproducción (quién no haya todavía cultivado el género, ha sentido al menos el gusanillo de la creación firmando lo que creía ser un tuit muy ingenioso) amenaza con convertir al mundo del microrrelato en un almacén de excedentes de producción. Liberados hoy muchas veces de autoría y, lo que es más relevante, de utilidad (¡cuántos microrrelatos navegan hoy por las redes a la búsqueda de algún lector!), están ahí almacenados cual residuos, listos para ser aprovechados, reciclados, en el apabullante flujo de los procesos culturales de hoy.

Bibliografía

- ABELLA Rubén (2010), *Los ojos de los peces*, Palencia, Menoscuarto.
- ACIMAN Alexander; Emmett RENSIN (2009), *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, New York, Penguin Books.
- ADUR NOBILE Lucas (2015), “Lo esencial de lo narrativo está en estas piezas. Una lectura de *Cuentos breves y extraordinarios* de J. L. Borges y A. Bioy Casares”, *LL Journal*, vol. 10, nº 2.
- <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/70740/CONICET_Digital_Nro.a0ce7d35-6fb5-43b9-8f74-b76b9d3a937d_X.pdf?sequence=5&isAllowed=y>
- ANDRES-SUÁREZ Irene (2010), *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, col. “Cristal de Cuarzo”.
- (ed.) (2012), *Antología del microrrelato español. El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra.
- AYALA PÉREZ Teresa y Giselle SOTO SALGADO (2019), “Géneros discursivos digitales: fanfiction y tuitatura”, *Contextos. Revista de Humanidades y ciencias sociales*. Edición especial “Textualidades contemporáneas: procesos de hibridación”, nº 43.
- BAUMAN Zygmunt (2006), *La vie liquide*, Le rouergue/Chambon.
- BOURRIAUD Nicolas (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- BUSTAMANTE VALBUENA Leticia (2012), *Una aproximación al microrrelato hispánico. Antologías publicadas en España (1990-2011)* [tesis doctoral], Valladolid, Universidad de Valladolid.
- CALVO REVILLA Ana (2018), *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- (2019), *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*, Madrid, Visor.
- COROMINAS I JULIÁN Jordi (2012), “Una novela de crisis: *Democracia* de Pablo Gutiérrez”, *Revista de Letras* < <https://revistadeletras.net/una-novela-de-crisis-democracia-de-pablo-gutierrez/>>.
- ESCANDELL MONTIEL Daniel (2018), “El anclaje textovisual de los memes en la micronarraciones de la red”, en Ana Calvo Revilla (ed.), *Elogio de lo mínimo. Estudios*

sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 243-253.

- (2020), *Cardo de nodo. Cartografía fragmentaria de la escritura en red*, Valladolid, Universidad de Valladolid, col. “Fractales”.
- FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2018), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GALINDO Bruno (2020), *Remake*, Badajoz, Aristas Martínez.
- GARCÍA RODRÍGUEZ Javier (2017), *En realidad, ficciones. Textos e imágenes en la ficción contemporánea: narrar y cómo*, Oviedo, Septem.
- (2017), *Literatura con paradiña: hacia una crítica de la razón crítica*, Salamanca, Delirio.
- (2018), *La mano izquierda es la que mata*, Gijón, Trea.
- GOLDSMITH Kenneth (2015), *Escritura no-creativa. La gestión del lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja negra.
- GÓMEZ TRUEBA Teresa y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (2017), *Hologramas*, Gijón, Trea.
- GÓMEZ TRUEBA Teresa (2018), “Collage, trash art o ready made: la práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo XXI”, en Miahí Iacob y Adolfo Rodríguez Posada (eds.), *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*, Bucarest, Ars Docendi, pp. 113-126.
- (2019), “La microtextualidad en Instagram: postureo, photoshop y escritura no-creativa”, en Ana Calvo Revilla (ed.), *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*, Madrid, Visor, pp. 197-216.
- GUTIÉRREZ Pablo (2012), *Democracia*, Barcelona, Seix Barral.
- LAGMANOVICH David (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.
- LLOSA SANZ Álvaro (2020), “[De microrrelatos y memes literarios en las redes sociales: estrategias de edición digital en la minificción multimodal](https://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/210)”, *Microtextualidades*, n° 7 <<https://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/210>> (consultado: 15/09/2020).
- MARTÍN PRADA Juan (2001), *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos.
- MORA Vicente Luis (2016), “Veinte años de *Fabulosas narraciones por historias*”, *Diario de Lecturas* <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2016/11/veinte-anos-de-fabulosas-narraciones.html>> (consultado: 15/09/2020).
- MORÁN RODRÍGUEZ Carmen (2019), “Publicar(se) en breve: apuntes sobre la escritura en Facebook”, en María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez (eds.), *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Berlín, Peter Lang, pp. 133-154.
- NAVARRO Elvira (2014), *La trabajadora*, Barcelona, Random House.
- NOGUEROL JIMÉNEZ Francisca (2019), “En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta”, en María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez (eds.), *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*, Berlín, Peter Lang, pp. 35-47.

- MARTÍNEZ RUBIO José (2016), “Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis. Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro”, *Rassegna Iberistica*, 106, pp. 289-306.
- RAGUSEO Carla (2010), “Twitter Fiction: Social Networking and Microfiction in 140 Characters”, *The Electronic Journal for English as a Second Language*, vol. 13, nº 4.
- RYAN Mary Laure (2004), *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press.
- SPERANZA Graciela (2006), *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- VALLS Fernando (2008), *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de Espuma.
- ZAVALA Lauro (2002), *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*, Madrid, Alfaguara.
- (2005), *La minificción bajo el microscopio*, México, Universidad pedagógica Nacional.
- ZAVALA MEDINA Daniel (2018), “Notas sobre la antología de *Cuentos breves y extraordinarios* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”, *Ínsula*, 863, pp. 32-35.