



## Minificción poética en Rafael Alberti

Susana Salim

Universidad del Norte “Santo Tomás de Aquino”  
Tucumán, Argentina

---

**Resumen:** El presente estudio, en el marco de planteos teóricos sobre la minificción y teniendo en cuenta la necesidad de revisar la producción de

algunos autores españoles e inscribirlos en el marco general de los llamados “precursores” de la minificción en Hispanoamérica como Rubén Darío (*Azul*, 1888), Leopoldo Lugones (*Filosoficula*, 1924), Ramón Gómez de la Serna (*Caprichos*, 1925), Macedonio Fernández (*Papeles de Recienvenido*, 1929), revisa parte de la obra de Rafael Alberti desde estos criterios. Las composiciones en cuestión pertenecen exclusivamente a la poesía del destierro.

**Palabras clave:** Rafael Alberti, minificción

“La historia total de la minificción en España está aún por escribirse, pero una cosa es segura: hay una presencia española en diversos momentos de la evolución del texto brevísimo en el mundo hispánico. Los historiadores de la literatura han investigado sobradamente las épocas preclásica y clásica, y en ellas, formas como la fábula, el apólogo, el ‘ejemplo’ y el aforismo, que pueden formar parte de las referencias remotas de este género contemporáneo”, según puntualiza uno de los especialistas del género, David Lagmanovich. El Modernismo y los movimientos de vanguardia y, en ellos, las figuras de Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna son considerados como referentes de la experimentación que supuso el cultivo de las formas breves en un contexto más reciente. Sin embargo, como sugiere el citado investigador, “hay otros escritores de las primeras décadas del siglo XX cuya obra debería ser nuevamente examinada para encontrar sus vínculos con las formas más breves de la escritura” (Lagmanovich 2006: 255).

Tal es el caso de Rafael Alberti (1902-1998), escritor de amplia y dilatada trayectoria, cuyo nombre está inscripto sin lugar a dudas como uno de los referentes de la poesía española contemporánea, no sólo por su pertenencia al “grupo poético del 27”, sino por ser él mismo un caso ejemplar, “metáfora viviente”, como ha dicho Luis García Montero, de los cambios y desarrollo posterior de la lírica española más característica.

Ahora bien, en todas las épocas, y en todos los países, han existido y siguen existiendo escritores conocidos principalmente por su obra poética, que también han sido cultivadores de otros géneros, sobre todo la prosa: Víctor Hugo parece ser en Francia el mejor ejemplo de este polifacetismo literario. En España, para no remontarnos demasiado en el tiempo, podemos citar a Espronceda, Zorrilla, García Lorca, Vicente Aleixandre, Antonio Machado, Luis Cernuda, Miguel Hernández, todos los cuales escribieron, además de poemas, prosas de varia índole e incluso teatro (a excepción, en cuanto a este último género, de Vicente Aleixandre).

Rafael Alberti, exiliado en la Argentina durante casi veinticuatro años (1940-1963), plasmó en una prolífica producción un permanente juego de tonalidades diferentes de una voz configurada en etapas: la canción y la sátira, el epigrama y la elegía, la escritura memorialística, la tradición y la vanguardia, el juego y el compromiso, la “poesía escénica”, según el mismo la denominó, o la “poesía escrita con el pincel de la pintura”. Todo ha cabido en su obra, con todo se ha enriquecido una creación plural y variopinta, de colores fulgurantes y luminosos pero también de negruras asfixiantes y cegadoras.

No obstante, tal como apunta Robert Marrast, quien ha llevado adelante una prodigiosa tarea de recopilador y crítico de la producción en prosa del gaditano, “es de lamentar que los estudiosos hayan dedicado preferentemente libros o artículos a la poesía de Alberti y, en segundo lugar, a su teatro, aunque mucho menos numerosos, prestando escasa atención a su prosa” (Marrast 1990: 203). Y ello resulta algo paradójico, a pesar del inmenso éxito, no sólo en España a partir de su primera

edición en la Península en 1975, sino en el mundo entero, de *La arboleda perdida* (1959).

Pero la producción en prosa de Rafael Alberti no se limita a este exitoso texto, con razón muy conocido. La sola enumeración de sus relatos, entrevistas, reportajes, artículos, prólogos a ediciones de libros de otros autores o traducciones realizadas por él, prefacios a catálogos de exposiciones de artistas amigos, conferencias, estudios críticos, semblanzas... ocuparía la totalidad de las páginas de este trabajo. Además, hay que tener en cuenta que en varios de sus libros de poesía figuran textos en prosa, como los “pequeños diarios” sobre diversos temas, en *Poemas de Punta del Este* (1945-1956); las “Visitas a Picasso” que siguen a las *Canciones del Alto Valle del Aniene* (1972), también acompañadas de “El desvelo, diario de la noche”. Estos ejemplos son significativos de las constantes interferencias entre verso y prosa en la producción albertiana, inscriptas en el marco de sus declaradas afinidades con Baudelaire, Bécquer y Rubén Darío, cuyos nombres reaparecerán varias veces en los escritos de Alberti y a los que podemos considerar como sus fieles y constantes compañeros de viaje, de aventura poética. [1]

Y llegamos al punto central de las presentes reflexiones: la presencia, particularmente en la producción del exilio, de unos microtextos que han sido caracterizados por la crítica como “aforismos” (Kurt Spang 1973, Emilia de Zuleta 1987) y también como “prosa poética” (Quiñones 1991), entre otros intentos taxonómicos. [2]

El presente estudio, en el marco de planteos teóricos sobre la minificción y teniendo en cuenta la necesidad de revisar la producción de algunos autores españoles [3] e inscribirlos en el marco general de los llamados “precursores” de la minificción [4] en Hispanoamérica como Rubén Darío (*Azul*, 1888), Leopoldo Lugones (*Filosofícula*, 1924), Ramón Gómez de la Serna (*Caprichos*, 1925) [5], Macedonio Fernández (*Papeles de Recienvenido*, 1929), interpela estos textos arrojando, según creemos, unos puntos de inflexión nuevos sobre su consideración.

Luego de deslindar el corpus, plantearemos sus puntos de distanciamiento del aforismo y de otros géneros próximos y sus vinculaciones con la minificción, particularmente con algunos autores incluidos en nóminas antológicas del género como Adolfo Bioy Casares, Marco Denevi, Eusebio Ruvalcaba, Rafael Pérez Estrada, David Lagmanovich y el mismo Augusto Monterroso.

## **El corpus**

Las composiciones en cuestión pertenecen exclusivamente a la poesía del destierro. Aparecen por primera vez en cuatro de los ocho capítulos de *Pleamar* (1942-1944), texto que presenta como característica destacada su llamativa variedad. Reconocemos de entrada en este título, y en su marítima y nostálgica gaditanía, uno de los muchos elementos del libro. “Arión (Versos sueltos del mar)”, el segundo capítulo, abre la serie. Es en parte un canto panegírico al mar como fuente de inspiración del poeta, sección que cabe emparentarla con el libro venidero *Ora Marítima* y tal vez, en mayor o menor medida, con el inicial y ya lejano *Marinero en tierra*. Protagoniza el mar, sobre todo el mar de Cádiz como Rafael Alberti ha hecho constar a lo largo de su vida y de su obra. En ella tal identificación nativa se ha manifestado y manifiesta casi siempre de modo explícito, rotundo, aunque en ocasiones comparezca de forma tan sutil que incluso al autor haya podido pasarle inadvertida. La referida sección nos presenta, para nuestro gozo, 111 brevísimas composiciones, cuya primera impresión se vincula con la escritura mínima, la que

fluctúa entre una y ocho líneas, siendo las de una y dos los casos más comunes. Transcribimos una composición de la sección referida (Alberti 1988: 168):

Murió el mar. No tenía  
para el amor más fuerza que la que tiene un niño.

“Tirteo”, el séptimo capítulo del mismo libro, esa parte provista de versos “a los que faltan pies, pero no el alma” según avisa el poeta en su comienzo, consta de 40 microficciones. En ellas una desterrada pesadumbre y una quemante memoria de la guerra nutren el aliento poético situándolo en “la otra orilla”, no en el sentido albertiano, sino vinculada al vaivén “entre clavel y espada” que ha caracterizado la producción del exilio. Veamos uno de estos minitextos (1988: 231):

Una bala y dos metros de tierra solamente  
-les dijeron.  
Y el campo  
dio en vez de trigo cruces.

*A la pintura* (1945-1952), “poesía con el pincel de la Pintura”, “poema del color y de la línea”, como lo dice el mismo Alberti en el subtítulo de la obra, presenta, intercalados entre poemas extensos y sonetos sobre instrumentos y técnicas pictóricas, los llamados “versos sueltos” dedicados a varios colores que se describen y caracterizan con gran economía y sugestión poética. Escogemos uno (1944:22), de impecable levedad:

Llegó el azul... y se pintó su tiempo.

Situados éstos entre composiciones dedicadas a artistas en cuyas telas operan sus matices con gracia diferente, como la que sigue (1944: 35):

Se apareció la vida una mañana  
y le suplicó:  
-Píntame, retrátame  
Como soy realmente o como tú  
quisieras realmente que yo fuese.  
Mírame, aquí, modelo sometido,  
sobre un punto esperando que me fijes.  
Soy un espejo en busca de otro espejo.

También en obras posteriores vuelven a aparecer los llamados “versos aforísticos”: en *Abierto a todas horas* (1964), en *Roma, peligro para caminantes* (1968), en *Los 8 nombres de Picasso y no digo más de lo que no digo* (1970). El que transcribimos pertenece al segundo de estos textos apuntados (1988: 28):

Por sobre los tejados, las torres y las cúpulas,  
por sobre el cielo, Roma  
levanta la cabeza.  
-Soy San Pablo.  
Y se oye el filo de una antigua espada  
ensangrentando el aire.

## Vinculaciones y diferencias con géneros próximos

Intentaremos ahora precisar ciertas relaciones existentes entre los microtextos individualizados en el apartado anterior y los llamados “géneros próximos” a las construcciones narrativas minificcionales. Ellos son: la escritura aforística y el *haiku* japonés.

a) *El aforismo*. Puesto que partimos de las caracterizaciones de las que fueron objeto hasta el presente los textos breves de Alberti, nos vemos obligados a comenzar por el más cercano entre los géneros próximos al microrrelato y, en términos más amplios, a lo que podemos llamar la expresión sentenciosa (*gnoma*), tanto en verso como en prosa. Esta “expresión sintética de sabiduría popular, condensada generalmente en una oración o una frase” (Zavala 2006: 218), aparece vinculada al refrán en la cultura popular y a la sentencia, la máxima, el proverbio en las formas cultas, según puntualiza Lagmanovich. Entre sus sinónimos y variantes se encuentran el adagio, decir, dicho, jaculatoria, proverbio, refrán [6]. Presenta unos rasgos específicos como lo son la enunciación monológica y la preponderancia del presente como tiempo verbal. Veamos unos textos del escritor argentino Macedonio Fernández (1874-1952), gran cultivador del fragmentarismo y amigo, por otra parte de Alberti en sus años argentinos. Aparecen incluidos en *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. En ellos el carácter sentencioso constituye una marca característica como también, sobre todo los dos últimos que citamos, su cercanía al refrán (Lagmanovich 2005: 65):

Toda vez que se ha intentado la definición de la locura, buena parte de la cordura quedó abarcada en la definición.

Un bombero es un mojadador de fuegos, un incomodador de incendios, un abreviador de fiestas de catástrofe en el barrio.

Con agua que no ahogue y vino que no trastorne cualquiera hace un buen nido.

Al español o se le mata o no queda ningún modo de impedir ser salvados por él.

Agregamos a las citadas caracterizaciones, lo que creemos constituye una diferencia notable entre el microrrelato o el texto minificcional y el aforismo: el pertenecer los primeros a los denominados “géneros literarios de extensión mínima”; los últimos, a los “géneros extraliterarios de extensión mínima”. [7]

Los microtextos de Alberti se distancian del aforismo por las siguientes razones:

1. Ausencia del matiz sentencioso, como el que copiamos a continuación (1988: 328):

Cézanne me corta, Renoir me envuelve.

2. Utilización, en buena parte de los mismos, del pretérito como tiempo verbal que los aproxima a cierta intención narrativa, tal como se advierte en el que sigue (1988: 174):

Y comprobé también que el mar sabía a desesperación de mujer esperando.

3. Inexistencia de una tendencia a la generalización, particularidad ésta que es propia de la sentencia. Por el contrario, la expresión poética se ve impregnada

de vivencias particularísimas. En el que transcribimos seguidamente, de sólo ocho palabras (1988: 180), se anulan las formas verbales a favor de estructuras nominales:

Ronco y hasta sin voz de escupir muertos.

4. Formas dialogadas, que los acercan más a la narración y al teatro que a la expresión aforística. Los dos primeros minitextos pertenecen a “Arión”; los dos que siguen, a “Tirteo”. Por último, con el título de “Velázquez”, una composición de *A la pintura*:

¿Qué estás pensando mar?  
-Pienso que hoy  
me gustaría serlo plenamente.

¿Quién será, mar, capaz de escribir tu epitafio?

¿Qué es un niño en la nieve? ¿Qué es un niño llorando, solo, en busca de una aldea?

Yo te defenderé.  
-¿De qué manera,  
si tú mismo te arrancas,  
cada vez que eso dices,  
pálido, osado, un diente?

*Velázquez*

La Distinción le dijo ante la lámina  
rigurosa y exacta de un espejo:  
-Tengo un nombre. Me llamo...  
Y el pintor retrató su propia imagen. (1988: 314)

**b) El haiku.** No queremos dejar de advertir sobre otro posible parentesco, esta vez con el breve poema japonés llamado *haiku*. Como sabemos, sus características más notorias son: la composición estrófica de tres líneas, las que deben tener cinco, siete y cinco sílabas de extensión. Entre los citados con mayor frecuencia aparece uno de Matsuo Basho (1644-1694) que transcribimos seguidamente:

Este camino  
ya nadie lo recorre  
salvo el crepúsculo.

No obstante la aparente cercanía de estos textos breves a las minificciones de Alberti, según lo muestra el ejemplo precedente, conviene puntualizar unos puntos de distanciamiento:

1. No presentan la característica disposición métrica de tales composiciones, salvo unas pocas excepciones.

2. Su vinculación con el mundo natural -característica frecuente y prácticamente obligatoria de la composición japonesa- se limita a la sección “Arión” de *Pleamar*, según ya lo advertimos en su presentación temática. “Tirteo” y los versos de *A la pintura* priorizan la experiencia humana, tanto en su dimensión individual como colectiva.

3. La marcación, en un número considerable de ellos, del paso del tiempo, puntualizado en formas verbales y adverbiales precisas lo cual confiere a la expresión mínima no sólo una inobjetable dimensión temporal sino la presencia de una trama narrativa, a veces escueta o apenas insinuada.

4. Por último, la distinción aspectual, explotada en los microrrelatos más característicos del género.

## Hacia una categorización de las minificciones albertianas

Una primera revisión de las composiciones brevísimas del poeta español nos sorprende por varios motivos. Proponemos unas cuantas claves de lectura que las inscriben en las características definitorias del microrrelato o las acercan considerablemente a ellas: [8]

a) Las unidades textuales que conforman nuestro corpus de minitextos aparecen estructuradas en series. Cabe en este caso considerar, tal como lo señala Lauro Zavala, que “el estudio de las series textuales requiere reconocer las consecuencias que tiene el uso extremo de la elipsis, los sobreentendidos, la ambigüedad semántica, la catáfora narrativa y la extrema economía de recursos” (Zavala 2006: 31). No es casual que todos estos elementos se presenten estrechamente vinculados a ciertas pautas distintivas de la minificción literaria. Para nuestro planteo, observemos los ejemplos que siguen (1988: 342). Allí es posible advertir cómo cada una de las partes que componen la serie presenta idénticos rasgos genéricos, estilísticos y también temáticos entre sí, acentuados por el título que las preside y que, de esta manera, desplaza y multiplica sus direcciones significativas hacia cada uno de los minitextos.

### *Negro*

Dio su revés la luz. Y nació el negro.

Y abrió un hoyo en lo claro, un agujero  
desde el que dijo:  
-Soy también hermoso.

Me sentí grande, impar, tuve mi trono,  
levanté mi imponente monarquía  
en la mano tranquila de Velásquez.

Me llamo rasgo, rayo,  
rúbrica, erizo, huella y otros nombres  
que me suben a más resplandeciente.

Y alguien al fin me vio otra vez la luz  
que nadie por ser tanta me veía.

b) Otro rasgo, ya apuntado anteriormente, se vincula a la naturaleza temporal de buena parte de estas minificciones. La presencia, a veces cuantitativamente importante, de núcleos verbales o adverbiales, expresa de manera explícita cierta tensión narrativa. Veamos una de estas miniaturas textuales, de apenas 21 palabras, en la que aparecen tres formas verbales conjugadas (1988: 182):

Abrí la puerta. El mar con tanta confianza entró en la alcoba que ni el perro al mirarlo inquietó las orejas.

d) La economía léxica que implica omisión de presentación y contexto así como todo intento explicativo, argumentativo y de digresiones. Sin embargo, dicha particularidad, lejos de anclar y limitar lacónicamente la composición, adensa su valor metafórico, subtextual, alegórico.

Yo soy el mar. El mar  
su espuma mensajera.

e) Cierta perspectivismo que otorga al texto breve gran agilidad. En esa línea, la aparición de elementos cinematográficos como la elipsis. (1988: 236)

¡Oh tapadme los ojos! ¡Aún más!  
Y seguí viendo  
a través del espanto helado de las manos.

f) El carácter metaficcional de estos textos que convierten al acto de escribir en el tema de los mismos. He aquí algunos ejemplos (1988: 165 y 235):

¡El ritmo, mar, el ritmo, el verso, el verso!

Dale a mi verso, mar la ligereza,  
La gracia de tu ritmo renovado.

Tú eres la Poesía.  
Recién parida, fuerte, dando saltos,  
plantando el sol sobre una tierra insigne.  
¿Qué fue de ti, radiosa trasplantada?

g) La siempre presente cadencia poética determinada por su disposición, la presencia de algunos metros reconocidos y, sobre todo, por el despliegue metafórico que posibilita una riqueza de resonancias significativas de multiplicadas direcciones. Dos cuestiones vinculadas con estas observaciones: primero y antes que todo, Alberti es un poeta en el sentido más pleno del término; luego, la incuestionable proximidad entre el relato breve y el poema en prosa. Algunos autores como Bell, Imhof, Baxter, citados por Zavala (2006: 51) sostienen que la diferencia entre el cuento ultracorto y el poema en prosa es sólo una cuestión de grado, e incluso puede depender de la manera de leer el texto.

f) El carácter predominantemente descriptivo de una situación, por lo general estática o permanente en franca aproximación a la tarea de unos microrrelatistas definidos como Rafael Pérez Estrada. Copiamos, de este último, el titulado “Reencuentro” (citado en Lagmanovich 2005: 198):

Sólo sé que, si abro el poema, deberá sangrar.

Otro ejemplo, “Mensaje a la madre”, de David Lagmanovich, que dice así (Lagmanovich 2006: 70):

No quiero verte como eres, sino como te veía cuando eras todo para mí.

Por último, del consagrado microrrelatista Augusto Monterroso (Lagmanovich 2005: 90):

*Fecundidad*

Hoy me siento bien, un Balzac: estoy terminando esta línea.

## Conclusiones

El cultivo de estas miniaturas literarias por parte de escritores de lengua española se remonta a las primeras décadas de la centuria pasada. Los estudiosos del tema insisten en la tarea precursora de escritores como Leopoldo Lugones, Rubén Darío, Julio Torri, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, entre otros. A esta lista, que sin duda se sigue enriqueciendo a medida que avanza el interés y las investigaciones sobre este género proteico, ubicuo y sugerente (Zavala 2006: 57), agregamos el del gran poeta español Rafael Alberti, incuestionable cultivador, según lo advertimos, de la brevedad en algunos de sus textos más reconocidos. Apartándonos de la imprecisión taxonómica de que fueron objeto hasta el presente e incluso de su inscripción en una suerte de hibridación genérica, afirmamos, por el contrario, su plena pertenencia al grupo de aquellos iniciadores del texto hiperbreve. Los de Alberti se presentan como viñetas en secuencia, de gran despliegue metafórico, razón por la cual admiten con mayor justeza la denominación de minificciones poéticas. Ellas se particularizan por un delicado equilibrio entre lo narrativo y lo poético, lo conciso y lo denso, lo contundente y lo elíptico, la precisión y la polisemia.

Pero además, en esta voluntad de registro mínimo, fugaz, el gaditano no sólo es palabra, sino también mirada, exquisita mirada: virtud muy de pintor. Canto y cantor, voz y mirada, también grito en el centro de la retina del poeta al pintor que lo habitaba.

## Referencias

Alberti, Rafael (1944). *A la pintura*. Buenos Aires: Losada.

— (1959). *La arboleda perdida*. Buenos Aires: Losada.

— (1988). *Poesía completa*. Madrid: Aguilar.

Cernuda, L. (1957). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

Lagmanovich, David (2005). *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.

— (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.

Marrast, Robert, “La prosa de Rafael Alberti”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 487 (1990), pp. 203-211.

Morris, C. B. (1969). *A Generation of Spanish Poets 1920-1936*. Cambridge, pp. 82-118, 172-232, 239-241.

Quiñones, F. (1990). "Pleamar", *Cuadernos Hispanoamericanos* 487 (1990), pp. 301-304.

Vivanco, Luis Felipe (1957). *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

Spang, Kurt (1973). *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*. Pamplona: Universidad de Navarra.

Zavala, Lauro (2006). *La minificción bajo el microscopio*. México: El Estudio.

Zuleta, Emilia de (1971). *Cinco poetas españoles*. Madrid: Gredos. [2ª edición aumentada, 1981.]

## Notas:

- [1] De los artistas y escritores citados en la "Autobiografía" publicada en *La Gaceta Literaria* de Madrid, el 1º de enero de 1929 y que tal vez fue la primera entrevista que el poeta dio en su vida, a José Luis Salado, los nombres de Baudelaire, Rimbaud y Bécquer aparecen destacados. Robert Marrast (1990) puntualiza la permanente referencia al vate francés en la producción de Alberti, desde la conocida cita "Homme libre, toujours tu chériras la mer", que preside como epígrafe un soneto de *Marinero en tierra* (1925), hasta la evocación, 60 años después, en Café de Flore de París: "Siéntate aquí a mi lado, Baudelaire"; el nombre de este poeta va asociado al de Bécquer, ante el espectáculo, en un viaje a Utrecht, de las hojas caídas, que trae a su memoria el poema "Voici l' automne".

Con respecto a la influencia de Bécquer sobre el gaditano, remito a los estudios de Morris y al citado Marrast, quien subraya especialmente "la profunda e íntima comunión de espíritu y de pensamiento que existe entre ambos poetas". Destaca asimismo que "el Bécquer que le atraía (a Alberti), con quien está en sintonía espiritual, es el de las brumas, la duermevela, la angustia" (Marrast 1990: 207).

- [2] "Aforismos sueltos" los llama Luis Felipe Vivanco, y destaca lo "sensible e imaginativo" de las invenciones albertianas (Vivanco 1957: 255) Por su parte Spang aproxima estas composiciones a los versos sentenciosos de Antonio Machado por su frecuente afán didáctico. Advierte sin embargo dos tipos: aquellos en los que predomina lo didáctico o lo metafórico, "incluso se encuentran en un mismo conjunto de aforismos las dos formas reunidas" (Spang 1973: 136).
- [3] En las Jornadas universitarias sobre Minificción, organizadas por la Universidad Nac. de Tucumán en agosto de 2007, Irene Andres-Suárez presentaba unos textos dramáticos de Federico García Lorca en el marco de lo que la investigadora caracteriza como "microrrelato de estructura teatral".

- [4] Usamos el término en el sentido propuesto por Lauro Zavala como “texto con dominante narrativa cuya extensión es menor a 200 palabras [...] muy próximo al poema en prosa por su hibridación genérica”. Agrega el estudioso mexicano: “Este es el término más abarcador de todos, pues engloba todas las variedades de textos extremadamente cortos” (Zavala 2006: 227). A estas consideraciones añadimos la diferencias planteadas por David Lagmanovich entre microtexto y minificción, particularizándose estos últimos por su ficcionalidad. Quedan así excluidos, por ejemplo, el *graffiti* o el anuncio publicitario (Lagmanovich 2006: 23).
- [5] “Es curioso”, dice Luis Cernuda al hablar de Ramón Gómez de la Serna, “cómo una constante del gusto nacional ayuda a que parezcan contemporáneos escritores de épocas muy distintas” (Cernuda 1957: 174-75). Se refiere a la “afición al juego irresponsable”, al “juego de ingenio” por el que se relacionan los poetas del grupo del 27 con Gómez de la Serna y con toda una tradición literaria española desde los refraneros y el *Oráculo*, de Gracián, hasta *Juan de Mairena*, de Antonio Machado.
- [6] En su acertada caracterización del aforismo y, a la vez, distinción entre aquél y otras formas textuales breves como el proverbio, José Manuel García-García señala: “el aforismo no es una fórmula fría, como podría llegar a ser el proverbio; el aforismo es híbrido en el empleo de recursos literarios, fragmentario en sus argumentos y estrategias narrativas, autosuficiente en su presentación, es, en fin, la filosofía de un autor que se decidió por la brevedad expositiva” (García-García 2002: 25).
- [7] Comparten este espacio, junto al aforismo, la definición, el instructivo, la entrada de diario, la confesión, sistemas oraculares, graffittis, anécdotas, viñetas, acertijos, parábolas, palíndromo, colmo, autorretrato, solapa, reseña, chiste, dedicatoria, prefacio, nota, adivinanza, mito, reflexiones filosóficas, juegos verbales (Zavala 2006: 76).
- [8] En un estudio posterior nos detendremos en otros aspectos tales como una clasificación de estas composiciones breves, procedimientos más utilizados, configuración externa y rasgos internos, aproximación y distanciamiento a la producción mínima de autores contemporáneos al poeta como Ramón Gómez de la Serna.

© Susana Salim 2007

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

