

Aperturas y cierres del aforismo mexicano: Eusebio Ruvalcaba y Armando González Torres

Openings and closings of the Mexican aphorism: Eusebio Ruvalcaba and Armando González Torres



Paulo GATICA COTE  
*Investigador Juan de la Cierva Formación*  
*Universidade de Santiago de Compostela*  
[paulo.gatica@usc.es](mailto:paulo.gatica@usc.es)  
ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1534-3404>

**Microtextualidades**  
Revista Internacional de  
microrrelato y  
minificción

*Directora*  
Ana Calvo Revilla

*Editor adjunto*  
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:  
Marzo 2020  
Artículo aceptado:  
Marzo 2020

Número 7, pp. 65-81

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n5a3>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo  
licencia Creative Commons:  
Reconocimiento-No Comercial-  
Sin Derivadas  
Licencia Internacional  
CC-BY-NC-ND

## RESUMEN

El aforismo contemporáneo concentra en poco espacio algunos de los grandes debates de la teoría literaria. Los límites genológicos han sido traspasados y fecundados por un nuevo concepto de frontera entendida como espacio de experimentación formal y estructural. Como bien puede comprobarse en los últimos creadores de aforismos, este tipo de textos oscila entre una visión clásica del aforismo y poéticas de la discontinuidad y de la fragmentación. Concretamente, en el presente artículo me centraré en la aforística de los mexicanos Eusebio Ruvalcaba y Armando González Torres, quienes, además de trascender el carácter cerrado de este género en sus libros, juegan con las posibilidades significativas de la macroestructura.

**PALABRAS CLAVE:** Aforismo, Poética de la fragmentación, Libro, Literatura mexicana, Eusebio Ruvalcaba, Armando González Torres.

## ABSTRACT

The contemporary aphorism concentrates some of the main challenges of literary theory. The genological boundaries have been crossed and defined by a new concept of border, understood as a space for formal and structural experimentations. As can be seen in the latest aphoristic writers, this type of texts oscillates between a classical vision of the aphorism and poetics of discontinuity and fragmentation. Specifically, I will focus on the aphoristic works of the Mexicans authors Eusebio Ruvalcaba and Armando González Torres; apart from transcending the closed character of this literary genre in their books, they play with the significant possibilities of the macrostructure.

**KEYWORDS:** Aphorism, Poetics of Fragmentation, Book, Mexican Literature, Eusebio Ruvalcaba, Armando González Torres.

## 1. Introducción

En principio, toda reflexión sobre el cariz abierto o cerrado del género aforístico debe partir de la ya mencionada cita de San Isidoro de Sevilla: “una frase breve que recoge el sentido completo de un tema propuesto” (2004, 501). El padre de la Iglesia sigue el modelo hipocrático de un enunciado cerrado y breve sobre alguna materia de índole gnómica. La lúcida formulación del teólogo ha permanecido prácticamente intacta en los principales debates sobre el tema, ya que los especialistas han destacado la brevedad, la enunciación cerrada o el didactismo como los principales rasgos del género aforístico. En este sentido, la caracterización de San Isidoro y de parte de la crítica no hace más que incidir en el sentido etimológico de la palabra: delimitar, definir. No obstante, la versatilidad del género deriva en su “ingobernabilidad” e insumisión. A lo largo de su evolución, el aforismo no solo no se ha desprendido de modalidades muy contextualizadas o específicas, sino que ha ampliado y enriquecido su repertorio disponible. El paradigma hipocrático se ha resemantizando por medio de sus sucesivas materializaciones e interferencias con el fragmento u otras formas limítrofes próximas a la lírica o al ensayo.<sup>1</sup>

Habitualmente, la máxima moralista ha sido vinculada –de un modo, quizás, irreflexivo– con los discursos del cierre por la condición lapidaria de su expresión, que encapsula una enseñanza provechosa o, al menos, memorable. Sin embargo, la lectura del canon aforístico francés revela un panorama mucho más complejo: cada máxima no agota su contenido ni cercena posibles desarrollos discursivos, como se demuestra por las continuas referencias e interpelaciones que se dan en el seno de cada obra e, incluso, entre los propios autores. Por esta razón, resulta conveniente tomar como punto de partida las palabras de Pascal sobre sus *pensées*:

Escribiré aquí mis pensamientos sin orden y no, tal vez, en una confusión sin plan; éste es el orden verdadero y que siempre marcará mi objeto por el desorden mismo. Honraría demasiado a mi tema si lo tratase con orden, ya que quiero mostrar que es incapaz de ello. (Cheymol 1987, 119)

Por su parte, la fragmentación se inscribe en lo que Susini-Anastopoulos denomina una “triple crisis”: de la idea de obra como entidad completa y acabada, de la totalidad por su carácter inaprehensible y de los géneros literarios (1997, 2). El aforismo se convierte, pues, en testigo privilegiado de esta tensión entre la línea “cerrada” y monológica heredada del pensamiento fuerte y los discursos de la fragmentación que dinamitan el sentido clausurado por una suerte de trinidad orgánica mundo-lenguaje-representación. Además, como explica Elias (2004, 3), resulta relevante no desligar la reflexión acerca del aspecto formal del fragmento –en cuanto texto– de su función como discurso crítico –el “metatexto”– sobre el fragmento, que adquirirá su carta fundacional con los intelectuales del Círculo de Jena.<sup>2</sup> Concretamente, este artículo analizará esa

<sup>1</sup> De hecho, Helmich estima que este ejercicio de diacronía es la mejor manera de enfocar un género que ha ido ampliando su abanico de realizaciones concretas: “Il modo migliore di considerare l'aforisma come fenomeno storico è quello di concepirne l'evoluzione alla stregua di una successione cumulativa di varianti individuali e collettive che hanno sviluppato, del canto loro, delle convenzioni specifiche” (2006, 25).

<sup>2</sup> Esta dicotomía moderna aforismo/fragmento no ofrece respuestas satisfactorias a esas “crisis”, como se

visión oscilante entre el aforismo clásico y las poéticas de la discontinuidad y de la fragmentación de la mano de los creadores mexicanos Eusebio Ruvalcaba y Armando González Torres, quienes, aparte de trascender el carácter cerrado de este género, han sabido jugar en sus libros con las posibilidades significativas de la macroestructura.

## 2. Poéticas de la apertura: fragmentación y orden

En resumidas cuentas, el aforismo clásico apela a una entidad acabada mientras que el fragmento se fundamenta en la ausencia de unidad. Al ofrecer una lectura parcial, aunque completa, de un “todo” independiente, la forma aforística resulta un territorio propicio para el fragmento. La nueva lógica de la fragmentación conlleva la disolución de los límites formales y un tipo de lectura condicionada por el contexto de presentación; claro está, puede objetarse que este juego no es exclusivo del fragmento: el aforismo 1 no se encadena obligatoriamente con el aforismo 2 o, dicho de otro modo, la suma de sentidos de los aforismos no siempre es igual al sumatorio. Una lectura superficial de la aforística contemporánea parecería determinar una suerte de lectura rizomática del conjunto; ahora bien, cabe matizar que, con frecuencia, los aforismos pueden conformar, por un lado, un “todo” ficticio, debido al proceso de subjetivación “tiránico” –el libro añorado del lector, la vida psíquica de la obra (Deleuze y Guattari 1977, 20)– y, por otro, un “todo-libro” o una red de relaciones entre las unidades subsumidas. De hecho, el filósofo Fernando Savater defiende explícitamente la significatividad de la estructura en el libro de aforismos: “la cadencia de los aforismos en su sucesión no es en absoluto irrelevante para gozar plenamente su sentido” (2012, 20).

Maurice Blanchot distingue cuatro tipos de fragmentos en la historia de la literatura; a saber: el fragmento “resto”, superviviente de una totalidad perdida o inconclusa; el fragmento “aforístico”, el fragmento entendido como tentativa o ráfagas de reflexiones asistemáticas; y el fragmento deliberadamente discontinuo y no supeditado a ninguna unidad articuladora superior (Neila 2015, 50).<sup>3</sup> Para el novelista francés, el fragmento no debe ser entendido como parte escindida de un todo-realidad reconstruible, sino como “rotura, rastros sin restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, por el contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece” (Blanchot 2008, 391). Asimismo, el fragmento también serviría, según Rosso, para materializar provisionalmente un proyecto futuro – los “preparativos” de una obra por llegar– o definitivo, mas no cerrado en su disposición, por lo que se mantendría la posibilidad de “regreso” al fragmento (2001, 161-162). En cambio, si se considera como una totalidad en sí, este podría identificarse con “ese poder que acota, que encierra” (Blanchot 2008, 199). De todas formas, habría que desterrar cualquier atisbo de déficit en la descripción de lo fragmentario, puesto que, hasta las expresiones “perdidas” de Heráclito o Pascal son confrontadas en la actualidad por una mirada restauradora de cualquier carencia de sentido. En efecto, tal como explica Werner Helmich, las unidades discontinuas son sometidas, por un lado, a una lectura homogeneizante y metafórica que circunvala las aparentes lagunas léxicas o

---

evidencia por los desarrollos posteriores del género tanto en sus vertientes más clásicas como en las fragmentarias.

<sup>3</sup> Montandon propone otra tipología de fragmentos: extractos o “ruinas” conservados de una obra desconocida que no ha sido transmitida íntegramente, fragmentos extractados de obras mayores, obras interrumpidas por causas externas como el desinterés o la muerte del autor, y obras deliberadamente fragmentarias “écrites de manière morcelée, qui ne visent ni la totalité ni la complétude. En ce sens le fragment tend à devenir un genre littéraire spécifique” (1990, 118).

sintácticas; por otro, responderían a una poética “qui cherche à transformer la discontinuité extreme [...] en effet esthétique” (2004, 32-33).

Es evidente que la contextualización influye en la interpretación genérica de dos maneras: desde un punto de vista externo, la presentación de los fragmentos integrados dentro de una “unidad” superior conlleva su estabilización en una estructura y un orden, en teoría, inalterable; desde un punto de vista interno, cada uno de los fragmentos se presentan supuestamente “aislados” por el blanco de la página, aunque en relación directa o indirecta con su entorno inmediato. En cierto modo, cualquier fractura o segmento descontextualizado pierde su conexión con el género original (Ángel-Lara 2011a, 81); sin embargo, habría que discernir que no todo fragmento procede de una rotura, por lo que gozaría de un estatuto autónomo sin marca de género inherente, excepto –en algunos casos– la del aparato paratextual.

Sin duda, aforismo y fragmento comparten una disposición signada por los espacios en blanco y por la relativa brevedad. Un simple “golpe de vista” puede abarcar e individualizar la sucesión de los textos de manera que cada unidad se presenta como una especie de gato de Schrödinger, simultáneamente aislada y totalizada –puesta en relación– en la página. Los espacios en blanco no han de entenderse como una suerte de *non plus ultra* hermenéutico; en vez de contribuir al aislamiento, la “ausencia” transmuta en lugar de resonancias. Además, como explica Marco Ángel-Lara, esta unidad de impresión, acentuada por el reducido tamaño y su “insularidad”, prepararía al lector para la interpretación apropiada (2013, 132).

Aun aceptando dicha asunción, la cuestión aquí radicaría más en las expectativas del lector ante la lectura exenta que en la significatividad del recurso en sí, otorgada, a la postre, por la suma de experiencias interpretativas hasta su convencionalización. A partir de ellas, el lector sabría de antemano que, para la interpretación, no solo ha de analizar un texto aislado; pese a la supuesta vocación señera del género, reconoce que el contexto habitual de presentación del aforismo es en compañía de otros textos, identificados, a su vez, como miembros de la misma “familia”. El entramado textual promueve que ese proceso no finalice en el aforismo particular sino en sus potenciales encadenamientos y trayectorias. En palabras de Atlas: “the internal contradiction of the solitary aphorism causes the reader to move beyond it, to look outwards. External contradiction between aphorisms causes the reader to look between” (2005, 40).

### **3. Entre la apertura y el cierre: los aforismos de Eusebio Ruvalcaba y Armando González Torres**

Más allá de una hipotética síntesis reconciliadora entre lo sistemático y lo asistemático (Bundgaard 2002, 85), lo aforístico no conlleva la ejecución de un siniestro “último juicio” sobre la verdad (Derrida 2007, 383) ni, como ha preconizado buena parte del postestructuralismo, la escritura fragmentaria situaría el pensamiento en la utopía de la *diferencia* o en sus *afueras*. Empero, predominan las relecturas deudoras de los planteamientos de Barthes, Deleuze o Derrida en las que, implícita o explícitamente, se privilegia una visión nómada y fluida del fenómeno (González 2008, 15). Se observa, pues, un rango que oscila entre los polos de lo abierto y de lo cerrado, representados de modo paradigmático por el fragmento y la máxima.

No obstante, esta dicotomía impregna cada texto de una serie de valores que reproducen, en buena medida, los tópicos acerca del orden/desorden, equilibrio/desequilibrio estructurales. En esta línea, inciden especialistas como Susini-

Anastopoulus al sustentar la distinción entre “*textes de la fermeture*” y “*textes de l’ouverture*” en la “estructura perfectamente cerrada y equilibrada” de los primeros, frente a formas “polisémicas”, “abiertas a lo ínfimo, lo extraño y lo discordante” (1997, 31).<sup>4</sup> Sin embargo, la propia autora matiza que, aunque útil, esta caracterización resulta, a todas luces, relativa y difícil de evidenciar en los textos (1997, 33).

Al respecto, resulta esclarecedora la distinción no excluyente que propone Marco Ángel entre “aforismos de efecto de clausura” (*aphorisms of closure effect*) y “aforismos de efecto de apertura” (*aphorisms of opening effect*) (2015, 78).<sup>5</sup> La aforística posee esta doble cualidad, que se traduce, por un lado, en la capacidad de cierre de la “cadena de argumentos” y, por otro, propiciatoria del “movimiento intelectual” (Ángel-Lara 2015, 85). Ahora bien, en consonancia con lo mencionado arriba, no se debe obviar que, aunque el aforismo es capaz de sustentarse por sí mismo, este suele presentarse contextualizado y vinculado con otros textos colindantes, directa o indirectamente sometido a una macroestructura de sentido como un apartado, una sección o un libro.

Indudablemente, esta subordinación no niega el aislamiento textual, una de las particularidades más citadas del género; pero habría que matizarla por la necesidad de llenar el vacío que rodea al texto mediante la exploración de su espacio circundante. El acto de lectura supone, entonces, un *happening* en el que participan autor y lector (González 2013, 43), un itinerario –entre los muchos posibles– de intervención conjunta en la arquitectura particular y general de la Obra. Incluso en composiciones más declaradamente fragmentarias, se podrían detectar agrupamientos, distribuciones “conscientes” y una suerte de espacialidad común a los microtextos en la que se desarrolla una “guerra fría” entre el aforismo y la recopilación. En este sentido, José Ramón González, propone un esbozo de clasificación empírica de libros de aforismos, que merece la pena rescatar por su exhaustivo recuento. En opinión del especialista español, se detectan, al menos, cuatro arquetipos principales según el tipo de relación existente entre el micro y macronivel, entre cada aforismo y el conjunto:

- 1) Obras construidas a partir de un procedimiento de adición, que no presentarían un “andamiaje externo” paratextual (2018, 100), aunque en ocasiones los aforismos aparecerían numerados.
- 2) Obras próximas al registro biográfico, que recurren a “un determinado anclaje temporal” (2018, 102).
- 3) Agrupamientos textuales “en apartados o secciones explícitamente destacadas”, que, implícita o explícitamente, proponen “líneas de relación entre los textos y construye redes que apuntan a algún tipo de recurrencia” (2018, 102).
- 4) “Arquitecturas dialógicas” o “libros a varias voces en los que conviven textos de diferentes autores, de manera que los aforismos del autor principal dialogan en

<sup>4</sup> Salta a la vista que esta postura mantiene un criterio presuntamente formal, pero imbuido de “cualidades” estéticas modernas y posmodernas, como Susini-Anastopoulus comenta en sus consideraciones sobre la segunda tipología: “une telle démarche ne serait pas destinée à livrer un savoir de type scientifique, mais à produire une ‘idée esthétique’ au sens kantien, c’est-à-dire une représentation qui donne à penser, tout en ne correspondant à aucun concept précis” (1997, 31).

<sup>5</sup> Entre los aforismos con “efecto de apertura” discierne Marco Ángel aforismos que juegan con el sentido común, aforismos que sugieren la presencia de un personaje en el texto, aforismos confesionales, aforismos metafóricos, aforismos que socavan lugares comunes y convenciones lingüísticas y culturales y, por último, aforismos que plantean interrogantes (2015, 92-101).

las páginas del libro con otros textos de diversa procedencia” (2018, 103-104). Según González, en este tipo se incluirían las antologías y las recopilaciones.

A simple vista, se colige de esta propuesta clasificatoria una suerte de contienda en la que el género aforístico no sería el único implicado. El propio concepto institucional del libro se ve afectado por todos estos hallazgos estéticos/compositivos, ya que, como explica Francisca Noguerol, la incuestionable unidad ideológica y pragmática del libro va a ser confrontada por formalizaciones híbridas y abiertas como las misceláneas u otras “categorías genéricas relacionadas con la variedad y la fragmentación” (1999, 239).

### 3.1 Eusebio Ruvalcaba

Uno de los modos de integración de lo aparentemente fragmentario practicado con mayor éxito se encuentra en el establecimiento de un sistema de “fichas”. En este caso, los aforismos se relacionan con el “Libro-Idea” / “Libro-Objeto” (Barthes 2002, 243) gracias a la estabilidad del “fichero”, un repositorio de breves intuiciones o de ideas sueltas fácilmente catalogable por temas, formas u otros criterios. Por otro lado, las entradas del diccionario suponen una forma que ha calado con facilidad en la aforística, pues, tal como intuyera Percec, aparte de disimular su disposición no jerarquizada, el orden alfabético armoniza y conjuga estructuras enumerativas como los inventarios y otras que revelan un mayor grado de fragmentariedad:

El orden alfabético es arbitrario, inexpresivo, y por ende neutro: objetivamente la A no vale más que la B, el abecé no es un signo de excelencia, sino sólo de comienzo (el abecé del oficio).

Pero sin duda basta con que haya un orden para que el lugar de los elementos en la serie asuma insidiosamente, tarde o temprano, y poco o mucho, un coeficiente cualitativo. (2008, 168-169)

En el ámbito de las letras mexicanas, Heriberto Yépez sitúa un precedente en las “Fichas sin Sobre para Lazo” de Xavier Villaurrutia, a las que califica de “crítica polifónica (...) que prefiere no ser ensayística ni rectilíneamente prosística” sobre el pintor Agustín Lazo (2001, 295-296). Como argumenta el crítico mexicano, cada ficha “es una unidad en sí misma, un aforismo con todos sus derechos”, pero subraya que la originalidad de esta composición radica en la comunicación “telepática” entre las ideas (298); o, dicho de otro modo, se producen agrupaciones o recentramientos intra, inter y extratextuales, ya sea en torno a ideas-fuerza, paratextos o tipografía.

Una muestra de esta organización en fichero se encuentra en la interesante e indefinible producción del melómano mexicano Eusebio Ruvalcaba (1951-2017), cuya obra comprende más de treinta libros de poesía, narrativa, cuento o ensayo.<sup>6</sup> En concreto, quisiera destacar *Una cerveza de nombre derrota* (2005) y *El arte de mentir* (2013), dos ejemplos en los que el escritor tapatío despliega un doble movimiento bajo un mismo título: un sutil arte de urdir ensayos breves y de ensayar en aforismos. No

<sup>6</sup> Su ingente y variada producción –ha tocado, prácticamente, todos los géneros literarios–, así como su laureada trayectoria no pueden resumirse en el espacio de una nota al pie. Se puede consultar *online* una lista completa de sus publicaciones en la entrada que le ha destinado la *Enciclopedia de la literatura en México*.

obstante, esta maniobra –menos evidente en el primer libro– va a tener completo protagonismo en *El arte de mentir*, donde Ruvalcaba adelgaza el discurso hasta su descomposición en listas o “sartas” aforísticas. Por ello, sin minusvalorar la relevancia de *Una cerveza de nombre derrotada*, la obra puede analizarse como una crisálida que permite un amplio margen de experimentación formal e inter/transgenérica.

La misma factura de los microtextos refuerza esta imagen de laboratorio de escritura, a través del cual el autor busca agotar todas las posibles contradicciones, combinatorias y recurrencias internas y externas. De un modo oulipiano, cada ensayo se convierte en catalizador y enumerador de trayectorias discontinuas y potencialmente infinitas y recombinables. Como ya se vio, las listas, los instructivos o las enumeraciones<sup>7</sup> son algunos de los recursos habituales empleados para activar su maquinaria creativa por medio de la adopción de restricciones. En particular, quisiera resaltar las variaciones ensayísticas en torno a tres de sus grandes obsesiones: el alcohol, la música y la literatura. Entre sus ensayos “Trece motivos para beber ron” (2005, 31-34), “Modos de tomar ron” (35-38), “Otros modos de tomar ron” (39-42),<sup>8</sup> “Hombres incendiados por el alcohol” (47-50), “Un poema para Bukowski” (51-53) y “Entre el alcohol, la poesía y la novela breve” (55-58) se pueden rescatar geniales variaciones temáticas que presentan breves anécdotas e introspecciones:

6) Porque no tienes perro. Porque quisieras compartir los momentos cuando escribes, cuando escuchas música, cuando hojeas los autorretratos de Rembrandt, quisieras, no siempre pero a veces sí, quisieras que un ser afin estuviera a tu lado, que pudieras tocar, que pudieras acariciar, que no te asediara a preguntas, se parara a contestar el teléfono o pusiera un e-mail. Cómo te hace falta un perro. Alguna vez le dedicaste un poema a uno, y ni siquiera las gracias te dio. Cómo te hace falta un perro que se duerma arriba de ti. Que te lama la cara para despertarte. Que te reciba con alegría. Tal como te reciben tus hijos. Quizás por eso cuando le haces cosquillas a tu hijo le dices que estire los brazos y las piernas como si fuera un perrito. Él, tu hijo, se siente tan feliz cuando haces eso. (32-33)

\*\*\*

EN LOS PASILLOS DEL HOSPITAL DONDE TU PADRE AGONIZA. Cada trago revivirá en ti la voz de tu padre. Aquella vez del paseo a Tlaxcala, adonde él no quería ir y al que terminó cediendo porque todo mundo lo presionó; o aquella otra en que se metieron al cine a ver cualquier estupidez, que cuando salieron se comieron unos tacos y que por fin él dijo que en ese momento que eran tan felices, justo en ese instante, un niño que sería artista estaba naciendo. Un artista que haría feliz al mundo, a costa de sufrir él. No te gustaba que tu padre dijera esas cosas. Mejor que se mantuviera callado, como siempre. Cada trago revivirá en ti los ojos de tu padre. Viéndote. Amándote con la mirada. Nadie más te mirará así. Algo tiene la vista de los progenitores varones, algo en lo que campea la protección, el orgullo, la confianza de la estirpe. Te miraba como se mira un juguete. Cada trago revivirá en ti aquella mano que besabas al saludar o al

<sup>7</sup> En el ensayo “La celda 55” (*Una cerveza* 19-22) aparece por primera vez el sistema de división por puntos que estructurará su siguiente libro.

<sup>8</sup> Por ejemplo, Ruvalcaba apunta los siguientes modos de beber ron: en las rocas, la clásica cuba, la cuba en lata de Coca-Cola, en bolsa de plástico, con limón, en un removedor, frente al mar, en la banqueta, en la sala del coleccionista, en un peps(c)ilindro, delante de una mujer desnuda, delante de tus hijos jugando, leyendo un cómic de Batman.

despedirte. Costumbre que se la llevó el diablo. Ya nadie besa la mano de sus padres. (41)

Por su parte, los ensayos “Un poema para Bukowski” y “Entre el alcohol, la poesía y la novela breve” introducen, respectivamente, un poema sobre un referente vital y literario norteamericano en el cierre, y una serie de pensamientos y apuntes metaliterarios de dimensiones más medidas que prefiguran, de una manera más palpable, la estética de *El arte de mentir*. Ahora bien, habrá que esperar hasta “50 aforismos sobre la ‘m’” (2005, 103-106), uno de los últimos textos de *Una cerveza de nombre derrota*, para que aparezca por primera vez el término “aforismo”. En esta provocadora serie de directrices o “manual de supervivencia” masculina, Ruvalcaba se aleja deliberadamente de la tópica amorosa para construir un contradiscurso aforístico:

21) Las mujeres sufren metamorfosis constantes. Las más arrojadas se tornan conservadoras; las bellas, atroces, y las comprensivas, intolerantes. Todo para hacerte sentir equivocado. (104)

\*\*\*

41) No se te ocurra leerle estos aforismos a una mujer; te someterá para demostrarte que estoy equivocado; o mejor, que ella tiene la razón. (105)

\*\*\*

45) Cuando un amigo le envía saludos a tu mujer a través de ti, se la quiere coger y te quiere coger a ti; aunque ella le importe menos. (105)

\*\*\*

47) Si no tienes pulmones, no fumes puro. Si no vas a llegar hasta el final, no mires a la mujer de tu amigo. (106)

De todas formas, el calculado cinismo de Ruvalcaba se consolida en *El arte de mentir*. Según Peter Sloterdijk, el cínico se dedica a desnudar los mantras sociales que la verdad recoge bajo su apariencia consensuada (2003, 30). Para el autor mexicano, autoproclamado “misógino incómodo” (2005, 117-119), escribir es siempre un acto a la contra; de igual modo, el aforismo se distingue por ser el refugio genérico de pesimistas, misántropos o humoristas, quienes hallan en la brevedad *epatante* la vía para desarticular los automatismos del pensamiento y del lenguaje. Por esta razón, para contrarrestar las formas de la falsa conciencia ilustrada (Sloterdijk 2003, 37), el cínico ha de atacar con precisión y contundencia las debilidades de la ideología allí donde esta se muestra tan hegemónica como contradictoria, ilusa o falaz.

Con todo, durante el proceso Ruvalcaba no insinúa ninguna propuesta –o promesa– restauradora de un orden añorado, sino la constatación de un estado paradójicamente pesimista y ejemplarizante. Pese a que el creador afirma en “La derrota soy yo”, sección que cierra el círculo abierto desde el título, que “lo peor que le pudiera pasar a un derrotado es ser ejemplar” (2005, 139), su aforística muestra, en cambio, varios vasos comunicantes con la tradición didáctica y sapiencial, a modo de contraejemplos cínicos o píldoras de sabiduría decadente. En definitiva, esta vuelta de tuerca a la *aurea mediocritas* horaciana implica un giro bukowskiano del conocimiento hacia la sabiduría del perdedor y del resiliente. Su mirada se detiene en temas e imaginarios invisibilizados por las sociedades del éxito. Así, “Un poco de carne cruda no cae mal” supone, a la vez que un ejercicio estético sobre la pobreza, una ética de la composición:

2. La vista de un individuo paupérrimo echa por tierra todas las buenas intenciones. La pobreza revela un estado de descomposición inocultable. Por más que la voz mediática hable de progreso, de igualdad, de compensación social, la pobreza pulveriza la demagogia. Porque delante del fenómeno de la pobreza las cosas parecen fracturarse. Todo lo que se conoce por confianza, las acciones legítimas que se emprenden en los campos de la educación, del suministro de empleos, se esfuman como por arte de magia. (2013, 23)

\*\*\*

5. Hoy día, la pobreza está pasada de moda para los escritores. No se escribe más de la pobreza. Hay temas mucho más significativos –en el sentido de que venden más–, como el de los triunfadores, el de los exitosos, el de las mujeres que se desapegan de sus hijos y se convierten en mujeres emblemáticas por su poder de decisión, por su empuje en la empresa donde trabajan, por su capacidad para desplazar al varón en los puestos clave; el de los tipos que tratan de superar en todo a todos, y que se les hace poco; el de los que se lo pasan pregonando los valores de la ética y la moral y en casa maltratan psicológicamente a la esposa además de tener una amante para los fines de semana. Y cabría preguntarse por qué acontece esto: ¿de verdad ha disminuido dramáticamente, para bien, el número de pobres?, ¿o es que la literatura está sufriendo una especie de deshumanización?, ¿o es que las cosas están sufriendo una transformación radical? (2013, 25)

Sin lugar a duda, Ruvalcaba ha elaborado en *El arte de mentir* una intrincada sinfonía *Inconclusa* –“la más breve e imperfecta, es inmortal” (2013, 318)– en la que confluyen una voluntad orgánica como el “fichero” que vehicula las notas aisladas de los aforismos y fragmentos. De hecho, el símil musical no finaliza en la notación sobre el pentagrama libresco, ya que el sentido subyace justamente en las resonancias creadas a través del contacto entre los signos. Como el mismo autor comenta acerca del compositor alemán Johannes Brahms en un significativo ensayo:

Cada obra establece una unidad orgánica propia, pero a la vez es parte de otra unidad mayor. Se dice que la música de Brahms es difícil de escuchar; algo hay de cierto en esto, pero la cuestión es familiarizarse con su *oceanidad* sonora. De ahí en adelante todo es grato. (2013, 345)

Esta “oceanidad sonora” remite a la metáfora de la “cristalización” empleada por Maurice Blanchot para referirse a la escritura fragmentaria de Nietzsche. En consideración del novelista francés, las iluminaciones del filósofo alemán semejan organismos que conforman “secreciones cristalinas de un líquido matricial sobresaturado”; si bien este proceso suele acabar en fracaso, provocan que “en un instante la obra se haga visible y presente” (2008, 179). Curiosamente, una de las formas de fracaso es consecuencia directa de la constitución de ese paisaje sonoro: la consagración del efecto coral del fichero en detrimento del impacto singular de cada aforismo. Por ejemplo, en “El abecedario de la admiración”, además de elaborar un fichero/tratado sobre la admiración, Ruvalcaba recurre al lexema “abecedario” para ensalzar aún más el fuerte valor ordinal de la palabra:

1. En cuestiones de estética y de orden espiritual, lo digno de admiración es bienvenido, lo que provoca una elevación interior es inobjetable. ¿Cómo no

admirar lo que remonta a la más tierna infancia?

\*\*\*

3. Se admira aquello que se es incapaz de hacer. Aquello a lo que se aspira, pero que nunca se podrá conseguir.

\*\*\*

4. Si no se admira lo que provoca fascinación, se genera la envidia.

\*\*\*

12. Es más fácil admirar a un muerto que a un vivo. Entre otras cosas, se corren menos riesgos de hacer el ridículo.

\*\*\*

13. Hay muertos cuya admiración se dificulta. Se convierten en seres de culto. Y entrar a su círculo de admiradores tiene su precio. (2013, 237-240)

### 3.2 Armando González Torres

Lógicamente, la parataxis de las “fichas” no es el único procedimiento empleado para rebatir los principios de aislamiento textual y la fragmentariedad libérrima. Entre otras opciones, el premiado ensayista y poeta defenido Armando González Torres<sup>9</sup> (1964) va a recurrir en su aforística –*Eso que ilumina el mundo* (2006), *Sobreperdonar* –su seudónimo tuitero– (2011), *Salvar al buitro* (2014) y *Es el decir el que decide* (2017)– a mecanismos de cohesión gramaticales y discursivos como deícticos, conectores o repeticiones léxicas y sintagmáticas que testimoniarían, en opinión de Hiram Barrios, “la continuidad de una idea en más de un aforismo” (2013, 22).

Para el autor, la hibridez genérica del aforismo difícilmente podría adscribirse a una única modalidad; de ahí que esta escritura responda a un “temperamento aforístico” (Bugarini 2015) que impregnaría los microtextos de cualidades irónicas, escépticas, pesimistas. Por tanto, en vez de una definición poetológica del género, aboga por una metodología inquisitiva y cuestionadora en su escritura, así como por un especial talante. Como resume González Torres: “se trata de una variedad de registros que lo que intentan también es escapar a estas restricciones del discurso lineal, de lo que sería la narración convencional, el relato, y que intentan abordar distintas aristas de la realidad” (Aguilar 2016).

En su primer libro de aforismos, *Eso que ilumina el mundo*, se anticipan algunas de las claves compositivas que van a caracterizar su producción al completo, aunque con algunos matices. Dentro de la primera sección, “Extravío” muestra un cierto encadenamiento lógico de cada “pieza” a través de conceptos clave que desarrollan la noción de extravío apuntada en el paratexto. Además, como se apuntó al inicio, la presencia de algunos conectores hilvana un discurso paradójica y deliberadamente fragmentario, al que el autor somete a una tensión centrípeta:

Decía: todo el camino conduce al desierto,

<sup>9</sup> En concreto, ha publicado cinco libros de poesía –*La conversación ortodoxa* (Aldus, 1996), *La sed de los cadáveres* (Daga, 1999; reeditado en Ediciones del Ermitaño, 2013), *Los días prolifos* (Verdehalago, 2001), *Teoría de la afrenta* (CONACULTA, 2008), *La peste* (El Tucán de Virginia-Dirección General de Publicaciones, 2010)–, la plaquette *Con un poco de sol en las espaldas* (Parentalia-FONCA, 2013) y los ensayos *Las guerras culturales de Octavio Paz* (Colibrí, 2002; reeditado en COLMEX, 2014), *¡Que se mueran los intelectuales!* (Joaquín Mortiz, 2005), *El crepúsculo de los clérigos* (Terracota, 2008), *Del sexo de los filósofos* (Gobierno del Estado de México, 2011; reeditado en FOEM-Gobierno del Estado de México, 2016), *La pequeña tradición* (UNAM-El equilibrista, 2011), *¡Pais de ladrones! Evelyn Waugh y México* (FEDEM-Secretaría de Cultura, 2017), *Los signos vitales. Anacronismo y vigencia de Octavio Paz* (Libros Magenta, 2018) y *La lectura y la sospecha. Ensayos sobre creatividad y vida intelectual* (Ediciones Cal y Arena, 2019).

en cada corazón arde una zarza.

Y agregaba: debes perder la memoria de ti mismo para adentrarte en la ciudad de tu alma donde te encontrarás con otros.

[...]

¿Ahí donde terminan todos los caminos se abre el camino?

No, la ruta verdadera la desaprendemos a medida que buscamos un camino.

¿Y no hay vías de oración que nos conduzcan a nuestro recto destino?

Nuestro destino es extraviarnos y hollar con nuestros pasos febriles el camino.

(2006, 12-13)

Aquí, la estructura dialógica, casi socrática por el planteamiento de preguntas y respuestas, proporciona a “Extravío” una fuerte cohesión léxica y sintáctica. El *homo viator* se convierte en figura insoslayable de esta serie de intuiciones (en)caminadas que no solo metaforizan el sentido, sino que también fundan un orden discursivo determinado por el propio fluir de la reflexión y de los pasos. González Torres describe muy bien esta ambivalente poética de la dispersión y de la “concertación”:

En la caminata, el paseo, el transcurso por la ciudad te da ideas o intuiciones que pueden ser muy fecundas para trabajar. Después las guardo temáticamente, piezas que pueden parecer inconexas, pero, a medida que se va acumulando material, van encontrando sus propias afinidades dentro del cuerpo de escritos que se van teniendo. (Muñoz 2017)

Por otra parte, se producen en la obra frecuentes interpelaciones a distancia. En este sentido, el poeta recurre de nuevo a la imagen del tránsito como figura articuladora del cuerpo textual. Una muestra de este modelo se observa en “Hacia una conversión” (2006, 43-54) y “El camino de la expiación” (57-66). En el primer ejemplo, se despliegan una serie de textos más largos en los que el yo gramatical se expulsa en su deseo de purificación, en el progresivo despojamiento de su autobiografía por medio del ayuno estilístico y existencial: “Quería huir del mundo, olvidar las palabras falsarias, purificarse en un desierto, ayunar o, mejor, comer sus propios miembros y emitir, como única oración, los eructos resultantes” (54). Sin embargo, en el segundo caso, la disposición de los ocho fragmentos numerados se puede relacionar con la práctica itinerante del vía crucis. Así, en cada una de las ocho estaciones se va a llevar a cabo un remedo de oración mental ignaciana o composiciones de lugar infernales y oníricas, que beben directamente del imaginario dantesco.<sup>10</sup>

En esta línea, sobresale la sección “Siete pecados he cometido” (25-42), que remite de manera ineludible al intertexto de Dante. Sin embargo, a diferencia del camino de purificación anterior, predominantemente introspectivo, González Torres realiza en estas composiciones una suerte de tratado de anatomía moralista donde se ejecuta la vivisección de los siete pecados capitales: cada pecado va a ser diseccionado, observado al microscopio y “transcrito” de un modo crudo, científico y, ocasionalmente, irónico o sarcástico. Por ejemplo, la pereza sugiere un proyecto de existencia/resistencia

<sup>10</sup> Sirva de ejemplo la sexta estación del particular camino a la cruz del poeta: “Un día quise desperezarme; mi brazo crujió y deshice una bien armada telaraña. Otra vez, al cambiar de posición para descansar, advertí una línea blanca de gusanos surcando mi costado, y lo peor fue cuando, al rascarme un oído, cayeron cuerpos sólidos como escarabajos y escaparon insectos voladores. Tuve entonces miedo y asco de tocarme, pues una vida que no era la mía, y que ni siquiera sabía si era vida, habitaba mi cuerpo impunemente” (*Eso que ilumina el mundo* 64).

a los modos de vida planificados, una microfilosofía de la ataraxia que ahonda en esa noción de extravío y despojamiento mundano:

La pereza es una renuncia que carece de utilidad, una rebelión gratuita ante el calendario y los ritmos mundanos. Algo tiene de heroico ese gesto de reticencia ante el movimiento incesante, ese rechazo al mínimo esfuerzo que busca merecer la quietud, hacer plácidamente nada. (33)

\*\*\*

Sin practicar ningún ascetismo, sin haber recibido ninguna gracia, sin aspirar a ninguna santidad, ese holgazán había llegado al grado óptimo de indiferencia hacia sí mismo que prescriben las religiones perfectas. (34)

De acuerdo con la teología del autor, la gula expresa la obsesión intelectual y literaria de los “no saciados”, un pecado que ha de ser contrarrestado mediante la práctica de la virtuosa templanza. Es más, la gula manifiesta un especial “gusto por la repostería” (36); es decir, ante las formas artificiosas y retoricistas, se va a predicar la contención y el equilibrio aforístico.

Por otro lado, González Torres demuestra una veta predominantemente lírica en la mayor parte de sus composiciones. En buena medida, las referencias a ideas apuntadas en el capítulo anterior acerca de las concomitancias del aforismo moderno-analógico con las prácticas epifánicas y con ciertos presupuestos “místicos”, como la revelación o el *Lichtung*, son extrapolables en la obra del creador mexicano:

Recibir sin saber, dar sin pensar, decir sin hablar.

En ese instante de revelación o de zozobra,  
apelamos a nuestros silencios olvidados. (84)

En este sentido, “Algazara” (85-86) representa el episodio final de la ascesis mística que, de alguna manera, parece evocar el autor a lo largo de *Eso que ilumina el mundo*: el éxtasis de la voz-verbo, que escucha, aguarda y prepara su emergencia en medio del bullicio. De todas formas, aunque se puede apreciar por primera vez en “Ilusos” (55), este estilo casi versal y cohesionado que singulariza su obra poemático-aforística posterior adquiere aquí su plenitud:

[...]  
Antes de cualquier palabra está tu voz,  
antes de cualquier gesto está tu voz.

Voz recia que se nutre del silencio.

¡Ay, lenguas carentes de voces!

¿Sabes? La voz es un templo incierto donde esperamos la manifestación de la palabra demorada. (86)

En *Salvar al buitres* (2014), su penúltima incursión en el género, González Torres presenta cada apartado numerado a modo de variaciones supeditadas a un marco común,

que se correspondería con uno de los cinco capítulos del libro, a saber: “Salvar al buitre”, “De la memoria y el olvido en la infancia”, “Recuerdo de los barrios tristes”, “Cosquillas” y “Literatura y adolescencia”. La cohesión textual se alcanza por métodos más sutiles que la mera inserción de numerales, conectores o enlaces. La crítica ha sabido observar la continua aparición en las páginas de un yo evocador –sobre todo en “Recuerdo de los barrios tristes”–, que compone una suerte de “diario de hastíos” o breviario aforístico “a golpes de melancolía” (Sevilla 2015); a través de sus remembranzas, González Torres otorgaría al conjunto una cierta sistematicidad. En este apartado (2013, 21-33), la información contextual se limita a elementos simbólicos materializados en reflexiones mínimas que bordean la estampa lírica. De esta suerte, el poeta y ensayista mexicano compone un mosaico de esos “barrios tristes” particulares y universales; un espacio infernal, urbano y tedioso acentuado por la repetición letánica del sintagma “barrio triste” en todos los aforismos del capítulo:

En los barrios tristes la filosofía es la concubina del pregón, los tratados de ontología suelen iniciar con un “damita”

\*\*\*

En los barrios tristes, para que no denoten hambre, a los niños se les tatúa en el rostro la expresión satisfecha que se exhibe después de una comida caliente y abundante.

[...]

En los barrios tristes, los más devotos negocian con Dios, lo incluyen en los cálculos de sus fechorías y le esquilman el botín.

\*\*\*

Cada individuo, viva donde viva, tiene dentro de sí su barrio triste.

\*\*\*

Pero es bueno saber que los salvadores han andado, de aquí para allá, sobre un borrico, en los barrios tristes. (32-33)

Siguiendo la terminología de Susini-Anastopoulos, el “yo trascendental” actúa en estos cuadros como “principio creador y reconciliador” (1997, 232); esto es, se convierte en garante utópico de la unidad de los fragmentos. Asimismo, como aprecia Bugarini, existe en la obra una cierta linealidad cronológica –desde la infancia hasta la madurez lectora– en la estructura de *Salvar al buitre* (2014).

Por otra parte, el crítico mexicano subraya la codependencia de la estructura con cada microtexto que puede funcionar, además, de manera autosuficiente: al mismo tiempo que propone una panorámica global, se esfuerza por visibilizar cada pincelada. Los subapartados de “De la memoria y el olvido en la infancia” ejecutan sus respectivas variaciones sobre el olvido y la desmemoria colectiva e individual, simbolizados por el yo-niño amnésico y libre de las responsabilidades de un yo-adulto regido por su “perniciosa memoria” (2014, 15). El subapartado noveno representa otra excelente muestra del carácter serial y gramaticalmente cohesionado de la obra por medio de anáforas o conectores. Así, la coherencia temática se refleja en ese jardín primero y paraíso infantil, edad de oro en la que la dialéctica recuerdo/olvido va conformando la personalidad adulta:

Aun sin recordar nada de la primera infancia, algo nos pesa demasiado.

\*\*\*

En toda esa vaga tristeza que te circunda, ya no hay nada parecido al recuerdo.

\*\*\*

En cada olvido imaginemos que hay un dato de dicha, de heroísmo perdido.

\*\*\*

Por lo demás, ningún recuerdo desaparece, simplemente se recicla en otros vientres.

\*\*\*

Y algún día, entre excrescencias, encontraremos nuestro recuerdo más antiguo, puro y luminoso. (20)

Ahora bien, la perspectiva alucinada y (re)creativa del niño adquiere nuevos matices en “Cosquillas” (35-49), sección marcadamente metaliteraria en la mirada del infante, que encarna una poética aforística opuesta a la –en exceso– domeñada poética del adulto: “En sus mejores textos, el escritor adulto plagia siempre al niño triste y desconcertado que fue” (35). Es evidente que estas series se relacionan con las del primer apartado mediante la confrontación niño/adulto. González Torres recomienda mantener una actitud irreverente ante el lenguaje y la literatura, siempre al borde del desastre o de una castradora autoconciencia. Frente a la “adulta” gramática, expresión sedentaria y tiránica de una lógica convencionalizada y arbitraria, el niño aforista es un desarticulador retórico-lingüístico innato, que cuenta con una especial intuición y sensibilidad para jugar con un lenguaje más sustantivo que adjetivo. Por esta razón, la mirada infantil que escribe o lee es única a la hora de retorcer la palabra y, de este modo, revelar aquellas zonas ocultas, ambiguas o extrañas del código:

La buena literatura replica la sensación de una travesura infantil: el máximo goce dentro del máximo peligro. (37)

\*\*\*

Niño es aquel que tiene ilusión de que el lenguaje nunca se acaba. (37)

\*\*\*

Toda palabra se eleva como en un juego de vértigo infantil, y cae mareada, mirando al porvenir. (39)

\*\*\*

Hemos olvidado esa máxima infantil, que solo conservan algunos grandes artistas: correr desbocadamente, y sin miedo, antes de saber caminar. (43)

\*\*\*

Algunos escritores que no encuentran al niño que fueron, lo llaman a gritos o intentan sobornarlo con dulces. (45)

En una entrevista, explica González Torres que, “más que intentar reflejar un clima exterior, mi escritura intenta reproducir un paisaje interior y, sobre todo, un conjunto de temas e inquietudes que se repiten a lo largo de la tradición, más allá de las coyunturas particulares” (Bugarini 2015). En suma, esta convivencia de la fragmentariedad con un sólido armazón, representado, en primer plano, por el yo y, en segundo lugar, por dominantes temáticas y formales bien asentadas, supone un modelo de “coherencia discursiva” alternativo al orden lógico-sucesivo tradicional o a la mera recopilación de aforismos. Como confiesa el aforista mexicano: “soy una serie ordenada de raptos de locura” (2006, 15).

#### 4. Conclusiones

La cartografía del aforismo contemporáneo desvela un corpus de autores y obras que recurren a la brevedad con una evidente voluntad de transgresión y apertura. A pesar del canto de sirenas del pensamiento lógico, fragmento y aforismo no son caras de una misma moneda; comparten una apariencia, no una manera de mirar: más ensayística y paratáctica en Eusebio Ruvalcaba, más lírica y “cohesionada” en Armando González Torres. Como se ha podido advertir, ni el aforismo ni el fragmento suponen una enmienda a la totalidad, sino que confluyen en un espacio genológico, estético y compositivo colonizado por la pluralidad; en este sentido, las prácticas aquí analizadas muestran un complejo mapa de posibilidades genéricas que indaga, justamente, en las complejas relaciones establecidas “entre lo micro y lo macro, entre la unidad y el conjunto, entre la individualidad y la pluralidad, entre el texto y el libro” (González 2018, 99).

#### Referencias bibliográficas

- Aguilar, Yanet. “González Torres hace aforismo del lenguaje.” *El Universal*, 24 dic. 2016, <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/12/24/gonzalez-torres-hace-aforismo-del-lenguaje>. [15/02/2017].
- Andrés-Suárez, Irene, ed. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Ángel-Lara, Marco Aurelio. “Aphoristic Brevity: Towards a Critique of the Common Theoretical Approach”. *Pensamiento y Cultura* vol. 14, n.º 1 (2011a): 79-93.
- Ángel-Lara, Marco Aurelio. “Aphorisms: Problems of “Empirically Based Research””. *Orbis Litterarum* vol. 66, n.º 3 (2011b): 194-214.
- Ángel-Lara, Marco Aurelio. “Aphorisms and philosophy: Contextualizing aphoristic texts: assumptions about subject-matter”. *Journal of English Studies* n.º 9 (2011c): 29-54.
- Ángel-Lara, Marco Aurelio. “Some Aphoristic Reading Effects: The Experience of an Apparent Disproportion between Textual Size and Meaning”. *Pensamiento y Cultura* vol. 16, n.º 2 (2013): 122-43.
- Ángel-Lara, Marco Aurelio. “Aphorisms of Opening Effect (and of Closure Effect)”. *Pensamiento y cultura* vol. 18, n.º 1 (2015): 76-106.
- Atlas, Dustin N. “The Craft of Aphorism: Philosophy Above the Book”. *Skandalon* vol. 1, n.º 1 (2005): 33-46.
- Barrios, Hiram. *El aforismo mexicano. Tres ejemplos literarios*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2013.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Blanchot, Maurice. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
- Bugarini, Luis. “Armando González Torres lanza el libro *Salvar al buitre*.” *Excelsior*, 22 feb. 2015, <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/02/22/1009658>. [15/02/2017].

- Bugarini, Luis. "Salvar al buitre, de Armando González Torres." *Gaceta Frontal*, 14 oct. 2014, <https://gacetafrontal.com/2014/10/14/salvar-al-buitre-de-armando-gonzalez-torres/>. [15/02/2017].
- Bundgaard, Ana. "Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento". *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*. Ed. Juan Francisco García Casanova. Granada: Comares, 2002. 67-94.
- Cheymol, Marc, ed. *Máximas francesas*. Editorial Offset, 1987.
- Déchery, Laurent. "Réflexions sur l'aphorisme et la maxime à l'âge classique". *Romance Quarterly* vol. 42, n.º 1 (1995): 3-17.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre-Textos, 1977.
- Derrida, Jacques. "El aforismo a contratiempo". *Conjunciones. Derrida y compañía*. Eds. Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Dykinson, 2007. 381-396.
- Elias, Camelia. *The Fragment. Towards a History and Poetics of a Performative Genre*. Peter Lang, 2004.
- González, José Ramón. (2008). "Notas sobre el aforismo." Fernando Menéndez. *Hilos sueltos*. Valladolid: Difácil, 2008, pp. 7-31.
- González, José Ramón, ed. *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos (1980-2012)*. Gijón: Trea, 2013.
- González, José Ramón. "Entre lo micro y lo macro: hacia una tipología empírica del libro de aforismos como género de discurso". *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 3 (2018): 97-107.
- González Torres, Armando. *Eso que ilumina el mundo*. Oaxaca: Almadía, 2006.
- González Torres, Armando. *Salvar al buitre*. Ciudad de México: Cuadrivio, 2014.
- González Torres, Armando. *Es el decir el que decide*. Ciudad de México: Cuadrivio, 2016.
- Helmich, Werner. "Discontinuité donnée et discontinuité recherché. Plaidoyer pour une désambiguïsation de certains termes littéraires". *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*. Coord. Isabelle Chol. Presses Univ. Blaise Pascal, 2004. 25-43.
- Helmich, Werner. "L'aporisma como genere letterario". *La Brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aporisma*. Ed. Mario Andrea Rigoni. Marsilio Editori, 2006. 19-49.
- Horstmann, Ulrich. "The Aphorist as Go-Between." *REAL. Yearbook of Research in English and American Literature. Vol. 13*. Ed. Herbert Grabes. Gunter Narr Verlag, 1997. 149-159.
- Montandon, Alain. "Le fragment est-il une forme brève?". *Fragments et Formes Brèves. Actes Du Iie Colloque International. Decembre 1988*. Coord. Benito Pelegrin. Université de Provence Aix-Marseille 1, 1990. 117-130.
- Montandon, Alain. *Les formes brèves*. Hachette, 1992.
- Muñoz Munguía, Ricardo. "Es el decir el que decide." *Siempre*, 26 mar. 2017, <http://www.siempre.mx/2017/03/es-el-decir-el-que-decide/>. 5 de mayo de 2017.
- Neila, Manuel. "Formas breves: aforismos, máximas y fragmentos". *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 778 (2015): 43-53.
- Nietzsche, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza, 1993.
- Noguerol Jiménez, Francisca. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la

- literatura hispanoamericana del siglo XX.” *Rilce. Revista de Filología Hispánica* vol. 15, n.º 1 (1999): 239-250.
- Perec, George. *Pensar/Clasificar*. Gedisa, 2008.
- Rosso, Corrado. *La “Maxime”. Saggi per una tipologia critica*. Il Mulino, 2001.
- Ruvalcaba, Eusebio. *Una cerveza de nombre derrota*. Oaxaca: Almadía, 2005.
- Ruvalcaba, Eusebio. *El arte de mentir*. Oaxaca: Almadía, 2013.
- Savater, Fernando. *Tirar de la cuerda*. Granada: Cuaderno del Vigía, 2012.
- Sevilla, (San) Isidoro de. *Etimologías*. BAC, 2004.
- Sevilla Gutiérrez, Ricardo. “Metáforas que hieren.” *Excelsior*, 26 jul. 2015, <http://www.armandogonzaleztorres.com/reseñas?lightbox=i141sre>. [15/02/2017].
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Siruela, 2003.
- Susini-Anastopoulos, Françoise. *L’écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Presses Universitaires de France, 1997.
- Villoro, Juan. “La voz en el desierto.” Georg C. Lichtenberg. *Aforismos*. México DF: FCE, 1989. 11-84.
- Yépez, Heriberto. “Fichas sobre el aforismo en México.” *Ensayos para un desconcierto y alguna crítica ficción*. Fondo Editorial de Baja California, 2001. 281-324.