

Breviora: hacia una estética de lo breve

Claude LeBigot*

Universidad de Rennes 2, Francia – CRECES – CELAM

Resumen

A pesar de que la forma breve en literatura puede considerarse como signo de modernidad, la brevedad tiene una remota tradición desde los epigramas latinos. Centrándonos en algunos casos concretos en lengua española, intentaremos destacar los mecanismos básicos de lo breve en los siglos XX-XXI que manifiestan la permanencia de la tradición epigramática, la invención de la greguería, la adaptación del jaiku en España, y por fin el fragmentarismo de la escritura del diarista. El estudio de los géneros, vectores de brevedad, deja constancia de rasgos específicos que afectan a los regímenes retórico, enunciativo, fragmentado, de los textos formados por «palabras en archipiélago». Al fin y al cabo, una estética de lo breve siempre se edifica a partir de la paradoja de una enunciación huidiza, capaz de darle profundidad a la percepción sensorial.

Palabras clave

brevedad — epigrama — fragmento — greguería — jaiku

Breviora: towards an aesthetic of the brief

Abstract

Although the short form in literature may be looked upon as a token of modernity, short form literature has an old tradition which dates back to Latin epigrams. Focusing our attention on specific examples in the Spanish language we shall seek to highlight the basic mechanisms of 19th- and 20th-century short form literature which emerge through the permanence of the epigram tradition, the invention of *greguería*, the adaptation of the haiku in Spain and, last of all, the fragmented writing of writers' diaries. The present survey of the various genres embracing the short form reveals specific features of the rhetorical, enunciative and fragmented economy of those texts composed of 'archipelagoed words'. Ultimately an aesthetic of the short form is always built on the paradox of a fleeting enunciation which can impart depth to sensory perception.

Keywords

brevity — epigram — fragment — *greguería* — haiku

¿De qué estamos hablando con lo de «formas breves»? ¿De un libro de tamaño reducido? ¿Del poema breve? ¿Del verso breve? ¿o de todo a un mismo tiempo? En un principio, lo breve en la literatura puede responder a una elección libre, pero también puede resultar de una forma ya codificada, que solemos identificar con la tradición epigramática y sus variantes. Pero esta brevedad es muy relativa, si se compara un soneto que ya es un poema largo frente a un *jaiku* japonés de 17 sílabas. Cualquiera tentativa para definir cuantitativamente lo breve es un esfuerzo inútil y poco pertinente, ya que los rasgos definitorios encuentran inmediatamente contra-ejemplos que los invalidan. Mi aproximación se va a apoyar en formas ya identificadas por la tradición para ampliarla tomando en consideración otros fenómenos que participan de un escritura «apretada» o concisa que acude a: la simplificación sintáctica, la elipsis, la «estrechez» del léxico, la inversión de la proporción blanco y negro en la página, los sangrados, etc. Lo breve en poesía es un criterio formal que se admite casi naturalmente, ya que la condensación poética que supone el discurso poético contemporáneo tiene cierta propensión a no excederse, mostrando con esto cierta desconfianza ante lo narrativo y lo anecdótico. En realidad la forma breve que suele considerarse como signo de modernidad en poesía, no es nada nueva. En efecto, la tipología de los géneros señala cómo en tiempos remotos ciertas odas anacreónticas o los epigramas de Marcial fueron un punto de partida de lo breve en poesía. El tipo de concisión que conlleva la forma poética puede explicarse a partir de una preceptiva que aconseja el uso de versos cortos y una extensión mínima de la estrofa. Entonces, la limitación dimensional entra en relación con un contenido semántico ceñido al criterio de concisión, lo que el poema suele conseguir a veces mediante la metáfora. Se podrían traer a colación varias tradiciones literarias que valoraban la brevedad como la *kasida* del medioevo español o el fulgor de algunas composiciones ultraístas o la décima

guilleniana, incluso importaciones más recientes como el *jai-ku* japonés (forma poética fija que no puede superar las diecisiete sílabas). Pero el abandono de la versificación clásica y la irrupción del poema en prosa han modificado considerablemente el horizonte, dejando un espacio para una lista larga de composiciones lacónicas desde la poesía gnómica hasta la *greguería*, pasando por la máxima, la sentencia, el refrán, el aforismo cuyo representante cumbre fue Baltasar Gracián. En un estudio dedicado a las formas breves, Alain Montandon no cuenta menos de 93 formas (1992: 5), consciente de las dificultades que han de surgir a la hora de definir la brevedad. En realidad, lo que importa, es más bien el interés y la significación de la forma breve para quien acude a ella.

Creemos indispensable recordar la ruptura que se produjo en Europa a finales del siglo XIX, para comprender lo que se gestó con Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud cuyas obras impactaron fuertemente en la concepción misma de lo que se solía considerar como poesía, dejando constancia de que lo breve entrañaba desde sus comienzos una dimensión polémica. En efecto, un Baudelaire o un Rimbaud no tenían la misma idea de lo que potenciaba el uso de la brevedad. Renunciando ya Baudelaire a una práctica que podía conservar al poema su carácter descriptivo y objetivo, piensa que éste puede apuntar más allá de lo visible y de lo sensible algo que lo prolonga y trasciende, que hemos de considerar como algo desconocido, indeterminado, que él llamó «lo infinito». Y entonces sugiere que es lo acotado lo que mejor puede captar lo infinito; es la forma que mejor puede revelar lo que no tiene forma. Por su lado, cuando Rimbaud sustituye la iluminación a la meditación romántica, cambia una estética de la continuidad y narratividad por una estética de lo instantáneo y de lo puntual. Rimbaud se siente fascinado por una fórmula que podría ceñirse en el tríptico: intensidad + velocidad + fragmentación (o discontinuidad). Por eso la brevedad de Rimbaud es antirrepresentativa o dicho de otro modo esta breve-

dad es subversiva o crítica, lo que la hace muy diferente de la de Baudelaire. A partir de aquel momento, la forma breve puede contemplarse como una práctica que pone en tela de juicio la estabilidad del significado, su fijeza, su unidad y en los casos extremos, los poetas se orientan hacia un uso cada vez más radical de la brevedad.

1. La tradición epigramática de Angel González.

Ángel González siempre manifestó su gusto por la forma breve que llevó a veces hasta el caso límite del chiste. Contemplando su obra lírica reunida bajo el título genérico de *Palabra sobre palabra*, algunos títulos dejan ver su interés por este tipo de discurso: «Breves acotaciones», «Fragmentos», «Apotegmas», «Máximas», « Narración breve», aunque semejante rotulación no patentiza la variedad tonal que supone el uso del laconismo desde lo sentencioso hasta lo casi frívolo –digo ‘casi’ porque lo frívolo en Ángel González no es carente de enseñanzas. El caso es que la brevedad durante mucho tiempo fue considerada como característica de los géneros humildes de asunto tosco o de géneros íntimos. Pero nunca las cosas están definitivamente fijadas en literatura; y se dan momentos en que lo breve será elogiado por ser muestra de inventiva y genio. El caso de Gracián fue ejemplar; pero, sus aforismos entran en series de enunciados que llevan el género a otra práctica afín como el «fragmento». De modo que más allá de un criterio exclusivamente cuantitativo, que no puede tener un valor absoluto, la forma breve tiene que ser pensada desde una doble perspectiva: el régimen retórico de la brevedad, en la medida en que el lector identifica forma y figuras como un modo de significación sometido a la estructura breve; pero este tipo de acercamiento ha de tener complementación en el régimen enunciativo de la brevedad.

a) El régimen retórico de la brevedad

Desde el primer poemario que Ángel González publicó en 1956 (*Áspero mundo*) se puede observar una presencia de la forma breve vinculada con la tradición literaria de más largo abolengo. Este primer libro venía con secciones compuestas de poemas breves como canciones y sonetos; la mayoría de estas composiciones ostentaban un contenido de cariz lírico amoroso con tratamiento entre popular y culto, que enlaza con la tradición neopopularista de ante-guerra (por ejemplo el Rafael Alberti de *Marinero en tierra* o de *La amante*). Constan de cancioncillas, de algunos villancicos de inspiración pagana como el magnífico «Voz que soledad sonando» de nítidos contornos y acentos musicales donde la voz deja oír punzantes melancolías o «Tras la ventana el amor» (1986: 30) donde se asoman a través de la begonia en flor las delicadezas del amor.

Tras la ventana, el amor
vestido de blanco, mira.
Mira a la tarde, que gira
sus luces y su color.

La begonia sin olor
sus verdes hojas estira
para mirar lo que mira
tras la ventana, el amor:
la primavera, surgida
del pico de un ruiseñor.

En esta primera etapa, Ángel González cultiva con asiduidad el soneto, que por su particular estructuración facilita todo tipo de simetrías y paralelismos. Tal vez no se haya señalado suficientemente que los sonetos gonzalianos están centrados temáticamente en el fulgor o el estremecimiento del instante, idea explícitamente expresada en el primer so-

neto de la serie; «*En este instante, breve y duro instante / ¡cuántas bocas de amor están unidas*» (37), o bien sensación de momentos fugitivos de penetrante nostalgia, igual que la mariposa que deja sus huellas de polvo entre los dedos del cazador:

... y tengo la certeza
que, de tocarlo todo, vuestros dedos
tendránla mancha de mi desaliento. (43)

El caso es que tales sensaciones no obedecen a un mimetismo ingenuo. Quien ha captado la sensación es un hombre discreto, púdico, pero sagaz que al verbalizar sus emociones involucra al lector. El paisaje sublimado, el sentimiento encarnado, el pensamiento delineado, todo aquello converge hacia el laconismo de «*Madrigal melancólico*», que citamos entero:

En tu mirada vi un destello raro,
en parte de aprensión, también de alivio,
cuyo sentido comprendí más tarde:
recuerdo inesperado de un olvido (383).

Fijar el mundo contemplado consiste en aislar con suficiente intensidad ciertos detalles, pero este mismo detalle tiene que revelar la presencia del observador, y aunar en una totalidad coherente: objeto, tiempo, sujeto, como lo vamos a ver ahora en la modalidad enunciativa de lo breve.

b) El régimen enunciativo de la brevedad

La brevedad puede ser entendida no sólo como relación cuantitativa entre el significado y las palabras sino como la ausencia de jerarquía de marcas lingüísticas en la producción de la significación. Entonces la brevedad aparece como

la atención puesta en todos los componentes del lenguaje: prosodia, entonación, sintaxis, tropología. Si la brevedad aparece como signo de la modernidad en poesía será porque este tipo de plasmación del lenguaje permite concentrar en una misma composición los distintos niveles del lenguaje en la construcción del sentido.

Existe una interrelación estrecha entre oralidad y escritura en Ángel González para acordar su modalidad enunciativa con el ritmo conversacional. La heterometría, los numerosos incisos, paréntesis, guiones a los que acude el poeta contribuyen a la creación del ritmo natural de una oralidad trasvasada a la escritura. La oralidad, según Meschonnic, es el cuerpo hecho ritmo, el ritmo como sujeto. El ritmo gonzaliano rompe la fuidez del decir dejando que aparezcan irrupciones y tropiezos del sujeto.

En la obra de Ángel González, llaman la atención unas composiciones que entran en una categoría que alza en principio estructurante el pensamiento parcelario (o espasmódico, si se prefiere). Acaso decepcionado por la parca eficacia del discurso argumentativo, Ángel González se vuelve hacia la parodia de formas textuales breves a las que nuestros hábitos culturales conceden cierto poder de aleccionamiento. Pero las verdades que pretenden divulgar tales formas resultan sospechosas pasadas por el filtro demoledor de un poeta resueltamente antidogmático. Por eso se siente el autor atraído por la práctica del fragmento, tipo de escritura que, por definición, no puede apoyarse en la estructura cerrada ni el pensamiento acabado. Se podría traer a colación: «Máximas mínimas» (356), «Fragmentos» (281), «Glosas a Heráclito» (302). Algunos ejemplos sacados del primer ejemplo podrán parecer totalmente intrascendentes, y muchas veces irreverentes, lo que se contrapone a la finalidad de un género que aspira a traer una enseñanza de tipo ético y universalizable. El caso es que cuando el poeta se hace con este tipo de escritura le han entrado dudas en cuanto a la perenidad de los valores y prefiere afirmar la singularidad de un punto de vista y la sub-

jetividad de una enunciación. Cuando dice Ángel González: «*Fotografía: la verdad revelada* » juega con la anfibología o el doble sentido de «revelar»; se superponen el significado técnico de la reacción fotoquímica (un revelado) y la revelación, en el sentido religioso, de una palabra oracular portadora de verdad. Poner al mismo nivel semántico una escena retratada gracias a la cámara (que el sentido común considera como representación indiscutible de lo acontecido) y el valor testimonial de una religión revelada, además de ser un juego jocoso, conlleva una reflexión más profunda sobre la validez relativa de lo que solemos considerar como verdades eternas. La ironía en este caso se alza al nivel de una filosofía del desasosiego, enfoca las verdades de manera sesgada, distanciada y cautelosa. La reflexión sobre el tiempo, la verdad, la libertad es una constante en Ángel González, pero más como preocupación histórica que ontológica. La permanencia de tales temas que no pueden encontrar ninguna solución filosófica impulsa sin embargo los tanteos y los picores de la creación artística que en la obra gonzaliana significa sus embates contra la hegemonía de la Norma, la arrogancia de la Ideología, el corsé del Sentido.

2. Los fundamentos genológicos de la *greguería*

¿Constituye la *greguería* un género de por sí? Estamos en presencia de un tipo textual que posee una coherencia específica. En efecto, la *greguería* presenta una estructura cerrada, que reside esencialmente en el principio analógico que forma su armazón lógico-semántico. Una descripción retórica permitiría constatar que el modelo predominante es el de la definición: «A es B», con variantes del tipo «A es como B» o aún «A actúa como si B hiciera...» Este orden que pone en relación dos o tres elementos, excepcionalmente más, da al lector la impresión de acabamiento, de sistema clausurado, incluso de microrrelato, como se da en el caso del chiste o

chascarrillo. Pero, frente a la máxima, la *greguería* no se apoya en una base semántica estable, porque es recurrente en el corpus en el que se inserta como si remitiera a una clase de esencias axiológicas. La *greguería* no está sumisa a ninguna verdad trascendente o ética que valore un tipo de comportamiento. Lo que prevalece, es el hallazgo, el fulgor del acercamiento entre dos realidades alejadas, para destacar la unidad fortuita y para así decirlo circunstancial. Ramón Gómez de la Serna huye del tono sentencioso del aforismo: «*Tampoco es aforística la greguería; lo aforístico es enfático y dictaminador. No soy un aforista*» (1952: 19). A lo sumo, Ramón se toma el riesgo de una perogrullada en la cual la formulación antitética reactiva el clisé «*Si vivir no fuese morir; -¡qué hermoso sería vivir!*» Este ejemplo nos recuerda que en la estructura cerrada, el escritor no menosprecia, lo que Roland Barthes llama «*una verdadera economía métrica del pensamiento*» que reside en la reiteración de sonoridades idénticas (en el ejemplo citado incluso se nota la presencia de dos eneasílabos); pero de manera general, lo que destaca es más bien el ritmo de los sintagmas que se distribuyen en dos, tres o cuatro tiempos. El reparto de unidades de sentido entre los tiempos fuertes (con sustantivos) y los tiempos débiles (marcados por la presencia de relatores) acota espacios sino medidos, por lo menos vertebrados por un ritmo según las etapas del enunciado: ritmo binario en las *greguerías* con núcleos metafóricos, ritmo ternario o cuaternario en las *greguerías* construidas sobre propuestas lógicas.

Después de examinar las figuras de retórica, ocasionalmente presentes en las *greguerías*, el propio Ramón se asoma a un tipo de enunciados, poniendo de relieve las afinidades con los chistes y el gracejo humorístico: «*Algunas son cuchufletas, esas croquetas de humor que tienen su lugar entre los géneros literarios, u otras son chucherías y otras son chirigotas*» (1952: 20). Ya se nota que algunos casos son alzados de manera furtiva a nivel de géneros literarios, como estos ejemplos que en España tuvieron cierto éxito bajo el

membrete de «tan...tan»: «*Era tan moral que perseguía las conjunciones copulativas*». No sería absurdo en el ejemplo de Ramón Gómez de la Serna hablar de desviación de actos de habla, haciendo de la *greguería* un auténtico palimpsesto. La *greguería* enlaza con formas afines y sin embargo se le puede conceder un estatuto autónomo, al contrario del concepto o de la agudeza que constituye la cresta brillante de un conjunto semántico más amplio. En el prólogo ya citado, Ramón Gómez de la Serna no alude ni al concepto ni a la agudeza. En cambio, acerca la *greguería* al *jaiku* y la *kasida* con los que comparte la misma intensidad fulgurante para recalcar un detalle insospechado de la vida cotidiana o recrear el frescor de una emoción remota. Si la *kasida* es un legado antiguo, el arte del *jaiku* se introdujo en España en fechas más recientes.

3. El *jaiku* en España

Desde finales del siglo XIX, los poetas de Occidente no dejaron de investigar nuevas formas, vectores de radicalidad. El atractivo de lo desconocido, lo extraño, la novedad alimentó un exotismo cultural que han hecho suyo buscando puntos de contacto con la tradición nacional. Puede observarse que el orientalismo que introdujo Rubén Darío en las letras españolas con *Azul* (1888) y *Prosas profanas* (1896), abrió nuevas perspectivas tanto en el contenido como en la forma. Aún tributario del romanticismo, Rubén Darío no capta de inmediato lo que se jugaba con la brevedad del enunciado; más sensible a la musicalidad de la lengua, cultivó la amplitud métrica, la riqueza de la rima, la armonía por el oído y el boato de la imagen. Será necesario esperar los contactos de un Antonio Machado o de un Juan Ramón Jiménez con los poetas vanguardistas para asistir a la aclimatación del *jaiku* en España, siendo percibida la brevedad como un signo de la modernidad.

Pero, bajo el membrete de *jaiku*, los poetas españoles

no respetan siempre el molde original de la estrofa de tres versos con un total de 17 sílabas (5+7+5). Y todos los poemas de tres versos no son *jaikai*. Observemos tres ejemplos que Jesús Munárriz incluye en *De lo real y su análisis*:

Jubilación anticipada

A los sesenta
y durmiendo en el metro;
lo tiene crudo. (1)

Extravío

Revolotea
en el andén del metro
la mariposa. (2)

¿Qué pintan?

Sólo apuestan
a un palo.

Les parece un derroche,
con cuatro,
la baraja. (3) (1994: 53, 64, 82)

De los tres ejemplos citados, el (2) tiene un lazo más bien tenue con el *jaiku*. Fuera del motivo orientalista de la mariposa, es un poema meramente narrativo, ni el título «Extravío» crea una auténtica sorpresa: una mariposa en los pasillos del metro no tendría un carácter excepcional ni su vuelo a tontas y a locas que al fin y al cabo le es natural. Más interesante es el ejemplo (1), aunque sigue bastante narrativo y además totalmente explicitado desde el título: un pordiosero o un desclasado, víctima del paro o de algún accidente de la vida encontró refugio en el metro; es una escena ya frecuente en los ambientes urbanos de todo el orbe. El infeliz tiene que aguantar su desgracia: «*lo tiene crudo*». Pero este final queda

abierto, ya que el lector duda entre una suerte poco envidiable a los sesenta años o si el hombre está emborrachado con un vino malo, ya que «crudo» se aplica a cualquier líquido poco refinado. El ejemplo (3) es indudablemente el mejor acierto aunque se sobrepasa la cantidad silábica habitual. Aquí existe una tensión máxima entre el título y el contenido del poema: no coincide lo anunciado con el resto del poema. Pero el giro interrogativo crea un espacio dubitativo para lo dicho a continuación. El gesto aleatorio del pintor se asemeja a un juego de azar, pero tal actividad es mucho más exigente porque solo permite una «jugada» única antes de dejar sus huellas en el lienzo o el papel. El enunciado, enigmático hasta cierto punto, da a entender que el artista es quien domina el gesto o la palabra exacta y definitiva. Esta exigencia es la que caracteriza la caligrafía china. De los tres textos de Munárriz, sólo el tercero cumple la precisa concentración del *jaiku*: ninguna imagen en el sentido retórico, fuera de una representación residual de los cuatro palos de la baraja, cuya jerarquización permite jugar. En unas pocas palabras, el autor sugiere la especificidad de un decir poético limpiado de cualquier ambigüedad o equívoco, un decir separado del obligatorio proceso de significación para que el lenguaje se contemple en su propio funcionamiento, en su propia visibilidad. Con esto nos acercamos a la esencia emblemática del *jaiku*.

Encontraremos en el repertorio popular español formas sencillas como la *seguidilla* (7+5+7+5) o la *soleá*, entre otras composiciones breves. Los poetas vanguardistas españoles inventaron la *greguería* o también *alanaglifo* (breve poema de 4 versos, en el cual el segundo repite el primero y cuyos dos últimos versos traen un desenlace inesperado por el carácter arbitrario de los elementos reunidos en una frase única de tipo nominal. En sus memorias *La Arboleda*, Rafael Alberti trae a colación un ejemplo de José Moreno Villa: «El té, /el té,/ la gallina / y el Teotocópuli» (1975: 214-215). Tales manifestaciones ludo-poéticas son muy diferentes por los efectos conseguidos del *jaiku*, que nunca es arbitrario

ni irracional, porque deja oír una coherencia acorde con el contexto cultural que no está sin recordar los efectos de la caligrafía extremo-oriental que consiste en poner en sintonía ecos y cosas no-dichas. Esa es la paradoja de una enunciación huidiza, capaz de devolver a la percepción su profundidad. En una conferencia dedicada al *jaiku*, el poeta Yves Bonnefoy explica en que estriba la imposición a la vez conceptual y sensorial de este decir breve: «El *jaiku* intenta rescatar lo inmediato en el seno mismo de la palabra que por naturaleza aniquila desde un principio lo inmediato» (1990: 142). Para apuntalar su demostración, Bonnefoy, cita un ejemplo en el que nos damos cuenta de que la cosa vista es un indicio de algo que se ha puesto invisible, pero que aún manifiesta su presencia: «Cambio de criada: / la escoba está colgada en otro sitio.» (1990: 140) Que se trate de la trivialidad de las cosas de la vida cotidiana o de un pensamiento sobre lo efímero de la existencia, el autor de *jaiku* pretende a partir de lo ordinario, lo gracioso, lo serio dar a sensaciones fugaces o inesperadas, la gravedad esencial del sentido y de la representación. Lo que, dicho de paso, no pueden traducir sistemas gráficos cuyo arbitrario es mucho más extenso que lo que implica el uso de ideogramas.

En su libro dedicado a la historia del *jaiku* en España, Aullón de Haro analiza varios ejemplos de enunciados breves debidos a la inventiva de poetas vanguardista como Rogelio Buendía, Adriano del Valle, Antonio Espina, y Ramón Gómez de la Serna para cotejar su parentesco lúdico y humorístico con el *jaiku*; pese a la red de correspondencias que teje la imaginería de estas breves composiciones, la condensación del significado debido a la retracción del enunciado en la *in-significancia*, muy excepcionalmente la *greguería* alcanza la misteriosa potencia del *jaiku*, ni siquiera el hecho de compartir con él las mismas referencias a la naturaleza (luna, estanque, mariposa, flor, jardín) comunica a su hechura aquel sentido de lo infinito y profundo que potencia por su

vecindad con lo insólito su enunciación mínima. La fuerza del *jaikuse* conforma con la sencillez o la desnudez de la percepción, impidiendo que la racionalidad estorbe el campo de la sensación. Entre la palabra y la cosa, hay una solución de continuidad: aquel intersticio es él que la poesía occidental no deja de sondear, convencida de que la verbalización favorece una especie de permanencia a partir de un centro inaccesible.

¿Qué es lo que queda en los poetas occidentales, y especialmente españoles, cuando se hacen con el género? Una combinación lingüística que no cumple con su promesa porque va muy pegada a la realidad y se limita en la expresión de sensaciones sin verdadera substancia. La profundidad sugestiva del *jaiku*, en su enunciado mínimo, se debe a una materia verbal concentrada, propicia para el misterio y la emoción. El *jaiku* huye de la retórica, elimina los elementos de relación, usa la parataxis paradejar la impresión de una totalidad más o menos compleja.

Pocos son los poetas que no sintieron en un momento u otro, los pruritos de la forma breve, especialmente aquéllos que se reconocen en la llamada «poética del silencio». Encontraremos en la producción de José Ángel Valente muchas manifestaciones de un género que seduce sólo porque contiene alguna verdad. Sin embargo, el *jaiku* no es la máxima, ni la sentencia. Si trae algo de enseñanza, lo hace de manera oblicua, imponiéndose sin cariz especulativo, acercándonos realidades del mundo que no tienen puntos comunes, desde una unidad y una transparencia que halagan nuestra sensorialidad. Ahora bien, sobre este punto, el pensamiento occidental choca con la disyunción entre el sujeto que contempla y el objeto contemplado, aquella solución de continuidad que hace que lenguaje y pensamiento están irremediablemente marcados por una cesura que vuelve problemática la comprensión del Ser. José Ángel Valente denuncia, a su manera, el defecto del lenguaje para apuntar la nostalgia de una lengua ideal

cuya calidad sonora y plástica permitiría corregir la lengua ordinaria, reducida a un juego de signos, que generan muchos malentendidos. En su sencillez, el *jaiku* enuncia la verdad del instante, dando a ver menos las cosas o los seres que las huellas evanescentes de su presencia. Soñando con una lengua que si no es capaz de decir lo indecible, puede al menos configurarlo, José Ángel Valente escribe en *El inocente*:

Qué oscuro el borde de la luz
donde ya nada
reaparece.

Tampoco aquí, se reconoce la segmentación rítmica del *jaiku* japonés. Pero lo que el poeta español consigue es la tensión propia del misterio y la sensación de que algo permanece tras lo visible.

4. El fragmento

Quisiéramos terminar esta reflexión sobre la brevedad en literatura por algunas consideraciones sobre el fragmento, o mejor dicho la escritura fragmentada, que también suele tomarse como un signo de modernidad poética, muy cotizado desde el Romanticismo. Lo cierto es que dicha modalidad es la que suelen adoptar los autores de diarios. La primera pregunta que se nos ocurre es la siguiente: ¿Es el fragmento una forma literaria o al contrario un tipo de texto demoledor del texto? ¿Será un vestigio de una forma derruida o una forma activamente destructora? Hay que reconocer que hoy en día el fragmento tiene un cariz problemático, porque puede entrar en categorías bien diferenciadas: o bien lo consideramos desde un punto de vista arqueológico como vestigios o restos de un conjunto desvanecido o bien se lo contempla desde un punto de vista heurístico como «algo en ciernes»,

algo portador de una potencialidad en espera de desarrollo, que el escritor mantiene provisionalmente en estado inacabado, pero digno de profundizar. Pero creo que esta visión es muy reductora porque tiende a considerar el fragmento como un apunte de bitácora de un estudioso que señala tareas pendientes. Sin embargo, este gesto trivial no puede ocultar su carácter de «muestra de pensamiento» que puede llamar la atención del lector como vía de experimentación y deseo de parte del escritor de no dejarse encerrar en posturas propias de un sistema. Lo cierto es que el fragmento no tiene ninguna unidad formal, ni siquiera la brevedad constituye un criterio absoluto. No se puede confundir con el aforismo, la sentencia o la máxima porque no comparte con ellos el equilibrio retórico o la estructura cerrada. Al contrario, el fragmento deja la impresión de un discurrir inacabado, ofrece un tipo de escritura discontinua, en el cual la coherencia depende de una temática que no excluye tensiones ni contradicciones. Por su poética, el fragmento antes que ser el módulo de la ausencia de forma es el vector de una conciencia aguda de la pérdida o de la imposibilidad de la unidad y del sentido.

Para ilustrar lo que está en juego con el fragmento moderno, vamos a apoyarnos en un ejemplo sacado de uno de los diarios del poeta canario Andrés Sánchez Robayna. Como la mayoría de los diaristas, el escritor deja constancia de una serie heteróclita de observaciones las más veces inconexas sobre detalles de su vida personal a través de experiencias varias entre las cuales su labor artística suele ocupar un lugar suficientemente destacado para no pasar desapercibido. La escritura del diarista constituye el ejemplo mismo de enunciados discontinuos que no se relacionan forzosamente con el tipo gnómico de la máxima, la sentencia o el aforismo, aunque dentro de un flujo meditativo marcado por la concisión pueda aflorar de vez en cuando el giro aforístico. Veamos un ejemplo que me parece expresar una preocupación constante en el caso del poeta canario: su gusto no tanto por el pensa-

miento especulativo sino su plasmación a través de lo concreto. Andadura de poeta en busca de los poderes misteriosos de la palabra, a sabiendas de que «lo breve es dos veces bueno». Escribe Sánchez Robayna en *La Inminencia*:

Hace unos días me interrogaba la memoria súbita,
una mirada *anterior*, inesperada, irruptora; la
memoria apuntaba a un camino, a una esencia.
Pero también el presente de la acción, este
crecimiento, dibuja un rostro que ignoro.

La medida de ese crecimiento es la poesía.
Comprendo ahora cómo mido el tiempo en el
hacer poético : ciclos, fechas, poemas. La poesía
es, ahora, la única medida.

*Mi inteligencia ha hozado en estos signos. La medida
es oscuridad.*

Sentido o ausencia de sentido. Vivir en esa crisis, en
ese enigma. (1996: 38-39).

Nada más distante frente al equilibrio retórico del aforismo o la máxima, nada más ajeno a las certidumbres asentadas por la *gnomé* clásica como los apuntes del diarista que se asoma al conocimiento de sí mismo o atrapado por la reflexión sobre los mecanismos y el sentido de su labor artística. Al insertarse, tales enunciados en el conjunto «inestable» del diario, están buscando una forma de equilibrio que sólo en apariencia tiene la estructura compacta de la fórmula. Si en la cita anterior el autor se fija en las compulsiones de una memoria acuciante para darle plasmación en un decir tensional y resistente, será para que su escritura capte una concisión (lo que el poeta llama la *medida*) que no se pueda confundir ni con las audacias vanguardistas ni con la sumisión al clasicismo contemplativo. Frente a esta inquietud, generada por la distancia entre memoria y tiempo presente, Sánchez Robayna

piensa que el lenguaje de la poesía puede traer una solvencia, ayudar a reunir lo separado. En efecto los «fragmentos» o los apuntes del diario no son el resultado de un proceso de fragmentación, ni propician la separación entre las palabras y las cosas sino que facilitando una mostración en hueco remiten a la misteriosa presencia unitaria de lo infinito en lo ínfimo. De modo que, el interés robayniano por lo ínfimo pretende transformar lo diminuto en algo infinito, el susurro en voz del misterio, misterio de las palabras y misterio del silencio. Este fenómeno tensional está magníficamente resumido en la metáfora: «*la medida es oscuridad*» o su explicitación oximorónica: «*Sentido o ausencia de sentido. Vivir en esa crisis, en ese enigma*». Paralelamente a la crisis del sentido y a los actuales embates de la duda para los cuales sólo existen verdades a medias y en cambio permanente, brevedad y discontinuidad forman un binomio coherente.

Citaré otra vez a Robayna, que articula poesía y reflexión en un mismo gesto y adopta una sintaxis nominal, escueta y tensa, concentrando ya los materiales de un poema posible:

Seducido por la luz de este día. Todo el vacío en esta luz.

Pero detrás de este vacío, de esta vacancia luminosa, qué se esconde sino aquel animal que la define. Luz y ceniza nuestras.

Ver cuanto ocurre, ese animal, la luz, tras toda vacación.

Casas, cielos, orillas.

Eucaliptos y olas. Gravas. Tilos.

El lugar de la luz. (1996: 38)

A través de este conglomerado de materiales sacados del paisaje insular canario proyectado hacia lo universal, condensa Sánchez Robayna dos movimientos opuestos: la unidad oculta del mundo y el universo sensorial de lo múltiple. Y

ante la imposibilidad de superar las antinomias, aquellos escritores chocan con la pantalla de la realidad que sólo ofrece como rostro la irreductibilidad de las tensiones. Haciéndose con un orden inmanente, dinámico y secreto, estas escrituras son una manera de romper la convención del escritor que se enseñoorea de un decir disponible de antemano. Entonces la forma breve es asumida como una necesidad interior y constitutiva de la escritura. Surgen de los apuntes más humildes de un cuaderno de bitácora aquellos decires, pulidos como guijarros, para formar «palabras en archipiélago», como lo decía René Char, al hablar de sus aforismos, destinados a configurar infinitamente sus propios contornos.

***Claude LeBigot** (Universidad de Rennes, Francia) es profesor emérito de la Universidad de Rennes 2 (Alta-Bretaña-FRANCIA). Sus trabajos versan esencialmente sobre la poética del texto y la historia de la poesía española de los siglos XX-XXI. Leyó su tesis en 1990, dedicada a la poesía política bajo la Segunda República española, editada en Toulouse-le Mirail bajo el título: *L'encre et la poudre. Pour une sémantique de l'engagement*. Fue fundador y director de dos colecciones en las Prensas universitarias de Rennes: «Didact/ Espagnol» y «Mondes hispanophones». Es autor de varios ensayos: sobre la poesía de Antonio Gamoneda: *Libro del frío une poétique de la discontinuité* (Paris, CNED/ PUF,2009), y *La precoz madurez poética de Miguel Hernández* (Orihuela, 2012, Fundación Miguel Hernández). Publicó muchos artículos en Francia y España sobre Rafael Alberti, Luis Cernuda, Blas de Otero, Angel González, Jaime Siles, Andrés Sánchez Robayna, Pablo Neruda, Juan Gelman y es autor de varios libros de tipo didáctico sobre el discurso poético. Miembro del equipo GEXEL de Barcelona, dedicó varios artículos a la poesía del exilio republicano. Acaba de publicar en la editorial Renacimiento una antología de Jacinto Luis Guereña, *Corazón de miedo y de sueños*, en colaboración con el hijo del autor. También es traductor al francés de *El libro*,

tras la duna de Andrés Sánchez Robayna (2012). También tradujo a otros autores como Carlos Marzal, Isabel Pérez Montalbán y José Luis Piquero (2009). Dirigió varios colectivos, entre los cuales destaca : A quoi bon la poésie, aujourd'hui ? Rennes, PUR, 2007, Lectures de Miguel Hernández : La voixpoétique du déchirement, Rennes, PUR, 2010. En la actualidad está preparando un libro de síntesis sobre la historia del significante literario en lengua española que saldrá a la luz bajo el título de QUESTIONS GÉNÉRALES DE LITTÉRATURE.

Bibliografía

- Alberti, Rafael (1975). *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral.
- Aullón de Haro, Pedro (2003). *El jaiku en España*. Madrid: Hiperión,
- Bonnefoy, Yves (1990). *Entretiens sur la poésie*. París:Mercure de France.
- Gómez de la Serna, Ramón (1952). *Greguerías*. Madrid: Austral. Prólogo a la 5ª edición .
- González, Ángel (1986). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral.
- Montandon, Alain (1992). *Les formes brèves*. París: Hachette Supérieur.
- Munárriz, Jesús (1994). *De lo real y su análisis*. Madrid: Hiperión,
- Sánchez Robayna, Andrés(1996). *La inminencia (Diarios, 1980-1995)*. Madrid: FCE.