UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

El destello insaciable: estéticas de la brevedad en las vanguardias poéticas en Hispanoamérica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Edgar Pérez-Reyes Gutiérrez

Director

Niall Robertson Ewen Binns

Madrid

© Edgar Pérez-Reyes Gutiérrez, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

El destello insaciable: estéticas de la brevedad en las vanguardias poéticas en Hispanoamérica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Edgar Pérez-Reyes Gutiérrez

Director

Niall Robertson Ewen Binns

Madrid, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

PROGRAMA DE DOCTORADO
EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

El destello insaciable: estéticas de la brevedad en las vanguardias poéticas en Hispanoamérica

Edgar Pérez-Reyes Gutiérrez

Bajo la dirección de Niall Robertson Ewen Binns

Madrid, 2022

A Miriam,

porque sin su luz y amor

todas las palabras aquí escritas

aún seguirían latiendo

bajo la piel del vacío.

.

Brevedad, cuán larga eres.

ANDRÉS NEUMAN

AGRADECIMIENTOS

Toda obra literaria y académica posee un carácter tribal en la medida en que su génesis viene condicionada no solo por la autoría de la voz firmante, sino por un cúmulo de aspectos humanos sin los cuales la obra en cuestión muy difícilmente hubiera podido gestarse. Por ello, me hace especial ilusión poder agradecer a todas las personas que han sido vitales para el cumplimiento y desarrollo de esta investigación.

Gracias, en primer lugar, a Niall Binns –mi director y tutor de tesis–, por haber confiado en mí y por haber sido el mejor compañero de viaje que pude tener en esta travesía de tinta. Su enorme corazón, su gran empatía y sus conocimientos fueron mi mejor brújula para el periplo de estas páginas. Sus consejos, sus correcciones y su generosidad poseen el relámpago que guarda un haikú.

Gracias, por supuesto, a mis amados padres –Óscar y Estela– y a mi amada hermana Laura, por haberme enseñado a amar la vida y el arte. Siempre los llevo presentes como una vela encendida en mi corazón. Todo lo que soy se los debo a ustedes. ¡Salud por ese "homobónico" departamento de la calle República de Cuba en el D.F., en donde comenzó todo! Un beso de fuego para los tres hasta el cielo. Sus corazones laten en mí como el milagro de un aforismo.

¿Cómo no acordarse de los amigos de la infancia? Mis queridos Erick y Ruy, gracias por nuestra niñez y por todas esas infinitas tertulias de la adolescencia, en las que el café y los debates fueron los mejores ingredientes para sazonar mi criterio, mi persona y mi formación crítica. Gracias también a ti, mi querido Iván, por toda la magia infantil. La amistad de los tres la llevo tatuada en el presente como un epigrama.

Gracias de igual forma a mis profesores de secundaria y preparatoria en México. En especial a Josefa Aliseda, Edith, Virgilio y José Sarabia, porque sus clases y su

pasión docente me cambiaron la vida por completo y me alumbraron el camino. Sus enseñanzas resuenan en mí como una saeta.

Extiendo también mis agradecimientos al cuerpo docente del Máster y Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid, por todas las herramientas y enseñanzas que me brindaron. En especial, agradezco a Esperanza López Parada, por su cercanía, sus observaciones y su apoyo durante mis estudios, y a Bethania Guerra de Lemos, por su amabilidad y por asesorarme sobre la tradición poética brasileña. A ambas, gracias por ser tan entrañables como el canto de una jarcha.

Agradezco profundamente a Jesús Cano Reyes, por motivarme a recuperar mi carrera académica, por su implicación en cada pequeña duda que me surgía, por su nobleza, su amistad y su ejemplo, y por respaldarme siempre con la pureza de un refrán.

Gracias igualmente a Conrado Arranz, a Guillermo Plazzola, a Alberto Sibaja, a Andrés del Arenal y a Ramón Ortega, por apoyarme en el transcurso de estos últimos años. Su amistad y ayuda han sido muy importantes para seguir motivándome. Gracias por ese respaldo que brilla igual que un pequeño poema popular.

Mis agradecimientos también para Sonia Bueno, Coco Serrano, Gio Collazos, Eduardo Fariña, Diego Palmath, Julio Espinosa Guerra, Juan Soros, Rodrigo Galarza, Gema Palacios, Esther Sánchez y Blanca Morel, por toda la convivencia poética, por alentarme y por compartir el amor por la palabra. Gracias por su frescura, tan vital como una copla.

Finalmente, un agradecimiento muy especial a Miriam, por su magia, su complicidad, su incondicionalidad, su amor y su inmenso corazón y sensibilidad. Gracias por iluminarme día a día con tu presencia. Eres la forma breve con más inmensidad que conozco.

ÍNDICE

RESUMEN ……11

SUMMARY ……...13

INTRODUCCIÓN ……15

CAPÍTULO I. Racimo de luciérnagas: una mirada hacia las formas breves…….26

1.1. Definición y paisaje general ……..27

1.2. El refrán y sus guiños luminosos ……..36

1.2.1. El refrán en la tradición española ……41

1.2.2. Los refranes en Hispanoamérica ……..43

1.3. El aforismo: relámpago de subjetividad …….51

1.3.1. El aforismo en la tradición europea …….56

1.3.2. El aforismo en Hispanoamérica ……...66

1.4. El epigrama: hacia un lenguaje cincelado ……..72

1.4.1. El legado del epigrama: de Europa a Hispanoamérica ……82

1.5. Lírica popular: chispas de canto …….92

1.5.1. El trasvase de la lírica popular castellana a Hispanoamérica……...99

1.6. El haikú y la aprehensión del instante ……..106

1.6.1. Origen y características ……..107

1.6.2. El trasvase del haikú a la tradición occidental ……...110

CAPÍTULO II. Mapa de brillos: las vanguardias como experiencia minimalista…….....114

2.1. La poética de lo breve en los albores del siglo XX ……...118

2.2. El influjo de la brevedad: los *ismos* europeos y su recepción en Latinoamérica…….129

2.2.1. Futurismo: contención y belleza de la velocidad ……...132

2.2.2. Expresionismo: detalle, desmenuzamiento y abstracción ……..139

2.2.3. El imaginismo: la atracción por Oriente y la economía verbal ……..144

2.2.4. Dadaísmo: entre la atomización y la greguería ……..149

2.2.5. El surrealismo y la partícula automática ……155

2.3. Las vanguardias latinoamericanas: hacia una concisión del lenguaje ……..162

2.3.1. La síntesis poética: del manifiesto a las expresiones vanguardistas…...162

2.3.1.1. El creacionismo y la imagen alquímica ……..165

2.3.1.2. El ultraísmo y las formas breves en la revista *Martín Fierro* …….174

2.3.1.3. Del estridentismo a los *Contemporáneos*: el verbo en brevedad ……196

2.3.1.4. Alfileres de tinta: dicciones mínimas en la vanguardia peruana ……208

2.4. El prisma de lo minúsculo o la expansión del signo ……220

2.4.1. Briznas de lenguaje en la escena brasileña ……221

2.4.2. Sonoridades caribeñas: jitanjáforas, onomatopeyas y otros ritmos sintéticos …….224

2.4.3. Luminarias de concisión en otros rincones latinoamericanos……230

2.4.4. Óptica de la microtexturización ……243

2.4.5. La poética de la miniatura …….246

CAPÍTULO III. Las estéticas de la brevedad y su constelación de voces……253

3.1. El signo bicéfalo: la creación simultánea en *Un día… (poemas sintéticos)* de José Juan Tablada ……257

3.1.1. Mixtura de lenguajes: la confluencia entre el verso y el trazo.…….258

3.1.2. La bifurcación del instante: diálogo entre pintura y haikú……265

3.2. *Vientos contrarios* de Vicente Huidobro: hacia el aforismo creacionista ….281

3.2.1. Anatomía de un caleidoscopio ……..283

3.2.2. Pistilos de luz: de Nietzsche al antiproverbio ……..289

3.2.3. El aforismo creacionista: una alquimia de brevedades ……296

3.3. Minúscula filatelia: los *Membretes* de Oliverio Girondo ...……...300

3.3.1. La génesis de un estampado ……303

3.3.2. Manojo de pistilos: las señas particulares del membrete …...…….306

3.3.3. Ejercicio de entropía: hacia un ordenamiento del membrete ……..309

3.4. Raíces mínimas: *Cosmos indio. Hai-kais y tankas* de Flavio Herrera……316

3.4.1. Semillas en expansión: estructura y versatilidad formal ……..318

3.4.2. De lo autóctono al minimalismo lírico ……320

3.5. *Microgramas* de Jorge Carrera Andrade o el animado alfabeto del mundo ...……332

3.5.1. Materia en reducción: del libro como continente miniaturizado ……..334

3.5.2. Del panteísmo textual al universo sígnico: el insuflo del micrograma ...…….336

3.6. Breve recapitulación ……..349

CAPÍTULO IV. La inercia del fulgor: el minimalismo verbal después de los *ismos* ……..351

4.1. La brevedad más allá de la vanguardia ……353

4.2. Minimalismo verbal: la continuidad de las microformas ……355

4.3. La mutilación del decir: los *Artefactos* de Nicanor Parra ……382

4.3.1. La incubación del artefacto ……383

4.3.2. La caja de PAndoRRA: fragmentos de un fuego por deletrear ...……...387

4.4. Cartografía de epitafios: *El canto de las moscas*

de María Mercedes Carranza ……400

4.5. Cierre capitular ……...408

CONCLUSIONES ……..410

OBRAS CITADAS ……433

RESUMEN

La presente tesis doctoral, titulada *El destello insaciable: estéticas de la brevedad en las vanguardias poéticas en Hispanoamérica*, explora el modo en que las poéticas minimalistas se dieron cita durante el periodo de los *ismos* surgidos en las primeras décadas del siglo XX. Mediante un acercamiento analítico hacia las principales tipologías textuales que convivieron en dicho eslabón temporal –como el refrán, el aforismo, el epigrama, el haikú y las formas cortas de la poesía popular– este estudio aborda el cosmos verbal de cinco voces representativas de la vanguardia en Hispanoamérica. Dichas voces y obras son las siguientes: *Un día… poemas sintéticos* (1919) de José Juan Tablada, *Vientos contrarios* (1926) de Vicente Huidobro, *Membretes* (1924-1926) de Oliverio Girondo, *Cosmos indio* (1938) de Flavio Herrera y *Microgramas* (1940) de Jorge Carrera Andrade. Se trata de cinco libros provenientes de cinco países latinoamericanos (México, Chile, Argentina, Guatemala y Ecuador) y que abarcan una franja cronológica de veintiún años.

Estructurada en cuatro capítulos, esta investigación rastrea igualmente los principales antecedentes vinculados con el universo de las formas breves, así como su extensa difusión más allá de la vanguardia, concretamente hacia el ocaso del pasado siglo. Teniendo como principal denominador común el concepto de "síntesis poética", tanto las vanguardias históricas como las surgidas en el Nuevo Continente tejieron vínculos no solo entre sí, sino también con los moldes breves de la literatura del Lejano Oriente, constituyendo así un mosaico heterogéneo en lo que a la literatura mínima se refiere. Por ello, las presentes páginas examinan dichos parámetros generales para luego centrarse de lleno en el análisis concreto del corpus seleccionado. Además de las obras y voces anteriormente citadas, la tesis concluye con un acercamiento a los *Artefactos*

(1972) del poeta chileno Nicanor Parra y al libro *El canto de las moscas [Versión de los acontecimientos]* (1998) de la poeta colombiana María Mercedes Carranza, para demostrar la manera en que las estéticas de la brevedad siguieron alimentado su curso y metamorfoseándose de manera diversa, sobreviviendo así a la clausura de los principales movimientos vanguardistas.

SUMMARY

This doctoral thesis, titled *The Insatiable Flash: The Aesthetics of Brevity in Latin American Poetic Avant-gardes*, explores the way in which minimalist poetics came to the fore during the period of the *isms* that emerged in the first decades of the twentieth century. With an analytical approach to the main textual typologies that coexisted in said moment –such as the proverb, the aphorism, the epigram, the haiku and short forms in popular poetry– this thesis addresses the verbal worlds of five representative voices of the Latin American avant-garde. The five books to be studied are: *Un día… poemas sintéticos* (1919; 'A Day… Synthetic Poems') by José Juan Tablada, *Vientos contrarios* (1926; 'Contrary Winds') by Vicente Huidobro, *Membretes* (1924-1926; 'Letterheads') by Oliverio Girondo, *Cosmos indio* (1938; 'Indian Cosmos') by Flavio Herrera and *Microgramas* (1940; 'Micrograms') by Jorge Carrera Andrade. Together, these five collections from five Latin American countries (Mexico, Chile, Argentina, Guatemala and Ecuador) span a period of twenty-one years.

Structured over four chapters, this research project traces in equal measure the antecedents of the short form and its extensive diffusion beyond the period of the historical avant-garde, in particular towards the end of last century. With the concept of 'poetic synthesis' as the common denominator, both the historical avant-gardes and those which arose in the New Continent, wove links, not only between each other but also with the short forms in the literature of the Far East, so creating a heterogenous mosaic of these literary genres. These pages give an overview of these general parameters before focussing on a concrete analysis of the selected corpus. In addition to the aforementioned works, the thesis concludes with a brief study of *Artefactos* (1972; 'Artifacts') by Chilean poet Nicanor Parra and *El canto de las moscas [Versión de los*

acontecimientos] (1998; ‘Song of the Flies [Version of the Events]’) by Colombian poet María Mercedes Carranza, to demonstrate the way in which the aesthetics of brevity has continued its course, feeding and metamorphosing in diverse ways, living on beyond the end of the avant-garde movements.

Introducción

"Ninguna palabra –nos dice Roland Barthes– es densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa y, mucho más, la vía de un vínculo. Lejos de sumergirse en una realidad interna consustancial a su designio, se extiende, apenas proferida, hacia otras palabras", formando así una cadena de intenciones (*El grado cero* 49). Este tejido lingüístico señalado por Barthes es extensible a la escritura y, concretamente, a la poesía, ya que, para que un texto poético se realice como tal, se necesita, como mínimo, de la coexistencia de dos realidades simbólicas, es decir, del enamoramiento de al menos dos palabras destinadas a nombrar el mundo desde una voz recién nacida. "Búho: gato emplumado", reza una greguería de Ramón Gómez de la Serna.

Este ejemplo del escritor español permite visualizar la reflexión propuesta por Barthes, ya que la imagen poética que encarna dicha greguería solo es posible gracias a la combinación de mínimamente dos elementos, en este caso el sustantivo "gato" y su posterior calificativo, "emplumado", confirmando así el aura simbiótica que, intrínsecamente, implica el acto lingüístico. Lo que me interesa rescatar de esta ejemplificación es el hecho de que las estéticas de la brevedad van encaminadas, precisamente, a expresar dicha cadena escritural mediante una economía de materiales, tal y como se comprobará a lo largo de esta investigación.

Dentro del ámbito de la economía verbal –tanto en la ficción como en la realidad misma–, el reto de llevar el lenguaje a su más alto grado de síntesis ha seducido por igual a diversas voces del panorama literario mundial. Así, por ejemplo, en *La mano de la hormiga*, Antonio Fernández Ferrer asegura que el texto literario más breve data de 1957 y fue escrito por François Le Lionnais:

"Reducción de un poema a una sola letra"

T.

(7)

Más allá de cualquier ejercicio de hiperconcisión, desde tiempos inmemoriales y en diversas culturas se pueden rastrear géneros emparentados con la "literatura microscópica": desde el chiste, la anécdota, la fábula o el cuento popular brevísimo hasta la parábola, el koán zen, los relatos sufíes o las tradiciones jasídicas, por mencionar algunos (Fernández Ferrer 12). En ese sentido, uno de los primeros autores en reflexionar sobre la brevedad en el universo literario fue el poeta latino Horacio. Concretamente, en su *Arte poética* –también conocida como *Epístola a los pisones*– puede leerse lo siguiente:

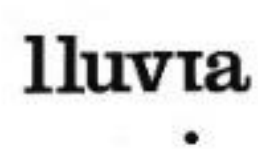
> Los poetas pretenden o ser de provecho o brindar diversión; o bien hablar de cosas a un tiempo gratas y buenas para la vida. Siempre que des un precepto, sé breve, a fin de que, dichas en poco tiempo las cosas, las acojan las mentes con docilidad y fielmente las guarden; pues todo lo superfluo desborda de un ánimo ya saturado[1] (403).

Por otro lado, en el campo de la ficción, cabe recordar el relato "Parábola del palacio" de Jorge Luis Borges, en el que el personaje principal, un poeta esclavo, logra, mediante la pronunciación de un poema diminuto, hacer desaparecer enteramente el palacio del emperador para quien ejerce como súbdito: "El texto se ha perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros, de una sola palabra […]. Bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba" (*Narraciones* 132).

El carácter combinatorio y sucesivo del lenguaje –expresado, en este caso, en los ejemplos de Barthes y de Borges– no es extensible a otras fórmulas de expresión como las que maneja la poesía visual, un campo que no necesariamente es definido como una

[1] Transcribo los versos originales en latín, tomados de la versión bilingüe de Tomás de Yriarte: "Aut prodesse volunt, aut delectare poetae, / Aut simul et jucunda, et idonea dicere vitæ. / Quidquid præcipies, esto brevis, ut cito dicta / Percipiant animi dociles, teneantque fideles. / Omne supervacuum pleno de pectore manat" (52).

"práctica literaria", sino como un "espacio de experimentación poético artística" en el que, mediante una relación icónico-verbal, se produce una fusión sinestésica que altera las estructuras discursivas lineales de lectura (Alcón 19), pudiéndose concentrar en una sola palabra, como lo muestra este ejemplo del poeta experimental español Felipe Boso:



(s.n.)

Aunque la poesía visual comporta en sí misma una condensación plástica, para este estudio me centraré exclusivamente en las producciones textuales lineales, marcadas por su concisión espacial y por la brevedad de su discurso. A continuación, entro en el terreno del poema sintético.

Hacia un encuentro con la síntesis poética

La brevedad fulgurante ha existido en el Nuevo Continente desde antes de la Conquista. Ya en la época precolombina, pueden hallarse exquisitos ejemplos de minimalismo verbal que laten a la misma altura que el legado artístico y mitológico de los pueblos originarios de América. A este respecto, Giuseppe Bellini señala que en los manuscritos de los *Cantares Mexicanos*[2] hay una gran sección dedicada a la poesía de los otomíes,

[2] La obra *Cantares mexicanos* es una colección de poesía náhuatl –traducida por Ángel María Garibay a mediados del siglo XX– que reúne, en varios volúmenes, una importante muestra de la cultura oral prehispánica, confirmando así la riqueza literaria de los pueblos precolombinos.

cantos antiguos integrados por lo general de “composiciones breves” y “eficazmente sintéticas”, como lo muestran los siguientes ejemplos:

*
Ayer florecía.
Hoy se marchita.

*
El río pasa, pasa
y nunca cesa.
El viento pasa, pasa
y nunca cesa.
La vida pasa:
nunca regresa.

(24-25)

Por su parte, los poetas del Perú precolombino mostraron también especial interés por las fórmulas sintéticas y la economía verbal[3]. Según apunta María Edmée, “entre las joyas de la poesía lírica hay unos pequeños poemas parecidos a los Hai-Kais japoneses, bellísimos, que condensan en pocas líneas todo un discurso poético”:

EL ROCÍO

Las gotas de agua
que en las flores amanecen
son lágrimas de la luna
que en la noche llora.

[3] Para ahondar en dicho tema, se recomienda la lectura de la *Antología de la Poesía Peruana* (1957), confeccionada por Sebastián Salazar Bondy y Alejandro Romualdo.

LA FUENTE

De tanto llorar
una fuente formé;
el jugo de mi dolor
a otros calma la sed[4].

(39)

Si bien es cierto que en la poesía hispanoamericana las microformas se han hecho notar –con diversos grados de luminosidad– en prácticamente toda la historiografía literaria, también lo es que dichas fórmulas breves adquirieron su mayor cultivo dentro del periodo vanguardista, eje que constituye la médula de estas páginas. Como lo indica el título de mi investigación, el tema a analizar en la presente tesis doctoral se inscribe dentro del periodo vanguardista, es decir, en las primeras décadas del siglo XX.

Durante ese eslabón de tiempo, el territorio latinoamericano protagonizaría uno de sus más fecundos y heterogéneos mapas de creación, coincidiendo, en cierta medida, con la eclosión rupturista protagonizada por los *ismos* europeos. Debido a esta estética renovadora, comenzaría a encenderse un ramaje de manifiestos, proclamas y textos críticos que iluminarían, con su abanico de matices, prácticamente todo el paisaje literario de América Latina.

Dentro de todos los movimientos y manifiestos surgidos en aquellos años (creacionismo, ultraísmo, estridentismo, euforismo o diepalismo, entre otros muchos) fue gestándose, de manera constante y transversal, un interés por la idea de "síntesis poética" y por el "poema sintético". Dicha atracción no solo fue apreciable a nivel

[4] La lírica quechua contaba con dos principales formas: el *haylli* o canto de triunfos –perteneciente a la literatura oficial– y el *harawi* –de corte popular, nostálgico e íntimo. Estos dos breves poemas, traducidos de la cultura oral del Perú por quechuistas anónimos, evocan tanto el canto a la tierra (*aymoray*) como a la amada (*urpi*).

teórico, sino que también hubo un número importante de poetas que se dedicaron al cultivo de formas poéticas breves que acabarían influenciando a otras voces posteriores, constituyendo así un canal de riego continuo.

En su tesis doctoral, titulada *Intercrossings and Superpositions: The Aesthetic of Synthesis and Ibero-American Avant-Gardes of the 1920s* (2011), Roberto Campa Mada defiende que los movimientos vanguardistas "estuvieron cimentados en un impulso estético común que tenía en la síntesis su procedimiento fundamental", permitiendo así "colocar juntas dos o más entidades para conformar un todo más complejo", como sucede en las metáforas ultraístas o en las teorías del montaje en el cine soviético (2-4). Aunque haré algunas referencias al campo artístico –como, por ejemplo, al cubismo sintético, al *collage* o al *ready-made*–, en este estudio se abordará la síntesis poética desde una perspectiva meramente textual, incidiendo en la importancia no solo de la economía verbal que comporta, sino de la concisión espacial en la que se incuba[5].

En ese sentido, la eclosión de la idea de síntesis en el periodo vanguardista propulsó diversas aproximaciones textuales que absorbieron tanto la adopción de formas poéticas orientales (principalmente el haikú) como la recuperación de diversas formas breves presentes en la lírica hispánica (como el aforismo o el epigrama, entre otras). De esta manera, la texturización entre la tradición oriental y occidental, la teoría en torno a la síntesis poética, la búsqueda de una plasticidad condensada y la creación de poemas minimalistas terminarían desembocando en una "estética de la brevedad", un concepto que ya ha sido tratado por algunos críticos –como Samuel Gordon, Ana Calvo Revilla, Roberto Campa Mada, Loreto Casado, Adolfo Castañón o Alain Montandon, por mencionar algunos–, y que recuperaré para enriquecerlo y aportar nuevas ópticas

[5] En relación con la óptica multidisciplinar que implica el concepto de síntesis, José Ángel Valente señala que las estéticas de la retracción se distinguen por ser formas breves propias de un sector de la poesía, la música o la pintura (Sánchez Robayna 11).

que permitan una mayor profundización en lo que a las textualidades minimalistas se refiere, ya que, acorde con la bibliografía consultada, aún no se ha llevado a cabo, de manera puntual y sincrónica, un estudio que arroje luz sobre el interés que las voces vanguardistas manifestaron por la economía verbal y su heterogeneidad[6].

Planeación de una búsqueda

En un pequeño texto titulado "Nota sobre la otra vanguardia", José Emilio Pacheco señala que, debido a una "articulación única de circunstancias históricas y personales", el año 1922 fue crucial para el vanguardismo internacional, ya que es el año de "*Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*, la Semana de Arte Moderno en São Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y del estridentismo en México con *Actual, hoja de vanguardia*" (327), entre otras muchas apariciones artísticas y literarias. A cien años de aquel "año dorado" y, concretamente, a cien años de la cohesión de los vanguardismos latinoamericanos, aún no existe un estudio sincrónico que arroje luz sobre el auge plural de las poéticas de la brevedad surgidas en dicho periodo, así como su interacción y convivencia en prácticamente todos los movimientos representativos de los *ismos* en el Nuevo Continente. Es verdad, como iré desvelando a lo largo de este estudio, que existen numerosos y valiosos estudios diacrónicos consagrados a tal o cual forma breve desarrollada en un país en concreto; sin embargo, la ausencia de una óptica relacional sobre las confluencias que las poéticas minimalistas desarrollaron como eje medular a lo largo de dicho eslabón temporal, es lo que me impulsa y motiva a presentar

[6] Según comenta Antonio Cornejo Polar, no toda literatura supone la categoría de homogeneidad, sino más bien un proceso heterogéneo en donde la "duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo" presentan elementos que no coinciden enteramente con la filiación de los otros, creando una zona de ambigüedad y contraste (12), tal y como ocurre en ciertos momentos de la vanguardia en Latinoamérica.

esta investigación, que pretende desentrañar los principales aspectos que –de manera transversal– propiciaron el interés por la economía verbal y la estética de lo breve.

Aunada a esta justificación académica, surge también una justificación personal, ya que, si nos retrotraemos a nuestros primeros recuerdos de la infancia, descubriremos que la manera en la que la poesía comienza a habitarnos es precisamente mediante la interacción con las formas breves. Desde los arrullos de cuna, las adivinanzas, los chistes, las canciones y juegos infantiles, los microcuentos hasta los trabalenguas, los refranes, las frases creativas y deslumbrantes o los primeros balbuceos de la voz, todo ello ocupa nuestro primer contacto oral y escritural con la estética de lo fragmentario y el universo poético. Es así que estas páginas pretenden de igual manera rendir homenaje a todas esas fórmulas de condensación y concisión que nos han acompañado durante nuestro desarrollo cognitivo y cultural.

Para lograr dicho cometido, es imprescindible diagramar mi *modus operandi* a seguir. Según el nivel de profundización que se pretende aplicar a un objeto de estudio, existen diversos tipos de metodología que sirven para desarrollar tal propósito. Teniendo en cuenta que el principal terreno en el que desarrollaré mi trabajo implica un campo teórico basado en la documentación bibliográfica, considero que el tipo de metodología que mejor se adecúa a mis intenciones es la metodología analítica**.**

En su *Historia y evolución del pensamiento científico*, Ramón Ruiz Limón señala que "el método analítico es aquel método de investigación que consiste en la desmembración de un todo, descomponiéndolo en sus partes o elementos para observar las causas, la naturaleza y los efectos", pudiendo así explicar, hacer analogías y comprender mejor el objeto en cuestión (127). Precisamente, si analizar significa "desintegrar, descomponer un todo en sus partes para estudiar en forma intensiva cada uno de sus elementos, así como las relaciones entre sí y con el todo" (Ruiz Limón 128),

dentro del estudio a realizar, el todo sería el conjunto representado bajo el nombre de "estéticas de la brevedad", y sus partes se corresponderían con las aproximaciones hechas por cada autor, de tal modo que cumplirían no solo una función relacional consigo mismas, sino con el conjunto total que representan.

En este punto, es necesario hacer hincapié en que, aunque me decantaré principalmente por esta metodología, es inevitable actuar de manera flexible, por lo que habrá veces en las que recurra al método explicativo o descriptivo para intentar determinar las causas y consecuencias que circundan al propio objeto de estudio.

Es así que, habiendo trazado una sinopsis muy elemental del tema a tratar, elaboro las siguientes cuestiones: ¿por qué en pleno auge vanguardista surge un interés por las estéticas de la brevedad?; ¿qué antecedentes influyeron en dichas estéticas?; ¿qué autores las cultivaron y de qué modo lo hicieron?; ¿qué confluencias y relaciones mantienen entre ellas? y, por último, ¿qué rasgos hereditarios dejaron tras su paso?

Estas son las principales interrogantes que pretendo desentrañar a lo largo de esta investigación y que están íntimamente ligadas a mis objetivos. El primero de ellos, mi objetivo central, consiste en analizar las poéticas minimalistas que se dan cita en la vanguardia hispanoamericana y determinar las causas e influencias que motivaron su cultivo. Además, me parece necesario elaborar un cuadro de antecedentes sobre las formas breves para rastrear la impronta que ejercieron en algunas de las voces vanguardistas, así como perfilar las características que implican las estéticas de la brevedad y ver el modo en que interactúan entre ellas. Finalmente, me propongo también evaluar el grado de alcance que dichas estéticas han dejado tras su paso en la segunda mitad del siglo XX.

Para lograr dichos objetivos, mi investigación presenta una estructura de cuatro capítulos y un apartado de conclusiones. El primer capítulo está destinado a evidenciar

los antecedentes que influyeron en las estéticas de la brevedad del periodo vanguardista hispanoamericano. A su vez, delimito las tipologías textuales que tomaré como referencia a lo largo de estas páginas. Por su parte, el segundo capítulo va encaminado a analizar las circunstancias estéticas y sociales que propulsaron el cultivo de las poéticas de la brevedad tanto en las vanguardias históricas europeas como en Hispanoamérica. Como si de un embudo de tinta se tratara, en cada uno de los incisos de ese capítulo me dedico a rastrear y a ejemplificar única y exclusivamente la idea de síntesis poética en los diversos *ismos* y su plasmación en algunas voces vanguardistas de ambos lados del Atlántico. El capítulo tercero contiene el análisis de mi corpus principal, así como la delimitación topológica y cronológica concernientes al desarrollo de las estéticas mínimas dentro del vanguardismo hispanoamericano. Finalmente, el cuarto y último capítulo funciona a manera de epílogo, ya que, a pesar del declive del periodo vanguardista, las poéticas de la brevedad sobrevivieron a la desaparición de los *ismos*, constituyéndose como un legado reticular que influiría de manera determinante en las voces venideras.

Cada una de las páginas aquí escritas va encaminada, pues, a descifrar las huellas del destello poético, un destello que se antoja insaciable en la medida en que su propia fulgurancia ha alumbrado, intermitentemente, gran parte del espectro de la literatura universal y, en especial, del periodo vanguardista hispanoamericano.

De acuerdo con Gastón Bachelard, "la miniatura es uno de los albergues de la grandeza" *(Poética del espacio* 141), y es esa grandeza la que este estudio pretende enraizar: la grandeza que late dentro de todas y cada una de las miniaturas textuales surgidas en la vanguardia. Aquí comienza el destello…

CAPÍTULO I

Racimo de luciérnagas: una mirada hacia las formas breves

1.1. Definición y paisaje general

Abordar el estudio de las estéticas de la brevedad dentro del marco de la poesía hispanoamericana del siglo XX implica, en primera instancia, hacer un rastreo sobre sus raíces. Si bien es cierto que el punto central de esta investigación se sitúa en el perímetro de las vanguardias, también lo es que no se deben pasar por alto los antecedentes que influyeron en el cultivo de textos condensados y en el interés por la síntesis poética expresada en muchas de las obras y manifiestos concernientes a la época de los *ismos*. Para ello, es indispensable señalar que el vínculo que mejor aglutina este paisaje predecesor se encuentra representado en lo que comúnmente suele denominarse como las "formas breves".

Desde una óptica general, Alain Montandon[7] señala que la forma breve –siempre cercana al minimalismo y a la concisión espacial– consiste en un destello consagrado a emitir "un máximo de significación en un mínimo de palabras" (13), y es a partir de esta premisa que el crítico francés subraya la enorme dificultad que entraña fijar de manera determinante la taxonomía de estos brillos escriturales, ya que la brevedad puede encarnarse de manera múltiple y heterogénea, llegando incluso a abarcar elementos tan diversos como los chistes, las anécdotas, los grafitis, las sentencias, los proverbios, las máximas, las adivinanzas, las parábolas o los slogans, entre más de una centena de posibilidades que divergen según su grado de formulación (5).

¿Qué es una forma breve?, ¿qué rasgos posee?, ¿qué tipos textuales se amparan bajo su nomenclatura? Estas y otras cuestiones preliminares son las que pretendo desentrañar a continuación.

[7] Alain Montandon es uno de los críticos que con más determinación y profundidad se ha interesado por el estudio de las formas breves literarias. Su obra *Les formes brèves* (1992) se ocupa precisamente de este tema en concreto. No existe aún versión en nuestro idioma, por lo que las alusiones vertidas directamente al castellano son traducciones mías.

En su libro *El hablar lapidario* Herón Pérez Martínez advierte que, por sí mismo, el concepto de "forma" resalta por su versatilidad y polisemia (55), ya que no solo se adscribe a diversos campos teóricos y artísticos –como podrían serlo la arquitectura o la pintura–, sino que alude igualmente a distintas significaciones. De entre el abanico de opciones posibles destaca –tanto por su influencia como por su antigüedad– el aporte recogido en la *Metafísica* de Aristóteles en el que, mediante la teoría del hilemorfismo[8], el filósofo griego da por sentado que todos los entes poseen materia y forma, siendo ésta última de carácter sustancial al considerarse como la esencia de cada cosa. "Llamo materia –nos dice Aristóteles–, por ejemplo, al bronce, forma a la configuración, y compuesto de ambos a la estatua" (284). Siguiendo esta línea aristotélica, la forma o *eidos* presenta una doble vertiente. En primer lugar, se refiere a una concepción "desde fuera" en la que el *eidos* es la cara o aspecto que demuestra un objeto, y en segundo término alude igualmente a una concepción "desde dentro", referida en este caso a la actividad que ejecuta una cosa y a través de la cual se realiza en su ser (Calvo Martínez 28-29). Así, pues, el concepto de "forma" en Aristóteles no se ciñe única y exclusivamente a los rasgos característicos de un objeto, sino que también apela a su esencia interior.

En base a este antecedente filosófico, durante las primeras décadas del siglo XX el término hilemorfismo cobraría especial relevancia al ser introducido por Louis Hjelmslev dentro del campo de la teoría del texto, propiciando un enfoque más detallado en torno a la noción del ámbito formal:

> En literatura, el término "forma" se refiere a varias cosas: en una concepción hilemórfica, se entiende que un texto consta de forma y

[8] El hilemorfismo es una doctrina difundida inicialmente por Aristóteles según la cual la sustancia concreta consta de materia y forma (*hyle*). Los detalles de dicha teoría aparecen expuestos en los libros centrales de la *Metafísica* aristotélica –Zeta, Eta y Theta– (*Diccionario Akal de Filosofía* 489-490).

> contenido en donde "forma" significa la manera de expresar el contenido. "Forma", en este caso, significa tanto la apariencia del texto como su organización. Por otro lado, en literatura también se suele entender la forma como una característica de la enunciación. De esta manera y, siguiendo la terminología de John L. Austin, la palabra "forma" puede significar ya la enunciación performativa, ya la enunciación constativa (Pérez Martínez, *El hablar lapidario* 56).

Así, desde un punto de vista literario, entendemos que la forma no solo alude a la plasticidad propia del texto (o lo que es lo mismo, a cómo se presenta ante nuestros ojos), sino que también apela a la estructura y a la enunciación de su contenido. En esa misma línea, Roland Barthes señala que, dentro de los estratos habituales que componen una obra, la forma puede abarcar varios niveles de alcance, entre ellos la organización verbal y la intención estética (*El grado cero de la escritura* 104).

En un primer término, lo que tienen en común todas las formas breves es precisamente su apariencia de brevedad, es decir, esa concepción "desde fuera" que las hace partícipes de una economía verbal afín. Por consiguiente, la forma se refiere inicialmente al aspecto exterior que presenta una producción textual, teniendo en cuenta que dicho aspecto puede manifestarse en múltiples variantes de estructura y de enunciación según exijan los gustos estéticos del autor y las características intrínsecas de cada expresión poética. Tal y como lo anunciaba María Zambrano en *Filosofía y poesía*, la creación viene acompañada siempre de un halo de angustia, "la angustia que proviene de estar situado frente a algo que no precisa su forma ante nosotros, porque somos nosotros quien ha de dársela" (89). Bajo esa óptica, la forma es el camino por el que un texto se hace visible adquiriendo su propio cuerpo verbal.

Ahora bien, si ya he trazado las pautas generales referidas a la forma, queda aún por desentrañar qué es lo que se entiende por brevedad dentro del vasto y maleable corpus de la poesía. Si toda producción poética –desde el punto de vista escritural–

posee una realidad sucesiva[9], es decir, un carácter temporal provisto de palabras, dicha fisicidad necesita de un cierto grado de extensión espacial para evidenciarse, ya que "la poesía recorre el tiempo y describe el movimiento" (Coll y Vehí 192). El problema viene cuando debemos determinar el número de líneas o versos que se necesitan para que un poema sea considerado corto o extenso, breve o largo, y si dicho cómputo aproximativo basta para designar la condición de brevedad referida a tal o cual poema.

Según apunta Octavio Paz, "*extenso* o *corto* son términos relativos, variables […]. Un poema largo para un japonés es un poema corto para un hindú; un poema largo para un hombre del siglo XX es un poema corto para un hombre de la edad barroca" (*Casa de la presencia* 768). Esta relatividad puede encontrar un común acuerdo si nos valemos de criterios que nos permitan contrastar los rasgos que distinguen un poema corto de otro de mediana o larga extensión. Si, como afirmaba Paul Valéry, el poema es el desarrollo de una exclamación[10], podemos tomar este punto de partida para encarrilar nuestro análisis. Atendiendo a las palabras de Paz en su breve ensayo "Contar y cantar", al contrario de lo que ocurre en el poema de extensión media o en el de gran extensión –en donde entraría la raigambre épica–, en el poema corto el fin y el principio se confunden, es decir, apenas si hay desarrollo. Esto implica que mientras en un poema largo la extensión se manifiesta como una unidad cambiante y variada[11], en uno corto la variedad se sacrifica a expensas de la unidad (*Casa de la presencia* 769).

[9] A diferencia de lo que ocurre con las artes plásticas, la poesía "no puede presentar un conjunto de objetos que por yuxtaposición en el espacio produzcan una impresión *simultánea*; mas puede presentarlos *sucesivamente* con toda la riqueza de sus pormenores, consiguiendo, sin embargo, que el alma perciba de un modo evidente la unidad del cuadro" (Coll y Vehí 192).

[10] Se trata de la célebre fórmula "le lyrisme est le développement d'une exclamation" acuñada por Valéry en su libro *Tel quel* (1941) y de la que se ocupa Paz (*Casa de la presencia* 769). Esta definición es oportuna sobre todo a la hora de esclarecer la noción de brevedad en el poema.

[11] José Coll y Vehí señala que cuanto mayor es la extensión de un poema, mayor cuidado exige el tratamiento y disposición de sus partes, de tal forma que "es condición esencial de toda obra poética la unidad en la variedad. Una serie de pensamientos o de hechos no enlazados por una idea general que los armonice y vivifique no podrán constituir jamás una verdadera obra artística. La obra poética ha de formar un todo orgánico, en el cual, al propio tiempo que se distinga perfectamente cada una de las partes, se perciba la armonía y conformidad del todo" (193-194). En contraposición, en un poema corto el

Si bien es cierto que desde un punto de vista general y dentro del campo de las ciencias de la literatura se suele llamar "forma breve" a las composiciones cuya principal característica exterior radica en el hecho de ser concisas en el sentido de que ocupan poco espacio al escribirlas en contraposición a otros textos con un aliento más largo (Pérez Martínez 61), también lo es que, como se ha visto, no sólo podemos guiarnos por el número de líneas que encarnan, sino que de igual manera debemos tener en cuenta la peculiaridad de que en su contenido no existe un desarrollo como tal. En otras palabras, "el poema corto requiere la máxima intensidad combinada con la máxima brevedad […]. Está más cerca de la exclamación[12] que del discurso" (Paz, *Casa de la presencia* 787). Esto no implica que no tenga una situación, una circunstancia, un antecedente o un tema, sino que dichos componentes resplandecen implícitos sin que se exhiban de manera discursiva[13].

Es así que, dentro del ámbito de la poesía y concretamente dentro de los parámetros propuestos para este trabajo, las formas breves pueden definirse como textos concisos que ocupan poco espacio al escribirse y que en su contenido presentan una unidad polivalente que no precisa de desarrollo. En este punto, cabe hacer hincapié en que escribir textos cortos no necesariamente se ajusta al campo de la forma breve, ya que ésta última comporta una condensación poética particular que obliga a las palabras a decir algo más allá de lo que expresan (Montandon 4), trascendiendo así su carácter puramente denotativo. Por consiguiente, entre sus rasgos más habituales se encuentran aquellos que resaltan a primera vista, como la economía verbal, la concisión espacial y la disposición anatómica, y los que obedecen a su atmósfera interior como la

desarrollo como tal se extingue sin que por ello su brevedad no exija igualmente una disposición apropiada de sus partes para lograr su cometido artístico.

[12] Vemos de nuevo cómo la idea de exclamación propuesta por Valéry vuelve a ser determinante para la delimitación del concepto de brevedad.

[13] Reforzando esta idea, es conveniente subrayar que "el poema corto no cuenta: canta; pero su canto se apoya en un cuento, brota de una situación o de una historia. Situación implícita, historia no dicha y, sin embargo, presente: amor, separación, duelo, júbilo, encuentro, despedida, queja" (Paz, *Casa de la presencia* 787).

instantaneidad, la condensación enunciativa, el valor exclamativo, la autosuficiencia, la concentración del lenguaje, la resonancia del significado y la organización estructural, por mencionar algunos.

Incapaz de contenerse en sí misma, la forma breve desborda el mínimo espacio que ocupa. Su voluntad de ascetismo destila una huella que trasciende su reclusión y la convierte en el motivo de su resonancia. Confinados en su perpetuo retiro, los signos que la componen emiten un zumbido que va más allá de lo que nombran, chasquido que enciende su secreto, pero nunca lo desvela. El eterno misterio de lo apenas fulgurado.

Al hablar de formas breves en la poesía hispanoamericana se hace referencia implícita a la composición de poemas cortos, pudiendo citar como principales ejemplos: el epigrama, la jarcha, el haikú, la seguidilla, los estribillos de canciones populares, el villancico y la copla, entre otros. Además de los modelos citados, existen otras variedades textuales que también se amparan bajo el cobijo de la brevedad poética:

> Uno de los subtipos eminentes de las formas breves son las formas gnómicas o lapidarias, cuyo rasgo específico es, amén de su brevedad, concisión, laconismo, máxima expresividad, su carácter gnómico, sapiencial y didáctico […]. Estas formas gnómicas o lapidarias están constituidas por tipos textuales como los lemas, epitafios, consignas o *slogans*, frases célebres y, desde luego, lo que aquí llamamos refranes: proverbios, máximas, adagios, aforismos, sentencias y dichos (Pérez Martínez, *El hablar lapidario* 62).

Esta maleabilidad demuestra hasta qué punto las formas breves conectan con diversos registros que se caracterizan por su concisión poética. Valiéndonos de un símil, las formas breves pueden equipararse a un racimo de luciérnagas. Si un racimo es un conjunto de frutos –en este caso de insectos que emiten luz– sostenidos por un mismo tallo, el tallo sería justamente el elemento común a todos ellos, la brevedad, y el brillo que despide cada uno estaría en consonancia con la forma en la que dicho destello

adquiere corporeidad textual y enunciativa. Un haikú y un aforismo poseen brevedad, pero es su anatomía y su esencia interior lo que hace que brillen de manera distinta.

En base a estas consideraciones, dividiré, para este trabajo, las formas breves en dos grupos principales:

1) Los poemas cortos
2) Las paremias

En lo que respecta al primer grupo, ya he citado algunos ejemplos que se adscriben al conjunto que representan (epigrama, copla, haikú, seguidilla…). En el caso del segundo grupo, he incidido en algunos aspectos generales referidos a las formas gnómicas señaladas por Pérez Martínez y entre las que se encuentran los refranes. Sin embargo, como bien apunta Anna María Fernández Poncela, es necesario hacer hincapié en que éstos "forman parte de algo más amplio, que son las formas paremiológicas, siempre frases breves y de carácter sentencioso, y con características que se encaminan hacia la instrucción, la ética y la moral" (s.n.).

Entre los términos que engloba el estudio de la paremiología se encuentran: el *proverbio* –equiparable a un refrán docto–, el *adagio* –que integra reglas de comportamiento y experiencia–, el *dicho* –frase hecha o modismo–, el *axioma* –proposición evidente que no necesita demostración–, la *máxima* –entendida como una norma moral–, la *sentencia* –de carácter moralizador y dogmático– (Fernández Poncela s.n.), los *aforismos* –sentencias breves que se proponen como máximas– y los *apotegmas* –frases que se hicieron famosas por la persona que las expresó– (Oliver 6), entre otras.

Como bien puede apreciarse, entre todas estas formas reina una suerte de permeabilidad que en ocasiones surte un efecto de mimetismo, de tal manera que a veces resulta complicado distinguir, por ejemplo, un aforismo de una sentencia, o un

proverbio de un refrán. No es mi intención profundizar en todas y cada una de estas formas, sino simplemente rescatar aquellas que me parecen importantes para el abordaje posterior de las estéticas vanguardistas.

En su artículo "Estéticas de la brevedad", publicado en 2003, Samuel Gordon hace hincapié en que "estribillos de cancioneros populares, coplas, endechas, redondillas, seguidillas, serranillas, villancicos y la mayor parte de las formas conocidas como de arte menor se cuentan, sin duda, entre los principales antecedentes de una estética de la brevedad en la lírica hispánica" (29), resaltando igualmente el papel irradiador del haikú. Aunado a estos antecedentes, añado el cultivo de las formas paremiológicas como otro de los ingredientes a tomar en cuenta en las poéticas minimalistas presentes en la vanguardia.

Es así que, teniendo en cuenta toda la gama de destellos posibles, los casos que abordaré como principales antecedentes son:

- El refrán
- El aforismo
- El epigrama
- Poemas cortos de orden popular (copla, jarcha, estribillos, etc.)
- El haikú

Como bien puede apreciarse, tanto el refrán como el aforismo pertenecen al conjunto de las paremias, mientras que el epigrama, la lírica popular y el haikú se adscriben al de los poemas cortos. La bifurcación entre ambas esferas obliga a poner el ojo en un elemento importante: la versificación. Obviando que los poemas cortos llevan implícita alguna métrica invariable o fluctuante, es cierto que algunos refranes se pueden mostrar bajo la forma de versos pareados; en cambio, los aforismos suelen, en

principio, manifestarse como una línea continua sin cortes. En cualquier caso, la línea o el verso constituyen en sí mismos la noción mínima de cualquier composición.

A este respecto, Henríquez Ureña afirma que si al verso –definido como el fenómeno del orden de los sonidos– "alcanzamos a encerrarlo dentro del círculo de la noción mínima, es porque existe como entidad sonora en todas las lenguas, y despojado de sus variaciones persiste como unidad rítmica que se desarrolla en series" (464). Precisamente, en las formas breves ese desarrollo serial queda reducido e imantado por una estética de la condensación que, a partir de un mínimo de elementos, busca transmitir un significado multívoco que trasciende con creces sus lineamientos materiales, incluso cuando éstos se dibujen como líneas ininterrumpidas. Un aforismo puede ser, en última instancia, un poema hecho de una sola frase.

Hasta aquí he evidenciado una aproximación hacia las formas breves y dibujado un paisaje general que sirve de antecedente a las estéticas de la brevedad presentes en la poesía hispanoamericana de los umbrales del siglo XX. Son esos antecedentes los que a continuación detallaré por separado para trazar una radiografía que implique sus orígenes, su evolución, sus rasgos y su transmisión a Hispanoamérica. A sabiendas de que elaboraré una síntesis muy elemental que dejará fuera del marco algunas voces o referencias, asumo ese riesgo en favor de una visión de conjunto que permita al menos identificar los aspectos más generales de cada caso para, entonces sí, analizar posteriormente de manera profunda y sincrónica el *corpus* vanguardista. Doy paso a la auscultación de este racimo de luciérnagas.

1.2. El refrán y sus guiños luminosos

Los refranes no engañan a nadie.

Del *Refranero español*

La brevedad como forma de expresión es un rasgo común a todas las culturas. Basta con sumergirnos en el habla cotidiana de cualquier rincón geográfico para presenciar los destellos repentinos en los que el lenguaje se contrae ofreciéndonos un rico repertorio de almacenamiento. Como si de una máquina de cerillas se tratara, la sabiduría popular se ha encargado de encender pequeñas joyas orales que hasta la fecha siguen propagándose sin que el paso del tiempo las diezme. Entre ese abanico de expresiones se encuentran principalmente los refranes, frases que surgen de la espontaneidad de los pueblos y que constituyen un acervo cultural que hasta la fecha nos sigue acompañando. La pervivencia de estos preceptos populares se debe en gran parte a su insaciable uso cotidiano, que les permite ser fácilmente recordados y traspasar sin dificultades cada relevo generacional[14]. En ese sentido, los refranes, además de un acto comunicativo, son fórmulas de pensamiento nacidas de las necesidades mnemotécnicas para incentivar la capacidad y el alcance memorístico de las culturas populares en clave oral (Fernández Poncela s.n.). Podría decirse incluso que constituyen hasta cierto punto una suerte de archivo fraseológico al alcance de cualquier persona y listo para usarse según dicten las circunstancias.

El término "refrán" no es un concepto impermeable, sino que presenta cierta porosidad que lo lleva a identificarse con otras fórmulas como el "proverbio" o el

[14] Cabe señalar que no todos los refranes perviven por igual, ya que, como bien apunta Juan Manuel Oliver "hoy han entrado en crisis numerosísimos refranes viejos por causa de las peculiaridades de la vida moderna, pero, precisamente basados en ella misma, surgen nuevas frases hechas y proverbios actuales que desaparecerán en el futuro para dejar paso a los que hayan de llegar […]. Los refranes no se acaban, sino que varían sus formas igual que lo hace la lengua española en que se inscriben" (8).

"dicho". Por ende, estos hermanos fronterizos pueden igualmente confundirse entre ellos y pasar de un lado a otro sin que el resultado se vea mermado. En muchas de las fuentes consultadas aparecen incluso como sinónimos, acrecentando aún más su inevitable parecido. De esta forma, aunque predominantemente me inclinaré por la voz "refrán", en algunos casos, y debido a ciertas referencias bibliográficas, aludiré a los términos "proverbio" o "dicho", dejando claro que no pretendo diferenciarlos, sino utilizarlos como nomenclaturas intercambiables para una mayor eficacia a la hora de abordar su análisis.

Los refranes han acompañado al hombre desde tiempos inmemoriales, moldeando así su carácter social, artístico y ontológico. Con respecto a esta suerte de omnipresencia, Samuel Noah Kramer subraya que, en general, una de las principales características de los proverbios es su grado de alcance universal, y añade que para conocer la idea de humanidad que comparten todos los pueblos basta con echar un vistazo a sus máximas y sus sentencias, a sus adagios y a sus preceptos, pues éstos, "más que en cualesquiera otros textos literarios, trascienden las diferencias de civilización y de medio y descubren lo fundamental de nuestra naturaleza, independientemente del lugar y época a la que pertenezcan" (153).

Resulta prácticamente imposible fijar con precisión la fecha exacta en que estos dichos comenzaron a formar parte del corpus lingüístico de la humanidad. De acuerdo con Juan Manuel Oliver, "la condición de anónimo es inherente al concepto 'refrán'. Ello hace imposible casi siempre rastrear su origen y ver quién fuera el primero que puso tal o cual refrán en uso. De otra parte, la transmisión oral, que sólo tardíamente halla acogida en la literatura escrita, contribuye a agravar dicha dificultad" (7). Los refranes, al parecer, nacieron huérfanos de nombres propios.

No obstante, estas dificultades de rastreo han ido ganando claridad en algunas regiones gracias al estudio de diversas piezas arqueológicas, a través de las cuales sí que ha sido posible desentrañar la información contenida en ellas y datar con cierta precisión tanto su antigüedad como su procedencia. Durante mucho tiempo se creyó que el libro hebreo de los Proverbios[15] era la compilación de sentencias más antigua de la historia del hombre (Kramer 152); sin embargo, gracias a las aportaciones tanto de Noah Kramer como de Edmund Gordon y Edward Chiera, se ha confirmado que el ejemplo más antiguo que se tiene sobre las formas proverbiales está registrado en unas tablillas sumerias[16] pertenecientes al siglo XVIII antes de nuestra era. Según Kramer, "los proverbios sumerios que han llegado hasta nosotros fueron reunidos y escritos hace más de 3.500 años, y muchos de ellos son con toda seguridad herencia de una tradición oral que se remontaría varios siglos atrás ya en la época en que fueron puestos por escrito" (152-153). La importancia de la datación es imprescindible para hacernos una idea de cuán parecidos a nosotros eran aquellos habitantes tan alejados de nuestro presente y de los cuales, entre otros hallazgos materiales, nos quedan valiosas murmuraciones que hasta la fecha siguen seduciéndonos.

Aprovechando este antecedente sumerio, traigo a colación un ejemplo comparativo que evidencia de manera sustancial la forma en que dos culturas procedentes de distintas épocas, lugares y lenguas pueden llegar a coincidir en una idea similar expresada en sus dichos populares. Los proverbios señalados a continuación con

[15] Según reza la tradición bíblica, los proverbios eran considerados una ciencia popular muy arraigada entre los hebreos, quienes atribuían a Salomón el pronunciamiento de más de 3.000 parábolas. El libro de los Proverbios encierra así una rica colección de sentencias expresadas en su mayoría mediante dísticos antitéticos que se valen de formas figuradas para elogiar la sabiduría: "Mejor comer legumbres donde hay amor, / que comer buey cebado donde hay odio" (833); "Como rama de espino en mano de un borracho / así es el proverbio en la boca del necio" (842). Pese a estas características, en las que se halla la presunta autoría del rey Salomón y el calado culto de su verbo, los proverbios siguen siendo prácticamente una forma mimética a los refranes.

[16] Entre dichas tablillas destaca especialmente la de Nippur, que se titula *Proverbios: colección de «El Destino»*. Conservada en el Museo de la Universidad, está compuesta de nueve columnas y contiene 126 proverbios que versan sobre el hombre pobre, el destino, el escriba, el cantor, el zorro, el perro y la casa, entre otros temas. (Kramer 389).

el inciso A[17] pertenecen justamente a las tablillas sumerias que datan de hace aproximadamente unos 1.700 años antes de nuestra era, mientras que los señalados con el inciso B[18] –que serían sus respectivos equivalentes en castellano– pertenecen al *Refranero español* seleccionado por Juan Manuel Oliver y su registro se situaría en torno a los siglos XV y XVI de nuestro tiempo:

A) El zorro enseña los dientes, ¡pero su cabeza tiembla!
B) Perro ladrador, poco mordedor.

A) Todavía no ha cazado a la zorra,
y ya le ha hecho el collar.
B) No vendas la piel del oso antes de haberlo muerto.

Llama la atención no solo la coincidencia y la pureza conceptual que ambos ejemplos buscan para expresar una misma idea desde distinta angulación histórica, sino también la utilización de la fauna para recrear brevísimas escenas e imágenes que giran en torno a los conceptos de apariencia y de precipitación. Resulta igualmente curioso saber que alguno de estos dichos ("Perro ladrador, poco mordedor") sigue siendo uno de los más usados hoy en día, con lo cual se reafirma la inercia imperecedera de ciertos proverbios.

Así, podemos delinear algunas de las características matriciales de los refranes, por ejemplo: la oralidad, la identidad de anonimato, la universalidad, la carga mnemotécnica, la brevedad y el saber popular. Estos elementos serán inalterables incluso cuando provengan desde distintas coordenadas. Aunado a estos criterios se añade un rasgo fundamental que complementa la tipología de estas expresiones: su valor literario que los hace partícipes de la poesía popular.

[17] Los proverbios sumerios citados están recogidos en el libro *La historia empieza en Sumer* de Samuel Noah Kramer (158, 163).
[18] Los refranes que cito proceden de la selección llevada a cabo por el propio Oliver (143, 136).

Según señala Margit Frenk, "la relación del refrán con la poesía popular, sobre la cual entre tanto se han escrito algunas cosas más, tiene, sin duda, mucho que ver con el carácter 'poético' o 'semipoético' que se ha observado en abundantes refranes" ("Relación entre refranes y cantares" 235). De hecho, el paremiólogo francés Louis Combet incluye en su definición de *refrán*[19] un componente que vincula directamente estas expresiones con la poesía, de tal forma que para él consiste en "une phrase indépendante anonyme et notoire qui, sous forme elliptique, directe ou de préférence figurée, exprime poétiquement[20] un enseignement ou un avis d'ordre moral ou pratique" ["una frase independiente anónima y célebre que, bajo forma elíptica, directa o preferentemente figurada, expresa de modo poético una enseñanza o una opinión de orden moral o práctico"] (Sevilla Muñoz, "Maestro de paremiólogos" 11).

La defensa de los refranes como pulsión lírica también encuentra cabida en el aparato crítico de nuestros días, y, en concreto, en la relación que dichas paremias mantienen con otras fórmulas fraseológicas. En ese sentido, Érika Martínez sostiene que "refrán popular y aforismo contemporáneo comparten tanto la brevedad como el carácter literario, siendo antagonistas en su diferente vocación ecuménica y de litigio" ("Decir verdad, hacer ficción" 765).

[19] La definición propuesta por Louis Combet se encuentra recogida en su tesis doctoral *Recherches sur le "refranero" castillan* (1971), que toma como núcleo de análisis la obra de Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), y "en la que lleva a cabo un magnífico y riguroso estudio sobre los refranes castellanos desde tres acercamientos: lingüístico (conceptual), histórico y sociológico, con el objeto de responder a las preguntas siguientes: ¿Qué es un refrán? ¿De dónde vienen los refranes? ¿Qué significan y para qué sirven?" (Heras Sevilla 54).

[20] A este respecto, Combet añade: "Creo que mi definición en *Recherches sur le "refranero" castillan* expresa lo que considero la esencia del refrán. Pero quizás el adverbio 'poétiquement' no sea lo suficientemente explícito. Me refiero evidentemente a los elementos fónicos y prosódicos (sonoridad, paralelismos, oposiciones, pero también autonomía, brevedad, expresión figurada, etc.), propios de los refranes y que éstos comparten con el primer lenguaje oral estéticamente elaborado del hombre, que es, probablemente, la poesía (en su relación orgánica con lo sagrado)" (Sevilla Muñoz, "Maestro de paremiólogos" 11).

Gracias a estos aportes, los refranes pueden insertarse dentro del marco de las poéticas breves, teniendo en cuenta que comportan unos rasgos que les dan una autonomía dentro del folclore oral. A continuación, me adentro en la vena de España.

1.2.1. El refrán en la tradición española

La primera colección de refranes castellanos aparece en el siglo XVI bajo el título *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* (1508) y es atribuida al Marqués de Santillana. El clamor fue tal que se difundió efusivamente logrando sucesivas ediciones. Es conveniente hacer hincapié en que, si bien Santillana fue el primer coleccionista de dichos castellanos, hubo igualmente un gran número de escritores del medioevo –como Don Juan Manuel, Fernando de Rojas o el Arcipreste de Hita– que sucumbieron a la seducción de la cultura popular insertando en sus obras una cantidad considerable de refranes, de tal forma que su registro escritural no se ciñe única y exclusivamente a las compilaciones paremiológicas, sino también a las obras literarias que los incorporan. Lejos de apagarse este furor, durante el Renacimiento el gusto por los refranes se incrementaría debido en gran parte a la influencia de Erasmo de Rotterdam, quien propulsó un acercamiento hacia la filosofía tradicional presente en las frases populares.

En los llamados Siglos de Oro surgen múltiples compilaciones –como las de Hernán Núñez y Gonzalo Correas– que no hacen sino acrecentar el interés por los proverbios tradicionales, tanto así que incluso las plumas más prestigiosas de la época les dieron cabida en sus producciones. Tal es el caso de Lope de Vega o del propio Cervantes, quien dotó a su *Quijote*[21] de una armadura verbal forjada a partir de diversos

[21] Para ahondar en el amplio abanico de refranes que recoge el *Quijote* véase el índice elaborado por Francisco Rico (1243-1248).

materiales como la sabiduría del pueblo llano, encarnada en gran medida en la figura de Sancho[22]. No es de extrañar, pues, el caudaloso río de frases proverbiales que emana de las páginas de *El ingenioso hidalgo* y que sale a la luz con su amplio espectro: "del dicho al hecho hay gran trecho" (817), "muchos van por lana y vuelven trasquilados" (72), "los duelos con pan son menos" (638), "una golondrina sola no hace verano" (114), "como la cudicia rompe el saco, a mí me ha rasgado mis esperanzas" (176), entre otros muchos.

Pese a esta efusividad, hubo quien no dudó en arremeter contra las formas populares como lo hiciera el propio Baltazar Gracián[23] en *El Criticón*, concretamente en la querella contra los refranes[24] llevada a cabo por el pregonero, quien hace su aparición en la "Crisis VI" del tomo III (1657), y en la que hay una reelaboración de lo que, para el personaje de Adrenio, son considerados como "evangelios pequeños":

> Iten se destierra por ocioso el *cobra buena fama y échate a dormir*, pues ya aun antes de cobrarla se echan a dormir todos […]. *Haz bien y no mires a quién*; antes, se ha de mirar mucho a quien no sea el ingrato, al que se te alce con la baraja, al que te saque después los ojos con el mismo beneficio, al ruin que se ensanche, al villano que te tome la mano, a la hormiga que cobre alas […]. *Por mucho madrugar, no amanece más presto* es dicho de dormilones; entiendan que el trabajar es hazer día y el que madruga goza día y medio, pero el que tarde se levanta todo el día trota (204-207).

[22] De acuerdo con Gonzalo Torrente Ballester, "Sancho Panza es un intelectual analfabeto, su cultura está hecha de la experiencia heredada y del sentido común. Una y otro se resumen en esos dísticos que su interlocutor y todos nosotros llamamos refranes, en los que se resume la experiencia de la vida, a través de los siglos" (9).

[23] El pensamiento de Gracián no desdeña absolutamente la tradición proverbial; antes bien, como señala Fernando Lázaro Mora, se sitúa en un terreno contradictorio en el que opone dos 'géneros de estilo', el natural y el artificioso. El primero es inculto y correspondería en cierta medida a lo vulgar, mientras que el segundo está dotado por un ingenio que lo eleva a escalas superiores. De esta forma, "puede inducirse cuál es la actitud del escritor ante los refranes. Si éstos provienen del espíritu en estado natural, sólo podrán hallarse imperfecciones en ellos" (319).

[24] Para indagar en el amplio repertorio de paremias llevada a cabo por Gracián, véase el apartado "Registro de refranes y dichos proverbiales" elaborado por Miguel Romera-Navarro para el tomo III de *El Criticón* (498-506).

Teñidos por un leve declive, los refranes atraviesan el siglo XVIII con más desgano que impulso y pronto encuentran un detractor más, esta vez encarnado en la figura del padre fray Benito Jerónimo Feijóo, quien con su obra *Falibilidad de los Adagios* se encara contra lo que él considera una doctrina vulgar. Por su parte, algunos autores románticos, como Fernán Caballero, también mostraron gran interés por incluir en sus obras referencias al trasfondo popular mediante la incorporación de diversos dichos tradicionales. Si bien es cierto que durante esos siglos los refranes formaron parte del tejido literario y supieron seducir incluso el espíritu científico de algunos humanistas, su verdadera ebullición tiene lugar en el último cuarto del siglo XIX y en los albores del XX con la aparición de diversas compilaciones, entre las que destacan las de José María Sbarbi y las de Francisco Rodríguez Marín, ambas llenas de una fecundidad tan laboriosa que los colocan sin duda como dos de los nombres imprescindibles de la paremiología española (Oliver 8-14)[25].

A través de esta síntesis, a la que se añade una gran cantidad de referencias que complementan la rama paremiológica de la tradición peninsular, se aprecia el alcance y la huella que los refranes han impreso en la cultura ibérica, un foco de influencia imprescindible a la hora de abordar la refranística hispanoamericana como una de las formas breves en que se manifiesta la poesía.

1.2.2. Los refranes en Hispanoamérica

Como no podría ser de otra manera, en Hispanoamérica se halla presente un sinfín de refranes que forman parte del paisaje cotidiano. Por cuestiones históricas y de trasvase

[25] Para la elaboración de este breve recorrido sobre el refrán en la tradición española me baso principalmente en la cronología recogida por Juan Manuel Oliver en su prólogo al *Refranero español* (1988).

cultural, dicho acervo mantiene una fuerte impronta con los refranes españoles que, de manera paulatina, fueron diseminándose por la geografía del Nuevo Continente llegando incluso a presentar variantes[26] y reformulaciones que permitieron una gran adaptabilidad. De igual forma, se generarían proverbios oriundos de cada región, ampliando de ese modo la generación casi espontánea de esta herencia popular.

Resulta complicado determinar cuándo y dónde se pronunció por primera vez un refrán en castellano dentro de Hispanoamérica[27]. La enorme extensión territorial y los distintos procesos históricos de las regiones hispanohablantes del Nuevo Mundo incrementan aún más esta problemática. Pese a ello, sí que es posible guiarnos por los documentos escritos y las diversas compilaciones para hacernos una idea de las circunstancias en las que se incubaron o registraron dichas frases populares.

Los países hispanoparlantes de América suman un total de veinte, si se incluye a Estados Unidos y su gran comunidad hispana. De ahí que un estudio paremiológico profundo y detallado de cada uno de ellos resulte, en cierta medida, irrealizable (Arora 37). Sin embargo, pueden encontrarse ingredientes comunes a todas las regiones, además de importantes núcleos compilatorios que dan cuenta de la riqueza verbal contenida en los refranes cultivados en ese lado del Atlántico.

[26] Como ejemplo de estas variantes cito nuevamente el famoso "Perro ladrador, poco mordedor", que en Hispanoamérica adquiere la variante de "Perro que ladra no muerde" (Argentina, Bolivia, California, Colombia, Cuba, Chile, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Nuevo México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Rep. Dominicana. Texas, Venezuela).
Consultado en: https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59290&Lng=0. 19/11/2019.

[27] A pesar de esta complejidad, es indudable que los refranes entraron en el territorio hispanoamericano desde la Conquista, quedando tempranamente registrados en algunas crónicas como la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, en la que se aprecian diversos ejemplos y fórmulas recurrentes: "como dice el refrán, que quien acomete, vence" (18), "alcanzó Cortés a saber que había muchas barras de oro y que andaban en el juego, y como dice el refrán que 'el oro y amores eran malos de encubrir', mandó dar un pregón" (478), "los amigos de las cibdades de la laguna que nuevamente habían tomado nuestra amistad y nos vinieron ayudar con las canoas, creyeron llevar lana y volvieron tresquilados, porque perdieron muchos las vidas" (595), "ya me habían asido dos veces para me llevar a sacrificar, y quiso Dios que me escapé de su poder; y acordándoseme de aquellas feísimas muertes y, como dice el refrán que 'cantarillo que muchas veces va a la fuente', etcétera, y a este efeto siempre desde entonces temí la muerte más que nunca" (628), por mencionar algunos.

Desde un punto de vista general, el corpus común que constituyen los refranes hispanoamericanos llegó a las Américas durante el periodo de conquista y colonización del Nuevo Mundo. De acuerdo con la paremióloga estadounidense Shirley L. Arora:

> Se ha calculado que alrededor del 80% de los refranes hispanoamericanos son de origen español o por lo menos han llegado al Nuevo Mundo por medio de los españoles. Esto significa automáticamente que hay mucha semejanza entre los refraneros de distintos países hispanoamericanos. Entre las diferencias que existen, las más relevantes resultan de la sustitución de alguna palabra por otra de tipo regional […]. Por ejemplo, en el refrán mexicano "El que con coyotes anda, a aullar se enseña", el lobo queda reemplazado por un animal netamente americano (Sevilla Muñoz, "Shirley y la Paremiología Hispanoamericana" 10).

Debido a este legado, la base de la paremiología hispanoamericana depende mayoritariamente de la de la española y, por consiguiente, sus compilaciones y colecciones se dan de manera más tardía, de tal forma que no es sino hasta los comienzos del siglo XX que se intenta realizar una labor de registro de las diversas paremias. Resulta curioso que una de las primeras colecciones de refranes hispanoamericanos provenga de lo que se ha denominado bajo la etiqueta de "Greater Mexico" para referirse a las regiones hispanoparlantes de los Estados Unidos, concretamente en la zona suroeste del país. Su compilador fue Aurelio Espinosa, quien registró unos 250 refranes en su estudio "New Mexican Spanish Folclore", publicado en 1913 en el *Journal of American Folclore* (Arora 38).

Frente al amplio repertorio que ostenta el estudio de la Paremiología en el siglo XX, la crítica ha señalado tres obras de consulta indispensable para hacernos una idea del diagrama general del refranero hispanoamericano: *Refranes, proverbios y dichos y dicharachos mejicanos* (1937) de Darío Rubio –obra que incluye unos 2.400 refranes en la que se pretende hacer gala de lo "genuinamente mexicano"–, el *Refranero* de Ismael

Moya –del que brotan directamente dichos de la oralidad argentina, además de incluir diversos proverbios tradicionales extraídos del *Martín Fierro* de José Hernández (1872)– y el *Refranero Panameño* (1955) de Luisita Aguilera Patiño –con más de 2.500 paremias– (Arora 36). A estas tres compilaciones se le añade un conjunto importante de obras[28] que han enriquecido el paisaje verbal de la tradición popular hispanoamericana.

El caso del *Martín Fierro* cobra singular protagonismo debido a la abundancia de refranes que rescata. Esta riqueza paremiológica, señala Luis Sáinz de Medrano, está fuertemente enraizada en la tradición castellana, y para prueba de ello cita algunos ejemplos que aparecen en la obra gauchesca: "¿y dónde irá el güey que no are?", "no está la prudencia / reñida con el valor", "el diablo sabe por diablo / pero más sabe por viejo", entre otros (75). Sin embargo, pese a que la vertiente española es la que muestra mayor calado en la influencia paremiológica presente en la obra de Hernández, es necesario, como bien apunta Nicolás Avellaneda, hacer hincapié en que hay una amplitud de fuentes que emanan tanto de los Evangelios y del Corán, como de Confucio y Epícteto, y, yendo más lejos, Emilio Carilla llega incluso a detectar influencias tan inesperadas como las de las Eddas escandinavas (Sáinz de Medrano 76-77).

El propio Hernández, en su prólogo a *La vuelta de Martín Fierro* (1879), hace gala de la refranística gauchesca y de su pluralidad de influencias:

> El gaucho […] canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organización, y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de que todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes son expresados en dos versos octosílabos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención […]. Qué singular es y qué digno de observación, el oír a nuestros paisanos más incultos expresar en dos versos claros y sencillos máximas y pensamientos

[28] Entre dichas obras se encuentran: el *Refranero colombiano* (1947) de Luis Alberto Acuña, el *Refranero dominicano* de Emilio Rodríguez Demorizi (1950), *Dichos ciertos… y ciertos dichos* (1973) del mexicano Manuel Conde y *Refranes usados en Puerto Rico* (1984) de María Elisa Díaz Rivera, por citar algunas.

> morales que las naciones más antiguas, la India y Persia, conservaban como un tesoro inestimable de sabiduría proverbial (196).

Si el caso del *Martín Fierro* seduce por su alcance proverbial, el de otras obras también sorprende por el vasto registro de dichos populares que contienen:

> La tímida tendencia paremiológica que aparece en obras literarias como la de Sor Juana, reaparecerá, en efecto, vigorosa, en una obra que bien puede servir de síntesis de lo que fueron los refranes en los siglos XVII y XVIII novohispanos. Me refiero a *El periquillo sarniento* de Fernández de Lizardi. Como habían hecho Miguel de Cervantes y Fernando de Rojas […] Lizardi hace un significativo acopio, por igual, de refranes y otros tipos paremiológicos afines salpicando con ellos su texto constituyendo no sólo un valioso y singular refranero mexicano sino un verdadero acervo de textos lapidarios cuyas formas y funciones discursivas documenta con precisión (Pérez Martínez, *El hablar lapidario* 140-141).

Si se observa bien, en la tradición hispanoamericana ocurre el mismo patrón de registro que en la peninsular, es decir, que previo a la aparición de las compilaciones ya circulaban refranes en algunas obras literarias que bien podrían considerarse como un antecedente *sui generis* a las colecciones propiamente dichas debido a su gran valor de almacenamiento. Así, previo a exponer algunos ejemplos, podemos puntualizar ciertos rasgos comunes que envuelven a los refranes hispanoamericanos. Primeramente, habría que recordar que fueron introducidos en América desde el periodo de la conquista. En segundo lugar, que casi en su totalidad están compuestos por una base que alude a la tradición española. Hay que señalar también que en menor porcentaje recogen la flora o la fauna propias del lugar de donde proceden y, por último, que presentan como recurso estilístico una variante que normalmente suele reemplazar el orden sintáctico o alguna palabra por otro vocablo oriundo del espacio en donde se incuban. A todo ello, hay que agregar lo que, sin lugar a dudas, constituye el perfil genético de los refranes: la

oralidad, la identidad de anonimato, la universalidad, la carga mnemotécnica, la brevedad, el saber popular, la musicalidad, la imagen y el carácter literario.

Entre los refranes que forman parte del acervo cultural hispanoamericano y que prácticamente son reconocibles en cualquier región, se encuentran aquellos que aluden certeramente al tejido sensorial, de tal forma que encontramos imágenes relacionadas con la vista, el oído, el gusto y el tacto:

- Cría cuervos y te sacarán los ojos.
- Cuando el río suena, agua lleva.
- En boca cerrada no entran moscas.
- Más vale pájaro en mano que ciento volando.

El tono profético y la intuición deductiva se aprecian en algunos de ellos, lo que los convierte en verdaderas frases independientes y difícilmente reemplazables. Cabe también destacar que en alguno hay ausencia de rima y que, pese a ello, gracias a la imagen y su plasticidad no pierden fuerza mnemotécnica.

Podríamos igualmente recoger aquellos dichos en los que el concepto, el humor y el recurso fónico o aliterativo resplandecen a tal grado que los han convertido prácticamente en huellas indelebles de nuestro acervo[29]:

- Del dicho al hecho hay gran trecho.
- Ojos que no ven, corazón que no siente.
- Más vale maña que fuerza.
- Adónde irá el buey que no are.

[29] De acuerdo con Antonio Torres, "en su difusión americana, los refranes hispánicos, algunos muy antiguos, conservan con frecuencia la forma básica original", conformando así un "fondo común panhispánico" entre los países del Nuevo Continente (96-97). Los ejemplos citados, a los que recurre el propio Torres, confirmarían la gran impronta que las paremias españolas han dejado en el acervo cultural de Hispanoamérica.

- De tal palo, tal astilla.
- Al que madruga Dios le ayuda.
- El que a hierro mata a hierro muere.

Los hay también poco frecuentes y no tan conocidos, pero no por ello menos contundentes, sobre todo cuando nos trasladan al terreno de la paradoja, la filosofía y la ironía:

- El mejor caminar es no salir de casa.
- Hoy somos y mañana no.
- ¿Quién pasa por la fuente, que no bebe?
- Los viejos, a la vejez, se tornan a la niñez.

Tal y como anticipaba en párrafos anteriores, paralelamente a la adopción de las paremias españolas, cada región ha incubado igualmente sus dichos tradicionales en base a su hábitat, recogiendo la flora, la fauna o la gastronomía propias del lugar de donde proceden: "Tantas manos en un plato, pronto se acaba el ajiaco" (Colombia), "El que siembra su maíz, que se coma su pinol" (Cuba), "Habiendo mate y cueva, déjale que llueva" (Argentina), "Cada guaraguao[30] tiene su pitirre[31]" (Puerto Rico), por mencionar algunos.

Hay casos que destacan por su sincretismo cultural, ya que, mediante la utilización de la lengua castellana, recogen creencias provenientes de la tradición indígena. Tal es el caso de uno de los refranes más famosos y singulares que hasta la fecha es de uso actual en México:

[30] Ave falconiforme y rapaz con amplia presencia en América Central y el Caribe.
[31] Una de las aves más conocidas de Puerto Rico, famosa por su agresividad y por el sonido que emite su llamada que parece decir "pitirre".

- Cuando el tecolote[32] canta,
  el indio muere.

Cercano a una forma sentenciosa, el dicho parte de la creencia de los antiguos mexicanos de que el canto del búho es señal de mal agüero (Pérez Martínez, *Refranero Mexicano* s.n.). Sin ir más lejos, en un estudio publicado en 1990, Carlos Basauri nos revela que los indios otomíes "creen que el tecolote, la lechuza, el coyote y el perro anuncian con sus graznidos o ladridos alguna desgracia, y hasta la muerte del indio" (253). Gracias a esta particularidad, se hace visible el rico entramado que palpita en algunos de los proverbios "genuinamente" locales.

Hasta aquí he hecho un recorrido que comenzaba con el registro proverbial más antiguo –hallado en unas tablillas sumerias– para luego dibujar una radiografía general de los refranes españoles que constituyen la base de los hispanoamericanos. De igual forma, tracé los rasgos característicos que los definen y el modo en que se adaptaron al trasvase cultural de América. La influencia que los refranes han ejercido en el tejido literario durante más de cinco siglos demuestra hasta qué punto su valía como forma poética breve brilla con especial condensación, hasta tal punto que Henríquez Ureña utiliza la fórmula de "poesía gnómica" para referirse a ellos (239).

Conforme se acerca el siglo XX, los refranes comienzan a texturizarse con otras formas paremiológicas dejando una huella visible como recurso de variación llevado al terreno del humor y la ironía, tal y como ocurre con algunos aforismos de Vicente Huidobro o, ya en la postvanguardia, con los "poemínimos" de Efraín Huerta.

Etimológicamente, el vocablo "refrán" viene de la voz del occitano antiguo *refranh*, que significa "estribillo", igual que *refrain* en francés actual y que "refrán" en

[32] Nombre común que se utiliza en México, Guatemala, El Salvador y Honduras para designar a las aves rapaces nocturnas. Proviene del náhuatl *tecolotl*.

castellano medieval. Esta raíz explica el que algunos proverbios tengan forma de pareado asonante y que a su vez fueran usados como estribillos en algunas composiciones medievales (Oliver 6). Desde su mismo origen, los refranes ya venían con la impronta rítmica de la poesía y con la condensación necesaria para proyectar universalmente un concepto o enseñanza. En la actualidad no existe ninguna región hispanoamericana que no tenga por lo menos alguna muestra impresa de su refranero (Arora 37), razón por la cual es importante rescatarlos y olfatear su proyección en la tradición poética.

Finalmente, Alfonso Reyes señala que en la formación de los refranes interviene "un sentimiento lírico, innato en el espíritu popular y que hace que todos prefieran hablar en verso y no en prosa" (*Cuestiones estéticas* 169). Son estos destellos espontáneos los que aún nos encandilan y dibujan su constelación en el cielo del lenguaje.

1.3. El aforismo: relámpago de subjetividad

Aforismo: la frase final de la novela, sin la novela.

Jorge Fernández Granados

Otra de las formas breves que sin duda ha dejado una huella indeleble en la tradición hispanoamericana es el aforismo. Su campo de acción es tan amplio que ha penetrado con igual determinación en prácticamente todas las regiones del paisaje latinoamericano, sin mencionar, por su puesto, su alto grado de alcance en otras lenguas y tradiciones. Elaborar un concepto sólido sobre lo que se entiende por "aforismo"

resulta una labor compleja y fascinante, ya que, al igual que ocurre con el refrán, se trata de un término que resalta por su hibridación. Nada más internarnos en su microcosmos, descubrimos la delgada línea que lo circunda volviéndolo una forma permeable y fácilmente identificable con otras fórmulas escriturales, tales como la máxima o la sentencia. No es extraño, pues, que hasta la fecha haya diversos debates y aproximaciones sobre el tema[33]. Pese a esta pluralidad de aristas, sí que es posible acotar de manera sustancial algunos de los rasgos que lo definen.

En su artículo "Aforismo: problemas de la definición", Marco Ángel-Lara destaca que hay tres principales aproximaciones con respecto a dicho término, a decir: la analógica, la diferencial y la epistémica. Como su nombre lo indica, la primera de ellas "explica los aforismos con el uso de analogías; la más común es entre aforismo y máximas, pero también son comparados con proverbios, apotegmas, sentencias, pensamientos e incluso con dichos" (11). La segunda aproximación –según expresa Ángel-Lara– se basa en identificar diferencias específicas y presentarlas como características genéricas, de tal forma que pueden agruparse en dos categorías: 1) formales o externas y 2) internas. La característica externa más convencional es la que se refiere a la extensión, es decir, a la brevedad; mientras que la categoría interna se asocia principalmente con la función comunicativa y el tono (12). Haciendo un paréntesis, vemos cómo estas características genéricas concuerdan con el enfoque hilemorfista, incidiendo en que el aspecto formal se realiza a partir de una concepción "desde fuera" (en este caso la brevedad del aforismo), pero también tiene en cuenta la manera en la que dicha brevedad es expresada (en este caso, el tono y la intención comunicativa). Por último, la aproximación epistémica otorga intrínsecamente al aforismo un valor de almacenaje y transmisión de conocimientos que desemboca en

[33] En febrero de 2019 la revista española *Quimera*, en su número 422, dedicó un interesante apartado titulado "Dossier: Aforismo: debates y perspectivas".

principios de verdad o de sabiduría; de ahí que su origen esté ligado no sólo al conocimiento científico –ya sea médico o legal– expresado a partir de definiciones, normas, principios y valores de una práctica profesional, sino que irrumpa igualmente en el ámbito moral y en la difusión de reglas generales sobre la conducta humana (Ángel-Lara 12-13).

A diferencia de lo que ocurre con el refrán, en el caso del aforismo la condición de anonimato se diluye y de pronto emerge un rostro tras la palabra. Frase con antifaz de poema, el aforismo se nos presenta como un relámpago de subjetividad en el que también confluyen la máxima y la sentencia. Estas formas breves están asociadas siempre con la autoría de donde proceden; por ello, "cuando se enumeran los autores de la tradición aforística, coinciden en ella Chamfort, Shaftesbury, La Rochefoucauld y Lichtenberg con Pascal y Montaigne; aparecen Gracián y Ciorán, no suelen faltar Nietzsche o Canetti" (Casado, *La palabra sabe* 134). De esta manera, el aforismo no solo alude a un texto breve y conciso que expresa un pensamiento de orden moral o disciplinar, sino que dicho texto viene determinado más que por el carácter anónimo y popular de un pueblo, por la creación de un individuo en concreto.

El origen del aforismo se sitúa en la Grecia del siglo V a.C. y está íntimamente ligado a la terminología médica de la Antigüedad, concretamente a Hipócrates, a quien se le atribuye la concepción del género. En ese sentido, confeccionados como una serie de proposiciones aisladas que muchas veces no guardan conexión alguna entre sí, los *Aforismos* de Hipócrates no solo constituyen el complemento del ramaje científico de la medicina y uno de los esfuerzos más sublimes del ingenio médico, sino que a su vez tienen el mérito intrínseco de albergar en pocas palabras un sinfín de sentidos, observaciones y conocimientos antiguos que eran el producto del esfuerzo de muchos siglos (Arce y Luque VI-VII).

Aunque ceñida a la instrucción médica –según señala José de Arce y Luque–, la producción aforística de Hipócrates, además de incitar a la meditación y robustecer el pensamiento, está fuertemente marcada por la rectitud del estilo griego que imprime a sus breves composiciones un sello de realce y colorido (VIII). Es este estilo lo que sin duda les otorga un halo lapidario que en ocasiones rebasa la pura enseñanza doctrinal para posicionarse en un terreno en donde el lenguaje resplandece tanto por su concisión como por su brillo. En otras palabras, el quehacer aforístico de Hipócrates cautiva por "su frase clara, aunque precisa, adornada pero severa, sencilla pero elegante", ya que "el lenguaje de la ciencia tiene sus reglas y sus bellezas que dan a las obras eminentes el último grado de perfección" (Arce y Luque VIII-IX).

Para ilustrar este grado estético apreciable en la obra hipocrática, qué mejor que acudir a algunos ejemplos:

- [La medicina] es el arte de imitar los procedimientos curativos de la naturaleza y el de curar las enfermedades por sus contrarios[34]. (36)
- El sueño y la vigilia excesivos son de mal agüero. (62)
- Los que tienen la piel seca y dura mueren sin sudores: los que la tienen floja y blanda mueren con ellos. (72)
- Las lágrimas voluntarias en las fiebres y en otras enfermedades no tienen nada de malo ni extraño; pero las involuntarias son de muy mal agüero. (78)
- Mejor es que a la convulsión suceda la fiebre, que a ésta la convulsión. (95)
- Los que con frecuencia y sin causa manifiesta padecen profundos desmayos, mueren de repente. (103-104)
- Los que teniendo dolor en una parte del cuerpo no le sienten, es señal de que su cerebro está perturbado. (107)
- Cuando el temor y la tristeza duran mucho tiempo, indican que hay una afección melancólica. (107-108)
- El delirio alegre es menos peligroso que el serio. (108)

[34] Como iremos desvelando a lo largo de este apartado, el aforismo comprende diversos modelos de estilo y de expresión. Uno de ellos es el que lo identifica como una suerte de "diccionario personal" (Barrios, *Lapidario* 37) en el que el autor realiza su propia definición *sui generis* de un término en concreto como puede ser la felicidad, el amor o, en este caso, la medicina.

- Los ahogados o acometidos de muerte aparente, no vuelven a la vida si se presenta espuma en la boca. (111)
- Cuando hay hambre, no es bueno trabajar. (143)
- El vino disipa el hambre. (147)
- Cuando un convaleciente come bien y no recobra sus fuerzas, es mala señal. (156)
- Si dos dolores se presentan al mismo tiempo en sitios diferentes del cuerpo, el más fuerte hace no sentir al débil. (159-160)

A través de esta pequeña muestra se aprecia el carácter experiencial y epistémico que estas máximas clínicas encierran, y más aún cuando nos dan una idea de la sintomatología, las relaciones causa-efecto, las afecciones del humor, las prescripciones, las observaciones, los posibles diagnósticos y los remedios que giran en torno a ciertas enfermedades. De igual forma, es evidente que cada fragmento textual destaca por su brevedad (el poco espacio que necesita para concebirse), su concisión y la ausencia de un desarrollo, pues se ciñe a un aspecto en concreto sin desvanecer su condensación, volviendo palpable –en mayor o menor medida– la idea de exclamación propuesta por Valéry a la hora de internarse en el universo poético.

A pesar de que el aforismo nace como una sentencia breve y doctrinal íntimamente ligada a la medicina antigua, poco a poco se irá transmutando hacia un terreno menos rígido que le permitirá abrirse a nuevos planteamientos estéticos y abarcar diversos ejes temáticos. Este proceso de texturización –en el que intervendrán múltiples rostros procedentes de distintas lenguas y tradiciones literarias– se dará de forma plural hasta llegar al siglo XX y fecundarlo de manera activa. Es ese paisaje ecléctico el que servirá de antecedente a las vanguardias hispanoamericanas.

1.3.1. El aforismo en la tradición europea

Una de las primeras modificaciones del aforismo tuvo lugar en pleno auge del Renacimiento cuando su uso se amplió a otros ámbitos del conocimiento como el de las humanidades (Galé, "Aforismos: la condensación del pensamiento" s.n.), terreno en el que la figura de Michel de Montaigne se consagraría como uno de los focos más fecundos. La constante asociación entre el aforismo y su vinculación directa con una determinada autoría propició la identificación del género con otras producciones textuales como la máxima y la sentencia. En el caso de Montaigne, dicha asociación supera cualquier nomenclatura posicionándose en una actitud creativa que tiene como motor principal la aprehensión fragmentaria de la realidad interior. De acuerdo con Dolores Picazo, "Montaigne rechaza cualquier sistema no sólo como fuente de conocimiento y de conducta ética, sino también como objetivo de su propio discurso, porque ha comprendido que la única ciencia posible es una ciencia personal" (335); de ahí que la estructura fraccionaria de sus *Ensayos* se corresponda en cierta medida con la estructura del yo, ya que las digresiones de la conciencia –continúa Picazo– no encuentran su expresión natural salvo en una forma abierta, libre y flexible (339-340).

Sin proponérselo de manera explícita y prefabricada, Montaigne otorga a sus fragmentos introspectivos una conexión vinculada con la escritura aforística en donde, en la mayoría de los casos, las observaciones ya no se dirigen hacia un fenómeno científico a la manera del legado hipocrático, sino que esta vez se trasladan al ámbito de la conciencia individual. Este giro es sumamente importante, ya que la función epistémica del aforismo irá ganando flexibilidad hasta convertirse en uno de los vehículos fragmentarios más importantes para la expresión filosófica y poética del sujeto moderno.

De esta manera, en cada uno de los apartados que componen sus *Ensayos*, Montaigne se nutre del pensamiento aforístico para dar realce y condensación a sus reflexiones. No es que el humanista francés escribiera aforismos como frases autónomas e independientes, sino más bien su prosa pareciera por momentos teñirse de una agudeza muy cercana a la escritura aforística. Los ejemplos que muestro a continuación son fragmentos sustraídos del telar ensayístico de Montaigne y que de algún modo colindan con el quehacer sintético del aforismo:

- No estamos nunca concentrados en nosotros mismos, siempre permanecemos más allá: el temor, el deseo, la esperanza nos empujan hacia lo venidero y nos alejan de la consideración de los hechos actuales, para llevarnos a reflexionar sobre lo que acontecerá, a veces hasta después de nuestra vida[35]. (7)

- Nunca acabaríamos de escribir vituperios contra los desórdenes de nuestro espíritu. (15)

- Tengo siempre confianza en la buena fe de los demás; pero mal de mi grado me encomendaría a ella, cuando mi determinación hiciera suponer o presumir la desesperación o la falta de valor; prefiero entregarme a la franqueza y crédito en la lealtad ajena. (17)

- El alma se pierde cuando no tiene un fin establecido, pues como suele decirse, estar en todas partes no es encontrarse en ninguna. (21)

El siglo XVII fue un gran caldo de cultivo para este tipo de literatura paremiológica culta que halló en el estilo sentencioso del Barroco uno de sus mejores motores. De esa época destacan tres obras fundamentales que permiten hacernos una idea de la gama de matices que adquirió este género breve: las *Máximas* de François de La Rochefoucauld, los *Pensamientos* de Blaise Pascal y *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián (Galé, "Aforismos: La condensación del pensamiento" s.n.).

[35] Otro de los estilos y modos aforísticos señalados por Hiram Barrios es aquel que lo vincula con la filosofía y la prosa de ideas, y que de algún modo lo asemeja al ensayo por su capacidad híbrida (*Lapidario* 20).

Las *Máximas* de La Rochefoucauld[36], texto publicado por primera vez en 1665, se erige como uno de los monumentos literarios más complejos y fascinantes de su siglo. Heredera de la estructura formal discontinua presente en los *Ensayos* de Montaigne, la obra de La Rochefoucauld "resulta ser la máscara de una escritura del yo que refuerza así su carácter irónico y su gusto por la paradoja", y en la que el lector puede concebir cada fragmento como una entidad cerrada o bien "remitir unos textos a otros constituyendo un juego de espejos o un diorama que arroja luz sobre cada uno" (Millán Alba 521).

Es este aspecto lúdico lo que caracteriza en gran medida el impacto de estas paremias sobre el lector. En esa misma línea, Roland Barthes subraya la disyuntiva que implica acercarse a la obra de La Rochefoucauld y que bien puede extrapolarse a la escritura aforística en general:

> Se puede leer a La Rochefoucauld de dos maneras: por citas o en su continuidad. En el primer caso, abro de vez en cuando el libro, recojo un pensamiento, saboreo su pertinencia, me lo apropio, hago de esta forma anónima la voz misma de mi situación o de mi humor; en el segundo caso, leo las máximas paso a paso como un relato o un ensayo […]. El fruto mismo de lo discontinuo y del desorden de la obra es que cada máxima es, de alguna manera, el arquetipo de todas las máximas; hay una estructura a la vez única y variada (*El grado cero de la escritura* 93-94).

De esta manera, mediante la naturaleza condensada de sus textos, La Rochefoucauld se lanza a cuestionar la consistencia del ser, así como su poder de autonomía, sus pasiones y sus vicisitudes morales:

[36] La Rochefoucauld es, junto con Lichtenberg, Chamfort y Joubert, uno de los principales moralistas de los siglos XVII y XVIII. De acuerdo con Hiram Barrios, sus máximas constituyen el antecedente del aforismo que se practica en la actualidad (*Lapidario* 17).

- El amor propio es el mayor de todos los aduladores. (29)
- Todos tenemos suficientes fuerzas para soportar los males ajenos. (31)
- Si no tuviéramos defectos no nos complacería tanto destacarlos en los otros. (33)
- No hace tanto bien en el mundo la verdad como daño hacen sus apariencias. (36)
- El amor a la justicia no es en la mayoría de los hombres sino temor a sufrir una injusticia. (38)
- Gustan los viejos de dar buenos consejos para consolarse de no estar ya en condiciones de dar malos ejemplos. (40)

Nuevamente, vemos cómo el concepto de forma, aplicado en este caso a las máximas de La Rochefoucauld, no solo se hace visible desde su breve anatomía, sino que igualmente apela tanto a la estructura interna como al tono afilado a la hora de expresar su contenido mediante un juego ambiguo de términos yuxtapuestos (justicia/injusticia, consejos/ejemplos, verdad/apariencia) que en su mínimo espacio de convivencia nos convidan de su ludismo. Según señala Barthes, en algunas máximas de La Rochefoucauld el aspecto formal rebasa su simple estructura para posicionarse en un nivel de intención estética que cierra el pensamiento expresado de forma brillante gracias a su tinte de agudeza (*El grado cero de la escritura* 105).

Por su parte, siguiendo la evolución aforística europea, los *Pensamientos* (1670) de Blaise Pascal constituyen también una obra en la que la disposición fragmentaria acentúa la originalidad del libro. De hecho, su intensidad expresiva, combinada con la formulación de fragmentos de orden sintético, "configuran algunos de los rasgos propios de la conciencia lírica moderna" (Millán Alba 519). En su contenido, la obra de Pascal teje un entramado plural sobre la condición humana en el que no faltan aproximaciones hacia el amor, la costumbre, la felicidad, la naturaleza, la imaginación, la caza, la realeza y las relaciones entre el hombre y Dios, entre otros ejes temáticos:

- La danza: hay que pensar dónde se van a colocar los pies[37]. (20)

- El hombre está visiblemente hecho para pensar; ello constituye toda su dignidad y todo su mérito; todo su deber consiste en pensar como es debido. Ahora bien: el orden del pensamiento está en comenzar por sí mismo, por su autor y por su fin. (22)

- Si hay un Dios, es infinitamente incomprensible, puesto que no teniendo ni partes ni límites, no tiene proporción ninguna con nosotros; somos, pues, incapaces de conocer ni lo que es ni si es. Esto supuesto, ¿quién intentará resolver esta cuestión? No nosotros, que no somos proporcionados a Él. (30)

- El hombre no es ni ángel ni bestia, y nuestra desgracia quiere que quien pretende hacer de ángel haga de bestia. (44)

Tal y como anticipaba arriba, en ese mismo siglo aparece en la tradición española una obra capital en lo que al tratamiento del valor literario de la paremiología culta se refiere. Se trata de *Agudeza y arte de ingenio* (1648) de Baltasar Gracián. De entrada, el título resplandece con dos palabras que bien pueden ajustarse al terreno aforístico y que en cierta medida lo definen: agudeza e ingenio. El propio Gracián, en el Discurso XXXXI de su obra, nos da ciertas claves sobre estas dos palabras: "Habló del ingenio con ingenio el que le llamó finitamente infinito […]. Repito siempre que la agudeza tiene por materia las figuras retóricas: dales la forma del concepto y echa sobre este fundamento el realce de la sutileza" (1232). El autor, paradójicamente, recurre a la agudeza y al ingenio para definirlos y expresarlos como términos. Este juego conceptual se aprecia igualmente cuando se refiere a la particularidad de las sentencias, de tal forma que "quanto más breves son en el dicho suelen ser más dilatadas en el sentido" (1202). A través de un ritmo quirúrgico y erudito, Gracián nos convida de un tratado que aborda de manera escrupulosa diversos textos breves provenientes de distintos autores que entroncan directamente con fórmulas como el apotegma, el dicho culto, las máximas, el epigrama, las sentencias y, por su puesto, con el aforismo. Escrita hace más

[37] La utilización de los dos puntos es otro de los recursos habituales para darle al aforismo una sensación de definición personal de conceptos, en este caso la danza.

de 350 años, la obra del autor español aún conserva su frescura y se erige como uno de los antecedentes más prominentes sobre la exégesis de la condensación textual.

En el siglo XVIII la figura de Georg Christoph Lichtenberg es la que cobra mayor protagonismo en la escritura aforística. Su legado anticipa de algún modo la eclosión filosófico-poética que años más tarde tendrá lugar en los aforismos de Nietzsche. Hombre de ingenio literario y vocación científica, Lichtenberg compaginó la enseñanza en la Universidad de Gotinga con la plasmación fragmentaria de diversas apreciaciones en sus "cuadernos de saldos", en los que anotaba las inquietudes de su alma y que fueron recogidos después de su muerte, acaecida en 1799, bajo el nombre de *Aforismos* (Villoro 8). El carácter póstumo de estos apuntes confirma el interés del científico alemán por aprehender en esos átomos de tinta su espíritu plural y curioso:

- El perro es el animal más despierto y sin embargo duerme todo el día. (15)
- Estoy convencido de que uno no sólo se ama en los otros: también se odia en ellos. (17)
- La hora que se le regala al condenado a muerte vale una vida. (20)
- Hablar en sueños podría ser usado con provecho en una novela. (31)
- En un principio el imán sólo obedecía a los prestidigitadores. (32)
- Os entrego este librito, no como unos binoculares para observar a los demás, sino como un espejo para veros. (35)

En los aforismos de Lichtenberg resplandece esa mezcla delicada e irónica entre ciencia y poesía, creatividad y observación, que le dan un toque singular. En su legado se aprecia nuevamente la estructura formal discontinua tan característica del género y una función epistémica en la que la conciencia humana y el *corpus* racionalista de la ciencia adquieren tintes literarios.

Llegados a este punto, la irrupción de Friedrich Nietzsche en el panorama aforístico del siglo XIX será crucial tanto para el desarrollo del ensayo filosófico como para su

degustación hermenéutica. De acuerdo con Héctor Hernando Salinas, "Nietzsche reintroduce en su momento dos formas de expresión ya hace tiempo extrañas a la escritura filosófica: el aforismo y el poema […]. El aforismo se funda como la forma hermética abocada a la interpretación. Destello del pensamiento que desafía el cauce de la tradición discursiva demostrativa" (38). Más allá de cualquier soporte filosófico, la relación entre aforismo y poema parece tejer un cordón umbilical que los acerca de manera inminente. En palabras de Érika Martínez:

> Al igual que un poema, un aforismo es capaz de narrar. Puede producir heterónimos, coros y otros yoes ficticios. Aspira con frecuencia a una retracción utópica de la subjetividad o a un desapego radical de la representación que dota a su lenguaje, en algunas de sus manifestaciones contemporáneas, de una radical intransitividad ("Decir verdad, hacer ficción" 769).

En el prólogo a su *Genealogía de la moral* el propio Nietzsche no solo nos comparte su visión sobre el aforismo, sino que a su vez nos regala una imagen tan inaudita como seductora al introducir el concepto del lector como rumiante:

> Un aforismo, si ha sido vertido y grabado como es debido, no se "descifra" sólo con leerlo hasta el final; más bien ha de comenzar entonces su *interpretación*, para la que hace falta un arte interpretativo […]. Por supuesto, para ejercitar de este modo la lectura como *arte*, ante todo hace falta una cosa que hoy en día se ha olvidado a la perfección (y por eso falta tiempo aún hasta que mis escritos resulten "legibles"…) algo para lo que hay que ser casi una vaca y en todo caso *no* un "hombre moderno": *la rumia* (63).

En base a las palabras del filósofo alemán, se aprecia de manera contundente la inercia intrínseca que todo aforismo lleva dentro y que obliga al lector a rumiar y a deglutir su sabor multívoco hasta dar con el matiz que mejor le convenza. Esta suerte de hermenéutica continua se agudiza aún más cuando el quehacer fragmentario tiene como

propósito tejer la retícula de una cosmovisión subjetiva, en este caso el propio pensamiento nietzscheano. Y es aquí donde vuelve a plantearse la gran paradoja del género aforístico, ya que lo podemos abordar como frase independiente o como una obra en conjunto. Este juego de interdependencia y de paisaje intermitente es lo que dinamiza la obra del pensador alemán desdoblándola en dos polos complementarios:

> De un lado, el aforismo. Una flecha lanzada al vacío del pensamiento. Sólo un cúmulo irregular de significación. Dos líneas, un párrafo. Máximo una o dos páginas. Un lenguaje que se mueve en el terreno de la equivocidad o la multivocidad ... Un destello de pensamiento inmanente. Del otro lado, la exigencia de una lectura. Un recorrido que va de un aforismo a otro y que se propone producir, en su movimiento, una imagen del pensamiento de Nietzsche. Su escritura fragmentaria enfrentada al espíritu de sistema que anima y predomina en la filosofía y en la escritura filosófica (Hernando Salinas 39).

En este punto, hay quienes se inclinan a enfatizar la línea incandescente que separa al aforismo del fragmento y que en cierta medida los proyectan hacia distintos ejes. En "Nietzsche y la escritura fragmentaria" –texto que forma parte de *El diálogo inconcluso*–, por ejemplo, Maurice Blanchot criba los confines minúsculos que palpitan entre lo aforístico y la fragmentación:

> El aforismo es el poder que limita, que encierra. Forma en forma de horizonte, que es su propio horizonte. En esto se ve todo lo atrayente que es, siempre retraído en sí, con algo oscuro, concentrado, confusamente violento […]. Habla única, solitaria, fragmentada, pero, a título de fragmento, ya completa, entera dentro de esta fragmentación y con destellos que no remiten a nada estallado. [Por su parte] el habla de fragmento ignora la suficiencia, no es suficiente, no se dice con miras a sí misma, no tiene como sentido su contenido. Pero tampoco se compone como los demás fragmentos para formar un pensamiento más completo, un conocimiento de conjunto. Lo fragmentario no precede al todo, sino que se dice *fuera* del todo y después de él (254).

La bifurcación propuesta por Blanchot nos invita a pensar que la diferencia entre ambos términos radica tanto en su condensación epistémica como en su concisión formal. Mientras que el aforismo palpita de forma compacta y presenta un aspecto pulimentado, el fragmento se abre hacia un estallido teñido de un espectro de inconclusión. Más allá de estas discrepancias, para el caso concreto de Nietzsche me centraré en la forma aforística como tal, guiándome por las tres características principales del género: "concisión didáctica, agilidad crítica y tendencia ilustrada" (Sánchez Pascual 9), propuestas en el libro que lleva por título, precisamente, *Aforismos*:

- El aforismo, la sentencia, en los que yo soy el primer maestro entre alemanes, son las formas de la «eternidad»; es mi ambición decir en diez frases lo que todos los demás dicen en un libro, lo que todos los demás – *no* dicen en un libro… (97)
- Todo lo que es profundo ama la máscara. (17)
- La capacidad de alegría se atrofia cuando uno quiere ser igual que los otros. (18)
- Regla suprema: es preciso no «dejarse ir» ni siquiera delante de sí mismo. (37)
- En el elogio hay más entrometimiento que en la censura. (41)
- *Chiste*.- El chiste es el epigrama a la muerte de un sentimiento[38]. (61)
- Poner en guardia a los demás contra mí mismo. (64)
- Llegamos a los pensamientos a través de las palabras que flotan a nuestro alrededor. (90)
- Mejor mal acompañado que solo[39]. (118)
- También en el odio hay celos: queremos tener a nuestro enemigo únicamente para nosotros. (102)
- Kant, una cabeza fina, un alma pedante[40]. (22)
- La voz humana es la apología de la música. (50)

[38] Aunque rara vez los aforismos suelen ir acompañados de títulos, algunas veces van precedidos de ellos o de alguna palabra que sirve de preámbulo, como se observa aquí con el vocablo "chiste".
[39] El aforismo como "antiproverbio" es otra fórmula estilística en la que, a diferencia del refrán, no se busca aleccionar sino hacer una crítica irónica (Barrios, *Lapidario* 32). En este caso, es evidente que Nietzsche hace un guiño al conocido refrán: "Más vale solo que mal acompañado".
[40] La alusión a referencias artísticas y autorales es otro componente a tener en cuenta. La figura de Kant aparece con una descripción punzante que roza el tono epigramático.

De acuerdo con Sánchez Pascual, Nietzsche, como buen filólogo, conoce a la perfección el significado del término "aforismo", que quiere decir "llevar algo fuera de su horizonte", o mejor aún –continúa Sánchez Pascual– "henchir de tanto contenido las palabras que algo rebose del horizonte lingüístico y quede fuera de él, pero estando allí como la parte oscura, irónica o paródica" (13). Esta visión es la que el filósofo alemán supo reflejar en su escritura.

En ese sentido, el carácter pulimentado del aforismo se debe en gran parte a su propia definición de raíz. En su texto "El aforismo a contratiempo", curiosamente construido a base de 39 segmentos secuenciados, Jacques Derrida elabora una cirugía conceptual de dicho género a partir de una puesta en escena de *Romeo y Julieta*[41]. Según apunta Derrida, el aforismo delimita y detiene, lleva implícito el discurso de la disociación, ya que "cada frase, cada parágrafo se consagra a la separación, se encierra, se quiera o no, en la soledad de su propia duración" (382). A pesar de este enclaustramiento –continúa Derrida– un aforismo nunca llega solo, sino que pertenece a una lógica serial que en mayor o menor medida interacciona entre sí y en la que cada una de sus partes posee una configuración intrínseca y formal. En palabras del filósofo franco-argelino:

> No es suficiente que haya lenguaje o marca, no es suficiente que haya disociación, dislocación, anacronía para que el aforismo tenga lugar. Le es precisa además una forma determinada, un cierto modo. ¿Cuál? El siniestro aforismo, lo *malvado* del aforismo es sentencioso, todo aforismo se distingue por su carácter de sentencia: dice la verdad como si fuera el último juicio (383).

[41] Se trata de un montaje llevado a cabo por Daniel Mesguich en el teatro Gérard-Philippe de Saint-Denis en 1986 y al que Derrida hace alusión en su texto. Cabe señalar que, a finales de los años 80, Derrida también escribió 52 aforismos a manera de prólogo para un libro que recogía ensayos sobre arquitectura y filosofía.

De esta manera, Blanchot y Derrida coinciden en presentar al aforismo como un horizonte que separa y se llena de sí, como una forma que al decirse se cierra y en esa marca de autosuficiencia deja un eco más allá de lo que nombra, esa rumia constante a la que se refería Nietzsche. Un aforismo se remata a sí mismo, pero no acaba en sí mismo.

Unidad y multiplicidad, contracción y expansión, son los ingredientes con los que se adoba un libro de aforismos, obras cuyo metabolismo fragmentario nos dibuja un resplandor global en donde cada frase independiente mantiene, en mayor o menor medida, un vínculo entre sí.

1.3.2. El aforismo en Hispanoamérica

La gran extensión territorial y la incalculable nómina de autores que se dibuja en el mapa literario hispanoamericano resaltan por su variedad y prolijidad. Si, como hemos visto en el inciso dedicado al refrán, los proverbios populares provenientes de la tradición española se diseminaron a un ritmo frenético y propiciaron el florecimiento de un refranero propio en cada país, en el caso del aforismo dicha dinamización se dio de forma más pausada y esquiva. Las razones de esta ralentización pudieran deberse a dos aspectos principales: por un lado, se trata de una fórmula subjetiva que, por su misma naturaleza, no se cultivó con la inmediatez con la que lo hicieran los dichos de carácter popular; por otra parte, sus antecedentes no se ciñen única y exclusivamente a la vena española, sino que abarcan todo un ramaje plural europeo que fue introduciéndose de manera paulatina en las regiones del Nuevo Continente.

En términos generales, el aforismo irrumpió en Hispanoamérica en el siglo XVI. Según señala Hiram Barrios, en la Nueva España, por ejemplo, se tiene noticia de diversos compendios y tratados hipocráticos, como el *Articella*, "una de las principales herramientas de estudio para los aspirantes a médico adscritos a instituciones eclesiásticas de la Nueva España" ("El aforismo en la vanguardia" 26). Por su parte, continúa Barrios, durante el siglo XVII el aforismo se adentró en los tratados militares con obras como *Fragmentos de puntos, y aforismos militares y políticos*, del Teniente Capitán Francisco Vázquez de Silva. Nombres como los de Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) –obispo y virrey de la Nueva España– o Juan Benito Díaz de Gamarra (1745-1783) –importante filósofo del XVIII– completarían el radio de alcance del aforismo en el México colonial ("El aforismo en la vanguardia", 26-27).

De acuerdo con Manuel Neila, "a pesar de contar con algunos precursores notables, como los mexicanos Juan M. Balbontín, Maximiliano de Habsburgo, Ignacio Manuel Altamirano o Francisco Sosa, la escritura aforística hispanoamericana no adquirió visos de modernidad hasta los albores del siglo XX" (30), justo unos diez años antes de que dieran inicio las vanguardias. Precisamente en su libro *Lapidario. Antología del aforismo mexicano (1869-2014)*, Barrios traza una radiografía milimétrica sobre el aforismo como práctica literaria, es decir, como conciencia autónoma y alejada de los tratados médicos, educativos y militares.

Del mismo modo en que los refranes hispanoamericanos se incubaron como frases intertextuales en distintas obras antes de ser compilados en colecciones específicas, los aforismos adoptaron un *modus operandi* parecido. Durante el siglo XIX, en algunos países como México, "abundaron las máximas morales, jurídicas o religiosas. Algunas eran recopilaciones de frases extraídas del *Corpus justiniano* o de la *Biblia* […]. Recolecciones de pensamientos de distintos filósofos o personalidades

célebres también eran frecuentes. *Las máximas de guerra*, de Napoleón, traducidas por Rafael Echénique en 1881, fueron unas de las más populares" (Barrios, *Lapidario* 46).

Aunado a este gusto social decimonónico y traspasada la mitad del siglo, comienzan a emerger figuras locales que irán sembrando pequeñas huellas que prefiguran, de algún modo, el gran caldo de cultivo y la irresistible atracción que el aforismo surtirá de manera progresiva a lo largo del siglo XX. Siendo cautelosos y guiándonos por los estudios consultados, se puede afirmar que una de las primeras figuras hispanoamericanas en inmiscuirse en la práctica del aforismo fue Ignacio Manuel Altamirano. Sacados a la luz en las revistas *El Renacimiento* en 1869 y *La República* en 1880 (Barrios, *Lapidario* 46), los aforismos del autor mexicano sorprenden por su condensación formal y su frescura enunciativa:

- Nada hay tan vacío como un cerebro lleno de sí mismo. (64)
- La vida es una cadena de necedades, de las que no es la menor no querer hacerlas. (65)
- La inocencia no tiene edad. (66)
- Es necesario buscar la flor de la amistad sobre la tumba de un perro. (66)

Junto a los aforismos de Altamirano se añaden igualmente dos obras que figuran entre las precursoras del género: 1) los "Aforismos" (1869) de Maximiliano de Habsburgo, traducidos por José Linares y Luis Méndez y que forman parte del capítulo sexto del libro póstumo *Recuerdos de mi vida*, y 2) las *98 máximas. Sentencias filosóficas y morales para uso de las clases de lectura en las escuelas primarias*, de Juan M. Balbontín, que fueron publicadas en 1878 por la Imprenta de Francisco Díaz de León (Barrios, *Lapidario* 46-47).

Dentro del tibio panorama aforístico que fue gestándose en Hispanoamérica previo al inicio de las vanguardias, surge de pronto, como un estallido de premonición,

un autor que comienza a interesarse por la herencia aforística europea y a encumbrase como una de las voces más resplandecientes y menos difundidas de las letras hispanoamericanas. Se trata del poeta y pensador boliviano Franz Tamayo (1879-1956).

Además de cultivar la mayoría de los géneros en verso y en prosa, Tamayo se interesó por la condensación textual. De acuerdo con Manuel Neila, "su obra propiamente aforística está constituida por dos volúmenes de *Proverbios sobre la vida, el arte y la ciencia*, que datan de 1905, en que se publicó el Fascículo Primero, y de 1924, cuando aparece del Fascículo Segundo" (32). Según apunta Neila, los proverbios del escritor boliviano mantienen una fuerte impronta con los filósofos alemanes Fichte, Schopenhauer y Nietzsche, y en ellos se aprecia un interés por diversos temas que van desde la vida, la verdad y la religión, hasta el tiempo, la poesía y la metafísica, constituyendo así una de las aforísticas de corte tradicional más hondas y afiladas de cuantas se han escrito en castellano (46-47). Tamayo encarna así uno de los eslabones en los que el aforismo hispanoamericano comienza a polinizarse de manera profunda y a consolidarse como uno de los vehículos más propicios para expresar las preocupaciones de la conciencia individual en pleno umbral del siglo XX. Tamayo no solo mostró sensibilidad hacia esta fórmula subjetiva, sino que también fue consciente de la herencia del refrán y su importancia en la tradición universal. Curiosamente, mediante un aforismo, el poeta boliviano nos ofrece un breve homenaje hacia la escritura anónima proverbial: "Una única sabiduría incomparable y que la Europa sabia ignora, existe desparramada en la España proverbial y refranesca. La sabiduría en España no duerme en los libros, ni bosteza en las universidades; corre en el arroyo de las calles. Esa sabiduría ha sido presentida por Schopenhauer, y también Goethe dice

simbólicamente: 'solo el que conoce y ama a Hafis[42] sabe lo que Calderón ha cantado'" (10). De esta manera, vemos cómo la influencia del refrán se enaltece incluso en la escritura aforística, terreno en el que Tamayo dejó una huella importante como la que se recoge en estos ejemplos pertenecientes al Fascículo Primero de 1905:

- El pensamiento es tan viejo como el mundo, pero sus formas se renuevan eternamente. (8)
- La prudencia —el miedo sabio[43]. (9)
- La conciencia no basta para vivir, y a veces sobra. (12)
- El pensamiento es como el cielo, sereno y vertiginoso, el sentimiento como el mar, sondable pero incontenible. (12)
- La ciencia y la filosofía solo cuentan un espíritu nativa y naturalmente libre: es un inglés, Bacon[44]. (11)
- La mejor manera de hacer por el arte es hacerlo. (16)

Además de la aportación imprescindible de Tamayo, la figura de Amado Nervo (1870-1919) es otro de los ejes aforísticos previos al advenimiento de las vanguardias. Surgido como uno de los representantes más álgidos del modernismo hispanoamericano, Nervo mantuvo un vínculo especial con el quehacer conciso de la palabra, que paulatinamente lo llevaría a interesarse por la creación de fórmulas condensadas. Así, el poeta mexicano "pasó del gusto por la ornamentación modernista de sus mocedades a la voluntad de simplificar al máximo la expresión literaria de su madurez", descubriendo su pasión por la escritura aforística y lamentándose de no haber tenido el tiempo suficiente para escribir ese libro "breve y preciso" que la vida no le dejó escribir (Neila 31).

[42] Se trata del poeta persa Hafez-e Shirazí (1325-1389), por el que Goethe sentía especial atracción debido a su interés por la mística sufí y que le sería de gran influencia para la elaboración de la antología *Diván de Oriente y Occidente*, compuesta por doce libros publicados entre 1819 y 1827.

[43] Vemos cómo en la tradición hispanoamericana también se adopta el modelo del aforismo como "diccionario personal", definiendo términos universales como en este caso el de la prudencia.

[44] Al igual que ocurre con Nietzsche, vemos la inclusión de referencias a otros autores, en este caso a Bacon, quien, junto con Montaigne, son considerados como los fundadores del género del ensayo.

El gusto por Kempis, aunado a su atracción por la prosa filosófica, sembraría, ya desde 1907, una intención por la brevedad poética. Sin embargo, no fue sino hasta 1922 que, de manera póstuma, los escritos aforísticos de Nervo aparecieron recogidos en *El arquero divino*, y en los que se evidencia, tal y como ocurre en Tamayo, no solo una influencia explícita de la tradición europea (como es el caso de Nietzsche) sino también una profundidad de pensamiento que abarca la religión, la moral, la metafísica, los avances tecnológicos y las atmósferas íntimas:

- La erudición nos convierte en los sabios de que habla Nietzsche, que piensan con reactivos, que necesitan leer antes de pensar. (149)
- Si Dios no existiese, el hombre, a través de los siglos, lo habría ya creado a fuerza de pensar en él. (150)
- El automóvil, una de las más bellas conquistas modernas, sólo ha servido hasta hoy para que los imbéciles vayan de prisa[45]. (154)
- Epitafio para el sepulcro de Mamá: «Madre nuestra, que estás en los cielos!»[46]. (171)
- Ayuda a los dioses a que te ayuden[47]. (177)
- Cuando mi perro me mira con cariño, leo ya en sus ojos la tristeza de la futura humanidad… (185)
- La pobreza es el más admirable punto de vista. (186)
- He aquí un bello nombre para Dios: «el sublime desconocido…». (234)

A través de este recorrido por la escritura aforística, desde sus inicios hipocráticos, pasando por la reinvención europea hasta el cultivo hispanoamericano, queda reflejado tanto la evolución del género como algunos de sus principales representantes[48]. De esta forma, la vanguardia hispanoamericana será un sembradío fértil para el florecimiento de

[45] Resulta curioso la utilización de los avances tecnológicos como crítica a ciertos aspectos sociales.
[46] En este aforismo se aprecia un vínculo con la tradición epitáfica que abordaré en el apartado dedicado al epigrama.
[47] De nuevo se aprecia la utilización del aforismo como "antiproverbio". En este caso, Nervo juega con el famoso "Ayúdate que dios te ayudará".
[48] Para profundizar en dicho campo, se recomienda la lectura de *Disparos al aire. Antología del aforismo en Hispanoamérica* (2022) de Hiram Barrios.

una estética de la brevedad que contará entre sus filas con estos antifaces de tinta que hacen de una frase un disfraz por descubrir.

1.4. El epigrama: hacia un lenguaje cincelado

Dices, Veloz, que escriba
epigramas más largos:
tú, que no escribes nada,
los haces más cortos.
Marcial

Dentro de la tradición literaria, el epigrama constituye otra de las formas breves a tener en cuenta como antecedente de las poéticas minimalistas presentes en las vanguardias hispanoamericanas. Mientras que el refrán y el aforismo emergen directamente de la rama paremiológica, el epigrama en cambio posee tintes visibles e internos que lo identifican directamente con un poema corto. Como la etimología[49] de su nombre indica, los epigramas son breves poemas –de dos a ocho versos en general, rara vez más extensos– "escritos para ser grabados en inscripciones normalmente de tipo sepulcral o votivo" (Fernández-Galiano 9). Efectivamente, y a diferencia de la gran mayoría del conjunto de las formas breves, el epigrama nace como una inscripción vinculada netamente a la cultura material expresada en diversos soportes, tales como monumentos, tumbas o estatuas, y destinada a enaltecer –de forma lapidaria– a una persona o hecho en concreto (Montandon 15). En palabras de Federico Carlos Sáinz de Robles:

> En el frontis de un arco de triunfo –macizo y poblado de figurillas como un libro de estampas–, sobre la fría ceguera de un laude funerario, en el dintel de un mausoleo, en el hito jalonado de una vía, en la basa de una

[49] Del latín *epigramma* (sobrescrito), que a su vez se deriva del griego ἐπίγραμμα, inscripción.

> estatua, en el quicio de un edificio, para evocar a una persona, para conmemorar un hecho, para recordar un sucedido, para perennizar una obra... se redactaba un epigrama […] sin otro fin que excitar la memoria, que hacerla revolverse hacia todo lo digno de inmortalidad (5).

Cabe mencionar que los epigramas forman parte de un concepto mucho más amplio conocido bajo el nombre de "epigrafía", disciplina encargada del estudio de las inscripciones grabadas sobre materiales durables (cerámica, piedra, madera o metal), y que entre sus más antiguos y célebres textos se encuentra el Código de Hammurabi, "el famoso sexto rey de la dinastía amorrea de Babilonia quien gobernó en el siglo XVIII antes de nuestra era [y que] difundió su famoso código mandándolo imprimir en estelas de piedra que repartió en las principales ciudades de su imperio" (Pérez Martínez, *El hablar lapidario* 51).

Teniendo en cuenta su impronta epitáfica, los estudiosos coinciden en que la brevedad y el tono sentencioso del epigrama vienen entonces condicionados en gran parte por el espacio reducido al que se veían sometidos los textos a la hora de ser grabados en un objeto de cortas dimensiones, condensación que quedaría ya como una de sus principales características.

De acuerdo con Esperanza Ducay, la más antigua inscripción en verso apareció grabada en una vasija del siglo VIII a.C. proveniente del Dípilon (Atenas), y dos siglos más tarde continuarían apareciendo diversas inscripciones tumbales en hexámetros, "así como otras que, sobre objetos y obras de arte, tenían una finalidad dedicatoria" (15). Con el tiempo, el epigrama se "despetrifica" y comienza a circular en forma de manuscritos. Liberado de su uso como inscripción, el epigrama es –en palabras de M. Pontani– "un brevísimo y amplísimo poema", o bien "una sucesión de palabras presentando el máximo en el mínimo" (Ducay 16). En esa misma línea, Coll y Vehí aboga por una distinción entre inscripción y epigrama, señalando que la primera tiene

por finalidad "conservar la memoria de algún hecho o declarar el objeto de alguna cosa", mientras que el segundo se decanta por la "expresión de un rasgo ingenioso" de forma breve, rápida e ingeniosa (229-230).

Aunque de origen griego, el epigrama también fue muy fecundo en la tradición romana, por lo que podría establecerse una base bifurcada en dos principales vías: los epigramas helenísticos y los latinos. Ambas tradiciones, como se verá, influirán en el devenir del cultivo epigramático tanto en Europa como en América.

Los epigramas helenísticos, contenidos en la famosa *Antología Palatina*, se corresponden con el período cultural griego que va de la muerte de Alejandro Magno (323 a.C.) al comienzo de la hegemonía romana que, valiéndonos estrictamente de la producción epigramática, podría fijarse hacia el año 100 a.C. (Fernández-Galiano 9).

Conjunto heterogéneo de poemas cincelados, la *Antología Palatina* está integrada por poco más de novecientas composiciones de amor, ofrenda y muerte. Casi todas ellas presentan la forma del dístico elegíaco –combinación de un hexámetro dactílico y un pentámetro dactílico, éste último de fácil identificación debido a la tipografía sangrada que suele acompañarle– y en su conjunto abordan referencias a diversas capas sociales, dioses, lugares, personas o animales, entre otras muchas, y ofrecen un rico acento multiforme (en ocasiones austero, recio, solemne y chispeante; y en otras melancólico, apasionado, amanerado y decadente) que dan cuenta del profundo aspecto humano presente en la cultura griega (Fernández-Galiano 10-23). Las variedades de estilo presentes en la antología sorprenden por su originalidad a la hora de tatuar el discurso lapidario, como lo demuestra el siguiente ejemplo[50]:

[50] En los ejemplos concernientes a la *Antología Palatina*, se respeta el sangrado de los versos pares que el traductor mantiene para emular la confección habitual de los epigramas griegos, a los que se solía aplicar dicha sangría.

La estela afligida nos cuenta: —Llevóse a la niña
Teódota, de tan cortos años, el Hades.
Mas ella le dice a su padre: —Contén tu tristeza,
Teódoto: es de humanos el sufrir desdichas.

(Fernández-Galiano 32)

En este epigrama de Filitas, gran poeta y filólogo del siglo IV a.C., se aprecia la utilización del estilo libre indirecto, como si un pequeño narrador nos pusiera en las circunstancias que expresa el epitafio. La estela, cargada de atributos humanos, nos comparte la desdicha de un padre al perder a su hija. A mi juicio, una de las principales señas de identidad del epitafio reside en su capacidad de establecerse como discurso *postmortem*, es decir, una enunciación en la que la voz cincelada pareciera pronunciarse desde su misma perennidad, lo que sin duda otorga al poema ya no solo su habitual impronta elegíaca, sino el poder de mantenerse como registro intemporal.

Otro de los recursos habituales presentes en la escritura epigramática es lo que podría llamarse el "autoepitafio". Es el propio poeta quien, imaginando su sepulcro a la manera de una lúcida prolepsis, adelanta y prefigura la inscripción que llevará su propia lápida, tal y como ocurre en este epigrama de Demóstenes (384-322), el famoso orador que defendió la libertad griega frente al régimen de Alejandro Magno y que, según las fuentes consultadas, dejó redactado su propio lema final:

Si hubieras tenido, Demóstenes, fuerza pareja
a tu alma en Grecia el Ares macedón no imperara.

(Fernández-Galiano 38)

Como se ha dicho, el cultivo del epigrama helenístico reflejó diversas capas sociales de la cultura griega, de tal forma que no solo tenemos referencias aristocráticas, sino también alusiones a diversos estratos como el artesanal o el agrícola. Así lo demuestra este ejemplo del poeta Perses, en el que dos hermanos, mediante la

utilización de la primera persona del plural, se dirigen a un viajero anónimo dando cuenta de sus oficios:

> En un bosque fragoso yacemos, viajero, los hijos
> de Equelo, Mantíadas y Éustrato, de Dime;
> leñadores y agrícolas fuimos de siempre, y por eso
> son las cortantes hachas emblema de nuestra tumba.
>
> (Fernández-Galiano 45)

Por último, rescato uno de los veinticuatro epigramas atribuidos a la poeta Ánite, una de las voces más entrañables, que resalta por su frescura al regalarnos breves estampas escénicas, como esta que recoge el lecho de muerte y despedida de una hija a su padre:

> He aquí las palabras que dijo a su padre querido
> Érato con lágrimas y un último abrazo:
> —Ya, padre, no existo; perezco y oculta la muerte
> mis ojos oscuros con su negra sombra.
>
> (Fernández-Galiano 51)

Si la época helenística fue la del florecimiento del epigrama, la etapa latina sería la de su redefinición. Los primeros epigramas en dístico elegíaco de la literatura latina han sido atribuidos a Ennio (239-169 a. C.), un poeta que, casi sin proponérselo, inauguraría un nuevo motivo dentro de la escritura epigramática: la idea de la inmortalidad conseguida por la fama, el "non omnis moriar"[51] expresado en el epitafio[52] compuesto para su propio adiós: "Que nadie honre con lágrimas mi sepulcro… Sigo vivo / entre los hombres y revoloteo de boca en boca…" (Ducay 17).

Aunada a la vinculación material, la relación del epigrama con la poesía satírica ha sido igualmente estrecha. Concebida como un género literario definido y

[51] "No he de morir del todo", es uno de los versos más famosos de Horacio (65–8 a. C.). Pertenece a la Oda III, 30.
[52] Vemos cómo la práctica del "autoepitafio", común entre los griegos, también se extiende a la tradición latina.

propiamente romano, la sátira apunta inicialmente a composiciones de carácter burlesco y moralizador. Sin embargo, su uso más extendido se centró en la crítica mordaz hacia la sociedad y costumbres de la época, encontrando en Lucilio, Horacio y Persio sus principales exponentes. Según señala Manuel Ángel Candelas Colodrón, "el epigrama, frente a la sátira, presenta algunas diferencias y no pocas semejanzas. Como la sátira, el epigrama propende al mismo fin: la amonestación de los vicios, y eso a pesar de que el epigrama puede comprender otras materias, como el elogio interesado o el lamento fúnebre e íntimo por la muerte de una persona querida". Añade, citando a Gonzáles de Salas, que dicha distinción se reduce a una cuestión de medida: "No son otra cosa las sátiras, sino epigramas largos; como ni los epigramas, sino sátiras breves" (61).

Además de la inscripción, existen otros dos tipos de poemas que destacan por su innovación: el epigrama poemita y el epigrama de juegos. El primero se caracteriza por una separación entre vida y poesía, de tal modo que el poeta "parece buscar la agudeza por el gusto de hallarla" haciendo gala de sus conocimientos mitológicos, mientras que el segundo alude directamente a la presencia del autor y su intención de resaltar, de manera afilada y chispeante, algún aspecto de la existencia (Ducay 17).

A mi juicio, independientemente de la variedad que muestran los epigramas, hay un aspecto que resalta a simple vista y que les otorga una peculiaridad indiscutible frente a otras formas breves: la presencia discursiva del destinatario. Mientras que, por ejemplo, el refrán y el aforismo se lanzan hacia a un rostro indescifrable, el epigrama por el contrario lleva implícita la huella de su receptor. En la inmensa mayoría de estos poemas cortos, ya sean epitafios, inscripciones, referencias mitológicas o juegos satíricos, la presencia del sujeto a quien van encaminados los versos se exhibe sin miramientos.

Entre la retícula de poetas que cultivaron el epigrama durante la etapa clásica latina destacan principalmente tres figuras: Catulo, Propercio y Marcial. El caso de Catulo (87-54 a.C.) sorprende por su determinación y precocidad. Pese a haber vivido poco más de treinta años, Catulo supo confeccionar un universo propio en el que el centro de gravedad acabaría girando en torno a Clodia Metela, una dama culta y seductora que más tarde sería rebautizada por el propio poeta bajo el nombre de Lesbia. Este hecho, aunado al dolor y al sufrimiento amoroso que se aprecian en gran parte de los poemas del epigramista latino, traería consigo, por vez primera en la tradición, la aparición de lo que para muchos críticos constituye la imagen del "amor romántico" como epicentro de la figura masculina (Galán X). Entre las formas poéticas que Catulo utilizó para reflejar su amor por Lesbia se encuentra el "epigrama aritmético". Se trata de un recurso en el que se expresa un desborde de cómputo, es decir, una hipérbole de la cantidad que rebasa los límites de la precisión, tal y como se aprecia en estos versos pertenecientes al poema Carmen 5:

> Dame mil besos, luego cien,
> luego otros mil, luego otros cien,
> luego aún otros mil, luego cien.
> Luego, cuando muchos miles hayamos hecho,
> perderemos la cuenta para no saberla
> o para que ningún malvado pueda dañarnos
> cuando sepa que son tantos los besos.
>
> (Galán 13)

Además de profesar una ferviente admiración por Safo de Lesbos, Catulo era conocedor de la tradición que le precedía, hecho que sin duda le llevó a incursionar tanto en poemas mayores como en composiciones breves. Según apunta Lía Galán, "los poemas breves en general tienen la calidad de la miniatura y representan una sofisticada síntesis de materiales literarios" en donde se dan cita no solo expresiones coloquiales y

en ocasiones obscenas, sino también una exquisita "poética del ahora" que ensalza a su modo la fugacidad del instante (XXV). Haciendo un breve paréntesis, resulta curioso observar que algunas de las señas particulares de la poesía de Catulo (síntesis, miniatura, brevedad e instantaneidad) coinciden, tal y como lo veremos a lo largo de este estudio, con los ingredientes que aderezan la estética minimalista presente en la vanguardia.

Sin pretender reducir la obra de Catulo a los rasgos que he expuesto, lo cierto es que su legado atravesaría el devenir de los siglos hasta desembocar en el interés de poetas más cercanos a nuestro tiempo como Ernesto Cardenal, quien mostró especial fascinación por el poeta latino gracias a la influencia directa de Ezra Pound. De hecho, Cardenal no solo tradujo algunos epigramas de Catulo, sino que enfiló su propia escritura hacia ese género poético mediante la publicación de sus *Epigramas* (1962), una obra que, desde su mismo título, delata la devoción que el poeta nicaragüense demostró hacia la vena grecolatina.

Por su parte, Propercio (47 - 15 a. C.) –quien también ejercería una influencia tanto en Pound como en Cardenal– cultivó y mezcló diversas tendencias formales que, de algún modo, revitalizaron la tradición elegíaca y aportaron nuevas texturas frente a la ya poderosa herencia helenística. En ese sentido, los poetas latinos transgredieron la pura imitación griega para crear un tipo de elegía mucho más ecléctica y en la que confluyen diferentes géneros "mezclados y fundidos como en un *melting pot*" y que van desde el epigrama y la poesía bucólica hasta la carta erótica y la comedia (Ramírez de Verger 3).

La incursión de Propercio en la escritura epigramática se dibuja hacia dos direcciones. Por una parte, elabora traducciones que beben de poetas griegos, como Leónidas de Tarento, mientras que por la otra recurre a un rasgo lírico para amplificarlo.

Tal y como señala Ignacio Ramírez de Verger, “lo normal en Propercio es partir de un motivo epigramático para desarrollarlo hasta conseguir algo muy diferente: una elegía de amor […]. Ya no se trata de una traducción, sino de una adaptación del poeta a su propia experiencia amorosa” (4). De esta forma, se observa cómo el epigrama no solo se entiende como un poema breve autónomo, sino como una semilla de la que brota un ramaje de signos mucho más amplio.

Si Catulo y Propercio dejaron una huella profunda en el universo del epigrama, la figura de Marcial marcaría aún más esa herencia. Nacido en el año 40 de nuestra era en Bíbilis, Hispania, Marco Valerio Marcial dejó un legado epigramático en el que el apunte biográfico, mezclado con el ingenio sutil, configuran un trasfondo verbal no solo de los vericuetos políticos de la época, sino de las propias vivencias del poeta. Con un pie en Roma y otro en su tierra natal, Marcial frecuentó a personalidades del ámbito imperial y artístico, entre las que se encuentran su compatriota Séneca, Plinio el Joven, Lucano y Juvenal. Hábil en el trato social y en la alabanza a los poderosos, gran parte de su vida transcurrió bajo el amparo de los patronazgos, consiguiendo incluso el rango de tribuno y el beneficio de la exención de impuestos. Más aún, su figura como poeta alcanzó tal popularidad que en algún epigrama se jacta de ser reconocido incluso por los peatones. Pese a su éxito, su situación económica y amorosa permaneció empantanada, por lo que, tras largos años de desgaste clientelar y minado por la nostalgia, decidió regresar a su tierra en donde moriría entorno al año 103. Con Marcial el epigrama alcanza su configuración última rebasando su origen puramente lapidario para transformarse en un poema breve liberado de su fuente material.

La pequeña muestra que a continuación presento refleja el perímetro variopinto que abarcaron los *Epigramas* del poeta latino, así como su estructura[53] y su imbricación en el tejido social cotidiano que, como se verá, deslumbra por sus tintes de realismo:

Si bien recuerdo, Elia, tenías cuatro dientes;
pero un golpe de tos te llevó dos,
y otro otros dos.
Tose tranquila desde ahora:
una tercera tos no tiene
nada que hacer.

El libro que recitas, Fidentio, es mío.
Pero, cuando lo recitas tan mal, ya comienza
a ser tuyo.

Dices, Veloz, que escriba
epigramas más largos:
tú, que no escribes nada,
los haces más cortos.

Se mató Fanio por huir de un enemigo.
¿No es esto gran locura, morir
por no morir?

¿Ves esos peces en bajorrelieve,
obra ilustre del cincel de Fidias?
Añádeles el agua:
nadarán.

Fíleris llora siempre sólo con un ojo.
¿Queréis saber por qué? Es tuerta.

(35-98)

Como bien puede apreciarse, Marcial retrata los tipos humanos que encuentra a su alrededor ofreciendo la cara más apta para la burla (Ducay 24). De igual forma,

[53] Según señala Sagrario López Poza, "la estructura del epigrama es variable (simple y compuesto): el simple, que hace una indicación sin presentar una deducción de ella (fórmula preferida por los Griegos y Catulo), y el compuesto (preferido por Marcial y sus seguidores) en que se deduce algo nuevo de lo que se indica en los primeros versos. Estos han de distribuirse bien entre la *expositio* o *narratio* y la *clausula* o *conclusio*" (826). Como se verá más adelante, esta estructura concuerda con la teoría de la bipartición propuesta por Lessing en el siglo XVIII.

arremete con fulminante agudeza a quienes critican su quehacer poético y alaba con gracia y fortuna las cualidades artísticas de algunas personalidades. Esta cercanía y frescura estética le han valido el reconocimiento como un escritor realista, ya que su palabra captura, a manera de un cuadro versal, las impresiones físicas y morales que le sugieren las personas que circundan su día a día.

Atendiendo a las palabras de José Emilio Pacheco, "el epigrama, en su origen una simple inscripción en tumbas, monumentos y estatuas, alcanza gracias a los autores incluidos en la *Antología griega* la capacidad de ser lírico, dramático, reflexivo. A partir de Marcial es sobre todo un dardo que se dirige contra alguien" ("Doce epigramas" s.n.). Ese dardo es el que lanzará al epigrama como uno de los modelos poéticos más mordaces y agudos dentro del campo de las formas breves.

1.4.1. El legado del epigrama: de Europa a Hispanoamérica

Tras la herencia de la cultura grecolatina, el epigrama fue forjándose un sendero que alcanzaría su eventual proyección en la época humanística. Según apunta Candelas, "antes de Boccaccio algunos estudiosos de la Antigüedad clásica habían recuperado levemente la poesía de Marcial, pero fue precisamente el autor del *Decamerón* quien descubrió para el mundo moderno la literatura del epigramatista latino" (63). Este interés por la obra de Marcial alcanzó su coronación gracias a la edición *princeps* de los *Epigrammaton Libri*, publicados en Roma en el año 1470, y que traería consigo sucesivas impresiones y traducciones.

Como era de esperarse, la figura de Baltasar Gracián fue un receptáculo idóneo para el enaltecimiento del epigrama. Así lo demuestran algunos fragmentos como es el

caso del discurso XXXII, en el que festeja la manera en la que Marcial se vale del recurso de la alusión para, mediante el juego y la duda, "hazer relación a algún sucesso, no exprimiéndolo, sino apuntándolo" (1216), cifrando así un misterio en aquello a lo que se alude.

Particularmente fructífero en la lengua española, el epigrama fue fecundo durante los Siglos de Oro, en los que la mayoría de sus exponentes, desde Góngora, Quevedo y Lope de Vega hasta Calderón, Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina, lo cultivaron de manera activa (Gidi y Munguía 3). Entre las modalidades epigramáticas que sedujeron a los autores españoles de los siglos XVI y XVII, resaltan los epitafios[54]. Era común que los poetas de aquella época aprendieran a componerlos en las escuelas municipales, eclesiásticas e incluso en los colegios jesuitas. Esta práctica fue determinante para adaptar el modelo clásico del dístico elegíaco a las estrofas más habituales del sistema poético español[55] como la *copla castellana* (o doble redondilla), la *décima espinela*, la octava (más común para el epitafio burlesco), el madrigal o el soneto (López Poza 824-830). Como ejemplo, rescato una copla castellana de Lope de Vega, seguida de un madrigal compuesto por Quevedo:

EL CID

Alarbes me dieron parias
como a rey y emperador,
y me llamaron señor
del África partes varias.
La obediencia y el poder
juntos conmigo vivieron;
vivo nunca me vencieron,
y muerto pude vencer.

(López Poza 829)

[54] Según señala Sagrario López Poza, para el tratadista portugués Tomasso Correa "el epitafio es una modalidad del epigrama cuyo origen fue una oración fúnebre en la que se declaraban públicamente los hechos preclaros y gestas del difunto en beneficio de su patria" (826).

[55] De acuerdo con López Poza, "en España se produjo un importante proceso de adaptación métrica de las formas clásicas del epigrama a nuestro sistema entre 1550 y 1570, especialmente del de tradición humanística" (828).

A UN PECADOR

Gusanos de la tierra
comen el cuerpo que este mármol cierra;
mas los de la conciencia en esta calma,
hartos del cuerpo, comen ya del alma.

(López Poza 832)

De esta forma, "condicionados por la necesidad de brevedad y la conveniencia de poder dividir la estrofa en dos bloques que recogieran la *narratio* y la *conclusio*", los poetas tuvieron que valerse de recipientes métricos existentes para encarnar las características principales del epigrama (López Poza 828), trasvasándolo así a las formas anteriormente señaladas. Más aún, y adecuado a los presupuestos estéticos del momento, el epigrama fue una pieza fundamental en el auge de la literatura en emblemas, jeroglíficos, arcos de triunfos y lemas, entre otros géneros híbridos de poesía y pintura (Candelas 64).

Además de cultivarse en prácticamente todas las lenguas modernas europeas y de tener representantes como Ben Jonson, Nicolás Boileau, Jonathan Swift, Jean Jacques Rousseau o Friedrich Schlegel (Gidi y Munguía 3), el epigrama alcanzó su cima en el siglo XVIII, en el que también suscitó diversas reflexiones teóricas sobre su esencia. Entre ellas destaca la teoría de la bipartición propuesta por Lessing, según la cual la característica común del epigrama no puede ser su brevedad –porque no todas las poesías breves son epigramas–, ni su materia –porque puede abarcar diversos tipos de contenido[56]–, sino que deberá por tanto residir en la forma o estructura de su composición. Es así que el autor alemán reconoce dos partes constitutivas del género: la primera parte (*Erwartung*) tiene la función de atraer nuestra atención y despertar nuestra

[56] Desde la antigüedad, "el epigrama podía tratar todos los asuntos, desde los temas funerarios, heroicos, mitológicos, políticos, morales, amorosos, eróticos hasta las cuestiones más crematísticas y comunes de la vida cotidiana, y utilizar todos los tonos, desde el elegiaco, el desengaño, hasta la maledicencia, la burla y el sarcasmo" (Thion 116).

curiosidad, y la segunda parte (*Aufschluss*) tiene la función de aclarar y apagar la curiosidad previamente expuesta (Ruiz Sánchez 164). A partir de este componente estructural bipartito[57] (exposición/aclaración), vemos de nuevo que la forma no solo apela a la apariencia exterior del poema, sino que implica igualmente su organización interna.

La atracción que el epigrama ejerció entre los ilustrados fue más allá de cualquier expectativa. En palabras de Erich Trunz, "el epigrama como género, humorístico, agudo, inteligente, breve, se correspondía con el espíritu del siglo XVIII. La poesía de la Ilustración, desde Wernicke hasta Lessing, produjo muchos epigramas" (Zubiría 203). Es justamente a partir de Lessing que el interés por el cultivo del epigrama desembocaría en nuevas producciones tan peculiares como las "xenias". Publicados en 1797, los *Xenien* "eran dísticos, a la manera del poeta latino Marcial, que Goethe y Schiller compusieron juntos para satirizar las corrientes culturales de la época", y aproximadamente una docena de ellos iban dirigidos hacia Newton y sus discípulos (Sepper 11). Frente a la cautela de los de Goethe, los epigramas de Schiller resaltan por su agudeza: "Lenguas muertas llamáis a las lenguas de Píndaro y Flaco[58] / y sólo de ambas procede cuanto hay en las nuestras de vivo" (Zubiría 211).

Del siglo XVIII también data, esta vez dentro del ámbito español[59], una de las aproximaciones poéticas más laureadas del epigrama, salida de la pluma de Juan de Iriarte:

[57] Esta estructura bipartita es visible en otros teóricos posteriores, como es el caso de Coll y Vehí, para quien "el epigrama, a pesar de su brevedad, consta de una parte en que se excita la atención, y de otra en que de un modo imprevisto la curiosidad queda satisfecha. A la primera podemos darle el nombre de *nudo*, y a la segunda el de *desenlace*" (229). De igual forma, esta bipartición concuerda con el binomio *narratio/conclusio* del que ya se había hecho mención.

[58] Se refiere al poeta Quinto Horacio Flaco, mejor conocido como Horacio.

[59] Para una indagación del epigrama a lo largo de la tradición española, se puede consultar la antología elaborada por Federico Carlos Sáinz de Robles, *El epigrama español (del siglo I al XX)* (1941).

A la abeja semejante
para que cause placer
el epigrama ha de ser
pequeño, dulce y punzante.

(Thion 117)

Durante el Romanticismo[60] la estela del epigrama pierde luminosidad. Este decaimiento puede estar íntimamente ligado al espíritu de la época en el que la afirmación del genio individual frente a la tradición, así como el predominio de la libertad estética frente a los antiguos modelos retóricos, contribuyeron de algún modo al debilitamiento del género. Sin embargo, hubo poetas eclécticos que mantuvieron contacto e interés por las fuentes clásicas y que no desdeñaron del todo la veta tradicional, aun cuando se tomaban ciertas licencias de métrica y estilo (Thion 118). Dentro de este panorama ecléctico y poniendo la mira en la tradición española, el epigrama logró estandarizarse desde otras perspectivas sociales y adquirir un componente más popular debido en parte a la circulación de diversos periódicos que brindaron espacio en sus páginas para la divulgación de poemas filosos y que terminarían por consagrar el triunfo de la prensa satírica. De hecho, los epigramas estaban estrechamente relacionados a un "momento de solaz durante la lectura del periódico y de entretenimiento, en la línea de los pioneros Adisson y Steel[61] y de otros románticos y epigramistas españoles", entre los que destacan Rafael José Crespo, Manuel Bretón de los Herreros, Victoriano Martínez Muller, Juan Martínez Villergas, José Bernat Baldoví y una larguísima nómina de autores (Thion 119).

[60] Dolores Thion señala la falta de estudios relacionados con el epigrama en la época romántica, razón por la cual es difícil rastrear la influencia de Johan G. Herder, Gotthold Ephraim Lessing y Friedrich Schiller, entre otros (118).

[61] Joseph Addison (1672-1719) y Richard Steel (1672-1729) fueron cofundadores del diario británico *The Spectator* (1711-1712), que se convirtió en el imán cultural europeo de la época, alabado incluso por figuras de la talla de Voltaire.

De esta forma, el siglo XIX español se puebla ingentemente de un abanico humorístico en donde el epigrama convive junto a otras modalidades propicias para las expresiones jocosas y festivas. Continuador de los clásicos grecolatinos y de los españoles del siglo de Oro, el epitafio burlesco se alza como una de las modas literarias de mayor impacto durante la primera mitad del siglo y alcanza su cima en la colección *Cementerio de Momo* de Francisco Martínez de la Rosa (López Cruces s.n.). Tal y como se verá en el capítulo dedicado a las vanguardias hispanoamericanas, el epitafio y su circulación en publicaciones periódicas será una de las fórmulas de propagación más fértiles del ámbito epigramático, entre otras ramificaciones.

Por su parte, la cultura hispanoamericana ha sido particularmente receptiva al cultivo del epigrama. Así lo demuestra la herencia de los siglos novohispanos a lo largo de su producción. La España renacentista penetra justo en el momento del encuentro histórico con el Nuevo Continente, razón por la cual el epigrama entra de forma definida y acorde con los patrones estéticos de la época extendiendo su impronta prácticamente hasta nuestros días.

A este respecto, Alí Calderón ha dedicado un profundo y cuidadoso estudio[62] al cultivo de la tradición epigramática en la lírica mexicana, desde sus primeras manifestaciones epigráficas en los tiempos de Hernán Cortés, pasando por la escuela italianizante de Gutierre de Cetina y Juan de la Cueva, deteniéndose en los epigramas y emblemas de Sor Juana, penetrando en las manifestaciones líricas populares del XVIII y auscultando la poesía picaresca del XIX hasta, finalmente, situarse en la vanguardia y su repercusión en autores posteriores.

La cartografía propuesta por Calderón demuestra hasta qué punto el epigrama ha transitado a lo largo de los siglos manteniendo más o menos inmutables sus códigos

[62] Se trata de la tesis doctoral "El epigrama en la tradición lírica de México". UNAM, 2012.

fundamentales: brevedad, tono sentencioso, condensación del lenguaje, síntesis, economía verbal, bipartición del discurso, agudeza, entre otros (Calderón 246-247). Entre el variado repertorio que recoge su estudio hay matices que resaltan por su peculiaridad, como es el caso de los ejemplos epigráficos. De acuerdo con Calderón, durante el siglo XVII novohispano se rescataron "algunas pintas hechas por los prisioneros sujetos a un proceso inquisitorial" (109), como este texto de 1655:

> Jesús Castro de Alencastro
> de la Inquisición cansado,
> ¿qué harán de mí,
> cuitado?
> Callar, callar,
> que azotan por hablar.
>
> (Calderón 109-110)

Siglo y medio más tarde, "la costumbre de escribir versos en las paredes del calabozo[63] se mantenía. Un prisionero acusado de fomentar las ideas independentistas, el padre Soria, hacia 1795, escribió estrofas como la siguiente, en donde se refiere la brutalidad de las cárceles de la Inquisición":

> Crueles las cárceles son,
> pero ésta entre todas priva,
> por ser una imagen viva
> de las grutas de Plutón.
>
> (Calderón 110)

[63] La característica epigráfica de escribir versos en las paredes de una prisión fue un hecho común en varios países y momentos históricos de Hispanoamérica. Por ejemplo, el romántico argentino José Mármol "escribió sus primeros versos en la pared del calabozo donde Rosas lo había engrillado en 1839: el énfasis con que él contaba una y otra vez esa circunstancia fue típicamente romántico" (Anderson Imbert 257).

Como puede apreciarse, el epigrama penetró agudamente no solo en las plumas más dotadas, sino que fue también un recurso de consigna, liberación, burla y protesta de diversas capas sociales.

A grandes rasgos, las características que proliferaron en torno al epigrama español son las que de alguna manera se adoptaron en los países hispanoamericanos, dejando un innumerable y vigoroso *corpus* poético. Frente a esta vastedad, Enrique Anderson Imbert señala que "la red de una historia literaria, por fina que sea, no puede pescar el cardumen de coplas y poesías populares, festivas, satíricas, repentistas, burlescas, que por ser tan pequeñas se escapan a los agujeros de la malla" (111). No obstante, es evidente que el cultivo epigramático se extendió desde el siglo XVI y logró mimetizarse en la densa retícula hilvanada a partir de la poesía culta, popular, amorosa, satírica y burlesca, ajustándose, tal y como sucedió en la tradición española, a las formas más propias para su cultivo como la copla, el madrigal, la décima y el soneto, entre otras.

En base a lo expuesto por Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, el más importante de los satíricos del siglo XVII es Juan del Valle Caviedes, poeta andaluz residente en Perú y que escribió redondillas, décimas y romances en contra de algunos médicos falsos, y en los que cada epigrama era verbalmente violento. Por su parte, la poesía satírica de finales del XVIII demuestra una sociedad hispanoamericana licenciosa y frívola, con saraos cortesanos y festines palaciegos. Tanto anónimos como firmados, los poemas satíricos de la época final dieciochesca traen impresa la huella de los temas sociales y políticos y sirvieron como barómetro del gran cambio que se preparaba. Por último, continúa Anderson Imbert, la gran influencia común de la poesía satírica de América fue ante todo Quevedo. Tanto por sus temas, sus fórmulas, su léxico y su relación amor/odio por el mundo, el poeta

español fue un modelo a seguir en prácticamente toda la región hispanoamericana (111-184).

Dentro del recorrido epigramático en Hispanoamérica, conviene resaltar las *Gotas amargas* del poeta colombiano José Asunción Silva, un libro que, de acuerdo con James J. Alstrum, representa una suerte de revuelta satírica en contra del exagerado sentimentalismo de sus coetáneos modernistas y una actitud antirromántica y desafiante frente a las convenciones sociales de su época (302). La impronta satírica de Asunción Silva pronto encontraría un eco flagrante en la poesía de su compatriota Luis Carlos López, quien no dudo en nutrir sus versos de una sátira epigramática que él mismo denominaría como "despilfarros". Según apunta Alstrum, Luis Carlos López concibió sus anti-sonetos y epigramas durante el periodo posmodernista, por lo que debió haber conocido en su juventud las *Gotas amargas* y los versos paródicos en contra de los "versificadores rubendariacos" escritos por el poeta bogotano. "López –afirma Alstrum– invertía los cánones del modernismo a la vez que su sátira transformaba sus versos en una antipoesía precursora de la obra de Nicanor Parra" (302). Es interesante observar cómo la noción del concepto de "antipoesía" comienza a gestarse levemente desde la postura satírica de Asunción Silva hasta desembocar en la obra de Carlos López y acabar coronándose en el quehacer de Parra.

De igual forma, en el siglo XIX llama poderosamente la atención el poeta uruguayo Francisco Acuña Figueroa, una de las voces hispanoamericanas que con más fuerza se consagró al cultivo del género breve. Con más de 1400 epigramas escritos a lo largo de su vida, "es posible que una de las mayores virtudes de Acuña de Figueroa fuera la concisión al producir sus versos, o sea, la habilidad de amoldar dentro del esquema estrófico una gran cantidad de ideas", lo que le permitió dar a luz epigramas compactos que resaltan por su capacidad de poder ser fácilmente memorizados (Armand

91). Prueba de ello son los dos siguientes ejemplos, en los que se observa la modalidad epitáfica:

"Epitafio a un enano"

Yace aquí el enano Alberto:
Tal epitafio á tal muerto.

(Armand 91)

"A un ministro de hacienda. Epitafio"

Murió en su cama, y colmado
De honras, cual mueren los buenos,
Este que saqueó al Estado:
En la horca hubiera acabado,
Si hubiese robado menos.

(Armand 99)

En este recorrido sobre el epigrama dibujé un cuadro general tanto de su evolución y de sus rasgos más habituales como de su adaptación métrica y trasvase a la cultura hispanoamericana. La versatilidad y las modalidades del género epigramático lo convierten en un lenguaje cincelado en donde la brevedad, el ingenio, la economía verbal, la alusión directa o indirecta del destinatario, entre otras características, sirven de recipiente tanto para la sátira o la burla, como para la honra fúnebre o amorosa.

Tal y como lo propone Lessing, la esencia del epigrama no reside exclusivamente en su brevedad, sino en su organización interna compuesta regularmente por dos partes: la exposición y la aclaración. No obstante, cuando el epigrama se presenta bajo la inofensiva forma de dos o cuatro versos, pronto descubrimos bajo esa apariencia un látigo que dibuja con ingenio su puntada final. Es ese aguijón el que encontrará igualmente cabida en la estética minimalista presente en las vanguardias.

1.5. Lírica popular: chispas de canto

Aguijón de abeja
lleva la canción:
aunque va enmielada
punza de aflicción.

Gabriela Mistral

Entre los grandes temas que sedujeron a Ramón Menéndez Pidal a lo largo de su trayectoria destaca el de la lírica popular preliteraria, es decir, la idea de que los orígenes de toda la literatura son meramente populares (Frenk, "Prólogo" 7). El empeño del filólogo en defender esta hipótesis quedó fielmente reflejado en su discurso "La primitiva poesía lírica española"[64], de 1919, en el que, entre otras cosas, afirmaba que "todo género literario que no sea una mera importación extraña surge de un fondo nacional cultivado popularmente antes de ser tratado por los más cultos. Algo así como sucede con el lenguaje mismo [que] en su origen puede sufrir grandes influencias exteriores, pero siempre es una creación propia del pueblo que lo maneja" (3). La idea de Menéndez Pidal, según señala Margit Frenk, cuajaba así con toda una corriente de pensamiento europeo surgida en la segunda mitad del siglo XVIII y que se extendería hasta el ocaso del XIX:

> En el campo de la historia literaria, se buscaba una explicación a la súbita aparición, a fines del siglo XII, de la poesía trovadoresca provenzal con Guillermo IX de Aquitania y se formularon varias hipótesis sobre sus "orígenes". Una de ellas, alimentada por la idealización contemporánea de la poesía popular, fue la "teoría de los orígenes populares", representada, entre otros, por los reconocidos filólogos franceses Gaston Paris y Alfred Jeanroy, que Menéndez Pidal conoció muy bien ("Prólogo" 9).

[64] La conferencia fue leída en el Ateneo de Madrid el 29 de noviembre de 1919 con motivo de la inauguración del curso 1919-1920 y ha sido recogida en el libro *Estudios sobre lírica medieval* (2004).

Tres años más tarde, en su famosa conferencia "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española"[65], Menéndez Pidal elucubró una lúcida diferencia entre ambos términos –lo *popular* y lo *tradicional*– adjudicándoles distintas características. Para el erudito español, "toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular […]. El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla" (80-81). Como ejemplos, Menéndez Pidal cita las *Golondrinas* de Bécquer o el *Tenorio* de Zorrilla. No obstante, paralelamente a esta poesía popular, había una poesía de corte tradicional:

> Existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo como en los casos precisados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y por lo tanto la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor (Menéndez Pidal 81).

En base a lo expuesto, Menéndez Pidal utiliza como marca diferenciadora la variabilidad frente a la inmutabilidad del discurso poético, dejando claro que "la esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo que señala John Meier; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes" creadas a partir de la colectividad (81). Esta teoría tradicionalista explicaría en parte la proliferación de diversas versiones concernientes a un mismo

[65] La conferencia fue pronunciada el 26 de junio de 1922 en el All Souls College de la Universidad de Oxford.

canto o producción poética[66], y al mismo tiempo atraería consigo diversos detractores que pondrían en tela de juicio la tesis en cuestión.

Sin embargo, más allá de cualquier diatriba, lo que nos interesa es ver cómo desde la génesis misma de la poesía romance convivieron diversas formas breves de canto popular en las que los recipientes métricos y la frescura propios de la lírica constituyen otro de los antecedentes que se inmiscuirán en las estéticas vanguardistas. Por adelantar un ejemplo, en el ensayo[67] que precede a sus *Microgramas* (1940), el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade se expresa en estos términos:

> La música popular, los aires que se entonan involuntariamente por calles y plazas, por mercados y bodegones, al transformarse con la magia del arte nuevo en poesía de nuestros días, resultan en verdad insuperables como expresión de un pueblo y de una raza […]. Hasta los poetas que tratan de evadirse totalmente del mundo real que nos atropella y nos empuja, a pesar nuestro, nos humilla y nos levanta, no pueden evitar que se filtre por las rendijas de sus poemas el aire delgado del cantar popular (11-12).

Al hilo de lo que señalaba antes, entre esas fórmulas breves se encuentran las jarchas, las seguidillas, las coplas y los estribillos. Todas ellas forman un repertorio de lo que para Samuel Gordon –como ya indiqué en páginas anteriores– constituye uno de los antecedentes de la estética de la brevedad presente en la lírica hispánica.

[66] Como ejemplo de esta variabilidad, Menéndez Pidal se centra en una de las obras maestras del romancero, el romance del *Conde Arnaldos*, señalando que no es "obra de un vate divinamente inspirado, por cuya boca habla el pueblo, según pensaban los románticos; no lo podemos tampoco atribuir a un solo autor, a una región, y a una fecha como quieren los modernos, sino que es obra de varios autores cuya parte respectiva no se puede apreciar aislada. Las cinco versiones antiguas del *Arnaldos* (cuatro extensas y una sólo iniciada) son todas diferentes entre sí, y lo mismo sucede con las siete versiones marroquíes que por ahora conozco de este romance" (76-77).

[67] Se trata del ensayo titulado "Origen y porvenir del microgramа", en el que, como veremos en otro capítulo, el poeta ecuatoriano hace una radiografía de lo que él mismo considera las influencias más importantes para la elaboración de sus microgramas, dentro de las cuales se encuentra la herencia de la lírica popular como los cantares y las saetas.

Como se sabe, las jarchas[68] son breves cancioncillas romances que constituyen el ejemplo más antiguo de la lírica popular europea. Situadas al final de los poemas estróficos árabes o hebreos conocidos como moaxajas, veinte de estas cancioncillas escritas en lengua romance fueron reveladas por primera vez al mundo en 1948 gracias a un trabajo publicado por Emilio García Gómez[69] en colaboración con el hebraísta Samuel Miklos Stern (Frenk, "Introducción" 12). Según apunta García Gómez, al final de cada moaxaja se ve asomar "más o menos felizmente, la coplilla romance que, tras haber servido al poeta de base rítmica para su composición, queda incandescente en la cauda de la moaxaja, convirtiendo a ésta, según otra vez dije, en una luciérnaga literaria" (20). Así, estas "luciérnagas literarias" fueron propagando su brillo desde su aparición en el siglo IX dejando ejemplos como los que recojo a continuación:

¡Alba de mi fulgor!
¡Alba de mi alegría!
No estando el espía,
esta noche quiero amor.

(García Gómez 74-75)

No quiero, no, un amiguito,
más que el morenito.

(García Gómez 136)

Madre, mi amigo
se va y no tornará más.
Dime qué haré, madre:
¿no me dejará [siquiera] un besito?

(García Gómez 195)

[68] La *jarcha*, palabra árabe que significa salida o final, constituye una estrofa de dos, tres o cuatro versos de medida variable, redactada en dialecto mozárabe y que sirve de *finida* o terminación a los poemas hispanohebreos e hispanoárabes conocidos bajo el nombre de *muwassahas* (Domínguez Caparrós 210).
[69] Previamente, en 1930, García Gómez ya había dado a conocer los *Poemas arábigo-andaluces*, una obra que ejercería gran influencia en los poetas de la Generación del 27, especialmente en Federico García Lorca y su libro *Diván del Tamarit*, publicado de manera póstuma en 1940.

Otro de los estadios en los que la lírica popular se robusteció fue el protagonizado por los poetas gallego-portugueses, quienes se valieron de los cantares del pueblo no sólo para alimentar las composiciones cultas, sino para utilizar sus motivos, su métrica y su estilo como fuente de inspiración para crear una nueva poesía, tal y como siglos más tarde lo hiciera Federico García Lorca; y, yendo más lejos, se puede afirmar incluso que toda la literatura hispánica comprendida en la gran época, desde la *Celestina* hasta Calderón, está fuertemente influenciada por un trasfondo popularizante que en cierto modo le dio una atmósfera propicia para su cohesión (Frenk, "Introducción" 14-16).

La riqueza folklórica contenida en los cantares populares desplegó su abanico de tal forma que no solo contribuyó al cultivo de villancicos, estribillos o letrillas, sino que incluso dio vida a las famosas "ensaladillas"[70] y supo introducirse con determinación en los Siglos de Oro, propiciando la consolidación de un nuevo género: la seguidilla. Según recoge el *Diccionario de métrica española* confeccionado por José Domínguez Caparrós, la seguidilla, una composición propia de la poesía ligera de corte popular, consiste en una "combinación de cuatro versos, de los que el primero y el tercero son heptasílabos sueltos, y el segundo y el cuarto son pentasílabos que llevan rima asonante" (371-372). Sus temas oscilan entre lo amoroso y lo burlesco, lo triste y lo dramático, tal y como se aprecia en estos ejemplos anónimos:

Mariquita me llaman
los arrieros,
Mariquita me llaman
voyme con ellos.

[70] La "ensalada" o "ensaladilla" son poemas medianamente extensos en los que, al gusto del poeta, se van engarzando versos de distinta medida procedentes de cantarcillos y romances al igual que ciertos refranes (Frenk, "Introducción" 18).

Que miraba la mar
la mal casada,
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.

(Domínguez Caparrós 372)

Tanto en la literatura de dicha época como en la poesía folklórica de los siglos posteriores, la moda de esta poesía breve gozó de una popularidad extraordinaria. Prueba de ello son las incontables seguidillas de fines del siglo XVI y parte del XVII recogidas en varios cancioneros, manuscritos y obras de teatro como las de Lope de Vega:

Blancas coge Lucinda
las azucenas,
y en llegando a sus manos
parecen negras.

A la sierra viene
la blanca niña,
y en arroyos la nieve
huye de envidia.

(Frenk, "Introducción" 23)

Es importante resaltar que, en sus orígenes, la lírica popular no mantuvo un esquema de uniformidad métrica. Ya en su *Versificación irregular en la poesía castellana*[71], Pedro Henríquez Ureña señalaba que "al leer la poesía española medieval, la escrita hasta fines del siglo XIV, desde luego advertimos que nunca ofrece absoluta regularidad silábica, absoluta precisión métrica, comparable a la de los poetas modernos, sino diversos grados de irregularidad, de fluctuación" (173). De ahí que Henríquez Ureña subraye que, por lo general, la seguidilla tiene sólo cuatro versos ajustados al paradigma moderno (7-5-7-5), aunque también gozó de una métrica distinta alterando algún cómputo silábico del primer verso (344). Cabe señalar que la seguidilla

[71] Originariamente, esta obra de Henríquez Ureña fue en realidad la tesis con la que obtuvo el título de doctor en letras por la Universidad de Minnesota en mayo de 1918. Fue recogida, en 2003, en *Estudios métricos*, el tercer tomo de las obras completas del dominicano.

puede constituirse como un solo poema breve o también como un conjunto de cuencas estróficas que van engarzándose entre sí. Esta versatilidad no altera que podamos apreciarla como núcleo independiente o, en su defecto, como un conjunto de poemas breves. Tal y como veremos en otro capítulo, algunos poetas vanguardistas, entre ellos José Gorostiza, se sentirán seducidos por la lírica popular e incorporarán a sus producciones tanto seguidillas –como es el caso de su poema *Muerte sin fin*– como diversos guiños a los cantarcillos, por lo que la vanguardia, en algunos casos, no implicará una ruptura total con la tradición sino una mixtura con ella misma.

Los estribillos también contribuyeron a la elaboración de diversas formas de poesía popular. El estribillo consiste en un "breve grupo de versos que sirve de introducción a una composición y que se repite total o parcialmente después de cada estrofa" (Domínguez Caparrós 165). Entre los poemas que lo utilizan se encuentran el zéjel, el romance o el villancico. Aquí un destello de Juan de la Encina:

> Paguen mis ojos pues vieron
> a quien más que a sí quisieron.
>
> (Domínguez Caparrós 495)

La copla, comparable por su reducida extensión y por su sencillez extrema a un "organismo monocelular" (Menéndez Pidal 84), con sus cuatro versos octosílabos –o incluso más cortos– y rima asonante en los pares, es otro de los moldes que con más profundidad se han inmiscuido en la lírica popular, como lo demuestra este ejemplo de Ventura Ruiz Aguilera:

> Cantar que del alma sale
> es pájaro que no muere;
> volando de boca en boca
> Dios manda que viva siempre.
>
> (Menéndez Pidal 84)

Así, las múltiples combinaciones y derivaciones de este breve cantar han servido igualmente para ajustarse a otros modelos –recordemos, por ejemplo, que la copla castellana sirvió como forma adoptiva al epigrama latino– y polinizar de manera activa el entramado poético llegando a los albores del siglo XX. Tanto así que Gabriela Mistral será otra de las voces del siglo XX interesadas ya no solo en el cultivo de la copla sino en el de las canciones de cuna o arrullos, expresamente elogiadas en su libro *Desolación* (1922).

El legado de la lírica popular brilla por su claridad expresiva y su sencillez. Su fluctuación métrica y su alcance temático confirman el continuo soplo con que ha dado aliento a la poesía hispánica. Este ritmo sostenido fue el que, en mayor o menor medida, penetró en los países hispanoamericanos como consecuencia de la coyuntura histórica.

1.5.1. El trasvase de la lírica popular castellana a Hispanoamérica

De forma muy parecida a lo que ocurrió con los refranes, la poesía popular española penetró con relativa facilidad en el continente americano. Su germinación es visible en todos los países de habla hispana con algunas leves diferencias de registro y de alcance. A este respecto, Henríquez Ureña señala:

> No hay grandes colecciones de cantares recogidos en América, ni la poesía popular del Nuevo Mundo puede compararse en variedad ni en belleza con la de España. Se han recogido romances en el Ecuador, el Perú, Chile, la Argentina y el Uruguay; en Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico; en México y en el Suroeste hispánico de los Estados Unidos. La cosecha es más o menos igual, cuantitativamente, en cada país, y el contenido no muy desemejante. Se sabe que se cantan romances en Colombia, en Nicaragua, y es indudable que sobreviven en todos los demás países de lengua española (418-419).

La irrupción de las manifestaciones poéticas populares en el Nuevo Continente se dio de un modo natural y poco premeditado. Esta inoculación casi inmediata fue propicia gracias al imaginario cultural que la mayor parte de los españoles llevaban consigo durante los años de conquista. En ese sentido, Giuseppe Bellini afirma que, para el florecimiento de la poesía castellana, "no hubo que esperar a que llegasen poetas peninsulares a las nuevas tierras americanas, porque en la formación de los protagonistas de las empresas de descubrimiento y conquista estaba presente, de manera permanente, un verdadero capital poético, el del romancero" (99). No es de extrañar, pues, que el romance acabara siendo un medio eficaz para la expresión de los diversos sentimientos que asolaron el espíritu de aquellos grupos humanos expuestos a la intemperie de una nueva realidad.

Aunque el romance tuvo buena acogida como expresión popular en gran parte de Hispanoamérica, no se debe pasar por alto la importancia que también ejerció la décima en algunos países, como es el caso de Cuba. En su libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1977) Roberto Fernández Retamar señala la curiosa "mutación de funciones"[72] que algunas formas estróficas, como el romance y la décima, sufrieron al incorporarse a los países hispanoparlantes del Nuevo Continente. Según señala el poeta y ensayista cubano, la décima, "surgida en España durante la segunda mitad del siglo XVI, en el seno de los medios cultos, como revela su complicada arquitectura, vendría a ser, sin embargo, la estrofa predilecta de buena parte de la poesía popular hispanoamericana", hecho que explicaría su utilización en la construcción estrófica del *Martín Fierro* o el que, ya en el siglo XX, Violeta Parra haya decidido utilizarla como molde para escribir su autobiografía, fusionando así la poesía culta y la popular (112-

[72] Esta mutación de funciones, expresada en la relación *décima* / *romance, culta* / *popular*, nos la esclarece el propio Fernández Retamar: "La estrofa complicada [la décima], de raíz culta en España, se vuelve popular en tierras americanas, mientras la estrofa más suelta [el romance], desarrollada por el pueblo español, pasa a ser de factura culta entre nosotros" (114).

114). Pese a estas singularidades, se podría concluir que tanto el romance como la décima, cada uno a su modo estilístico y a su repercusión territorial, constituyeron los moldes estróficos en los que la poesía popular comenzó sus andanzas en el paisaje hispanoamericano.

Retomando nuestro hilo, a la par que el de los peninsulares, fue surgiendo también un romance autóctono que recogía las impresiones de hechos históricos sucedáneos. En torno a Hernán Cortés, por ejemplo, se produjeron coplas populares y versos anónimos que daban cuenta de su empresa conquistadora y que, a diferencia de lo que ocurrió en otros lugares, no logró situarse en el ánimo popular con tanta fuerza como para consolidarse en un gran poema épico a la manera de *La Araucana* de Ercilla; no obstante, sus peripecias bastaron para que fuera el protagonista del que se ha registrado como el primer poema compuesto en México en lengua castellana (Bellini 105):

> En Tacuba está Cortés
> con su escuadrón esforzado,
> triste estaba y muy penoso,
> triste y con gran cuidado,
> una mano en la mejilla
> y la otra en el costado[73].

De acuerdo con Bellini, en el caso de la región sudamericana el registro más antiguo del que se tiene noticia se corresponde con la copla dirigida contra Francisco Pizarro que, según cuenta la leyenda, habría salido de la boca del marinero Juan de Saravia en agosto de 1527 en la isla del Gallo:

[73] Según apunta María Edmée, en la *Verdadera Historia de la Conquista* de Bernal Díaz del Castillo se recoge este primer poema hispano que brotó en México una mañana desoladora del 20 de abril de 1521 en la que Cortés, tras una trágica retirada hacia Tacuba, se lamentaba el haber perdido a varios de sus hombres a quienes tomaron como prisioneros llevándolos a sacrificar (85-86).

¡Ah! Señor Gobernador
miradlo bien por entero,
allá va el recogedor,
acá queda el carnicero.

(Bellini 107)

Ya para la mitad del siglo XVI, los romances históricos y diversas coplas se habían vuelto parte del fluido popular de Hispanoamérica con casos más que notables en algunas regiones como el Perú, en donde escritores como Alonso Enríquez de Guzmán o Mateo Rosas de Oquendo confeccionaron cantares de corte histórico y satírico. Siguiendo las huellas de la poesía popular en territorio americano, el siguiente paso se tradujo en un fuerte sincretismo entre la vena tradicional peninsular y los cantos y danzas locales que, bajo la influencia indígena o africana, supieron trenzarse para producir nuevas expresiones híbridas en los umbrales del siglo XVII, tales como la gayumba, el retambo, el zambapalo, el sarandillo, el cachupino o la chacona, y ya en tiempos modernos la habanera, la danza tropical, el danzón de Cuba o el tango del Río de la Plata (Henríquez Ureña 420).

De igual forma, los juegos y canciones infantiles constituyen otra de las manifestaciones de la lírica popular, esta vez dedicados al entorno recreativo y al arrullo de cuna. Parece ser que la canción infantil la *Pájara Pinta*, recogida en España por Rodríguez Marín, se infiltró con bastante facilidad en las Antillas, Argentina y México[74] (Henríquez Ureña 420):

Estaba la pájara pinta
sentadita en el verde limón,
con el pico recoge la hoja,
con las alas recoge la flor.

(Zaid 133)

[74] Para el caso concreto de la poesía popular en México, desde el siglo XVI al XX, véase el apartado que Gabriel Zaid le dedica en su *Ómnibus de poesía mexicana* (95-326) y en el que se recoge un legado de lo más variopinto que incluye: refranes, conjuros, oraciones, arrullos, trabalenguas, adivinanzas, juegos infantiles, coplas, romances viejos, canciones bajo la Inquisición (ya sean políticas, románticas, modernistas, de armas, del paisaje rural o de los suburbios), improvisaciones, calaveras (poemas de tono burlesco dedicados a la muerte), glosas, parodias, letreros de transportes públicos –como el camión– o de letrina, poesía inocente, entre otras variedades.

Otro de los eslabones en los que la poesía popular brilló especialmente en Hispanoamérica tuvo lugar en los umbrales del modernismo, concretamente en la figura de Rubén Darío, quien, cautivado por el oficio de dos de los poetas peninsulares más populares en América Latina a finales del siglo XIX, Bécquer y Campoamor, dio a luz sus *Abrojos* y sus *Rimas*, ambos publicados en 1887 durante su estancia en Chile y escritos paralelamente a su obra cumbre, *Azul* (Feria 192). En *Abrojos* se percibe una influencia marcada por el autor de las *Doloras*, mientras que en *Rimas*, escrito para un concurso de imitación de Bécquer[75], se adivina una impronta del poeta sevillano. La influencia de esta mancuerna peninsular, así como la de otras voces vinculadas a la vena popular, entre ellas la de Lorca, traspasó las fronteras decimonónicas hasta llegar incluso a algunos poetas de mitad del siglo XX, como es el caso de Nicanor Parra.

Según apunta Niall Binns, "el primer libro de Nicanor, *Cancionero sin nombre* (1937), fue un libro de romances que se nutrió tanto de la tradición oral chilena como del modelo del *Romancero gitano* de Federico García Lorca", un embrión que a lo largo de su producción poética le permitiría seguir "desarrollando las formas tradicionales de la poesía popular" ("Aproximaciones a la obra de Nicanor Parra" 8). Esa impronta popular también surtiría efectos en *Poemas y antipoemas* (1954), concretamente en "Es olvido" y "Hay un día feliz", en donde, mediante una exquisita y desconcertante utilización del endecasílabo, el poeta chileno vuelve "con melancolía pero también con distancia crítica al espacio provinciano de su infancia" (Binns, "Parra y sus personajes" s.n.). Precisamente, es en esos dos poemas donde se aprecia la huella fresca de Campoamor y sobre todo de Bécquer. ¿Será casualidad que en ambos textos aparezcan

[75] Según señala Miguel Ángel Feria, "tan sólo unos meses después de publicarse *Abrojos*, Rubén se presentaría a un certamen que buscaba 'una colección de 12 a 15 poesías del género subjetivo de que es tipo el poeta Bécquer' y un 'Canto épico a las glorias de Chile'. Su canto cívico, dedicado al presidente de la República, José Manuel Balmaceda, mereció el primer premio", mientras que, por su parte, las *Rimas* obtuvieron una mención especial (190).

las golondrinas? En cualquier caso, como veremos en el cuarto y último capítulo de este estudio, Parra se valdrá de la cultura popular como motor irónico, conjugando brevedad, fragmentación e identidad objetual.

Dentro de todo el repertorio que ofrece la poesía popular, es necesario hacer hincapié en aquellas manifestaciones que obedecen a la forma breve; por tanto, más allá del extendido aliento que exhalan los romances e incluso algunas canciones, es importante tener en cuenta las coplas, los estribillos y las seguidillas como esas chispas de canto que fecundizaron el folklore de Hispanoamérica expresado en diversas tendencias, como la cueca chilena, entre otras tantas que recoge Henríquez Ureña:

Aunque venga de la cumbre,
no soy serrana;
mi padre, de Bolivia:
soy boliviana.

Cuando salí de la Habana,
¡válgame Dios!,
nadie supo mi salida,
si no fuí yo...

Sólo por ella late
mi corazón,
y ser correspondido
es mi ilusión…

Palomita blanca (vidalita),
pecho colorado,
llévale un suspiro (vidalita)
a mi bien amado.

(421-423)

Desde los romances que recogieron el impacto histórico, hasta la frescura de las composiciones breves, lo popular ha estado presente en la tradición poética llegando

incluso a nuestros días. Así como "la lírica popular, antigua y moderna, ejerció gran influencia sobre varios poetas de la Generación de 1927" (Frenk, "Prólogo" 7), podría decirse que en ciertos poetas hispanoamericanos del periodo vanguardista lo popular se entremezcla de manera virtuosa creando una trenza de ecos y alusiones que ultiman la recuperación del influjo tradicional. A veces esa tonalidad popular se inscribe en poemas de aliento más extendido, mientras que en otras se cristaliza en cuarzos limpiamente condensados.

Con diversos grados de alcance y variación, García Gómez señala que "la poesía tradicional tiene una cáscara muy fija y resistente al paso del tiempo. Sus piezas son piedras que arrastra el río del lenguaje: piedras duras, aunque cada vez más redondas y con menos aristas, o, al revés, a fuerza de rodar, rotas o desconchadas" (35). Este acervo hizo posible que los peninsulares llegados a América reinventaran sus códigos acoplándolos a sus testimonios poéticos tradicionales y de paso mimetizarse con toda una corriente de folclore autóctono que, dicho sea de paso, mantuvo pese a todo su irrigación cultural.

Bajo estas circunstancias históricas y literarias, se puede afirmar, según apunta Bellini, que con los españoles, "a cualquier clase social que perteneciesen, ya fueran marineros, soldados, gente culta, llegó a América un precioso tesoro de poesía popular que se manifestó en la copla ocasional, en el romance satírico, descriptivo, dramático, en la décima y en el villancico" (109), dando así lugar a otras anatomías textuales que por su condensación verbal y su sencillez expresiva lograron inmiscuirse en el tejido estético concerniente a los ismos del siglo XX.

1.6. El haikú y la aprehensión del instante

Emoción. Síntesis. Bruma.
Todo el milagro del mar
en una gota de espuma.
.
Flavio Herrera

Si la vanguardia mostró especial interés por las formas poéticas breves provenientes de la tradición occidental, también fue propensa al influjo de Oriente, dejándose eclipsar por su cosmovisión y el minimalismo verbal presentes en su poesía. Esta imantación logró consolidarse hasta tal punto que incluso hoy en día salen a luz obras[76] tiznadas por la atmósfera de uno de los moldes más fecundos del Japón: el haikú[77].

Configurado hacia finales del siglo XV, el haikú japonés no halló cabida en la cultura occidental sino hasta el ocaso del siglo XIX y principios del XX, gracias a las obras y traducciones de diversos estudiosos y orientalistas, entre las que destacan *The Classical Poetry of the Japanese* (1880) de B. H. Chamberlain, *A History of Japanese Literature* (1899) de W. G. Aston, *Exotics and Retrospectives* (1905) de Lafcadio Hearn, *Anthologie de la littérature japonaise dès origines au XXe siècle* (1910) de Michel Revon y *Sages et Poètes d'Asie* (1917) de Paul Louis Couchoud, entre otras tantas (Ota 72).

La eclosión de la cultura japonesa fue gestándose de manera paulatina en Europa, como consecuencia del reinado del emperador Meiji, quien a partir del año 1868 declaró oficialmente la apertura del Japón hacia el oeste. Este hecho político

[76] La poeta mexicana Verónica Gerber Bicecci publicó recientemente el libro *Otro día… (poemas sintéticos)* (2019), una obra que versiona los haikús, acompañados de sus respectivas pinturas, que cien años atrás publicara José Juan Tablada bajo el título *Un día… (poemas sintéticos)*.

[77] Joy Landeira elaboró un pequeño inventario en el que se registran más de una veintena de nombres utilizados para referirse a esta forma poética japonesa y que varían según su ortotipografía: jaiku, haykus, Jaicais, haíkaís, Hay-Kay o haiku, entre otros (21). Salvo en casos concretos que procedan de antecedentes o de otras fuentes bibliográficas, utilizaré a lo largo de esta investigación el vocablo "haikú", guiándome por la nomenclatura utilizada en castellano por la estudiosa japonesa Seiko Ota.

provocó un impulso cultural en ambas direcciones y que Joy Landeira resume en estos términos:

> El intercambio fue mutuo –los japoneses incorporaron la literatura occidental a la suya y los europeos y americanos absorbieron influencias orientales, especialmente en las artes decorativas y la poesía. De hecho, la poesía parece ser el único género japonés que dejó huellas duraderas en la literatura occidental, pues ni el teatro *Noh* o el *kabuki*, por ejemplo, fueron adoptados. La fascinación con lo japonés empezó con los gustos exóticos de los simbolistas y parnasianos a finales del siglo XIX, de quienes se contagiaron los modernistas hispanos (24).

En lo que respecta al ámbito de la poesía, conviene esclarecer los parámetros estéticos en los que se concibió el haikú dentro del territorio nipón para poder tener una idea nítida de lo que supuso su incorporación en la aventura vanguardista. A continuación, detallo los rasgos identitarios y la génesis de esta forma poética japonesa.

1.6.1. Origen y características

Una de las formas clásicas de las letras japonesas es el *tanka* o *waka*, palabra que puede traducirse como "canto" y que consiste en un breve poema compuesto invariablemente de cinco versos sin rima con una estructura métrica de 5-7-5-7-7, dando por resultado un total de treinta y una sílabas consagradas a enaltecer el simbolismo, la ensoñación, las impresiones fugaces y la elevación del espíritu (Martínez Montes de Oca 21), tal y como lo muestran estos dos ejemplos anónimos del siglo X recogidos en la antología *Kokinshu*:

Si hay agua quieta
en el corazón mismo
del remolino
¿por qué en ti, torbellino,
no puedo dormir nunca?

Entre las nubes
las alas enlazadas,
patos salvajes.
Es tan clara la luna
que podemos contarlos.

(Paz, *Versiones y diversiones* 572-573)

Como bien puede apreciarse, el *tanka*, cultivado desde el siglo VII, suele dividirse en dos estrofas. La primera, llamada *hokku,* se compone de los tres primeros versos (5-7-5) y la segunda de los dos restantes (7-7). A veces, estas composiciones solían encadenarse una tras otra propiciando la participación de dos poetas, uno de los cuales lanzaba una formulación mediante el *hokku*, mientras que el otro la redondeaba con las catorce sílabas finales. Esta variación conjunta del *tanka* recibía el nombre de *renga,* una forma en principio cultivada sólo por nobles y cortesanos, hasta que el pueblo empezó también a producirla con un temperamento más grácil y desenfadado, dando origen a una nueva producción denominada *haikai renga*, que se traduce como "renga humorística".

El uso constante de estos poemas humorísticos provocó un fenómeno literario en el que comenzó a segregarse la primera de las dos estrofas, propiciando así la aparición de un poema aún más corto y esta vez producido por una sola voz: el *haikai* (Martínez Montes de Oca 26-28). De esta manera, el haikai –que hacia finales del siglo XIX y gracias a las aportaciones del poeta reformador Masaoka Shiki (1867-1902) terminaría adoptando su nomenclatura definitiva como *haikú*– es la forma poética japonesa que originariamente constituía la sección inicial de una *renga* (Gordon, "La influencia japonesa" 320-321), conformando así un núcleo desprendido de tres versos que, según

Kasai Shizuo, consiste en "apoderarse de un instante o destello culminante de nuestro corazón, y expresarlo rítmicamente de la manera más breve y condensada" (Martínez Montes de Oca 30).

Desde el siglo XV el haikú encontró fertilidad en los llamados poetas precursores, entre los que se encuentran Sogi, Moritake y Sokan. En sus voces ya se aprecian tanto la exaltación de la naturaleza como el tinte contemplativo propios de la incubación del instante, como se advierte en estos dos poemas en versión de Antonio Cabezas:

> Que ya es verano
> no les digas, tormenta
> a los cerezos.
>
> (Sogi en *66 haiku* 7)

> Aunque haga frío
> no te arrimes al fuego.
> Buda de nieve.
>
> (Sokan en *66 haiku* 14)

El advenimiento de Matsuo Basho (1644-1694) supuso el comienzo de la llamada época de oro de la literatura japonesa o *Genroku*, en la que el propio poeta se convertiría en una de las voces más representativas, debido al tratamiento estético de la naturaleza y a las inquietudes de su espíritu que lo llevarían a emprender una larga excursión por los principales santuarios del país y que acabaría reflejada en sus diarios de viaje traducidos al castellano bajo el título de *Sendas de Oku* (1957). Aquí una pequeña muestra[78] general:

[78] En ocasiones, por razones evidentes de trasvase entre leguas, las traducciones del haikú japonés al castellano no se ajustan al molde métrico habitual (5-7-5).

En una rama muerta
se ha posado un cuervo.
Anochecer de otoño.

Estanque vetusto…
Se zambulle una rana.
Resuena el agua.

¡Qué silencio!
El canto de la cigarra
penetra al fondo de una roca.

(Martínez Montes de Oca 34-38)

Posteriormente, poetas como Buson, Kobayashi Isaa o Shiki, entre una larga nómina de autores, dieron al haikú un aliento progresivo en el que, a través de diversas tendencias –tanto paisajistas como meditativas–, extendieron de forma ilimitada su uso como modelo poético hasta alcanzar el silgo XX.

1.6.2. El trasvase del haikú a la tradición occidental

La instantaneidad y el ascetismo verbal con que el haikú enciende su visión demuestra hasta qué punto la palabra puede contraerse, prescindiendo de códigos ornamentales en favor del pronunciamiento conciso. Esta capacidad de retracción sígnica, que para Barthes[79] simula una fantasmagoría o una "suspensión pánica del lenguaje" en donde el sentido queda en completa flotabilidad y lo que se propone

[79] De acuerdo con Juan Manuel Cuartas Restrepo, "la reflexión de Barthes en torno al *haikú* japonés ha quedado consignada en *L'Empire des Signes* (1970), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) y el *Cours du College de France* (de enero a marzo de 1979, inédito), [textos en los que] puede seguirse el curso de sus relaciones con esa forma literaria nueva e ilusoria" (105).

poéticamente "no debe desarrollarse[80] ni en el discurso ni al final del discurso" (*El imperio de los signos* 92-100), pone de manifiesto la exquisita impronta que el budismo Zen ejerció sobre la rama literaria japonesa, instándola a entretejerse en los parajes de la revelación o la intuición tan propiamente vinculados a la iluminación poética. Así, puede comprenderse con mayor profundidad que la atracción y el trasvase del haikú hacia la cultura de Occidente no responde única y exclusivamente a los rasgos estético-formales, sino a toda una cosmovisión que pone el punto de mira en nuevas realidades ulteriores.

El propio Barthes describe con especial acierto la "sencilla complejidad" que entraña acercarse a esta forma poética oriental:

> En el haikú, la limitación del lenguaje es objeto de un cuidado para nosotros inconcebible, pues no es cuestión de concisión (es decir, de abreviar el significante sin disminuir la densidad del significado), sino por el contrario, obrar sobre la raíz misma del sentido […]. La brevedad del haikú no es formal; el haikú no es un pensamiento rico reducido a una forma breve, sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa (*El imperio de los signos* 101-102).

En base a las consideraciones expuestas, no es de extrañar que hacia principios del siglo XX el haikú haya empezado a llamar poderosamente la atención de los poetas occidentales. Así lo advierte Samuel Gordon:

> Ya desde antes –a partir de la exposición de arte japonés de 1841–, los franceses se interesaron profundamente por la cultura nipona y se contaron entre los primeros que trataron de adoptar la forma denominándola *haikai.* En 1871, Leon de Rosny había publicado su *Anthologie Japonaise* y en 1885 Judith Gautier publicó sus *Poèmes de la Libellule*, libro con el que culmina el período de asimilación […]. En las décadas siguientes, y en virtud de la influencia de los franceses, un buen

[80] Esta idea propuesta por Barthes entronca, en cierta medida, con la idea de ausencia de desarrollo que Paz proponía para referirse a la producción de poemas cortos y que ya he abordado en páginas anteriores.

> número de poetas en Inglaterra, los Estados Unidos, América Latina y otros países, ensayaron el uso de la forma escribiendo breves poemas en tres líneas de 5-7-5 sílabas. En muy pocos casos, fue más allá de la pura experimentación. También el imaginismo, movimiento literario vinculado al *haikai*, produjo la técnica que Ezra Pound denominó «superposición» y que ejerció una influencia considerable en la poesía de su tiempo ("La influencia japonesa" 321).

De esta manera, dejando de lado la fuerte presencia que el orientalismo había impreso en diversos momentos artísticos y literarios, como el simbolismo o el modernismo, el trasvase del haikú hacia Occidente tuvo su primer brote en la cultura francesa para luego diseminarse paulatinamente hacia el ámbito anglosajón e hispánico. La nueva corriente estética quedaría así inaugurada con la publicación de dos libros precursores de Paul Louis Couchoud: los haikús contenidos en *Au fil de l'eau* (1905) y *Epigrammes lyriques de Japon* (1906), confirmando una vez más que "con la introducción de sus breves formas poéticas, la lírica japonesa dio al mundo occidental un ejemplo de poesía condensada, visual y sencilla" (Cuartas Restrepo 122).

Por su parte, cabe señalar que en la tradición hispánica el haikú no se ha desarrollado estrictamente acorde a los parámetros y reglas del haikú japonés; de hecho, "no siempre sigue la pauta prescrita de diecisiete sílabas ni la distribución estrófica ni la referencia a la estación ni el desdén por la rima o los títulos […], experimentando un proceso de 'mestización' que empezó con las traducciones del francés y adquirió nuevas características en España y las Américas" (Landeira 26-27). En ese proceso de mestizaje pudo haber influido, como muchos críticos han señalado, el hecho de que la cadencia de la seguidilla (5-7-5-7) concordara de algún modo con la del haikú (5-7-5), propiciando una adecuación formal bastante natural debido en parte al conteo silábico con que ambas lenguas –japonesa y española– abordan la métrica de su poesía.

En el caso concreto de Hispanoamérica, la crítica coincide en señalar a José Juan Tablada como el introductor del haikú en la lírica en castellano, concretamente con la publicación en 1919 de su libro *Un día… (poemas sintéticos)*, del que me ocuparé debidamente en capítulos posteriores. A diferencia de las otras formas breves, el modelo poético japonés se instaura como una aventura vanguardista que busca desligarse de la retórica modernista, que para esos años ya languidecía como ideal estético, e inmiscuirse en una nueva propuesta verbal que acabaría contribuyendo al paisaje de la condensación textual.

Culmina aquí la radiografía de antecedentes que he trazado a lo largo de este capítulo, de manera que resulte más claro y enriquecedor el análisis posterior de las poéticas breves que se dan cita en el periodo de los *ismos*. Mediante la bifurcación en dos grupos –el de poemas cortos y el de las paremias– he abordado el refrán, el aforismo, el epigrama, la lírica popular y el haikú como los principales destellos con que las vanguardias dibujarán su constelación de miniaturas.

Por primera vez en la historia de la literatura hispanoamericana, estas cinco formas breves convivirán de manera consustancial, aunque no premeditada, ramificándose en diversas fórmulas, texturas y reinvenciones. Con distintos grados de afectación, muchas de las voces vanguardistas se contagiarán de este mapa de brillos, en donde la forma y el contenido poético dejarán entrever la inmensidad latente en su microcosmos. A continuación, me adentraré de lleno en el marco de las vanguardias para auscultar el minimalismo textual y el cultivo de la síntesis poética que de algún modo fertilizaron las nuevas corrientes estéticas.

CAPÍTULO II

Mapa de brillos: las vanguardias como experiencia minimalista

Delimitar con precisión el periodo de las vanguardias latinoamericanas resulta una labor compleja debido a la gran extensión geográfica por donde transitaron y al rico repertorio de matices que se fue diseminando en cada uno de sus puntos de inflexión. Estas circunstancias propiciarían que en algunos países los *ismos* surgieran a un ritmo acompasado y con mayor relevancia, mientras que en otros se propagaran de forma más discontinua y en ocasiones con menor repercusión. Así, Trinidad Barrera subraya "la ligera asincronía de unos países americanos frente a otros a la hora de alistarse en las filas vanguardistas", aunque, en términos generales, podría hablarse de un brote simultáneo en gran parte del conjunto continental (14-15). A pesar de esta suerte de arritmia, en el continente latinoamericano los límites cronológicos[81] de los vanguardismos pueden situarse aproximadamente entre 1916 y 1935, periodo en el que irrumpe con mayor fuerza la insurgencia renovadora en lo que a las manifestaciones artísticas se refiere (Verani 13). Sin embargo, para esta investigación y centrándome en el corpus principal de los poetas que abordaré, el periodo que propongo como desarrollo de una estética de la brevedad en las vanguardias hispanoamericanas se sitúa aproximadamente entre 1916 –año en que surge el interés por la síntesis verbal en el creacionismo de Vicente Huidobro– y 1940, fecha en la que el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade publica en Tokio sus *Microgramas.*

Aunque, por razones de unidad y de delimitación lingüísticas, en el título de esta tesis utilizo el vocablo "Hispanoamérica" –para indicar que abordaré dentro del corpus central obras escritas en español por autores hispanoamericanos–, en diversas ocasiones

[81] Otros críticos ofrecen distintos límites cronológicos para fijar el periodo vanguardista. Federico Schopf, por ejemplo, propone un intervalo situado entre 1916 y 1939. Por su parte, Nelson Osorio sitúa los límites entre 1919 y 1929, mientras que el húngaro Miklos Szabolscsi propone como fecha inicial el año 1905. José Emilio Pacheco, en cambio, pone el punto de mira en el año 1922 como fenómeno mundial de las vanguardias, año en el que coinciden la aparición de *Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires, la Semana de Arte Moderno den São Paulo y el surgimiento del estridentismo en México con *Actual, hoja de vanguardia* (Schwartz 29).

utilizaré el vocablo “Latinoamérica” porque me parece importante tener una óptica inclusiva que apunte igualmente al panorama brasileño.

Un primer aspecto general de los vanguardismos en el Nuevo Continente es su condición metabólica, hecho que les permitió absorber los nutrientes esparcidos en otros confines geográficos. Así, contagiadas por las corrientes iconoclastas surgidas en los umbrales del siglo XX en gran parte de Europa, las vanguardias poéticas de América Latina fueron capaces de poner en marcha toda una imaginería verbal en donde la sintaxis lógica y el uso racional del lenguaje fueron diezmados en favor de un incesante ejercicio de la imaginación que promovió no solo el asintactismo, las imágenes insólitas y visionarias o los efectos visuales, sino también una nueva distribución tipográfica, así como el cultivo de una forma discontinua y fragmentada en la que la simultaneidad se erige como el principal elemento constructivo (Verani 12). Aunada a estas características, expresadas mayoritariamente en diversos manifiestos y presupuestos teóricos, no debe pasarse por alto la fascinación que muchas voces sintieron por las microformas y el minimalismo poético, un mapa de brillos que fue encendiéndose de manera paulatina y que constituye la principal materia de análisis de estas páginas.

Entre los primeros esfuerzos en nuestra lengua por comprender la gama rupturista se encuentra el libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) de Guillermo de Torre. En dicho compendio, el crítico español asegura que “toda gran época tiene como eje la inquietud y toda obra verdaderamente capital ha sido provocada por un sentimiento de inquietud” (25). Así, las exploraciones plásticas y literarias de los albores del siglo XX tendrán como rasgo distintivo la epilepsia creativa, una continua pulsión destinada a evadir cualquier intento de conformismo y a diagramar nuevas fórmulas poéticas en las que la condensación se erige como uno de sus principales motivos. Si en el capítulo anterior tracé una radiografía sobre los antecedentes de las

formas breves tanto en la tradición universal como en los parajes de Hispanoamérica, en este apartado dibujaré un cuadro general de la proyección de dichas formas en el campo poético vanguardista, rastreando el impacto ejercido por los *ismos*[82] europeos para luego dar paso al terreno hispanoamericano junto a los autores y libros que propongo como principales abanderados de una estética de la brevedad.

A pesar de las influencias periféricas, cabe señalar que el vanguardismo hispanoamericano no debe entenderse como "un simple epifenómeno de la vanguardia europea sino como una respuesta legítima a condiciones previas y articulado a otras vanguardias", convirtiéndose así en una variable específica de un fenómeno internacional mucho más amplio (Osorio XXI). Más allá de una simple proyección o de un injerto artificial, Gloria Videla defiende la postura de la "otredad de la creación literaria hispanoamericana" frente al mosaico vanguardista europeo, señalando, entre otras cosas, la vocación y el destino de convergencias culturales que rigen el sincretismo inherente del ser americano, así como los rasgos sociales, políticos y económicos que rodearon el embrión de los *ismos* en el Nuevo Continente[83] (30). A mi juicio, la vanguardia latinoamericana puede concebirse, metafóricamente, como una aleación, es decir, como una mezcla de dos o más elementos en la que el compuesto resultante presenta unas características disímiles a las de los elementos constitutivos por separado. En dicha mixtura, la expresión americana se presenta, más que como una hibridación, como una conciencia receptiva y atenta a las particularidades locales y universalistas. Esta vocación de ósmosis será vital para que la vanguardia latinoamericana incorpore,

[82] Los llamados *ismos* europeos se refieren a los distintos movimientos que revolucionaron el arte a comienzos del siglo XX. En 1931 Ramón Gómez de la Serna reunió una importante serie de dichos movimientos bajo el título, precisamente, de *Ismos*. En ese sentido, coincidiendo con las apreciaciones de Guillermo de Torre, Jorge Mañach y Regino E. Boti, Roberto Fernández Retamar señala que el término "vanguardia" pasó a designar el conjunto o la suma de dichos *ismos* en cuestión, todos ellos caracterizados por el común denominador de la novedad ("La poesía vanguardista en Cuba" 197).

[83] En esa misma línea, Teodosio Fernández señala que los movimientos de vanguardia "habían aparecido en Hispanoamérica al iniciarse los años veinte, eco de los que habían agitado y agitaban la vida artística europea, aunque reconociesen precursores dentro de la tradición literaria propia" (44).

recupere y reinvente las formas cortas hasta proyectarlas en una poética minimalista, que, como ya se advierte, es la amalgama que me interesa analizar.

En este punto, es pertinente señalar que mi propósito no es trazar un cuadro absoluto y detallado de las vanguardias internacionales, ni mucho menos registrar milimétricamente su desarrollo en Latinoamérica. Antes bien, mi aporte reside en cribar aquellos posibles rasgos que permitan establecer un vínculo con la estética de la brevedad entre ambos afluentes, cada uno con sus matices y peculiaridades. Debido a ello, soy consciente de los riesgos que implica dicha empresa, sobre todo por los nombres y los aspectos esenciales de los que me veo obligado a prescindir para poder enfilar mi análisis en la dirección correcta sin caer en extenuaciones y generalidades. No obstante, más allá de las posibles lagunas, confío en que el esfuerzo nos conduzca a pisar sobre terreno fértil, por muy delimitado que éste sea. Dejando de lado la visión panorámica y los resúmenes detallados, optaré por una intermitencia plural.

2.1. La poética de lo breve en los albores del siglo XX

Antes de entrar de lleno en el embrión de las vanguardias, conviene detenernos brevemente en el panorama cultural del siglo XIX y resaltar el interés que tanto Edgar Allan Poe como Charles Baudelaire manifestaron por el poema corto y el poema en prosa, respectivamente, y que de algún modo incidirían en las renovaciones formales de cara al nuevo siglo. En el caso de Poe, la atracción por los poemas de corta extensión quedó fielmente reflejada en su texto titulado “El principio poético”, en el que el escritor estadounidense expresa su voluntad de acercarse a algunos de los “poemas

menores"[84]–tanto ingleses como norteamericanos– que más le han impresionado y marcado su gusto literario (49). Según Poe, un poema puede ser "inapropiadamente breve" si no logra un equilibrio entre lo brillante y lo duradero, por lo que "es necesario que el sello presione firmemente la cera" (52). La imagen de ese sello presionando la cera resume la precisión con que la forma breve debe obrar para sí. Además de adentrarse a nivel teórico en el poema breve, Poe desarrolló un proyecto bajo el nombre de *Marginalia*[85], que consistía en una recopilación de breves reflexiones apuntadas precisamente en los márgenes de los libros que iba leyendo. El lector Poe, paradójicamente, se convierte en autor efímero de las obras que lee, tal y como él mismo lo expresa: "Al adquirir libros he procurado siempre que tuvieran amplios márgenes, no tanto por amor a los bellos volúmenes como por la facilidad que ofrecen para anotar allí los pensamientos que sugieren, coincidencias y desacuerdos de opinión o breves comentarios críticos en general" (131). Al rescatar algunas de esas anotaciones se confirma el gran parecido que pueden llegar a tener, por ejemplo, con el aforismo, tal y como se observa en la siguiente reflexión:

> ❖ Infinidad de errores se abren camino en nuestra filosofía por la costumbre del hombre de considerarse tan solo ciudadano del mundo –de un planeta individual– en vez de contemplar ocasionalmente su posición como cosmopolita, como habitante del universo (146).

Por su parte, Baudelaire también haría lo propio al incursionar en el poema en prosa como mecanismo híbrido de captación de las atmósferas del paisaje urbano, hecho que, según plantea David Marín Hernández, le ha permitido consolidarse en la historia de la literatura universal ya no solo como el precursor de dicho género, sino como el

[84] El propio Poe aclara: "al decir 'poemas menores', aludo a poemas de corta extensión" (49).

[85] El término "marginalia" fue acuñado por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge para referirse a las constantes notas que realizó al margen en los libros que leyó y que constituyen un voluminoso legado. Algunos autores hispanoamericanos, como Alfonso Reyes, también se valieron de ese concepto para incorporarlo a su escritura.

primero en desarrollar una "conciencia lírica de la ciudad" (5). De esta forma, en sus *Petits poèmes en prose*[86], Baudelaire hace las veces de un *flâneur* que va registrando las calles de un París sórdido, y en las que el poeta parece denunciar la incruenta escenografía impuesta por la modernidad. En esa aventura verbal, por la que desfilan diversos seres marginales, Baudelaire volatiliza la solidez del verso para dotarlo de transitoriedad y lograr así la sensación de un paseo mediante la utilización del poema en prosa. El verso se peatonaliza para que en su discurrir formal la voz poética encuentre el modo de vivificarse y transmitir la experiencia performativa del paseante. En otras palabras:

> El poeta recurre a este género porque constituye el medio perfecto para reflejar sus fuertes contrastes anímicos al deambular por las calles (análogos a los fuertes contrastes que le muestra la realidad parisina). La paleta de tonos se enriquece en los poemas en prosa: el lirismo comparte página con reflexiones ensayísticas de naturaleza social, con toques humorísticos, con salidas sarcásticas e irónicas, con pinceladas de verdadera crueldad, con narraciones que hoy podrían pasar perfectamente por modernos microrrelatos (Marín 6).

De este modo, mediante sus pequeños poemas en prosa, Baudelaire no solo ensaya una nueva conciencia lírica acorde a su desafección por la urbe, sino que implementa un género híbrido que, de cara al siglo de las vanguardias, irá ganando protagonismo. A diferencia del peso inamovible de la máxima y la sentencia, la forma corta en Baudelaire se deriva de una prosa poética en la que "la brevedad es el

[86] Conviene aclarar tres aspectos en torno a los *Petits poèmes en prose*. Primeramente, se trata de una obra inacabada, ya que Baudelaire tenía la intención de escribir cien poemas, pero solo pudo consolidar cincuenta. En segundo término, subrayar que el libro se publicó de manera póstuma, concretamente en 1869, dos años después del fallecimiento del poeta y gracias a la colaboración de dos de sus amigos, Charles Asselineau y Théodore de Banville. Finalmente, resaltar que, dependiendo de la edición, la obra puede aparecer bajo el título de *Le spleen de Paris*, ya que el propio Baudelaire dejó por escrito que le convencía más esta última opción, aunque también es común que ambos títulos coincidan en la portada (Marín 1).

movimiento de concentración y movilidad del sujeto que escribe" (Casado Candelas 53), un sujeto atento al hábitat que lo circunda y a la imaginación que lo habita. Para lograr dicha pulsión, el poeta francés a veces se vale del diálogo directo (como ocurre en el poema "El extranjero"), mientras que en otras se decanta por la reflexión continuada, claramente visible en el poema "Las muchedumbres", construyendo así un álbum fragmentario en donde las fronteras genéricas se disuelven.

En pleno siglo XIX, la noción y el valor de la forma breve parecen hallar un cierto rango de experimentación formal y de reivindicación discursiva, tal y como se observa en los aportes propuestos tanto por Poe como por Baudelaire y que Alain Montandon expone en los siguientes términos:

> La brièveté est devenue, au XIXe siècle, une des caractéristiques de la modernité, au point que l'on peut parler de brièveté comme forme caractéristique d'une certaine poésie après Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. La condamnation des formes longues pour une écriture de la concentration, de la discontinuité et de la fragmentation trouve une de ses origines dans les théories d'Edgar Poe […]. Poe relie l'exigence de brièveté à une psychologie de la lecture et de l'effet qui ne peut se maintenir au-delà d'un laps de temps déterminé (148).

Al poner en relación la brevedad con una psicología de la lectura, Montandon hace referencia a una curiosa idea de Poe, según la cual, "el valor del poema se halla en relación con el estímulo sublime que produce", estímulo psíquico y efímero que, "pasada media hora como máximo", decae provocando el cese de la excitación que en un principio produjo (Poe 49). Sin afán de pretender comparar o cuantificar el tiempo que conlleva la absorción de un poema, resulta doblemente sorprendente que en la lectura de un haikú, de una copla o de un aforismo apenas invirtamos un puñado de segundos y que ese tiempo baste para que el estímulo nos golpee con todas sus fuerzas.

Como señalé en el capítulo anterior, desde las propuestas condensadas de Gustavo Adolfo Bécquer y Ramón de Campoamor –que sirvieron de contrapeso frente a la ampulosidad de ciertos románticos– hasta las *Gotas amargas* de José Asunción Silva, la poesía en lengua española del siglo XIX también rindió sus frutos en lo que la brevedad se refiere, llegando incluso a influenciar a voces tan distanciadas como las de Rubén Darío o Nicanor Parra, y contribuyendo así al desarrollo paulatino de una literatura imantada por lo minúsculo. De este modo, como se verá a continuación, la atracción por la brevedad también encontró cabida en el paisaje decimonónico de Hispanoamérica, llegando a coronarse en todo su esplendor en las primeras décadas del siglo XX.

En su artículo "De las formas breves en la literatura latinoamericana contemporánea", Adolfo Castañón subraya que, a lo largo de la historia, la brevedad ha establecido vínculos no solo con el patrimonio de la sabiduría (como los proverbios bíblicos o los versículos del Corán), sino también con la risa (como es el caso de los entremeses, los divertimentos o las anécdotas), hermanando así concisión y profundidad. Desde una óptica general y atendiendo al panorama singular de América Latina, Castañón señala que, a diferencia de la retórica clásica, el academicismo o el discurso doctrinario –en los que se busca el lenguaje de la causa y se elude la huella del orador– la estética de la brevedad opera de una forma muy distinta, "no por acumulaciones, elaboraciones y previsiones largamente preparadas, sino por sorpresas y novedades y buscando aparecer el lenguaje del individuo" (19). De esta forma, Castañón plantea una interesante postura dicotómica confrontando el lenguaje de la causa *versus* el lenguaje del individuo, incidiendo en que este último encuentra su génesis en el campo de lo fractal, y, para ilustrar dicha diferencia, recurre al caso de Domingo Faustino Sarmiento y sus libros *Facundo* y *Recuerdos de provincia*:

> Los dos forman parte de la historia de la literatura hispanoamericana; sin embargo, el primero ha tenido una gran influencia en la historia de la literatura y de las ideas en la medida en que ha dado forma a una causa americana: la discusión entre civilización y barbarie, mientras que los *Recuerdos* han sido menos consultados, aunque en ellos se dé una invención más rica y una innovación más radical del lenguaje a través de un conjunto monumental de textos en sí mismos breves (20).

A partir de finales del siglo XIX la experimentación del lenguaje personal encontrará en los géneros breves su mejor aliado, géneros siempre marcados por la innovación y el cambio y que pueden apreciarse en un abanico de propuestas tan variadas como singulares: las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí, la renovación del cuento breve llevada a cabo por el uruguayo Javier de Viana, los diarios de Rufino Blanco Fombona, los *Testimonios* de Victoria Ocampo, la correspondencia y el arte epistolar entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, los ensayos de Salvador Novo, los apuntes y notas de Julio Cortázar en *La vuelta al mundo* o las incursiones sintéticas de Guillermo Cabrera Infante en el campo de la narrativa, por mencionar algunos (Castañón 20-21). Con esta oferta plural, bien puede deducirse que las formas breves no solo atañen única y exclusivamente al campo poético, sino que pueden incluso abarcar otras zonas de registro hasta desembocar en terrenos tan precisos como el de la minificción. En este punto, cabe resaltar los aportes teóricos de Lauro Zavala, para quien la minificción, esa escritura experimental cuya extensión no suele sobrepasar las 250 palabras, es el género más reciente de la historia de la literatura y sus orígenes se sitúan precisamente en el umbral vanguardista latinoamericano.

De acuerdo a los estudios realizados por Zavala, mientras que el cuento moderno –dotado de una extensión aproximada entre 2,000 y 10,000 palabras– aparece en los Estados Unidos a mediados del siglo XIX con los textos de Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe, por su parte la minificción irrumpe en Hispanoamérica en torno a la

década de 1910, gracias a los aportes de Julio Torri, en México, y de Macedonio Fernández, en Argentina (9). La óptica propuesta por Zavala confiere a la minificción una suerte de hibridación genérica, hecho que resulta interesante a la hora de poder establecer nexos y conexiones con otras fórmulas como el microrrelato, el haikú o las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, por mencionar algunas (9-10). Poco a poco se confirma la manera en que las formas breves entran de lleno en el paisaje del nuevo siglo, dinamitándolo con su pólvora de condensación.

Si ya he aludido a algunas referencias concernientes a la brevedad, presente tanto en diarios, cartas, ensayos, cuadernos de notas, narrativa[87], minificción o crónicas, toca ahora ver cómo la concisión textual también se infiltró dentro del ámbito poético. En el caso concreto de la poesía, la brevedad también comenzó a dar sus frutos como escritura anfibia y experimental al encontrar cabida en los aforismos del cubano José de la Luz Caballero o en las incursiones en el poema en prosa llevadas a cabo por el venezolano José Antonio Ramos Sucre, ambos poco frecuentados por la historia de la literatura debido en parte a la problemática que supone incorporar géneros fronterizos a la didáctica tradicional, pero que desde su periferia muestran una constante experimentación (Castañón 20). Ya en el capítulo anterior había incidido en que la escritura aforística en Hispanoamérica –frecuentada por Amado Nervo, Ignacio Manuel Altamirano o Franz Tamayo– se da de forma tardía en comparación con la tradición europea. Quizá sea esa peculiaridad anfibia inherente al aforismo lo que provocó su ralentización en las letras del Nuevo Continente.

No obstante, a pesar de la parsimonia con que las formas breves fueron ganando protagonismo en el panorama hispanoamericano, es en el siglo XX cuando el interés por

[87] Para profundizar en el tema de la minificción, la fragmentación genérica, la experimentación y el cultivo de la brevedad dentro del ámbito narrativo de las vanguardias hispanoamericanas, se recomienda la antología *Prosas hispánicas de vanguardia* (2013) de Selena Millares.

la brevedad y la concentración del lenguaje se da en función de una crítica al "gigantismo cultural" heredado desde Occidente, una crítica que Jorge Luis Borges ejercerá de manera incisiva en su obra *El tamaño de la esperanza* (1926) y en la que el escritor argentino promoverá una campaña contra los géneros torrenciales, subrayando la idea de que la literatura criolla no tiene que ser forzosamente una literatura hipertrofiada (Castañón 21-22). La idea borgiana de contraponer la musculatura literaria frente a la concisión verbal, demuestra hasta qué punto los géneros breves, más que una expresión casual, constituyen un nido de insurgencia que encontrará en la vanguardia el caldo de cultivo para su fermentación. Como se verá a lo largo de este estudio, la conciencia crítica irá de la mano de la creación, diseminándose en diversas voces y dando a luz obras que sorprenden tanto por su economía como por su propuesta estética.

Poco a poco, la preocupación por la brevedad irá calando cada vez más como estética innovadora y como nexo entre la conciencia del yo y su hábitat circundante. De acuerdo con Loreto Casado Candelas, la forma breve "aparece a lo largo de su historia como un discurso poético de la justa medida, de la visión restringida y de la limitación de la palabra", ingredientes que, en pleno siglo XX, se justifican a partir de la constante dispersión que caracteriza al sujeto moderno, siempre al acecho de anotar, captar el instante e "inscribirlo como huella" (52-53). La reflexión propuesta por Casado Candelas nos lleva a pensar hasta qué punto el paisaje volátil de las ciudades y la hiperactividad de las sociedades modernas dinamizaron el cultivo de una poética de la pausa, tan propia como la que se observa en el haikú o incluso en el aforismo.

En este punto, es conveniente recordar que, para esta investigación, he delimitado las formas breves en dos grupos: el de las paremias (aforismos y refranes) y el de los poemas cortos (haikú, epigrama y variantes de la poesía popular), y que varían según las características expuestas en el capítulo anterior, además del sello distintivo de

la versificación o de la linealidad de los signos. Bajo esta perspectiva, Casado Candelas incide en que, ya sea pensamiento o verso, "la poética de la forma corta se reconoce a lo largo del siglo XX en la metáfora del relámpago" (53), una súbita aparición que encandila por su densidad y su magnetismo.

La maleabilidad con que la brevedad se encapsula en diferentes formas textuales ha dado lugar a diversas posturas que cuestionan su eficacia frente a otros discursos más homogéneos y frecuentados. Sin embargo, es esta versatilidad plástica y verbal lo que hará de la concisión una apuesta innovadora y acorde a los tiempos de la vanguardia. La dificultad de encasillar de manera sólida a las formas breves, así como su densidad discursiva, catapultarán una estética marcada por su tez concisa, anfibia y poliforme. En otras palabras:

> La forma breve engloba una realidad más amplia que la de género, concierne diferentes tipos de escritura. Es una de las razones por las que se adapta a la expresión literaria de un siglo que se ha definido entre otras cosas por la superación de las categorías genéricas. Por esta misma razón, y desde un pensamiento "científico de la literatura" a menudo la forma breve no es apreciada. El reproche que se le hace se refiere casi siempre a la incapacidad del escritor de expresarse de forma amplia y continuada […]. Si la brevedad constituye uno de los rasgos de la poesía del veinte es por su densidad y por su rapidez e instantaneidad. Es decir, por reflejar una forma de relación con el espacio y el tiempo que se acomoda perfectamente al siglo de la velocidad. En su densidad la forma breve supone una captación del instante en su eternidad (Casado Candelas 62).

Aquí se observa un primer apunte que nos permite establecer un posible nexo entre la forma breve –fulgurante y en ocasiones fragmentada– y la agitación vivencial de las metrópolis de comienzos del siglo XX. Dicha convulsión se aprecia no solo en el ritmo frenético de la cotidianeidad, sino también en el impulso revolucionario que, como sello distintivo, caracterizó a las vanguardias históricas. De esta forma, las

corrientes revolucionarias surgidas a partir de la primera década del pasado siglo sacudieron por completo los cimientos de una cultura anquilosada y reacia al cuestionamiento institucional. Más aún, como si de una premonición conjunta se tratara, los vanguardismos europeos se adelantaron a la fricción bélica de 1914, prefigurando así el carácter telúrico e insurgente de muchos de los planteamientos estéticos de una época marcada tanto por la aceleración del tiempo histórico[88] como por los triunfos tecnológicos y la sacudida social (Verani 11).

Ante este dinamismo, la palabra poética supo hallar el modo de solidificarse y trascender la aceleración de la vida cotidiana hasta convertirse en su rostro fugaz. En el siglo de la velocidad y del cambio, la estética de la brevedad logrará contener el instante y maquillarlo con el sello de la pausa y la transitoriedad. Esta suerte de "poética del flash" hará de la forma breve un mecanismo de detención y fugacidad, paradoja que, como mínimo, logrará coronarse, más que como una escuela, como una aventura conjunta. Bajo estas circunstancias, no es de extrañar que el propio José Juan Tablada, hacia el año 1922, se haya referido al haikú como "el justo vehículo del pensamiento moderno", o que incluso abogara por una democracia vital en la que, biológicamente, "nada hay grande ni pequeño" y en la que los rascacielos son tan importantes como una célula o como "el millón de kilowatts almacenado en un milímetro cúbico de éter" (*Tres libros* 105). Ya Baudelaire, en "Le peintre de la vie moderne", anticipaba el cosmos de lo cambiante al internarse en el fluir cotidiano de su época y descubrir que "la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, la contingencia, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable" (Schwartz 41).

[88] De acuerdo con Octavio Paz, la época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico: "No digo, naturalmente, que hoy pasen más rápidamente los años y los días, sino que pasan más cosas en ellos […]. Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora" (*Casa de la presencia* 412-413).

El signo poético se convierte así en el reflejo de su tiempo, un tiempo que, al cruzar el umbral del siglo XX, se antoja más volátil e intransigente. Ante la fuerza torrencial de la vida y la hiperactividad, la concisión de la palabra y la búsqueda del detalle trascendental iluminarán el camino hacia una mirada más sensible y escrupulosa que encuentra en la mitología un espejo donde reconocerse:

> Uno de los "mitemas" que definen la cultura de nuestro siglo es, según Gilbert Durand, la fuerza de lo mínimo. Es uno de los componentes del mito de Hermes, dios de los cambios, el comercio, dios que inspiraría nuestra civilización y al mismo tiempo la resistencia a una deslocalización propia de un pensamiento tradicional. Esta valoración de la reducción en el espacio es válida para la brevedad en el tiempo. Inspira una forma de escritura destinada a captar el acontecimiento, una imagen, una sensación, forma de aprehensión del instante y del tiempo. La brevedad se convierte en una razón propia de lo poético, que, reflexionando sobre su propia enunciación, no puede reposar sobre las certezas del lenguaje como lo hacía el Romanticismo. La brevedad es el movimiento de concentración y movilidad del sujeto que escribe a la búsqueda de una nueva necesidad. (Casado Candelas 62).

Esa necesidad de reconocerse en la condensación textual y en la revelación del instante marcará profundamente a las vanguardias latinoamericanas de manera transversal y continuada. Por ello, aunque la mayoría de los críticos apuntan a los grandes programas escriturales marcados por el espíritu vanguardista y que se difundieron gracias a las diversas posturas teóricas de los manifiestos, considero que, para muchos poetas, la vanguardia constituyó también una experiencia minimalista, en el sentido espiritual y sígnico. Esa es la razón por la cual me interesa conducir todas las aristas posibles a señalar la manera en la que lo fragmentado y las formas breves terminaron por fundirse en una estética.

Los estudios sobre las vanguardias artísticas y literarias surgidas en Europa son más que abundantes. Tomando en cuenta que la internacionalización de los *ismos*

supuso una transfusión activa entre diversos países, no es extraño que surjan constantes acercamientos desde distintas ópticas hacia el mismo periodo artístico. Como un aporte más hacia esas conexiones, me interesa rastrear hasta qué punto los planteamientos vanguardistas europeos promovieron de algún modo una estética de la brevedad, y cómo esas propuestas influyeron en la confección de la vanguardia latinoamericana y su interés por la economía verbal. En el siguiente inciso plantearé un análisis que permita abordar las vanguardias literarias y artísticas europeas desde una óptica propicia a la forma breve.

2.2. El influjo de la brevedad: los *ismos* europeos y su recepción en Latinoamérica

Surgidos como una negación total del pasado, los movimientos europeos de vanguardia dinamitaron los comienzos del siglo XX, marcando el ritmo estético que, años más tarde y de manera plural, incidiría en otros confines geográficos. En ese sentido, los *ismos* del Viejo Continente alimentaron el espíritu vanguardista latinoamericano, propiciando –directa o indirectamente–, la condensación de la forma poética y el cultivo de la síntesis discursiva. Tendencias como las del futurismo italiano, 1909; el expresionismo alemán, 1911; el imaginismo de Ezra Pound, 1912; el cubismo poético de Guillaume Apollinaire, 1914; el dadaísmo de Tristán Tzara, 1916 o el surrealismo de André Bretón, 1924, contribuyeron, con distintos grados de influencia y perdurabilidad, al desarrollo de la nueva poesía latinoamericana (Verani 11-12).

Ante esta oferta plural, es importante matizar la procedencia de ciertas voces foráneas que se implicaron en la avanzada artística europea. Así, por ejemplo, Pound, siendo estadounidense, se consagró como uno de los principales activos del imaginismo,

mientras que, por otro lado, Vicente Huidobro ya formaba parte de la vanguardia parisina desde los comienzos de 1917. La presencia de Borges en el movimiento ultraísta español, así como la participación de Cesar Moro en el grupo surrealista o de Diego Rivera en el cubismo, confirman la internacionalización y mixtura con que las corrientes europeas marcaron su rumbo.

Dentro de esa novedad poética, nos interesa, para este estudio, centrarnos en el carácter sintético de la palabra y su configuración en las microformas. Para ello, es indispensable abordar el impacto que las llamadas vanguardias históricas ejercieron al otro lado del Atlántico y cribar sus planteamientos estéticos, de tal modo que nos permita vislumbrar un posible nexo con la economía verbal y la creación de poemas sintéticos.

El primer brote que anunció una nueva estética en el ámbito artístico del siglo XX surgió en 1907 con el cubismo pictórico de Picasso y Braque, corriente que abogaba por la liberación de la perspectiva geométrica y por la representación de un mismo detalle visto de manera simultánea desde diferentes líneas ópticas. Tal y como afirma Octavio Paz en *Los hijos del limo*, "el cubismo concibió al cuadro como una superficie donde, regidos por fuerzas de atracción y repulsión, oposiciones complementarias, se despliegan los distintos elementos externos e internos que componen un objeto", produciendo así un sistema de relaciones plásticas (*Casa de la presencia* 532). Como consecuencia de esta exploración pictórica surgió, esta vez en el ámbito de las letras, el llamado cubismo poético, que rechazaba al sujeto exterior limitándose a "una explicación subjetiva de las cosas por medio de las imágenes interiores creadas por el poeta" (De Teresa / Prieto 212).

Estas nuevas fórmulas posicionales y representativas pronto fueron asimiladas por diversos poetas, como Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Jean

Cocteau, Max Jacob o Vicente Huidobro, produciendo materias verbales que de algún modo reflejaban una nueva aventura espiritual centrada en la economía de recursos. En ese sentido, apunta Guillermo de Torre, los *Calligrammes* (1918) de Apollinaire constituyen un ejemplo de "lirismo atmosférico" en el que la fusión de planos temporales y espaciales conviven en la palabra con la misma técnica con la que lo hacen en pintura por medio del cubismo analítico (*Historia literaturas de vanguardia I* 260). Así, las propuestas cubistas resaltan por su plasticidad híbrida y sus diálogos con distintas artes.

Derivado del cubismo literario emanó otro de los afluentes consagrados al lenguaje sintético: el simultaneísmo. En primera instancia, como su nombre lo indica, el simultaneísmo poético buscaba la representación simultánea de la sucesión mediante la yuxtaposición de interjecciones, fragmentos y onomatopeyas con el fin de crear una convivencia de instantes fijos. Según afirma Paz, el principal problema al que se enfrentaron los simultaneístas se resume en la siguiente cuestión: "¿cómo organizar la materia verbal, que es por esencia temporal y sucesiva, en una disposición espacial y simultánea?" (*Casa de la presencia* 533). Mediante diversas técnicas como el montaje, el *collage*, el dramatismo escénico, la escritura espacial o el relato entrecortado, los simultaneístas buscaron el modo de presentar el poema tal y como se presenta ante nosotros un átomo de realidad iluminado por una confluencia de tiempos y espacios. En ese sentido, insiste Paz, la poética simultaneísta alcanzó su mayor depuración en la obra de Reverdy, en donde la imagen no solo se presenta como "la forma más perfecta y sintética de la correspondencia universal", sino que, dentro de la economía verbal del poema, ocupa una realidad espiritual autónoma (*Casa de la presencia* 538), como se aprecia en este breve ejemplo:

MINUTO

No ha regresado todavía
Pero ¿quién entró en la noche?
El péndulo los brazos cruzados
se ha detenido

(Paz, *Versiones y diversiones* 85)

Las propuestas cubistas y simultaneístas tuvieron nexos en común con otras posturas como el futurismo, el creacionismo, el surrealismo o el imaginismo, por mencionar algunas. De ahí que desde este primer ángulo de observación se advierta que los *ismos* no fueron puertas herméticas, sino ventanas abiertas a un diálogo entre sí.

De igual forma, en la vanguardia latinoamericana se aprecian íntimos reflejos que conectan con este primer brillo, como es el caso de José Juan Tablada y su "Nocturno alterno", uno de los poemas simultaneístas más conocidos en el que el autor mexicano compara la misma luna vista desde Nueva York y Bogotá[89]. A continuación, habiendo puesto el foco de origen en el cubismo de 1907, abordo las demás corrientes artísticas europeas y su recepción en América Latina para rastrear sus relaciones con la poética de la brevedad.

2.2.1. Futurismo: contención y belleza de la velocidad

Si nos atenemos a la evidencia documental, el futurismo italiano –según señala Jorge Schwartz– surgió un 20 de febrero de 1909, fecha en que Filippo Tommaso Marinetti da a conocer, en la primera página del diario *Le Figaro* de París, el primer Manifiesto

[89] En "Nocturno alterno", poema compuesto por quince líneas, Tablada utiliza la técnica del contrapunto. Mientras que los versos nones describen la atmósfera neoyorquina, los versos pares –señalados en itálicas y con un poco de sangría– detallan una postal bogotana. Al final del poema descubrimos que el autor presenta una simultaneidad de tiempos y espacios, unidos, en este caso, por la contemplación del satélite natural de la Tierra: "Y sin embargo / es una / misma / en New York / y en Bogotá / la Luna…!" (Zaid 485).

Futurista. Los postulados del texto de Marinetti harían un eco casi inmediato en América Latina, tanto así que, apenas unas semanas más tarde –concretamente en la edición del 5 de abril del diario *La Nación* de Buenos Aires– Rubén Darío es el primero en reseñar[90] y traducir los once puntos propuestos por el poeta italiano. A finales de ese mismo año, continúa Schwartz, un diario de Salvador, en Bahía, publica un artículo de Almacchio Diniz titulado "Uma nova escola literária", que resultaría ser la primera mención al futurismo en Brasil. Ambas menciones, la de Darío y la de Diniz, serían las primeras noticias de las vanguardias históricas en Latinoamérica[91] (28).

No hubo que esperar ni siquiera un año para que el primero de los *ismos* europeos tuviera resonancia en el paisaje poético latinoamericano, al menos a nivel informativo, ya que, como se verá, las vanguardias como tal en el Nuevo Continente se dieron unos años más tarde. A pesar del rechazo unánime que provocó la adhesión de Marinetti al fascismo italiano después de la Primera Guerra Mundial, lo cierto es que la apuesta del futurista italiano trajo consigo una negación de los valores del pasado y un culto por la reinvención que llamó poderosamente la atención más allá de sus fronteras. En ese sentido, las vanguardias se centrarán en la noción de lo nuevo como principal motor creativo y de constante ruptura con el legado artístico inmediato, aspectos que mantienen una estrecha relación tanto con la alteración de las formas de consumo y los innovadores medios de producción como con la ideología progresista heredada de la revolución industrial. Por ello, no es de extrañar que en la poesía vanguardista de los

[90] En dicha reseña, Darío se muestra muy crítico con los postulados de Marinetti –aunque reconoce la energía verbal de su poesía–, e incluso subraya que "el Futurismo estaba ya fundado por el gran mallorquí Gabriel Alomar", quien, en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Barcelona el 18 de junio de 1904 y que justamente se titulaba *El futurismo*, ya anticipaba algunas de las ideas propuestas por el poeta italiano (Schwartz 374).

[91] Nelson Osorio subraya la actitud crítica y receptiva que los Modernistas hispanoamericanos tuvieron ante las "estridentes proposiciones de Marinetti". De hecho, Amado Nervo también contribuyó a la difusión del futurismo italiano en América mediante la publicación de su artículo "Nueva escuela literaria" (agosto de 1909) en el *Boletín de instrucción pública* de México (13). Como ya se verá, pasada una década, otras voces como las de José Carlos Mariátegui, Vicente Huidobro, Graça de Aranha, Mario de Andrade o César Vallejo seguirían reflexionando entorno a la estética futurista.

años 20 haya un culto irresistible a la imagen tecnológica, en donde no faltan la locomotora, el tranvía, el avión, rascacielos, ascensores, torres, antenas, hélices e incluso paracaídas, y en la que la novedad no se ciñe exclusivamente a una actitud de refutación del pasado, sino que encarna su consistencia en las transformaciones a nivel formal de la poesía (Schwartz 40-43).

Me interesa detenerme en este punto para subrayar un aspecto diferencial entre el campo semántico de lo maquinal y la aceleración de la vida provocada por los avances tecnológicos. Ya Marinetti, en su manifiesto de 1909, había proclamado una nueva belleza, "la belleza de la velocidad", pero se trataba de una velocidad supeditada en gran medida a la cultura objetual que traía consigo nuevos códigos representativos –y en ocasiones rimbombantes– de la modernidad, como el del automóvil rugiente y hambriento, el de las "locomotoras de amplio petral que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero" o el del bólido de carrera (más hermoso que la Victoria de Samotracia) con su "caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo" (126-131). Dicho de otro modo, Marinetti fue un "grandioso mitómano" que enarboló el mito de la modernolatría, entendiendo lo moderno no como una realidad fehaciente, sino como una "irrealidad fabulosa" (Torre, *Historia literaturas de vanguardia I* 91). Estas imágenes futuristas, que con los años seguirían acrecentándose, son lo que Vicente Huidobro, en su texto "Maquinismo y futurismo", bautizó bajo el nombre de la "mitología de la máquina", alegando que "no es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso" (Schwartz 385).

Por su parte, en "Estética y maquinismo", César Vallejo también arremetería contra la armadura futurista al señalar que para el artista revolucionario "un motor o un avión no son más que objetos, como una mesa o un cepillo de dientes", con la diferencia de que aquellos poseen más utilidad y eficiencia creadora (*El arte y la revolución* 55).

Más aún, en su breve y revelador texto titulado "Poesía nueva", el poeta peruano incide en el modo en que el poema debe absorber toda la gama semántica que rodea al mundo moderno de su época y advierte:

> Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema", "avión", "jazz-band", "motor", "radio" y, en general, de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras […]. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad (*El arte y la revolución* 100).

Tanto Huidobro como Vallejo se muestran críticos con el imaginario futurista en la medida en que sugieren que un poema no es novedoso por el tema o el vocabulario que emplea, sino por la forma en que esos mismos componentes son tratados mediante una nueva sensibilidad. Por otro lado, más allá de la cultura material forjada por el progreso, me interesa poner ahora el punto de mira en la aceleración que dicho progreso supuso para la vida y la conciencia del siglo XX. En "Marinetti y el futurismo", texto leído como apertura a la conferencia pronunciada por Marinetti en el Teatro Lírico de Río de Janeiro en 1926, el poeta brasileño Graça de Aranha subraya que el primer descubrimiento de Marinetti fue, justamente, el de una belleza nueva, la "belleza de la velocidad". Más allá de cuestionar la vigencia estética del futurismo –recordemos que para aquel entonces ya habían transcurrido más de quince años desde la aparición del primer manifiesto– o de secundar las críticas hacia sus postulados, Aranha penetra con lucidez en una de las herencias fenomenológicas que trajo consigo este *ismo* rupturista:

> Lo que importa decir es que estamos ante una soberbia fuerza dinámica, que mueve la pesada mole de la mentalidad humana y le da vibraciones, velocidad, y expresa la fuga infinita y estremecida de la materia en perpetua transformación. Se siente que en las masas, en los volúmenes, en todas las bases estáticas del arte, del pensamiento y de la vida, hay un fluido permanente que transfigura indefinidamente los seres y sus imágenes. Este sentimiento de la permanente disolución y creación es esencia del evolucionismo, principio filosófico del arte moderno (Schwartz 387).

Esa constante sensación disolutiva es lo que de alguna manera incentiva la atracción por la poética de lo breve. El instante se vuelve más seductor en un mundo en el que la velocidad termina por arrollar la vida. Así, se puede afirmar que el discurso de lo breve en la poesía de vanguardia aspira a la contención de la disolución, y no tanto a reflejar el hábitat moderno y los avances industriales, aunque a veces ambos elementos puedan llegar a coincidir. En "Esquema de la poesía de vanguardia", el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade enumera diversos puntos característicos de la nueva poesía, entre los que destacan la síntesis, la novedad de imágenes o el internacionalismo. Con especial interés, Carrera Andrade profundiza en el concepto de síntesis poética, señalando que, para el escritor Francisco Contreras, dicha síntesis consiste en "una necesidad de rapidez" (Schwartz 447).

Tal y como lo veremos a lo largo de este capítulo, el concepto de "síntesis" constituye el principal *leitmotiv* de las vanguardias y una de las señas que delatan el profundo interés que las nuevas apuestas artísticas manifestaron por la poética de la brevedad. El propio Marinetti recurre en diversas ocasiones a este término, emparentándolo nuevamente con el dinamismo de la vida moderna. En su "Manifiesto técnico de la literatura futurista" de 1912, que bien puede leerse como una apología de la condensación y el minimalismo verbal, Marinetti, además de proponer la destrucción

de la sintaxis, el uso de los verbos en infinitivo, la supresión de los signos de puntuación o el implemento de signos matemáticos y musicales, también se centra en la abolición del adjetivo, ya que, "teniendo en sí mismo un carácter alusivo, es incompatible con nuestra visión dinámica" (156-157). La exaltación de la economía del lenguaje queda igualmente reflejada en el punto 5 de dicho manifiesto, en el que Marinetti propone que cada sustantivo preceda, sin ningún nexo de por medio, al sustantivo con el que está ligado por analogía, de tal manera que resulte en una imagen doble, por ejemplo: hombre-torpedero, mujer-golfo, muchedumbre-resaca, plaza-embudo o puerta-grifo. Según Marinetti, "del mismo modo en que la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo, la percepción por analogía se hace cada vez más natural para el hombre" (157). Vemos claramente cómo el dinamismo tecnológico influye una vez más en la construcción poética, marcada por el esencialismo nominal y el cultivo de la síntesis analógica

La idea de síntesis en la estética futurista abarcó casi todas las artes y se expandió hacia otros géneros. En "El teatro futurista sintético", un texto de 1915 firmado por Marinetti, Settimelli y Bruno Corra, los futuristas proponen la creación de un teatro brevísimo[92] que comprima "en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos" una infinidad de situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos (Marinetti 168). Por su parte, en el campo de la danza, en el que los futuristas glorificaron las aportaciones de la bailarina y coreógrafa estadounidense Isadora Duncan, también se aprecia la voluntad de sintetizar el movimiento corporal, emparentándolo con los mecanismos de la ametralladora o del aeroplano (Marinetti

[92] En dicho manifiesto, vuelve a ponerse en relevancia los conceptos de brevedad y velocidad, esta vez aplicados al ámbito escénico: "Estamos convencidos que mecánicamente, a fuerza de brevedad, se puede conseguir un teatro absolutamente nuevo, en perfecta armonía con nuestra velocísima y lacónica sensibilidad futurista. Nuestros actos podrán también ser *instantes*, es decir, durar pocos segundos. Con esta brevedad esencial y sintética, el teatro podrá sostenerse e incluso vencer la competencia del cinematógrafo" (Marinetti 169).

190). El mundo del cinematógrafo iría aún más lejos al proponer la filmación de poesías y de palabras en libertad, mientras que los músicos futuristas, encabezados principalmente por Francesco Balilla Pratella, concebirán las formas musicales como pequeños fragmentos de un todo. Además, en lo que respecta al ámbito arquitectónico, según expone Antonio Sant' Elia en su "Manifiesto de la arquitectura futurista" de 1914, la síntesis y la expresión estarán entre los principales elementos a considerar (Marinetti 224).

La exaltación de una vida veloz, huidiza, fragmentaria y sintética hizo del futurismo italiano[93] un abanico estético que abarcó todas las artes y sentó las bases de una nueva sensibilidad que tendría como principales motores la libertad creadora y el esencialismo sintético. Al pretender destruir el "yo" y restituir la palabra a su embrión más autónomo y dinámico, los futuristas prefiguraron, de algún modo, el advenimiento de un hombre nuevo construido a partir de elementos movibles e intercambiables, lo que en mi opinión constituye una deslumbrante construcción estético-filosófica que anuncia una criatura híbrida que bien puede identificarse con un *cyborg*, tal y como lo demuestran las palabras de Marinetti:

> Después del reino animal, se inicia el reino mecánico. Con el conocimiento y la amistad de la materia, de la cual los científicos solamente pueden conocer las reacciones físico-químicas, nosotros preparamos la creación del HOMBRE MECÁNICO DE PARTES CAMBIABLES. Nosotros lo liberaremos de la idea de la muerte, y por consiguiente de la muerte misma, suprema definición de la inteligencia lógica (166).

[93] Es importante no pasar por alto las aportaciones del futurismo ruso, sobre todo aquellas encabezadas por los poetas Velemir Khlebnikov y Vladimir Maiakovsky, quienes incursionaron en la síntesis poética mediante la utilización de recursos onomatopéyicos que, guardando las debidas distancias, recuerdan a las jitanjáforas hispánicas. De hecho, Khlebnikov fue uno de los artífices de la lengua "zaum", una "jerga onomatopéyica de raíces eslavas y pretensiones panlingüísticas", construida a base de analogías sonoras y de palabras inventadas carentes de todo sentido lógico (Torre, *Historia literaturas vanguardia I* 158-159).

Dinamismo y condensación, síntesis y velocidad, fragmentación y unidad, brevedad y maquinismo harán del paisaje futurista una estética marcada por la depuración de recursos. Es esa depuración lo que mantendrán en común, cada uno a su estilo y en distinto grado de afectación, los vanguardismos europeos, tal y como ocurre con el expresionismo.

2.2.2. Expresionismo: detalle, desmenuzamiento y abstracción

Si, como se ha visto, la velocidad otorgó un nuevo insuflo de cara a la estética de comienzos del siglo XX, no se debe pasar por alto las secuelas artísticas que trajo consigo el ambiente bélico y atroz de la época. Así como Darío fue el primero en mencionar la escuela rupturista italiana, Borges sería el encargado de inaugurar el contacto entre el expresionismo alemán y las letras hispánicas, gracias a las lecturas que realizó en sus años de adolescencia durante su estancia en Zúrich entre 1914 y 1918, justo en pleno periodo de la Primera Guerra Mundial. Además de traducir algunos poemas de los principales representantes de la vanguardia alemana, entre ellos J.T. Keller y W. Ferl, Borges penetró con determinación en la estética expresionista, resaltando la predilección por el detalle, la certeza del adjetivo y la energía verbal, elementos encaminados a una comprensión de los instantes y de las palabras como partículas duraderas del pensamiento (Schwartz 405-406).

La causa de ese "desmenuzamiento", según señala Borges en su breve ensayo "Acerca del expresionismo", fue sin duda la guerra, que pobló a sus interlocutores de una experiencia intensa y convirtió la vida en una eventualidad desprovista de certidumbre. Al abstraerse de la realidad y catapultarla hacia una plasticidad urgente y

visionaria, el expresionismo depuró la angustia bélica en favor del poder libertador del lenguaje. En base a ello, Borges se cuestiona:

> No es maravilloso que muchos en esa perfección de dolor hayan echado mano a las inmortales palabras para alejarlo en ellas. De tal modo, en trincheras, en lazaretos, en desesperado y razonable rencor, creció el expresionismo. La guerra no lo hizo, mas lo justificó. Vehemencia en el ademán y la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad: he aquí el expresionismo […]. En los mejores poemas expresionistas hay la viviente imperfección de un motín. (*Inquisiciones* 157).

Según señala Guillermo de Torre, el expresionismo constituyó una fresca emulsión de poesía y solidaridad, ya que muchos de los poemas inspirados por la catástrofe bélica ensalzan sentimientos de horror, sufrimiento y empatía por el prójimo (*Historia literaturas vanguardia I* 199). La profunda y temprana relación que Borges mantuvo con la vanguardia alemana puede comprobarse en sus *Textos recobrados (1919-1929)*. Sacados a la luz por vez primera en 1997, dichos textos nos muestran a un Borges consagrado, entre otras cosas, a la fascinación por el caudal expresionista. Así lo demuestran las traducciones que realizó, entre 1920 y 1921, de algunos de los poemas que le acompañaron en su adolescencia, como, por ejemplo, "Detrás del frente", "Esperanza" e "Instante" de Kurt Heynicke; "Los sentidos", "El cielo nos borra" y "Madurez" de Wilhelm Klemm o "Noche en el cráter" de Alfred Vagts, entre otros muchos (53-75). Ante tal abanico de lecturas, Borges quedó íntimamente impregnado por el microcosmos de lo bélico y por la síntesis abstracta presente en la lírica alemana de aquellos días. En sus primeros poemas expresionistas, como "Trinchera[94]", en los que la brevedad comulga con el éxtasis visionario, el poeta argentino nos hace partícipes de una extraña membrana de sopor que denota el cataclismo interior ante el

[94] Publicado originalmente en la revista *Grecia*, Madrid, Año 3, Nº 41, 1 de junio de 1920.

hundimiento causado por la guerra: “El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan / El silencio aúlla en los horizontes hundidos” (49).

A su vez, textos como “Lírica expresionista: síntesis” o “Lírica expresionista: Wilhelm Klemm”, ambos de 1920, confirman la precoz empatía que el autor de *Fervor de Buenos Aires* mostró hacia la corriente alemana. Más que un portavoz del movimiento teutónico en América, Borges fue una amalgama poética que contribuyó al desarrollo de las renovaciones estéticas mediante su posterior participación en el movimiento ultraísta en ambos lados del Atlántico, emulsionando así la idea de síntesis que muy tempranamente entró en su escritura gracias a los planteamientos ejercidos por la vena expresionista.

Por su parte, a comienzos de la década de los veinte, José Carlos Mariátegui iría aún más lejos al penetrar directamente en el núcleo alemán de la revista *Der Sturm*, dirigida por Herwarth Walden, con quien mantuvo una estrecha relación durante su estancia en Berlín. Mariátegui no solo resalta los principales aportes de la vanguardia alemana –como el abstractismo, el triunfo de la fantasía sobre la realidad o el de la imagen y la figura sobre la cosa–, sino también su predisposición a confraternizarse con los demás movimientos artísticos, señalando que “cubistas y dadaístas, futuristas y constructivistas, sin excepción, han tenido en *Der Sturm* albergue fraterno” (*El artista y la época* 79-80). El pensador peruano se convirtió así, al regresar a su país, en uno de los principales catalizadores de los *ismos* europeos y su imbricación con el nuevo quehacer latinoamericano.

En el caso de Brasil, la influencia del expresionismo tomó fuerza gracias al trabajo artístico de la pintora paulista Anita Malfatti, quien, a pesar de la incomprensión y de las críticas de los sectores más conservadores del São Paulo de la década del 10, representados por Monteiro Lobato, logró ser pionera al introducir la imagen

expresionista en el circuito brasileño mediante una exposición celebrada en 1917 y aplaudida por sus compatriotas Mario de Andrade y Oswald de Andrade (Martins 179). Aunque no se aprecie a primera vista una marca que posicione al expresionismo como una influencia directa en el marco de las estéticas de la brevedad, sí que es evidente su culto por el detalle y la abstracción, por el instante y la hondura de la existencia, elementos que, como telón de fondo, contribuyeron al mosaico de tendencias y líneas que dibujan el deseo ya no solo de la velocidad y de la novedad, sino de la expresión sintética que poco a poco irá calando en la sensibilidad de la vanguardia latinoamericana.

Desde Europa, el proceso hacia dicha depuración se centró principalmente en una serie de elementos dirigidos a purgar la realidad, exorcizándola de sus atavismos más convencionales. Entre dichos elementos, según apunta Mario de Micheli, destacan el cultivo de la naturaleza pasional y el de los instintos primitivos, el desdén por el vulgo social en favor del espíritu inalienable y el rechazo a las fuerzas políticas, económicas e institucionales de la época (77-78). Precisamente, en un texto de 1917 consagrado al expresionismo en poesía, Kasimir Edschmid aboga por desnudar las fachadas que palpitan en la realidad circundante, transfigurando así la percepción que tenemos del mundo y convirtiendo el arte en una experiencia alquímica:

> Dios nos ha dado la tierra: un paisaje gigantesco. Es necesario saber percibirlo de forma que nos llegue intacto y nos demos cuenta de que no tapamos su verdad en cuanto se nos aparece como realidad exterior. Así, pues, debemos construir la realidad, hallar el sentido del objeto y no contentarnos con el hecho supuesto, imaginado o anotado. Es necesario que la imagen del mundo se refleje íntegra y neta, y esto solo puede verificarse a través de nosotros […]. El mundo ya existe; no tiene ningún sentido hacer una réplica de él. La función principal del artista consiste en indagar sus movimientos más profundos y su significado fundamental, y en recrearlo (Micheli 80).

La ecuación fenomenológica de Edschmid revela con contundencia el papel del artista como accidente revelador del universo y como un ser ajeno a cualquier vínculo de índole moral, familiar o social, lo que para Micheli representa sin duda una enérgica "deshistorización" del sentimiento y una búsqueda incansable por hallar en lo transitorio el núcleo eterno e inmutable de la realidad (81). Nuevamente, se hace patente la importancia de vislumbrar en la transitoriedad el detalle esencialista que la conforma, hecho que conecta con la idea del instante como vehículo del sujeto moderno. Es esta esencialidad lo que a Borges le resultó tan atractiva durante sus años de adolescencia en su acercamiento a la vanguardia alemana, rasgo al que ya había hecho referencia y que conviene subrayar al momento de abordar el expresionismo poético desde un enfoque depurativo en el que las palabras se presentas como "instantes duraderos del pensamiento" (*Inquisiciones* 156).

Por su parte, Mariátegui parece haber sido especialmente sensible a las propuestas estéticas del expresionismo alemán, sobre todo a la hora de definirlo como un arte en donde el eje de exploración se desplaza del objeto al sujeto, concordando, casi a la perfección, con las afirmaciones de Edschmid en las que se subraya el rol del artista como revelador de la realidad y que el escritor peruano, apoyándose en Georg Simmel y su ensayo *El conflicto de la cultura moderna* (1918), expresa en los siguientes términos:

> El mundo de un artista expresionista es un mundo abstracto […]. El tema de la obra de arte impresionista es el modelo. El tema de la obra de arte expresionista es lo que el modelo sugiere, lo que el modelo suscita en el espíritu del artista. El modelo, en el arte expresionista, deja de ser específicamente un modelo. Pasa de su categoría primaria y única a una categoría secundaria (*El artista y la época* 68).

La riqueza verbal y plástica del expresionismo quedó fielmente imantada en poetas como Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler, Georg Trakl o Ernst Stadler, por mencionar algunos, y en pintores como Franz Marc, Gabriele Münter o Vasili Kandinsky. La imaginería de la transmutación corporal, paisajística y del uso de la palabra, incubada como una ferviente secuela causada por la guerra, despojó al mundo de su contemplación para mostrarnos el revés de una conciencia desgarradora y fielmente atenta a su verdad oculta. La abstracción, llevada a su más alto grado de disolución figurativa, propició una visión cósmica acorde con el sentir de la época. Esa síntesis formal es la que influyó, por ejemplo, en el ultraísmo borgiano, tal y como veremos más adelante.

2.2.3. El imaginismo: la atracción por Oriente y la economía verbal

De todos los movimientos vanguardistas, hubo uno en particular que destacó tanto por el valor que otorgó a la imagen como por la economía verbal que promovió entre sus presupuestos teóricos y creacionales: el imaginismo[95]. Teniendo como punto de partida las veladas organizadas por T.E. Hulme en el Poet´s Club de Londres hacia 1908, los imaginistas, más que constituir una escuela estrictamente literaria, lo que pretendían era reunir a un grupo de jóvenes poetas interesados en renovar el lenguaje simbólico mediante la aproximación hacia otras formas poéticas, entre ellas el tanka y el haikú, así como la recuperación de la tradición china y el interés por el verso libre implementado por los poetas simbolistas franceses e incluso por Walt Whitman (Fe 4). En ese sentido, como bien apunta Alí Calderón, "los Imaginistas pugnaron por la estética de la

[95] De acuerdo con el crítico Glenn Hughes, el imaginismo puede caracterizarse como "el mejor organizado y el más influyente movimiento en la poesía inglesa desde los prerrafaelitas" (Torre, *Historia literaturas vanguardia II* 137)

brevedad", ejerciendo también el cultivo del epigrama y desarrollando propuestas que acabarían por marcar el panorama poético del siglo XX (174).

Con el paso del tiempo, las ideas y discusiones llevadas a cabo en las tertulias literarias terminarían finalmente por cuajar en un manifiesto publicado por Stuart Flint hacia 1913 en la revista *Poetry*, en el que, entre otras cosas, se proponían tres sencillas reglas de creación:

> 1) Tratamiento directo de la "cosa", tanto si es subjetiva como objetiva.
> 2) No utilizar ni una sola palabra que no contribuya a la presentación.
> 3) En cuanto al ritmo: componer con la secuencia de la frase musical, no con la secuencia de un metrónomo.
>
> (Almagro 60)

En ese mismo manifiesto, que coincide con el auge de otras corrientes de vanguardia, los imaginistas admitieron que, a pesar de haber sido contemporáneos de los posimpresionistas y los futuristas, en realidad no guardaban nada en común con dichas escuelas (Sheng-Bin 277). La razón de este desmarque estético bien pudiera deberse al hecho de que el imaginismo optó por un contacto estrecho con las formas poéticas orientales y por una explícita concisión de recursos lingüísticos que los otros *ismos* no incubaron de manera tan determinante en su preceptiva teórica.

Precisamente, el propio Ezra Pound en su artículo "A Few Don'ts by an Imagiste" se lanzaría a aconsejar una serie de reglas sobre lo que no debería hacerse a la hora de encarnar la creación literaria, entre ellas:

> –No utilizar palabras o adjetivos superficiales, que no revelen algo...
> –No repetir en versos mediocres lo que ya se ha dicho en buena prosa...
> –No usar ningún adorno, ni siquiera un buen adorno...
>
> (Fe 5)

Dichos preceptos delatan un interés por economizar la palabra poética y dejarla reposar en su estado más conciso y sugerente. Aunada a esta depuración verbal –que, dicho sea de paso, conecta de forma directa con la idea de síntesis presente en los vanguardismos europeos y en la que he venido indagando a lo largo de estas páginas– los imaginistas dieron a la imagen un peso esencial. Pound, además de concebir la imagen como un vórtice, como "un racimo radiante" (Almagro 63), dejó la siguiente reflexión:

> Una imagen es aquello que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo. Uso el término "complejo" en el sentido técnico empleado por los psicólogos más modernos, como Hart, a pesar de que podamos no estar de acuerdo en su aplicación. La presentación instantánea de dicho "complejo" nos procura esa sensación de súbita libertad, de liberación de los límites espacio-temporales; esa sensación de crecimiento repentino que experimentamos ante las grandes obras de arte. Es mejor presentar una sola imagen en toda una vida que producir trabajos voluminosos (Fe 6-7).

El poder taumatúrgico de lo visual coincide así con el universo compacto y revelador presente en el haikú, conectando a su vez con la plasticidad de los ideogramas chinos[96]. Y es quizá esta fusión de la imagen verbalizada lo que a los imaginistas les atrajo de Oriente. En *Les formes brèves*, Alan Montandon analiza la influencia que el haikú ejerció en el vanguardismo angloamericano y opina:

> Les poètes "imaginistes" américains, avant la Première Guerre mondiale, ont été saisis des nouvelles possibilités offertes par le genre. Le poème-image est envisagé comme construction par Ezra Pound, en ce que deux plans s'y superposent […]. Le haïku offre dans sa brièveté essentielle une image, un objet-émotion, un réseau ouvert de correspondances. Le haïku

[96] Para profundizar en las reflexiones de Pound sobre el universo de los ideogramas y la relación de la poesía con las artes plásticas y la economía verbal, consúltese el libro *El ABC de la lectura* (Madrid: Talleres Fuentetaja, 2000), publicado originalmente en 1934 bajo el título *ABC of Reading*.

> dit autre chose que ce qu' étroitement signifient les mots qui le composent (148).

La revelación del instante que parpadea en las formas poéticas breves de la cultura oriental invita a reflexionar hasta qué punto la tradición importada de otras lenguas sirvió, paradójicamente, como mecanismo de ruptura en las vanguardias occidentales. Para reinventar la estética del presente, a veces basta con incorporar las huellas del pasado y ponerlas en funcionamiento con otros frentes tradicionales, tal y como ocurre con el haikú, el tanka, el epigrama clásico o la poesía china, que marcaron el rumbo de un cierto sector vanguardista. Esta operación de trasvase, más allá de una transculturación, fue una impronta estética y formal que, en el mejor de los casos, trajo consigo una visión espiritual del universo.

Ahora bien, cabría preguntarse qué recepción tuvo el imaginismo en Latinoamérica y si existen algunos puntos de diálogo y de conexión. Parece ser que, a diferencia de los otros *ismos*, no hay evidencia textual que demuestre un impacto directo de los poetas imaginistas en la vanguardia latinoamericana, hecho que, por otro lado, no impide que se puedan incentivar ciertos acercamientos entre ambos terrenos.

El punto de conexión más luminoso recae sobre José Juan Tablada, quien, como ya se ha dicho, introdujo el haikú en la lírica hispánica con la publicación en 1919 de *Un día… poemas sintéticos*. Según apunta Sheng-Bin, "la verdad es que no existe relación directa entre los poemas sintéticos y el imaginismo, pero, en el aspecto estético sí hay algunos puntos parecidos entre ellos" (276). La idea de un posible contacto entre la corriente angloamericana (incluyendo al propio Pound) y Tablada, nace del hecho de que la publicación de la primera antología imaginista en Norteamérica, *Des Imagistes* (1914), coincide justamente con la llegada del poeta mexicano a Nueva York, en donde, por razones de exilio, permanece hasta 1918. Pese a ello, no existe la certeza de que

Tablada haya estado directamente influido por Pound, ya que muchos de los haikús que aparecen en *Un día…* ya habían sido escritos con anterioridad (Sheng-Bin 277-278). Sin embargo, Tablada no era ajeno ni a la existencia del imaginismo ni mucho menos al conocimiento de sus protagonistas. Así lo deja entrever en el prólogo a su segundo libro de haikús, *El jarro de flores*, publicado en 1922, justamente en Nueva York, y en el que el poeta mexicano alude a ciertos poetas anglosajones que han mostrado un interés por la síntesis poética que a él mismo le había seducido desde hacía ya algún tiempo (*Tres libros* 105).

En "José Juan Tablada y el haikú", prólogo a una edición facsimilar de *Un día…* publicada en 2008, Rodolfo Mata escribe:

> Tablada menciona que los haikús escritos en inglés por poetas anglosajones prueban que la síntesis poética que le interesara hace tiempo fuera digna de universalizarse. Aunque no lo especifica, tal vez Tablada se refería a Ezra Pound y el grupo de los imaginistas, a Wallace Stevens, William Carlos Williams, Amy Lowell y otros que publicaron haikús entre 1913 y 1919 (XI).

Siguiendo ese mismo nexo, Alí Calderón señala que, en consonancia con el quehacer poético de Tablada, "los Imaginistas cultivaron al mismo tiempo el haikú, el epigrama y otras formas breves en las cuales explicitaron sus principios estéticos" (172-173), hecho que confirma, si no una incidencia directa, sí un vínculo compartido entre el poeta mexicano y la corriente liderada por Pound. Más allá de cualquier huella del imaginismo en la vanguardia latinoamericana –huella de la que Vicente Huidobro, como se verá más adelante, también estaba al tanto–, lo cierto es que el interés por las formas poéticas orientales será una de las implicaciones más profundas en lo que a las estéticas de la brevedad se refiere. Concretamente, el haikú fungirá como un recipiente transversal que irá adecuándose a las distintas sensibilidades de las voces de América

Latina. Desde Tablada y Borges, hasta Alberto Guillén y Carrera Andrade –por mencionar algunos–, desde el Cono Sur hasta el límite con Norteamérica, el haikú alumbrará zonas diminutas de vastos universos.

2.2.4. Dadaísmo: entre la atomización y la greguería

Nacido en Zúrich en 1916, teniendo como núcleo original el Cabaret Voltaire y las incursiones de Hugo Ball, el movimiento dadaísta contribuyó de manera decisiva al clima de ruptura y experimentación que caracterizó al ambiente artístico de la época, instaurándose a su vez como una reacción más ante la Primera Guerra Mundial. Debido a esta atmósfera de devastación, el dadaísmo no solo se proclamó como un vanguardismo antibelicista, sino que activó un *modus operandi* de creación tan desconcertante como hipnótico, marcado siempre por el humor, la autodestrucción, la ironía y, sobre todo, por el nihilismo (Schwartz 34).

Desde sus inicios, los dadaístas adoptaron fórmulas lúdicas que pusieron en jaque la noción de arte y de autoría, además de incentivar un enfoque multidisciplinar que conjugó diversos materiales lingüísticos y objetuales. De acuerdo con uno de sus máximos exponentes, el poeta rumano Tristán Tzara, Dadá nació de una pulsión que en aquella época era común a todos los jóvenes, "una rebelión que exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades de su naturaleza, sin consideraciones para con la historia, la lógica, la moral común, el Honor, la Patria, La Familia, el Arte, la Religión, la Libertad, la Fraternidad y tantas otras nociones", de las cuales solo quedaban restos porque habían sido vaciadas de su contenido original (Micheli 132).

Mezcla de negación y de rebelión, el dadaísmo logró un equilibrio entre la irreverencia y la seducción al abogar por una libertad sin encasillamientos, llegando incluso a criticar otras posturas vanguardistas –como las del futurismo– por considerarlas reglas que atentaban contra la total libertad del espíritu. De esta forma, los dadaístas no solo lucharon contra toda clase de preceptos y costumbres sociales, sino que también negaron los conceptos emanados de esa misma sociedad y entre los cuales se encontraba la propia noción de "arte". Ante este carácter antiartístico y antipoético, Mario de Micheli opina:

> Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección (134-135).

Dadá se convierte así en su propia inspiración y víctima, solo atentando contra sí logra salvarse y pervivir como espíritu libre. El sistema dadaísta, como señalaba Tzara, se basa justamente en no tener sistema. En esa travesía de búsqueda y autodestrucción, el poeta y el artista se sienten atraídos por los fragmentos compositivos, las esquirlas del lenguaje y la superposición de piezas, un gusto por la desintegración que bien pudiera deberse a un intento por reflejar la vulnerabilidad y los restos que dejó tras su paso la Gran Guerra. En ese sentido, como apunta Micheli, "lo que interesa a Dadá es más el *gesto* que la *obra*" (135), razón por la cual los dadaístas, más que crear, fabrican objetos.

Entre los principales "fabricadores de obras" se encuentra Kurt Schwitters, quien, a partir de diversos materiales como piedras, clavos, sobres, plumas de gallina,

tapones, cuero, recortes de lata, billetes de tranvía, sellos, trozos de madera, entre otros muchos, dio a luz diversos ensamblajes mediante cuadros heterogéneos (Micheli 138). Algo similar ocurriría a nivel poético. Basta recordar el famoso y controvertido punto VIII del *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* (1920), elaborado por Tristán Tzara, para comprobar el grado de fragmentación y aleatoriedad que se aprecia en el espíritu del dadaísmo:

> PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA
>
> Tomad un periódico.
> Tomad unas tijeras.
> Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.
> Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito.
> Agitad dulcemente.
> Sacad las palabras una detrás de otra colocándolas en el orden en que las habéis sacado.
> Copiadlas concienzudamente.
> El poema está hecho.
> Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora, aunque, por supuesto, incomprendida por la gente vulgar.
>
> (Micheli 259)

La extraña mezcla de "humour" y "pathos", de irreverencia y compromiso "anti-literario", hicieron de Dadá una apología del anarquismo que se debatía entre la experimentación lúdica y el gesto trascendental (Torre, *Historia literaturas vanguardia I* 318). Más aún, la exploración lingüística llevada a cabo por los dadaístas puso de relieve el valor plástico y acústico de los significantes, hecho que llevaría a Hugo Ball a la confección de su obra *Karawane* (1917), considerada como el primer poema fonético en la historia de la literatura:

KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

97

Según apunta Micheli, la externalización del dadaísmo logró vislumbrar otros núcleos como los de Nueva York, Berlín o París. En el caso neoyorkino, la presencia de Marcel Duchamp y de Francis Picabia revolucionó la escena artística. Prueba de ello, es el urinario –fabricado en serie– que Duchamp envió como obra propia bajo el título de *Fuente* a la exposición del Salón de los Independientes celebrada en 1917 y que terminaría convirtiéndose en uno de los íconos más representativos del llamado *ready-made* (138-139). Por su parte, la destreza verbal y pictórica de Picabia produjo eco mediante el perfeccionamiento de sus dibujos de hélices o lámparas y la pulsión indómita de su poesía.

Por otro lado, el núcleo berlinés destacaría por su plasticismo heterogéneo al incursionar en la técnica del fotomontaje[98], configurada principalmente por Raoul Hausmann y en la que, entre otras múltiples variantes, se valía de recortes fotográficos

[97] Imagen tomada del catálogo Artium de poesía fonética y sonora: https://catalogo.artium.eus/book/export/html/4152. Consultado el 10/01/2021.

[98] El origen del fotomontaje tiene dos versiones. La primera de ellas apunta al propio Hausmann, quien, durante su visita en 1918 a la isla de Usedom, en el mar Báltico, se dio cuenta de que en cada casa había un retrato de escena militar en el que era frecuente que el rostro del soldado fotografiado fuera suplantado por un recorte que mostraba el rostro del familiar que estaba en la guerra. La otra versión se remonta hacia 1914, año en el que John Heartfield, en pleno frente de guerra, había comenzado a fabricar sus montajes con extrañas postales encriptadas con recortes de periódicos, imágenes y frases superpuestas para eludir la censura y lograr que llegaran a sus respectivos destinatarios (Micheli 140-141).

fusionados con otras superficies, como las del grabado de textos, para crear la sensación de un filme estático. Esta pedacería plástica, según apunta Hausmann a propósito de un discurso pronunciado en 1931, es el resultado híbrido con el que los dadaístas insuflaron una fuerza demoledora y vital ante el cataclismo bélico, convirtiéndose así, continúa Hausmann, en "los primeros en servirse de la fotografía como material para crear, con la ayuda de estructuras bastante diversas y a menudo heteróclitas y de significado antagonista, una nueva entidad que arrancara del caos de la guerra y de la revolución un reflejo óptico intencionadamente nuevo" (Micheli 140).

Finalmente, la llegada de Tzara a París a finales de 1919 contribuiría a la dinamización del dadaísmo atrayendo nombres como los de Paul Éluard, Ribemont-Dessaignes o el propio André Breton. Otros nombres como los de Man Ray, Max Ernst o Jean Arp completan el vasto y rico paisaje que Dadá plasmó en las vanguardias históricas.

A mi juicio, uno de los aspectos medulares del dadaísmo y que en cierto modo lo emparentan con una estética de la brevedad es su voluntad de atomización. Los dadaístas recortan y congregan fragmentos (fotomontajes), raptan objetos reasignándolos a un nuevo transcurrir existencial (*ready-made*), despedazan sonidos faríngeos (poesía fonética) y mutilan imágenes y textos bajo el amparo del frenesí y la aleatoriedad. Esta atomización concuerda con la manera en la que el dadaísmo fue percibido en ciertas voces de la vanguardia latinoamericana, como es el caso José Carlos Mariátegui.

A pesar de que el dadaísmo no penetró en el mosaico latinoamericano con la determinación y soltura de otros movimientos artísticos, sí que es posible apreciar algunas similitudes con las prácticas sintéticas que marcaron huella en las microformas vanguardistas, tal y como ocurre con la como la jitanjáfora o la greguería. En su breve

ensayo titulado *El expresionismo y el dadaísmo*, Mariátegui lo muestra de manera explícita:

> El dadaísmo es un fruto de la época. No es una invención de Tristán Tzara y Francis Picabia. Muchas cosas, muchos elementos del dadaísmo son anteriores a la aparición oficial del dadaísmo, que no data sino de 1918. Muchas greguerías de Gómez de la Serna, por ejemplo, tienen un marcado sabor dadaísta. El dadaísmo no es una consecuencia de los dadaístas (*El artista y la época* 67).

La propuesta de Mariátegui concuerda con la de otros críticos al considerar que, como gesto artístico, el dadaísmo es anterior a su surgimiento. De ahí que algunos registros poéticos y artísticos previos al umbral dadaísta, posean una actitud análoga al espíritu que fomentó el movimiento liderado por Tzara. Mediante los cuadros pictóricos heterogéneos, las poesías dibujadas, los fotomontajes, el grabado tipográfico figurativo y los poemas fonéticos, Dadá diluyó las fronteras de los géneros literarios y artísticos, convirtiéndolos precisamente en un arte sin pretensión de eternidad y entregado por completo al universo de lo "inmediato real" (Micheli 142).

Su fascinación por lo fragmentario hizo del rescoldo una metáfora singular de los estragos causados por la guerra. En esos escombros reunificados, los dadaístas vislumbraron la conciencia gestual de una época inmolada. Esa disolución de las fronteras genéricas también será determinante en el tratamiento que la vanguardia latinoamericana dará a las microformas, de tal suerte que el haikú, la greguería, el fragmento, la copla, el epigrama, el refrán, la minificción, el poema en prosa o el aforismo, entre otras expresiones breves, se texturizarán hasta tal punto de desprender un nuevo brillo carente de categorías petrificadas. Tal y como defendió Tzara, Dadá es eterno "en el instante globular sin duración", Dadá es "un microbio virgen" (Micheli

251, 261). Es esa brizna microscópica y globular la que terminará por consagrar la palabra.

2.2.5. El surrealismo y la partícula automática

Uno de los mayores compendios consagrados al estudio de la forma breve dentro del marco de las vanguardias europeas es el ensayo titulado *Dépaysement de l'aphorisme* (1988) de Marie-Paule Berranger. Se trata de una obra dedicada única y exclusivamente al análisis del aforismo como brevedad mutable dentro del surrealismo francés. El acercamiento microscópico realizado por Berranger demuestra hasta qué punto los procesos gnómicos del subconsciente, ampliamente practicados por los poetas surrealistas, así como las fórmulas lúdicas heredadas del dadaísmo, dieron como resultado toda una gama de destellos identificados con el discurso de la discontinuidad. Si antes era difícil definir el concepto de aforismo, ahora, mediante el enfoque propuesto por Berranger, en el que el proverbio, la máxima y la sentencia se entrecruzan como piezas intercambiables, resulta más fácil comprenderlo como una partícula cuántica capaz de mutar en el tiempo y en el espacio, teniendo siempre como marca inalienable su concisión formal y como huella cambiante su contenido epistémico.

El recorrido propuesto por Berranger abarca una amplia nómina de autores que van desde André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Michel Leiris, Henri Michaux hasta Robert Desnos o René Char, por mencionar algunos, y aborda el aforismo desde diversas perspectivas, emparentándolo incluso con el proverbio, la sentencia o la greguería. Concretamente, a la hora de trazar un vínculo entre la práctica aforística y el espíritu del surrealismo, la ensayista francesa señala lo siguiente:

> Par sa brièveté et la prédilection qui en découle pour les rythmes binaires et les couples lexicaux antithétiques, l'aphorisme est cet espace resserré propre à forcer le contact entre les contraires, à faire jaillir l'étincelle, la décharge électrique. Le jeu des contraires dans l'écriture aphoristique s'accorde à la morale surréaliste du risque et de la rencontre: les contraires ne se résorbent pas l'un dans l'autre; il s'agit d'inventer la ligne risquée de leur posible coexistence, l'instant privilégié où l'on frôle l'inconnu (12).

Para lograr ese encuentro con lo insólito, esa revelación surgida a partir de la fricción entre elementos contrarios o alejados de sí mismos, los surrealistas se valieron de diversas prácticas lúdicas, como el cadáver exquisito, los relatos de sueño o los famosos cuestionarios pregunta-respuesta. Dichas técnicas aspiraban, de algún modo, a la negación o destrucción del "yo" para dejar aflorar la fórmula mágica dormida en el inconsciente. Según apunta Octavio Paz, "a más de dos mil años de distancia, la poesía occidental descubre algo que constituye la enseñanza central del budismo: el yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos" (*Excursiones* 177).

La relación del surrealismo con la magia primitiva y las religiones orientales dinamitó por completo las nociones de la lógica occidental y puso en marcha nuevos mecanismos de creación. El más notable de ellos, siguiendo la línea de Paz, es la escritura automática, es decir, "el dictado del pensamiento no dirigido, emancipado de las interdicciones de la moral, la razón o el gusto artístico" y que puede equipararse a las prácticas espirituales de los místicos o a los ejercicios del budismo *zen* en los que se busca un estado de "pasividad activa" (*Excursiones* 177-178). Lo que se pretendía a través de esa nulificación del sujeto consciente era precisamente acceder al estado de inocencia original del hombre y restituir al lenguaje su balbuceo primigenio. Paz lo resume en los siguientes términos:

> El automatismo poético, según lo subrayó varias veces el mismo Breton, colinda con el ascetismo: implica un estado de difícil pasividad que, a su vez, exige la abolición de toda crítica y autocrítica. Es una crítica radical de la crítica, un poner en entredicho a la conciencia. A su manera, es una vía purgativa, un método de negación tendiente a provocar la aparición de la verdadera realidad: el lenguaje primordial (*Excursiones* 189).

Así, nos dice André Bretón, la idea central del surrealismo tiende hacia "la recuperación total de nuestra fuerza psíquica mediante el descenso vertiginoso en nuestro interior", propiciando la iluminación de lugares ocultos y de conexiones con los componentes mágicos, maravillosos y sobrenaturales que aguardan ser revelados (Torre, *Historia literaturas vanguardia II* 59-60). A partir de esa liberación verbal, incentivada por los "estados crepusculares" y "mediúmnicos" del subconsciente poético (Videla 66), los surrealistas cultivaron insistentemente la escritura aforística. Muchos de esos proverbios lúdicos quedaron tatuados en la revista *Proverbe* (1920-1921), dirigida por Paul Éluard pocos años antes de la cristalización del movimiento comandado por Bretón, y en la que convivían frases absurdas e injuriosas (Berranger 27). Resulta complejo determinar hasta qué punto todos los aforismos de los surrealistas son el resultado del automatismo psíquico, pero, lo que no se puede negar es la descarga lúdica y desafiante que elude por completo el contenido –ya sea moral, médico, humanista, filosófico, irónico, crítico o de otra índole– al que nos tenía habituados la práctica tradicional de lo aforístico.

La pulsión por esta forma breve en el surrealismo se mantuvo más o menos con cierta continuidad e incluso se inmiscuyó en la cultura impresa latinoamericana. Entre los años 1929 y 1931 Benjamin Péret se instaló en Brasil, en donde, además de contraer matrimonio con Elsie Houston, mantuvo un vínculo activo con los antropófagos paulistas, llegando incluso a publicar varios aforismos en la *Revista de Antropofagia*

(Schwartz 422). Para mostrar el desafío que el surrealismo ejerció en la lógica discursiva, reproduzco a continuación los cinco aforismos publicados por Péret en la revista brasileña:

- Carne fría no apaga el fuego.
- Cuatro siglos de carne de vaca, qué horror.
- El sol no brilla y no hace para nadie.
- Matar nos es jamás robar.
- No todo lo que crece es blando.

(Schwartz 422)

Como bien se aprecia, la recepción del movimiento surrealista en las vanguardias latinoamericanas no se limitó única y exclusivamente al contacto textual, sino que también fue fructífera a nivel personal, gracias a las visitas que muchos de los poetas franceses realizaron por diversos países del Nuevo Continente. Así, además de la estancia de Péret en Brasil, tenemos el paso de Robert Desnos por La Habana y el de Henri Michaux por Ecuador, ambos en 1928[99], y el de Antonin Artaud y André Breton por México entre 1936 y 1938, viajes que despertaron aún más el interés de los surrealistas por las culturas precolombinas. A la inversa, el poeta peruano César Moro echa raíces en París en 1925, convirtiéndose así en el único latinoamericano en colaborar en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, el periódico dirigido por Breton entre 1930 y 1933 (Schwartz 415). Por su parte, el poeta ecuatoriano Alfredo Gangotena también se inmiscuyó tempranamente en los círculos surrealistas parisinos de los años 20, compartiendo intereses con Paul Éluard, Henri Michaux y Jules

[99] Curiosamente, en septiembre de ese mismo año es cuando se tiene el primer conocimiento de André Bretón en el Perú, gracias a la mediación de Xavier Abril, quien, para el número 17 de la revista *Amauta*, facilitó la publicación de un poema del surrealista francés bajo el título "El verbo ser. Texto surrealista" (Barrera 111).

Supervielle. Enamorado de la lengua gala, su obra comprende tres volúmenes escritos en francés, *Orogenia* (1928), *Absence* (1932) y *Nuit* (1938), y uno en castellano, *Tempestad secreta* (1940), convirtiéndose así en una de las voces vanguardistas que transitaron en ambos lados del Atlántico.

Según la cronología[100] expuesta por Jorge Schwartz, Buenos Aires es el primer reducto latinoamericano en encabezar un núcleo surrealista. Se trata de un grupo fundado por Aldo Pellegrini en 1926 y que coincidió con la época de mayor auge de la revista *Martín Fierro*. Años más tarde, Oliverio Girondo, mediante la publicación de *Espantapájaros* (1932), deslumbra con una prosa poética vinculada al surrealismo y cargada de tintes grotescos y humorísticos. Por su parte, en 1938, surgió en Chile un nutrido movimiento surrealista bajo el nombre de Mandrágora, que, encabezado por Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres, dio a luz una revista homónima en la que Huidobro colaboró con un poema inédito en el número inaugural. Otro de los puntos álgidos del surrealismo –continúa Schwartz– lo encabezaron los peruanos César Moro, José Carlos Mariátegui y César Vallejo. Moro se consolidó como una de las voces más fecundas del movimiento, dando a luz *La tortuga ecuestre* (1939), que reúne 14 poemas de tinte surrealista; mientras que Mariátegui, con su ensayo "Balance del suprarrealismo" (1930) y Vallejo, mediante su texto "Autopsia del super-realismo" (1930), se mostraron críticos y en ocasiones receptivos a los planteamientos de la corriente bretoniana. Finalmente, la experiencia surrealista mexicana, a pesar de haber contado paulatinamente con la presencia de Breton, Péret e incluso Éluard, no eclosionó tan profundamente en las letras como lo hiciera en las artes plásticas. Desde pintoras como Leonora Carrington, Frida Kahlo o Remedios Varo, hasta la fotografía de

[100] Para profundizar en el trayecto cronológico del surrealismo en el confín hispanoamericano véase: "Recepción del surrealismo en Hispanoamérica a través de sus manifiestos y otros documentos" (2016) de Blanca Aurora Mondragón Espinoza (En *Manifiestos de manifiesto: provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*: 159-184).

Manuel Álvarez Bravo o el cine de Luis Buñuel, la escena azteca fue fructífera en lo que al campo visual se refiere. Sin embargo, en lo que respecta al ámbito literario, Octavio Paz se presenta como una de las escasas voces implicadas personal y espiritualmente en el movimiento francés, con obras poéticas como *Libertad bajo palabra* (1949) y ensayos como *Las peras del olmo* (1957), entre otras incursiones. (414-423).

Además de resaltar la práctica aforística del surrealismo francés, cabe preguntarse si esa misma pulsión se dio en Latinoamérica. Como se verá, la impronta aforística del surrealismo será de gran utilidad a la hora de enfrentarla con los aforismos de Huidobro y Girondo y ver el modo en que el resquebrajamiento de la lógica o la confrontación de términos antitéticos provoca la chispa de lo insólito a la que se refería Berranger. Asimismo, resulta peculiar saber que tanto las revistas dadaístas y surrealistas como las que surgieron en el panorama de América Latina, especialmente *Martín Fierro*[101], dieron cabida en sus páginas al cultivo de la forma breve, desplegada en diversas manifestaciones que van desde la greguería y el epitafio hasta el proverbio y el epigrama.

La participación de Ramón Gómez de la Serna en *Martín Fierro*, mediante la publicación de varias de sus greguerías, influyó de manera determinante en la eclosión de la forma breve como discurso diminuto. De la misma forma en que Mariátegui emparentaba algunas de las greguerías de Gómez de la Serna con las frases dadaístas, Berranger se cuestiona si las ráfagas del escritor español también pueden estar fuertemente marcadas por el ludismo indeterminado de las prácticas surrealistas (52). Tal y como veremos, muchas de las microformas de la vanguardia latinoamericana

[101] Con respecto a la coincidencia cronológica que se da entre la revista argentina, surgida en 1924, y el movimiento surrealista francés, Óscar Collazos señala: "quizá sea casual que, en la fecha de aparición de *Martín Fierro*, Breton publique su *Premier Manifeste du Surréalisme* […], cabe señalar que los ultraístas argentinos están, en aquella fecha, más cerca del espíritu 'Dadá' que del surrealista 'automatismo psíquico puro'" (7).

tendrán la característica del mimetismo, de tal manera que podrán vincularse con diversos registros tipológicos. La aportación surrealista del aforismo será útil para poder enriquecer esas zonas de contacto.

Mediante este breve recorrido por los *ismos* europeos he mostrado el modo en que las vanguardias históricas abogaron por una depuración de la palabra, revolucionando a su vez el universo artístico y propiciando un interés en los países del Nuevo Continente. Dicha revolución fue posible gracias a una mancuerna conceptual en la que la libertad creadora y la nueva sensibilidad (lo que Guillaume Apollinaire llamaba *l'esprit nouveau*) se alternaron para dar a luz nuevas aproximaciones al ámbito poético. En esa misma línea, Alfredo Bosi señala lo siguiente:

> La libertad estética constituye el *a priori* de todas las vanguardias literarias. El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad), cuanto en la dirección, sólo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar (18).

Dentro del espíritu reformador de las vanguardias, la estética de la brevedad logrará afianzarse como un discurso experimental, como un nido de fulguración que reinventará las formas breves, mimetizándolas unas con otras y creando así un juego de disolvencias. Teoría y escritura, hábitat y pensamiento, confluirán en una conciencia crítica que hará de las vanguardias latinoamericanas un laboratorio de lo minúsculo, tal y como veremos a continuación.

2.3. Las vanguardias latinoamericanas: hacia una concisión del lenguaje

Así como en Europa los manifiestos constituyeron el medio idóneo para la propagación de las nuevas ideas artísticas, en Latinoamérica se daría el mismo *modus operandi* de cara al florecimiento de las vanguardias. A pesar de que cada uno de los textos programáticos respondía a las inquietudes particulares de cada grupo, resulta oportuno resaltar que entre todos ellos hubo un cúmulo de ideas afines que propiciaron un diálogo de consonancias. En esa "raíz común" se encuentra, primeramente, el deseo de alejarse de la exuberante retórica preciosista heredada del modernismo y de sentar las bases para una ruptura con los valores artísticos del pasado inmediato (Verani 12). De ahí que los idearios de novedad y libertad, ampliamente defendidos por el arte europeo, sirvieran de incentivo para el desarrollo de la nueva poesía latinoamericana.

Además de apostar por una nueva sensibilidad artística, en la mayoría de los planteamientos teóricos de los *ismos* latinoamericanos se hace referencia a la necesidad de purgar los elementos decorativos del lenguaje, optando en cambio por la economía verbal. En ese sentido, el concepto de "síntesis" se presenta como una de las constantes más importantes dentro de los postulados de cada grupo vanguardista, influenciados en gran medida por las proclamas europeas de las que ya me he ocupado en páginas anteriores. A continuación, me adentraré en el paraje de los *ismos* latinoamericanos para rastrear su preocupación por la condensación verbal.

2.3.1. La síntesis poética: del manifiesto a las expresiones vanguardistas

Primeramente, cabría preguntarnos ¿qué es un manifiesto?, ¿qué características posee?, ¿qué relación guarda con otras disciplinas y qué fines persigue? En términos generales,

el manifiesto es un género discursivo característico de las vanguardias literarias de comienzos del siglo XX, en el que, mediante una serie de textos programáticos, se perfila una visión de mundo acorde a los presupuestos de un determinado colectivo. Según apuntan Carlos Mangone y Jorge Warley, en el manifiesto se hace patente "una declaración de doctrina o de propósito, general o específico, que sirve para dar a conocer ciertos valores que serán interpretados en un lugar público, donde circulará y será recibido" (Mondragón 160). Bomba de relojería, el manifiesto aspira a dinamitar las condiciones del hábitat en el que germina, provocando una onda expansiva destinada a contagiar los principios que presupone y a ganarse la simpatía estética de los destinatarios. Su condición anfibia le permite combinar la creación y la crítica en un "sutil juego entre lenguaje y metalenguaje que puede llegar a la fusión" (Barrera 12), mezclando a su vez aspectos de carácter filosófico, político y cultural.

Teniendo en cuenta el carácter versátil e híbrido de este género de vanguardia[102], resulta más fácil comprender su alto grado de propagación en cada uno de los países latinoamericanos. En ocasiones, los manifiestos adquieren tonalidades de una prosa beligerante que desafía los cultos de la época; en otras, sin embargo, parecen teñirse de un carácter reflexivo que, mediante postulados concisos, aparentan incluso su cercanía con la escritura aforística. En ese sentido, resulta curioso observar que, entre los rasgos que definen a estos textos programáticos, haya un cierto dejo de fragmentación que nos obliga a reflexionar sobre hasta qué punto pueden incluso constituir una suerte de poética de la brevedad. El enfoque plural y la adhesión colectiva a tal o cual movimiento propició que la mayoría de los postulados estéticos quedaran reflejados en diversas revistas literarias que en cierta medida secundaban el espíritu renovador impreso en sus páginas. Esta dinamización cultural hizo posible la rápida circulación de

[102] Según apunta Fernández Retamar, con la generación vanguardista los manifiestos "amenazaban con convertirse en un género literario, quizá en el género literario" (Verani 37).

las nuevas propuestas, incentivando aún más el hambre de internacionalización que tanto caracterizó a los movimientos de vanguardia.

Ante esta pulsión, Esperanza López Parada subraya el carácter nómada y proteico que, de manera inherente, les es propio a dichos textos programáticos: "Al pretenderse original y originaria, la vanguardia no puede dejar en manos del azar el acto inaugural de su inicio, y prevé todos los pasos de una gestación y de un origen tan controvertidos como diseñados" ("Comprimido de palabras" 329). En esa gestación polícroma, se adivina un cordón umbilical que pone en movimiento al amnios teórico de su propia reivindicación, marcando claramente un modo particular de entender la creación artística. En palabras de López Parada:

> Un manifiesto es también un mapa, el dibujo a escala que recorre la localización efectiva del vanguardismo. Puesto que este cree en formas artísticas eminentemente espaciales, no puede no tener en cuenta la condición locativa de la proclama que emite y del modo tan situacional con que esta, al diseñarse con todos sus accidentes, condiciona y altera para siempre el hábitat inmediato del creador latinoamericano ("Comprimido de palabras" 363).

Siendo fiel a mi postura y ajustándome a los propósitos de mi investigación, haré un recorrido por los principales manifiestos y núcleos literarios para desvelar hasta qué punto sus postulados y sus creaciones coinciden con la necesidad de una "síntesis poética", concepto de vital importancia para entender el modo en que fue gestándose la atracción que las vanguardias manifestaron hacia la forma breve.

2.3.1.1. El creacionismo y la imagen alquímica

Como teoría estética general, el creacionismo comenzó a dar tibios brotes a partir de 1912[103], año en que Vicente Huidobro, mediante la publicación de diversos artículos, muestra ya un interés por lo que él mismo denominaría "el reino de la poesía en el verdadero sentido de la palabra", o lo que es lo mismo, el reinado puro de la creación (*Poesía y creación* 291). Dos años más tarde, en el Ateneo de Santiago de Chile, Huidobro lee su primer manifiesto[104], "*Non serviam*", en donde ya se advierte el deseo explícito de abandonar la reproducción de la naturaleza para crear un mundo paralelo al de su simple representación:

> Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada […]. Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias (*Poesía y creación* 273).

Sin embargo, fue en una conferencia dictada en el Ateneo de Buenos Aries en 1916 donde el poeta chileno sentó las bases definitivas de su teoría, ganándose asimismo el nombre de "creacionista" al haber insistido en que "la primera condición del poeta era crear, la segunda crear y la tercera crear" (*Poesía y creación* 292). Poco

[103] En su afán por mostrase como el auténtico precursor del creacionismo antes de su llegada a Francia, Huidobro señala el año 1912 como el punto inicial de su corriente, al menos a nivel teórico. A este respecto, el propio poeta comenta: "El creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París" (Osorio 167).

[104] Escritos en francés, Huidobro reunió en 1925 muchos de sus textos programáticos en un libro titulado, precisamente, *Manifestes*. En dicha obra, además de volcar su teoría estética y de ejercer una crítica al surrealismo de André Breton, Huidobro refuta el automatismo "con sublime inteligencia al enfocar su tesis desde la intimidad del proceso de creación" (Corominas 14), hecho que arroja luz sobre su concepción del trabajo poético.

tiempo después aparece *El espejo de agua* (1918)[105], libro en el que Huidobro afina aún más su postura estética mediante un "Arte poética", en la que laten versos tan sugerentes como "El adjetivo, cuando no da vida, mata" o "Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema"[106], y que en cierta medida invitan a intuir la construcción de un lenguaje conciso y pulimentado. De esta manera, considerado por unanimidad como el fundador de la vanguardia poética hispanoamericana, Huidobro no solo encarna una postura antimimética frente a la realidad, sino que inaugura un cosmos verbal que progresivamente irá creciendo hasta convertirse en una de las voces referentes a nivel internacional, llegando a ocupar un peso indiscutible tanto en París como en Madrid.

El primer aporte del creacionismo es, pues, de orden epistémico: el poeta es capaz de generar un universo propio sin necesidad de acudir a los registros de la naturaleza. Es esa actitud demiúrgica la que Huidobro expondrá con determinación en su manifiesto "El creacionismo" (1925) y en el que nos convida imágenes condensadas –procedentes de autores de diversas lenguas y latitudes– que dejan entrever un gusto cercano a la greguería y al aforismo:

> Mirar por la pupila de su amante
> para ver qué hay dentro.
>
> Georges Ribemont-Dessaignes

*

[105] "Al estudiar la obra creacionista de Vicente Huidobro –comenta Juana Truel– es inevitable hacer una referencia a la polémica que se suscita en torno a la fecha de publicación de *El espejo de agua*. Según Huidobro, este libro apareció en Buenos Aires en 1916; sus detractores afirman que la primera edición es la de Madrid, de 1918, en la que aparece la mención 'segunda edición'. Para estos, la edición de 1916 es inexistente. Huidobro habría recurrido a la superchería en 1918 al fingir una 'segunda edición' con el objeto de hacer creer que su poesía creacionista tenía orígenes anteriores e independientes a la de Pierre Reverdy" (71). Más allá de cualquier diatriba, para esta investigación nos basamos en los datos expuestos en la bibliografía de las *Obras completas*.

[106] En el año 2000, en el número XI de la revista *Alforja*, José Vicente Anaya publicó una serie de epigramas entre los que se encuentra uno en particular que evoca los versos de Huidobro: "Los poetas mediocres / responden a Huidobro: / 'No pudimos hacer que / floreciera en el poema / … y ahora la usamos / prendida en el ojal'" (32).

Al silbar tu cabeza se desinfla.

La lluvia tiembla como un cordero.

Gerardo Diego

*

Un pájaro cambia el tiempo.

Tu recuerdo se aleja según la dirección del viento.

Juan Larrea

(Collazos 129-130)

A dichas imágenes, se añaden las creadas por el propio Huidobro:

El pájaro anida en el arco iris.

El océano se deshace
Agitado por el viento de los pescadores que silban.

La noche viene de los ojos ajenos.

(Collazos 125-130)

En el aspecto formal, Huidobro presenta como ejemplos creacionistas imágenes independientes que colindan con la forma breve en la medida en que el espacio que ocupan es mínimo. Por su parte, en lo que respecta al contenido, es evidente que no existe un desarrollo, sino más bien una exclamación, un relámpago que perdura y que no responde a criterios morales, filosóficos, humanistas, médicos o de alguna otra índole inherente a la tradición aforística. La síntesis poética propuesta por Huidobro se limita a crear una ventana diminuta por la que aletean apenas un puñado de signos

destinados a congelar una visión hipnótica. En ese mismo manifiesto, "El creacionismo", Huidobro percibe la poesía como una suma de unidades breves en la que *"*cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos" (Osorio 167). En ese juego complementario de luminiscencias, que en cierta medida define la ritualidad con que Huidobro desgrana el lenguaje, Saúl Yurkievich percibe la intención de mostrar "la realidad instantánea en plena fluencia", desincentivando la corporeidad del mundo y transmutándolo en pura materia verbal (85-86).

El universo condensado que el poeta chileno utiliza para ejemplificar su teoría estética guarda una curiosa relación con el imaginismo. En una carta abierta dirigida a Paul Dermée[107] y publicada en 1920, Huidobro afirma que "en América, desde hace algunos años se pueden distinguir dos tendencias: los *creacionistas* y los *imagistas*". Los poetas del imaginismo –continúa Huidobro– "pretenden escribir poesía mediante una serie de imágenes rápidas y despojadas o de pequeñas descripciones recortadas", con el fin de crear una emoción poética total, prescindiendo de cualquier adorno o comentario inútil (Schwartz 77-78). Aunque en esa misma carta Huidobro reconoce no estar lo suficientemente al tanto de la escuela imaginista, llama la atención la postura abierta que mantiene ante el tratamiento estético que dicha corriente profesa. De hecho, para Jorge Schwartz, "el imaginismo ofrece ciertas semejanzas con el creacionismo huidobriano: preocupación formal con el mundo objetivo, economía del lenguaje y la experimentación formal con la imagen y la metáfora" (77).

[107] Paul Dermée (1886-1951) fue un poeta y crítico literario de origen belga que dirigió la revista *L' Esprit Nouveau*, en la que Huidobro colaboró e incluso publicó, originariamente en francés, la carta abierta en cuestión.

En el creacionismo de Huidobro la síntesis poética se da de manera continua, experimental y multiforme. La distribución tipográfica, los guiños caligramáticos, las atmósferas concisas, los espacios en blanco o la partitura fragmentaria de la voz son algunos de los recursos que el poeta pone en marcha para ofrecernos un paisaje de astillas verbales. Desde *Horizón carré* (1917) y *El espejo de agua* (1918) hasta *Ecuatorial* (1918), por mencionar algunos, la aventura poética de Huidobro delata un fervor tanto por la imagen creacionista como por la limpieza del lenguaje, de tal modo que asistimos continuamente a visiones detalladas, justo como las que laten en otro de sus primeros libros vanguardistas, *Poemas árticos* (1918): "En cada charco / duermen estrellas sordas", "De todos los ríos navegados / yo me haría un collar", "En el jardín / cada sombra es un arroyo", "Todos los siglos cantan en mi garganta", "Entre las nubes se quema un pájaro" (*Poesía y creación* 71-93). En ocasiones, la visualidad también encandila por su carisma, ofreciéndonos estampas sonoras como las que palpitan en los poemas "Triángulo armónico" y "Nipona", que, aunque desafíen los límites creacionistas en favor de una experimentación inusual, pueden concebirse como verdaderos ejercicios sintéticos que entroncan con la tradición caligramática a la que Huidobro parece haber sido bastante sensible, dando a luz incluso experiencias híbridas como las que se observan en sus poemas pintados.

De igual forma, en *Altazor* (1931) –la que para muchos constituye su obra central– Huidobro deja entrever, aunque no lo parezca a simple vista, una comunión con la depuración verbal. Desde el "Prefacio" del poema, se advierte una comunión de imágenes que en ciertos momentos parecen aislarse en núcleos interdependientes que denotan una cercanía con el aforismo y la greguería: "Amo la noche, sombrero de todos los días", "Si yo no hiciera al menos una locura por año, me volvería loco", "La montaña es el suspiro de Dios", "La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú

quieres creer", "Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser", "De cada gota del sudor de mi frente hice nacer astros" (*Altazor* 9-15). La atomización cósmica presente en *Altazor* conjuga la imagen creada con otras zonas sintéticas que apelan e la brevedad y a la reinvención sonora de las palabras, tal y como se percibe en el "Canto IV": "Ya viene la golondrina / Ya viene la golonfina / Ya viene la golontrina / Ya viene la goloncima / Ya viene la golonchina / Ya viene la golonclima / Ya viene la golonrima / Ya viene la golonrisa / La golonniña / La golongira" (*Altazor* 60).

La tradición epigramática también se hace presente como forma breve en *Altazor*. Concretamente, Huidobro juega con las fórmulas epitáficas injiriéndoles nuevos registros que guardan consonancia con el nombre a quien se destina el epitafio, por ejemplo:

> Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito
> Aquí yace Raimundo raíces del mundo son sus venas
> Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz
> Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro
> […]
> Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura
> Aquí yace Vicente antipoeta y mago.
>
> (*Altazor* 64)

Las aliteraciones y membranas combinatorias que el poeta introduce en los significantes de algunas palabras hacen pensar en otras fórmulas breves como las jitanjáforas, de las que más adelante, en otro inciso, me ocuparé. Así, *Altazor* se nos presenta como un cuerpo esquirlado en donde confabulan, disfrazadas, algunas de las formas breves más representativas de la vanguardia. Esta permeabilidad también se da a nivel epistémico, de tal manera que *Altazor* no solo sustrae el lenguaje de la función

utilitaria, sino que "deshace el mundo literal para sustituirlo por otro regido por la causalidad hilozoísta[108] de lo metafórico" (Yurkievich 162).

En "Decir sin decir: Vicente Huidobro", Octavio Paz señala que el canto séptimo de *Altazor* está marcado por una "entrecortada glosolalia", y que el poema entero puede concebirse como "un cuerpo tatuado por los distintos cambios que experimentó la vanguardia", entre los que destacan la discontinuidad, las digresiones, el carácter fragmentario y la diversidad de modos (*Excursiones* 894). Al compararlo con las figuras de Ícaro o Faetón –héroes prototípicos de "aquellos que pretenden escalar los cielos y son castigados por su osadía"–, Paz descubre en Altazor un héroe alquímico que termina por pulverizarse en unas cuantas sílabas:

> Altazor no cae: desaparece en las alturas, convertido en espacio y universo. Se ha vuelto unas cuantas sílabas que ya no significan sino que *son*. El ser ha devorado al significado. Para Huidobro la operación poética consiste en la fusión entre el significado y el ser […]. Operación de divinización consecuente con el programa creacionista: el poeta crea como la naturaleza y como Dios […]. Las sílabas sueltas con que termina su poema […] son ilusiones y alusiones a aquella realidad que está más allá del sentido y que es indecible (*Excursiones* 899-901).

De manera explícita, Paz alude al "Canto VII" con el que concluye el poema y en donde se evidencia esa manifestación del lenguaje en su más demiúrgica disección:

> Ai aia aia
> ia ia ia aia ui
> Tralalí
> Lali lalá
> Aruaru
> urulario
> Lalilá
> Rimbibolam lam lam
> Uiaya zollonario

[108] Hilozoísmo: "Doctrina según la cual la materia es algo intrínsecamente vivo, o que todos los cuerpos, desde el mundo tomado como un todo hasta el más pequeño de los corpúsculos, tienen algún grado de vida o algún tipo de vida (*Diccionario Akal de Filosofía* 490).

lalilá

[…]

Ai i a
Temporía
Ai ai aia
Ululayu
lulayu
layu yu
Ululayu
ulayu
ayu yu

[…]

Campanudio lalalí
Auriciento auronida
Lalalí
io ia
iiio
Ai a i ai a i i i i o ia.

(*Poesía y creación* 189-191)

A sabiendas de que la preocupación por la síntesis poética acompañó a Huidobro a lo largo de su producción, no es extraño que en 1926 haya aparecido *Vientos contrarios*, un libro que reúne textos breves, fragmentarios y, sobre todo, aforismos. Precisamente, me ocuparé de esta obra como parte del corpus central presente en esta investigación.

Además del creacionismo, en Chile surgió una aventura tardía y beligerante que también se ocupó de la brevedad poética: el runrunismo[109]. Surgido hacia 1928, este curioso *ismo* también se implicó en la experimentación formal. Así lo demuestran algunos poemas de dos de sus principales representantes: Benjamín Morgado y Raúl Lara Valle. Por un lado, Morgado, además de haberse interesado por la literatura

[109] "El runrunismo –apunta Claudia Apablaza– debe su nombre a un juego infantil, el RUN-RUN, que consiste en una pieza redonda de metal o madera, con un orificio en el centro, por el que se pasa un hilo. Al moverlo, produce un zumbido fuerte, molesto y penetrante. Esto último era uno de los propósitos de los runrunistas: molestar, tensionar el medio literario con sus ruidos y proclamas" (175).

japonesa, ejerció en algunos casos una estética breve mediante la creación de poemas aforísticos, como es el caso del texto titulado “Solo”, del que ofrezco una pequeña muestra:

1. El puerto era una mancha de hojas en las tardes anudando faroles de bengala;

2. Suspendidas en millares de ojos luminosos, las mariposas se colgaban del océano
andando entre las horas;

3. las estrellas se destejían en las casas, como los pájaros que gritaban en la jaula;

5. las palabras
–como puñaladas–
caían en el agua.

(Bonet, Bonilla 215)

Por su parte, Lara Valle incursionó en una de las modalidades destinadas a convertirse, a mi juicio, en uno de los hallazgos más curiosos concernientes a la estética de la brevedad y que se repetirá en diversos poetas vanguardistas: el poema como telegrama. En dicha modalidad textual, la voz poética se disemina fugazmente adoptando el estilo conciso y noticioso de la telegrafía, dando por resultado diversas aproximaciones como estos singulares “Cablegramas” que el poeta runrunista nos entrega y de los que ofrezco apenas dos ejemplos:

méxico 7—Un general mexicano
murió de muerte natural.

londres 15—mientras jugaba
una partida
el príncipe de gales
se cayó de un caballo
de ajedrez.

(Bonet, Bonilla 232)

Desde la imagen alquímica del creacionismo a las experimentaciones formales de los poetas runrunistas, el panorama vanguardista chileno[110] hizo acopio de una sensibilidad propicia a la brevedad, ingrediente que será una constante en los confines latinoamericanos. A continuación, me adentro en los parajes ultraístas y en la revista *Martín Fierro* para señalar la vastedad con que se abordó el espectro del microcosmos poético.

2.3.1.2. El ultraísmo y las formas breves en la revista *Martín Fierro*

El ultraísmo, como detonante de la vanguardia literaria argentina, surge a partir del regreso de Borges a Buenos Aires en marzo de 1921. Después de haberse interesado por el expresionismo alemán en Suiza y de haber colaborado activamente desde 1919 en el movimiento ultraísta español, el poeta argentino sería el encargado de renovar el cauce poético de su país natal, lanzando, en el mismo año de su llegada y junto a un grupo de jóvenes poetas, una proclama impresa en la famosa hoja mural *Prisma*[111], con la que empapelaron muchas de las paredes de la ciudad (Verani 42).

Entre los postulados que figuran en dicha hoja mural, Borges hace referencia a la necesidad de ejercer un lenguaje depurado y esencialista, intenciones que van perfilando

[110] Caso aparte, merece especial atención Pablo Neruda, quien, a pesar de no adscribirse de forma determinante a ningún *ismo*, sí que experimentó con las formas poéticas a lo largo de su trayectoria, como lo demuestran *Tentativa del hombre infinito*, *Residencia en la Tierra* o las *Odas elementales*. De manera póstuma, Neruda dejó igualmente *El libro de las preguntas*, una suerte de testamento infantil que aborda los ejes de la vida mediante una lúcida poética de la interrogación en la que se hacen presentes fórmulas colindantes con la forma breve.

[111] Según detalla Horacio Salas: "A falta de dinero para publicar una revista, *Prisma* fue sólo un cartel, cuyos dos únicos números pegaron por la noche sus miembros redactores: Jorge Luis y Norah Borges, Eduardo González Lanuza, Francisco Piñero y Guillermo Juan. Y aunque el afiche (que ni *las paredes leyeron*, según confesaría Borges años después) fue arrancado por transeúntes anónimos y a las pocas horas sólo era un recuerdo para curiosidad de coleccionistas, *Prisma* significa la primera experiencia poética" (VIII).

precozmente el campo de la síntesis poética a la que, tiempo más tarde, en otro manifiesto, se consagraría con mayor determinación:

> Nosotros los ultraístas […] hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia […]. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos, que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura de los marconigramas[112] (Barrera 205).

A raíz de ese gesto performativo, el ultraísmo se perfiló como uno de los movimientos más activos del paisaje latinoamericano, inclinándose hacia diversos rumbos que dieron a la palabra un perfil sintético que nuevamente demuestra el gran interés de la vanguardia por la economía verbal. De hecho, meses antes de la difusión del cartel de *Prisma*, Borges, en "Anatomía de mi ultra" –pequeño texto que apareció publicado en el número de mayo de la revista madrileña *Ultra*–, nos deja una definición de la metáfora que sirve de germen a sus ideas estéticas: "La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales– el camino más breve" (Osorio 83).

"Más importante que la proclama de *Prisma* –comenta César Fernández Moreno– son los cuatro lineamientos del ultraísmo que Borges trazó en *Nosotros* en el mismo año 1921" y que, a mérito de su brevedad y contundencia, se exponen a continuación:

[112] La palabra "marconigrama" alude al científico italiano Guillermo Marconi (1874-1937), inventor del telégrafo sin hilos. En este caso, para ejemplificar la síntesis poética, Borges hace una curiosa comparación entre los versos ultraístas y el lenguaje condensado del telegrama, trazando hábilmente el concepto de una "poesía telegrafiada", que en cierta medida colinda con los "cablegramas" del poeta chileno runrunista Raúl Lara Valle que justo he expuesto anteriormente. Por otra parte, como se habrá notado, la sustitución como nexo de la "y" griega por la "i" latina denota la actitud transgresora que Borges intenta imprimir a su manifiesto.

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

(22)

Así, en apenas solo un año (1921), tenemos tres apariciones literarias protagonizadas por Borges (el breve texto "Anatomía de mi ultra", la hoja mural *Prisma* y el manifiesto Ultraísmo) en las que se aprecia claramente la alusión hacia la condensación del lenguaje. El ultraísmo, desde sus gérmenes, será vital para el desarrollo posterior de una estética de la brevedad común a poetas de diversa procedencia.

La acometida iniciada por Borges tuvo, pues, un primer peldaño en donde se gestaron revistas literarias destinadas a difundir la estética ultraísta. A pesar del carácter *sui generis* que caracterizó el cartel de *Prisma*, lo cierto es que no tuvo mayor resonancia que la de un simple gesto anecdótico destinado a difundir, como un grafiti impreso, las proclamas vanguardistas por los edificios de Buenos Aires. Sin embargo, ese primer intento sirvió de impulso para que un año después, concretamente en 1922, surgiera *Proa*, una publicación dirigida por el propio Borges y Macedonio Fernández en la que el recorrido teórico ultraísta se solidificó en un aliento más duradero. En su primera etapa, en la que se publicaron tres números, *Proa* deja claro que "el ultraísmo no es una secta carcelaria", por lo que su principal núcleo –compuesto por Borges, Macedonio Fernández, Norah Lange y Eduardo G. Lanuza, entre otros– se muestra receptivo a diversas influencias, como las ejercidas por los españoles Rafael Cansinos-Asséns y Guillermo de la Torre (Schwartz 100).

De esta forma, mediante una postura ecléctica y heterogénea, "el ultraísmo condensa múltiples elementos provenientes de los *ismos*: futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, creacionismo", hecho que impide establecer fronteras nítidas que lo definan de manera unilateral (Verani 47). Esta impronta tentacular hizo posible que el vanguardismo argentino absorbiera la preocupación por la síntesis poética de una manera activa y polivalente, y que centrara su atención en el aislamiento de la metáfora[113] como vehículo de captación fragmentaria de la vida.

Haciendo un pequeño paréntesis, el interés de Borges por la síntesis verbal lo llevaría, con el correr de los años, a inmiscuirse incluso en la poesía japonesa. Así lo demuestran los diecisiete haikús recogidos en *La cifra* (1981) y los seis tankas y demás poemas cortos que se encienden a lo largo de su obra poética. Según apunta Sheng-Bin, los poemas de Borges trascienden las líneas temáticas y estilísticas del haikú, internándose en una reflexión metafísica que aborda los tópicos de la existencia, el tiempo, el sueño, la eternidad, el ajedrez o el espejo, y sintetizando a su vez la influencia de diversas figuras como Chuang-tze, Aristóteles, Schopenhauer u Oscar Wilde. En ese sentido, continúa Sheng-Bin, se puede decir que los haikús de Borges constituyen "una miniatura de toda su obra poética" (421), cristalizándose en ejemplos tan enigmáticos como los siguientes:

En el desierto
acontece la aurora.
Alguien lo sabe.

La vasta noche
no es ahora otra cosa
que una fragancia.

[113] Para ampliar la importancia que Borges le dio a la metáfora desde sus años de juventud, se recomienda la lectura del breve texto "Examen de metáforas", incluido en la primera edición de *Inquisiciones* (1925), conjunto de breves ensayos reeditado setenta años después por Seix Barral (Barcelona, 1994: 71-81).

¿Es un imperio
esa luz que se apaga
o una luciérnaga?

(Sheng-Bin 422-430)

Mucho antes de su interés por el cultivo del haikú, Borges ya había demostrado su afinidad hacia las formas breves, concretamente por las fórmulas de la poesía popular hispánica –como las coplas–, presentes en el poema "Soleares", incluido en la primera edición de *Luna de enfrente* (1925):

Igual que una herida abierta
es la guitarra y la copla
derrama su sangre negra.

¡Abrazadita conmigo
hasta que la luna ruede
sobre la margen del río!

Adentro de la vihuela
caben la noche de fiesta
y mi querer, noche negra.

La copla es un corazón
que no dio con su querer
y así le suena el dolor.

Anda de estrella en estrella
Un pájaro por el cielo.
Mi querer, de pena en pena.

(*Textos recobrados* 225-226)

La curiosidad de Borges por las poéticas de la brevedad lo llevaría incluso a indagar en las espléndidas metáforas de los pueblos nórdicos de la Edad Media. En *Historia de la eternidad* (1936) figura un pequeño ensayo titulado "Las *kenningar*", en el que el poeta argentino desentraña el cosmos verbal utilizado por los poetas islandeses

en sus sagas milenarias. Así, las *kenningar* se presentan como metáforas aisladas que "definen los objetos por su figura menos que por su empleo", creando un sinfín de posibilidades como los más de 120 registros identificados por Borges y de los cuales ofrezco apenas diez ejemplos:

> Bosque de la quijada: la barba.
>
> Cerdo del oleaje: la ballena.
>
> Casa de los pájaros: el aire.
>
> Pierna del omóplato: el brazo.
>
> Marea de la copa: la cerveza.
>
> Rocío del muerto: la sangre.
>
> Cisne sangriento: el buitre.
>
> Riscos de las palabras: los dientes.
>
> País de los anillos de oro: la mano.
>
> Remo de la sangre: la espada.
>
> (*Obras Completas I* 371-375)

¿No son acaso estas metáforas verdaderas greguerías escritas hace más de 700 años? La exquisitez y síntesis discursiva de estos ejemplos nos revela el amplio colorido con que la brevedad iluminó las lecturas más tempranas de Borges.

Retomando nuestro hilo, hacia 1924, año en el que, según señala Fernández Moreno, el ultraísmo alcanza su cumbre, la revista *Proa* siguió dando sus frutos con una segunda época, encabezada esta vez, entre otros, por Ricardo Güiraldes (24). Centrada en la producción cultural local, la nueva etapa de *Proa* se extinguió en ese mismo año, dando paso a un relevo que encendería aún más el auge de la vanguardia en Argentina: la revista *Martín Fierro*, fundada por Evar Méndez y dirigida en alternancia por Oliverio Girondo, Sergio Piñero, Eduardo Juan Bullrich y Alberto Prebisch.

Mediante un tono marcadamente satírico, combativo y divulgador, *Martín Fierro* –con su publicación quincenal en formato tabloide– no solo agitó de manera novedosa los círculos artísticos y literarios de la época –difundiendo poetas y creando columnas de una amplia gama de contenidos–, sino que concretó el movimiento ultraísta, llegando incluso a identificarlo homónimamente como la "generación *Martín Fierro*" (Fernández Moreno 25). De esta forma, con un recorrido que abarcó hasta noviembre de 1927, la revista se alzó como el principal foco vanguardista en Argentina[114].

El espíritu colectivo que pretendía albergar la revista quedó fielmente reflejado en el famoso Manifiesto de "Martín Fierro" –redactado por Oliverio Girondo–, que apareció publicado en la primera plana del cuarto número un 15 de mayo de 1924. Entre sus postulados, se lee que "'Martín Fierro' siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión" (Salas 25), puntos que coinciden con la idea de ruptura y novedad presente en todos los *ismos*. Es de suma importancia comprobar que, dentro de dicho manifiesto, también se hace referencia a la condensación verbal, de tal forma que "'Martín Fierro' ve una posibilidad arquitectónica en un baúl 'Innovation', una lección de síntesis en un 'marconigrama', una organización mental en una 'rotativa'" (Salas 25). Nuevamente, como en el caso de Borges, aparece el vocablo "marconigrama", una palabra que denota el gran impacto que trajo consigo la telegrafía sin hilos y que algunos aprovecharon para acercarla al

[114] La existencia de la revista estuvo marcada por diversas polémicas. La más famosa de ellas, apunta Jorge Schwartz, fue el episodio Florida *versus* Boedo, que dividió a los escritores según su estilo y predilección: "los de 'Boedo', más inclinados a la literatura como instrumento de transformación social, opuestos a los 'estetizantes' de 'Florida'" (101). Dicha polémica iría más allá al dividir a los escritores entre proletarios (Boedo) y los de clase alta (Florida), división que posteriormente perdió sustento. Los escritores vinculados a *Martin Fierro* quedarían identificados con el bando de Florida (Salas XIII).

ámbito literario con el objetivo de aludir, en términos tecnológicos, a una escritura marcada por la economía de recursos lingüísticos, tal y como ocurre con los telegramas.

De esta manera, una de las características principales de la publicación *Martín Fierro* fue sin lugar a dudas el espacio que dedicó a las formas breves. Así como las revistas dadaístas y surrealistas incubaron en sus páginas fórmulas verbales con un marcado tinte de brevedad, *Martín Fierro* conglomeró todo tipo de poemas cortos y de paremias. Desde el epigrama satírico y el epitafio hasta el aforismo, la greguería o los refranes intervenidos, la revista argentina es un claro ejemplo de cómo la estética de la brevedad, más que nunca, comenzó a ocupar un lugar fértil en las letras latinoamericanas.

A continuación, para afianzar este argumento, hago un recorrido intermitente por algunos de los números de dicha revista (desde su fundación en 1924 hasta su crepúsculo en 1927)[115], deteniéndome exclusivamente en los ejemplos que denotan un acercamiento hacia el universo de la microforma. Justifico y anticipo la extensión y profundidad de este apartado, en la medida en que me parece imprescindible detallar el modo en que las formas breves ocuparon un lugar central en una de las publicaciones más representativas del periodo vanguardista latinoamericano.

Desde el primer número, aparecido en febrero de 1924, la revista incluyó en sus páginas una pequeña sección titulada "Cementerio *Martín Fierro*", destinada a cultivar el epitafio burlesco y dejando alusiones tan afiladas como la siguiente:

[115] Para esta consulta de hemeroteca, que incluye los 45 números de *Martín Fierro*, me baso en la edición facsimilar reunida por Horacio Salas en *Revista Martín Fierro 1924-1927* (1995).

Yace aquí Jorge Max Rhode.
Dejadlo dormir en pax
Que de ese modo no xode
Max.
C.G.[116]

(Salas 6)

En la edición del segundo y del tercer número (20 de marzo / 15 de abril), la fórmula se repite de tal forma que el cementerio va ganando continuidad y protagonismo:

Aquí yace Manuel Gálvez,
Novelista conocido;
Si hasta hoy no lo has leído,
Que en el futuro te salves.
C.G.

(Salas 15)

Yace aquí Don Luis García,
Versificador brillante:
Murió de melancolía
Por no hallar un consonante.
C.G.

(Salas 23) [117]

Prontamente, además de estos dardos epitáficos, la publicación martinfierrista comenzaría a expandir su culto por la brevedad al ofrecer sus páginas para distintas

[116] Como sello característico de estos juegos epigramáticos, los autores optaban por firmar con iniciales, denotando un cierto misterio de anonimato y burla que encajaba a la perfección con la intención satírica impresa en el epitafio en cuestión. Debido a ello, en algunos casos, como en este en que se firma con las iniciales C.G., resulta complicado descifrar la identidad del emisario, aunque en otros sí que es posible aventurar una determinada autoría. Por esta razón, las iniciales no identificables las dejaré tal cual, mientras que aquellas que sí puedan serlo las señalaré con su debido pie de página.

[117] Los tres aludidos en estos epitafios son los siguientes: Jorge Max Rhode (1892-1979) fue un crítico y ensayista argentino que destacó, entre otras cosas, por sus estudios sobre Dante Alighieri y por sus indagaciones sobre el esteticismo oriental. Por su parte, Manuel Gálvez (1882-1962) fue un narrador argentino representante de la novela realista tradicional y candidato en numerosas ocasiones al Premio Nobel de Literatura. Por último, Luis García es el seudónimo apócrifo de Luis Pardo, poeta aficionado a las rimas insistentes y jefe de redacción de la revista argentina de tirada comercial *Caras y Caretas* (1898-1939). Con posturas disímiles, las revistas *Caras y Caretas* (de carácter masivo-popular) y *Martin Fierro* (implicada en la vanguardia) compartieron escenario, rivalizando mediante distintas apelaciones y cruces como los que se observan en el "Parnaso satírico". Véase lo que comenta al respecto Geraldine Rogers en: "La caricatura como crítica de arte: humor y experimento lingüístico de *Caras y Caretas* a *Martín Fierro* vanguardista" (CELEHIS 18, 2007: 115-137)

colaboraciones burlescas, como es el caso de "Notas para un futuro diccionario de la rima" de Luis García[118], poema en el que la síntesis se desgrana mediante versos pareados y teñidos de humor:

> Al ilustre H.G. Wells,
> Le gusta la soda Selz.
>
> *
>
> Hay gentes que dicen hétera,
> Méndigo, cólega, etcétera.
>
> *
>
> Pienso trazar el croquis
> De un gran plato de ñoquis.
>
> *
>
> No tuvo tiquismiquis,
> Al unirse al Amor, la joven Psiquis.
>
> (Salas 24)

Es en la entrega del cuarto número, correspondiente a la edición del 15 de mayo, donde por primera vez aparece una muestra de los célebres "Membretes"[119] de Oliverio Girondo y que contribuiría al afianzamiento del aforismo en el panorama vanguardista:

> ❖ La variedad de cicuta con que Sócrates se envenenó se llamaba: "Conócete a ti mismo".
>
> ❖ Goya grababa como si "entrara a matar".
>
> ❖ La Gioconda es la única mujer que, estando viva, sonríe como algunas mujeres después de muertas.
>
> (Salas 27)

[118] Claramente, al reincidir en este seudónimo apócrifo – que aparecerá constantemente–, se vuelve a hacer burla y alusión a Luis Pardo mediante estos versos con rimas forzadas y ripios jocosos.
[119] Otros "membretes" de Girondo aparecerían en números posteriores, constituyendo así una especie de "aforismos por entrega" que acabarían siendo recogidos en un libro homónimo, *Membretes*, y del que me ocuparé en el próximo capítulo como parte del *corpus* de obras que he seleccionado para el análisis de las estéticas de la brevedad.

En la siguiente tirada, en la que aparecieron conjuntamente los números 5 y 6 (mayo-junio), se inauguró otra de las secciones de la revista, destinada también al cultivo de la forma breve. Se trataba del "Parnaso satírico", un espacio que, según apunta Fernández Moreno, reflejó de manera determinante el espíritu abierto y la actitud humorística que *Martin Fierro* mantuvo a lo largo de su existencia (27).

Así, dicha sección evidenció el ingenio y la soltura de la época mediante poemas cortos como este epigrama del "ficticio" Luis García:

> Si Tor, el que es editor,
> Llega una hija a tener,
> No podrá llamarla Ester
> Porque sería Ester Tor[120].
>
> (Salas 44).

Ni siquiera Borges escapó a los breves poemas lúdicos del "Parnaso Satírico". Prueba de ello es el epitafio que aparece en la edición doble correspondiente a los números 10 y 11 (septiembre-octubre):

> Harto al fin de tantas loas
> de extraños y del país,
> aquí yace Jorge Luis
> Borges el de las dos "Proas".
> E.G.L.[121]
>
> (Salas 78)

[120] Fundada por Juan Carlos Torrendell (1895-1961) en 1916, la Editorial Tor fue uno de los mayores sellos editoriales de América destinados a la publicación de libros populares.

[121] Cofundador de la revista *Prisma* (1925) y autor de libros como *Los martinfierristas* (1961), Eduardo González Lanuza (1900-1984) –a quien pertenecen dichas iniciales– fue un escritor argentino de origen español que colaboró activamente tano en *Martin Fierro* como en *Proa*.

Al de Borges, se unieron otros nombres que también fueron víctimas de este juego de epigramas y que a continuación se enuncian:

A veces rotundo
Y a veces muy blando
Se va por el mundo
Girondo girando.
L.G.

En verso y prosa escribió
Nora Lange. Aquí reposa.
Su verso se evaporó
Y a nosotros nos quedó
Su prosa.
S.G.

(Salas 102)

Bajo esta loza precaria
Yace E. González Tuñón,
Lo mató una indigestión
Imaginaria.
S.A.G.

(Salas 110)

Fue fugaz como una arista
Y huidizo como un galgo,
Y, en la vida, por ser algo,
¡Eureka! Se hizo simplista
Alberto Hidalgo.
E.M.[122]

(Salas 154)

México que está en su ley
Dice a la España sin leyes:
En vez de un Alfonso Rey
Precisas Alfonsos Reyes[123].
Samuel Glusberg[124]

(Salas 178)

[122] Muy probablemente se trate de Evar Méndez (1888-1955), intelectual argentino y director de la propia revista *Martín Fierro*.

[123] A sabiendas de que los nombres de Oliverio Girondo y de Alfonso Reyes son por demás conocidos, dejo algunas breves referencias sobre las otras figuras aludidas en estos epitafios. Vinculada al grupo Martín Fierro, Norah Lange (1905-1972) fue una novelista y poeta argentina que se erigió como una de las voces más fecundas de la vanguardia latinoamericana. Escritor, periodista y guionista de cine, el argentino Enrique González Tuñón (1901-1943) colaboró activamente en la publicación *Martín Fierro*. Por último, el poeta Alberto Hidalgo fue el fundador del simplismo, uno de los principales movimientos de la vanguardia peruana.

[124] Samuel Glusberg (1898-1987), quien utilizó el seudónimo de Enrique Espinoza, fue un escritor procedente de Kishinev (hoy parte de la República de Moldavia) que desarrolló su actividad literaria y cultural tanto en Chile como Argentina.

Con el correr de los meses, el "Parnaso satírico" fue creciendo en flexibilidad e innovación, de tal manera que las nomenclaturas más habituales para referirse a ciertos poemas burlescos ("epigrama" o "epitafio") pronto se camuflaron bajo otros designios como los de "fosa común", "nichos", "mausoleo colonial", "páginas olvidadas", "enigmas", "responsos", "adivinanzas" o "madrigales". Entre toda esa gama de acepciones, que en su contenido y apariencia textual colindan con la forma breve, también hubo referencias a los llamados "sucesos", es decir, a esos pequeños accidentes cotidianos que suelen aparecer en diversos diarios de la prensa amarilla y a los que algunas plumas colaboradoras de *Martín Fierro* también dedicaron algún que otro dardo, como esta "Noticia de policía", aparecida en la edición doble (números 14 y 15) del 24 de enero de 1925:

> Ayer se mató en su altillo
> un joven de pelo lacio.
> Unos dicen que es Castillo
> otros dicen que es Palacio[125].
> S.G.

(Salas 102)

Esta mezcla, en la que el humor negro se condensa al más puro estilo de los chistes necrológicos, hace pensar en las famosas "Novelas en tres líneas" del peculiar Félix Fénéon (1861-1944), inspiradas precisamente en hechos truculentos y en diversos sucesos, lo que en francés se conoce como "faits divers". En un artículo de 2003 titulado "La poesía de los sucesos (Fénéon y el humor negro de las noticias periodísticas)" Vicente Molina Foix defiende que los titulares criminales de la prensa de sucesos son "inigualables en el poder de concisión macabra y la truculencia del colorido verbal" (18). En el caso concreto de Fénéon, este "arte diminuto" –continúa Molina

[125] Es más que probable que estas lúdicas alusiones vayan dirigidas al escritor argentino Ernesto Palacio (1900-1979), quien, en sus colaboraciones para *Martín Fierro*, utilizaba el seudónimo de Héctor Castillo.

Foix– marcado por la crueldad encubierta y la economía de la malicia, comenzó a gestarse a partir de 1906, justo cuando el escritor francés comienza a tener un epígrafe regular en el diario *Le Matin*, en el que, bajo el sugerente título de "Nouvelles en trois lignes", se dedica a redactar, de manera abreviada e irónica, distintos sucesos ocurridos realmente a lo largo y ancho del territorio galo (19). Plagado de suicidas, pecadores, justicieros, burócratas, hombres y mujeres de a pie, neurasténicos o militares, el universo compacto de Fénéon nos deja novelas comprimidas como las siguientes:

> Louis Lamarre no tenía ni trabajo ni vivienda, pero sí algunos céntimos. Compró en una tienda de ultramarinos de Saint-Denis un litro de petróleo y se lo bebió.
>
> *
>
> El examen médico de un muchachito encontrado en una zanja de un arrabal de Niort muestra que sólo tuvo que sufrir la muerte.
>
> *
>
> Una mujer joven estaba sentada sobre el suelo, en Choisy-le-Roi. Única palabra de identidad que su amnesia le permitía decir: "Modelo".
>
> *
>
> Como en los tiempos mitológicos, un macho cabrío asaltó a una pastora de Saint-Laurent en el lecho del río Var, donde ella apacentaba sus animales.
>
> (Molina Foix 19-20)

Esta breve comparativa permite demostrar el alcance y la novedad con que la forma breve comenzó a gestarse de manera universal en ambos lados del Atlántico, abarcando un amplio abanico de estilos en el que se adivinan registros miméticos que, nuevamente, sorprenden por su flexibilidad al poder compararlos con una nota periodística, una minificción, una anécdota, un chiste, una greguería o un epigrama, entre otras muchas posibilidades. Continuando nuestro recorrido por las páginas del periódico literario *Martín Fierro*, además de las secciones fijas que aparecían con regularidad en cada número, hubo también colaboraciones de distinta procedencia en las

que cada autor proponía su arte condensado. Así, aparecieron diversas propuestas como los "Pensamientos" de Remy de Gourmont, los "Fragmentos" de Paul-Jean Toulet, las "Líneas" de Andrés Terzaga, las "Notas" de Adán Diehl o las "Anotaciones" de Antonio Vallejo, todas ellas bajo el sello distintivo de estar cerca de las formas paremiológicas.

De entre todas esas colaboraciones, hay algunas que destacan por su tinte inesperado, como es el caso del texto "Nueve atmósferas y un poema" de Xavier Villaurrutia (aparecido en la edición del 20 de noviembre de 1924, números 12 y 13), en el que el poeta mexicano sorprende con sus aforismos pictóricos:

> - Los personajes de Velázquez están expuestos a contraer una pulmonía, situados en una corriente de aire.
> - En el Greco las ráfagas de aire entran por el techo o por el suelo, haciendo temblar la llama de las figuras.
> - Zuloaga arroja sobre sus cuadros puñados de aire sólido.
> - A cualquier hora que veamos un Cézanne resulta que va a sonar el mediodía.
>
> (Salas 81)

Poco a poco se observa un perfil aforístico más enfocado al gusto estético que a la enseñanza filosófica o moral, hecho que denota el cambio de orientación epistémica que se irá fraguando de cara a la vanguardia. Otras manifestaciones microtextuales que tuvieron cabida en *Martín Fierro* fueron las heredadas de la poesía popular, como es el caso de las coplas y redondillas eróticas incubadas por Luis Cané y de las que rescato los siguientes ejemplos:

Copla

En vano querer ser buenos
y querernos como hermanos.
Si tú no tuvieras senos…
Si yo no tuviera manos…

Redondillas

Mientras otros poetillas
procuran metros extraños,
aspiro a gastar los años
en pulir mis redondillas.

Y como es trabajo ameno
que hace artífice al poeta,
yo pulo cada cuarteta
cual si acariciara un seno.

(Salas 97)

Una de las apariciones que causó mayor revulsivo en *Martín Fierro* fue sin duda la protagonizada por Ramón Gómez de La Serna. Si la forma breve ya había mostrado un amplio repertorio en las páginas de la revista argentina, faltaba aún añadirle las greguerías inéditas publicadas por el poeta español. Además, dicho revuelo se vio acrecentado al conocerse la pronta visita de Gómez de la Serna a Buenos Aires, ciudad a la que dedicó una "Salutación" que aparecería publicada, como parte de un suplemento especial, en las páginas de *Martín Fierro*. Previo a ocuparme de dicho suplemento, es necesario subrayar que, ya por aquel entonces, algunos escritores latinoamericanos, como Sergio Piñero (hijo), habían sido receptivos a las miniaturas verbales creadas por Gómez de la Serna, como se observa en estas "Greguerías criollas" que publicó en la edición del 20 de noviembre de 1924:

- Los galgos cuando nadie los escucha conversan con las liebres amigablemente y después en el momento de la caza simulan no alcanzarlas.

- Los caballos de silla, sobre todo los del patrón, son los chismosos de las estancias: los que le dicen a la hacienda cuándo irá al matadero o si tal o cual peón será despedido.

- Los mismos caballos llegan a familiarizarse tanto con el jinete, que adquieren un como sentido en medio de las orejas, en las crines, manifestado en ese constante mirar de reojo. Los caballos en libertad parecen reírse del que está de servicio.

(Salas 85)

Como anticipaba, en la edición del 18 de julio de 1925, correspondiente al número 19, *Martín Fierro* publicó un suplemento dedicado al creador de las greguerías. Destacados autores como Girondo, Güiraldes, Evar Méndez, Macedonio Fernández, Borges o Alberto Hidalgo no escatimaron esfuerzos a la hora de elogiar la figura del escritor español, ya fuera mediante poemas, reflexiones o ensayos entorno a su persona y a su obra. Como parte de dicho homenaje, el periodista y escritor argentino Arturo Cancela dedicó unas curiosas "Gringuerías", a la manera de R.G. de la "Sorna", tal y como él mismo, de modo marcadamente humorístico, lo refirió:

EL CISNE

El cisne es la jirafa del estanque.

DEFINICIÓN DE LA TORTUGA

La tortuga es un animal que suele habitar a las puertas de los "restaurants" y se alimenta de aserrín.

EL ANIMAL MÁS LARGO

Según los ingleses, el animal más largo de la creación es el "cien-pies". Tiene, como su nombre lo indica, cien pies o sea 33 varas, o sea más de 28 metros.

LA INFANCIA ENGAÑADORA

El animal más hermoso de chico es el chancho. Los hijos de los ingleses también suelen ser muy bellos de pequeñitos…

(Salas 133)

Es en la edición del 8 de julio de 1926 (números 30 y 31) donde aparece, bajo el título de "Ramonismo. Greguerías inéditas", una muestra exclusiva del quehacer poético de Gómez de la Serna y de la que ofrezco esta mínima selección:

- El animal que tiene más rasgada la sonrisa es el cocodrilo.
- Los percebes son digno plato para los que se comen las uñas.
- El más pequeño ferrocarril del mundo es la oruga.
- La jirafa es un caballo alargado por la curiosidad.
- Los impermeables con capuchón han sido causa de más de una vocación de fraile.

(Salas 224)

Como era de esperarse, la participación del poeta español en la revista argentina no se limitó a esta única colaboración, sino que hubo otras entregas como "Variaciones" –una serie de cinco microcuentos ilustrados por él mismo y que aparecieron en el número 23–, "Pergeños" –integrado por cuatro microtextos y ocho greguerías inéditas, correspondientes al número 35– y una última entrega de greguerías para el número final de la revista, editado el 15 de noviembre de 1927. La aparición de Gómez de la Serna[126] en *Martín Fierro* contribuyó de manera decisiva al desarrollo y la vinculación de la forma breve con el periodo vanguardista.

[126] En su prólogo al reciente libro *Tierra negra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana* (2019), Juan Bonilla señala que "la presencia de Ramón en la poesía latinoamericana de vanguardia puede rastrearse en casi todos los países", por ejemplo, en Perú (Alberto Hidalgo), en Ecuador (Manuel Agustín Aguirre), en Argentina (Soler Darás), en Chile (Julio Barrenechea) o en Uruguay (Mario Ferreiro), por mencionar algunos. No hubo, pues, país americano –continúa Bonilla– en el que Gómez de la Serna no cosechara una buena estela de discípulos (37).

Al ejemplo de Gómez de la Serna se une el de José Bergamín, quien, para el número 36, también colaboró con su "Aforística figurativa", en la que se advierte una mezcla entre el quehacer filosófico y la imagen lírica:

- El aforismo es una dimensión figurativa del pensamiento; su sola dimensión.
- Se pueden medir las palabras; pero no se pueden medir los pensamientos.
- Pensamiento en la soledad: cuerpo desnudo.
- El arroyo huye de sí mismo.
- La momia perpetúa de un modo abstracto la expresión concreta de la muerte.
- Es asombroso todo lo que hacen las hormigas para perder el tiempo.

(Salas 282)

Otra curiosa conexión con la paremiología fue la sección titulada "Frases célebres", una muestra paródica de supuestas oraciones memorables pronunciadas por diversos escritores. En dicha muestra se aprecia el tono burlesco y lúdico al incluir ejemplos como los siguientes:

"Conserve su izquierda". – El Manco de Lepanto.

Se prohíbe fijar carteles. – Arturo Cancela.

El que escupe en el suelo es un maleducado. – Horacio Quiroga.

Arroz con leche me quiero casar. – Margarita A. Bella.

Si te perdés chiflame, Boedo! – E. González Tuñón.

Sea breve. – Ernesto Quesada.

(Salas 230)

Otra de las fórmulas paremiológicas que tuvieron cabida en el universo creativo vanguardista fueron los refranes. Ya en algunos ejemplos citados con anterioridad se apreciaba algún dejo de la refranística hispanoamericana. Sin embargo, donde se

advierte con mayor rotundidad esta tendencia es un texto titulado “Moderación en los proverbios”, en donde, a la manera de un Baltasar Gracián traído al ajetreo del siglo XX, se da una vuelta de tuerca a algunos de los dichos populares más conocidos:

> *Agua que no has de beber, déjala correr*; pero no hasta el punto de tener las canillas abiertas, hasta inundar la casa, el barrio, la circunscripción, la ciudad y los pequeños pueblos que se forman a orillas de la metrópoli.
>
> *El que no siembra, no recoge*; pero tampoco hay que sembrar eucaliptus en el comedor y ombúes en el dormitorio hasta imposibilitar los movimientos de la familia.
>
> *El amor es ciego*; pero no hasta el punto de casarse con una draga.
>
> *Al que madruga, Dios le ayuda*; pero desde hoy no empiece a levantarse anteayer.
>
> *Sea breve en su visita*; pero no hasta el punto de irse antes de venir.
>
> J.L. y G. J. B.
>
> (Salas 359)

Aunado al amplísimo repertorio que las formas breves desplegaron en *Martín Fierro*, faltaría por hacer su aparición el haikú. A sabiendas del carácter plural y receptivo que la revista mantuvo a lo largo de sus años, no es extraño que también sus páginas albergaran la influencia que la síntesis japonesa ejerció en el ambiente de la época. Así, en la edición del 20 de enero de 1927, apareció una muestra del quehacer pictórico y poético de Marie Laurencin –grabadora, pintora y diseñadora teatral vinculada a la vanguardia cubista francesa–, de la que rescato esta breve pincelada, perteneciente a su “Petit Bestiaire” (un álbum de poemas breves ilustrados por ella misma), con tintes nipones:

Ne crois pas Nicole
Que le zébre est un animal
Comme le cheval,
Le zébre est un danseur espagnol.

(Salas 297)

Sin embargo, el más claro ejemplo de la presencia japonesa en el ámbito latinoamericano que *Martín Fierro* incluyó en sus páginas fueron los "hai-kais" del poeta mexicano Francisco Monterde, publicados en la edición del 28 de mayo de 1927, correspondiente al número 41:

Reloj público

De la torre mojada,
el vetusto reloj
deja caer las horas como lágrimas…

Cortejo de zopilotes

Caminan graves por el suelo:
enlutados que asisten a un duelo.

Luna en el mar

De las aguas,
la luna saca a flote
la plata que se hundió con los piratas.

(Salas 353)

Mediante este recorrido por los casi cuatro años de existencia de la revista *Martín Fierro*, se comprueba de manera determinante el auge que las estéticas de la brevedad tuvieron en la vanguardia latinoamericana. Los 45 números de la publicación argentina son una prueba fidedigna de la constante producción de microformas que

circuló por distintos lugares a ambos lados del Atlántico y que gracias al cauce ultraísta adquirió un protagonismo irrefutable en el panorama de la nueva poesía.

Con más de veinte tipologías y nomenclaturas textuales (notas, anotaciones, adivinanzas, pensamientos, fragmentos, líneas, proverbios, aforismos, greguerías, gringuerías, coplas, redondillas, epitafios, epigramas, enigmas, madrigales, nichos, haikús, variaciones, frases célebres y membretes, entre otras), *Martín Fierro* hizo del concepto de "síntesis poética" un abanico marcado por estilos y tonalidades diversas. La muestra intermitente que he recogido coindice con la bifurcación que he planteado para dividir las formas breves en el campo poético y que apunta hacia dos direcciones: los poemas cortos y las paremias. Ambos grupos, gracias a la economía verbal y a la concisión espacial, cumplen con la idea de la metáfora del relámpago en la que la palabra no precisa de un desarrollo, sino que está próxima a la exclamación, tal y como evidencié en el capítulo anterior dedicado a definir y delimitar mi propuesta en cuanto a la forma breve se refiere.

Como colofón a este periplo, se puede afirmar que, mediante la constante supresión de aditamentos formales y el aislamiento de la metáfora, así como la codificación de un estilo marcado por la sencillez y la pureza, el ultraísmo buscó, por el camino eliminatorio al que se refería Valéry, "esqueletizar la poesía", es decir, una poesía reducida a su propio ser (Fernández Moreno 28-31). Esta esqueletización fue intuida tempranamente por Borges, cuando afirmó en su momento que "la desemejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: en la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta y se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente" (Schwartz 105). Esa ausencia de desarrollo en pro de la exclamación, que, por otra parte, encaja a la perfección con las ideas de Octavio Paz y de Valéry a la hora

de definir los poemas cortos[127], hizo del ultraísmo un relámpago continuo en el que la forma breve desprendió su más amplio fulgor.

2.3.1.3. Del estridentismo a los *Contemporáneos*: el verbo en brevedad

Con cinco años de vida activa, desarrollados a partir de diciembre de 1921, el estridentismo constituyó el primer movimiento de vanguardia en México. Encabezado por Manuel Maples Arce, Luis Quintanilla, Germán List Arzubide, Arqueles Vela y Salvador Gallardo, la corriente estridentista –que fluyó paralelamente al ultraísmo– mantuvo también un vínculo con la síntesis poética y la búsqueda de un lenguaje innovador en el que la imagen ocupó un lugar central, optando por la utilización de metáforas y de versos sueltos, y prescindiendo a su vez de frases medianeras, adjetivos inútiles y de toda clase de ornamentos (Leal 105-106).

Con una estrategia similar a la de los carteles ultraístas, el estridentismo comenzó a difundirse con un manifiesto lanzado a finales de 1921 mediante *Actual Nº 1* "Comprimido estridentista", una hoja volante que contenía catorce postulados redactados por Maples Arce y que fue pegada sobre las paredes de Puebla[128], tal y como Borges hacía casi simultáneamente en Buenos Aires con la hoja mural *Prisma* (Schwartz 160). A este primer gesto, se unirían *Actual Nº 2* y *Actual Nº3* –salidos en febrero y julio de 1922–, pretendiendo ensanchar así la postura de rebeldía frente al

[127] En el punto titulado "Definición y paisaje general" (ver índice), correspondiente al capítulo I de esta investigación, me ocupo de las propuestas de Paz y de Valéry con respecto a la interrogante sobre en qué consiste un poema corto.

[128] Uno de los aspectos más llamativos del estridentismo fue su descentralización respecto a la capital mexicana. Así, Carlos Monsiváis sostiene que "el movimiento cobró la importancia que le daba la premura provinciana de incorporarse a la moda estética y política de los veintes", con manifiestos en lugares periféricos como Puebla, Tamaulipas, Zacatecas o Jalapa. De igual forma, en contraste con el movimiento estridentista, Monsiváis rescata el agorismo, una tendencia encabezada, entre otros, por Gustavo Ortiz Hernán y que se decantaba por una "socialización del arte" (118-120).

academicismo, la solemnidad, los héroes nacionales y los patriarcas de la cultura local, además de exaltar "el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de la metrópoli desindividualizada" (Verani 16-17).

Además de los catorce puntos redactados por Maples Arce para *Actual Nº1*, en los que, entre otras cosas, se promovía una "agresiva modernolatría" mediante frases como "¡Chopin a la silla eléctrica!" o "Me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos" (Schwartz 160), hubo otros tres manifiestos que emergieron paulatinamente en el seno del movimiento mexicano. El segundo texto programático apareció publicado nuevamente en la ciudad de Puebla a comienzos de 1923, mientras que los otros dos restantes verían la luz entre 1925 y 1926, fecha en la que el núcleo estridentista trasladó su sede a la ciudad de Jalapa.

En los cuatro manifiestos se aprecian ideas similares que colindan con la necesidad de sintetizar los *ismos* y de depurar al máximo las tendencias de la época. De igual forma, se hace un llamamiento a escribir una poesía sin descripciones ni anécdotas en pro de una sucesión de imágenes destinadas a iluminar el minuto presente. A los manifiestos, habría que añadir las revistas *Irradiador* (1923) y *Horizonte* (1926), publicaciones que incentivaron los postulados del núcleo vanguardista y alimentaron su cohesión grupal.

Además de los textos colectivos, cada uno de los miembros estridentistas dibujó su propia aventura literaria, fraguando a su vez vínculos con una poética condensada. En *Andamios interiores* (1922), por ejemplo, Manuel Maples Arce nos convida imágenes que beben de la óptica cubista o del mundo mecanizado, y en las que, atendiendo a las observaciones de Luis Leal, aparecen "paraguas cónicos", "bohemios romboidales", un "tedio triangular", "aeroplanos de hidrógeno" e incluso enredaderas que se abrazan a los "andamios sinoples del telégrafo" (107). De igual forma, algunas

imágenes auditivas semejan verdaderas greguerías que resaltan por su sinestesia: "el silencio amarillo suena sobre mis ojos" o "una estrella reciente se desangra en suspiros" (Leal 108). La estética dinámica y fractal de Maples Arce se agudizaría dos años más tarde con la aparición de su poema *Urbe*, en donde el tinte ideológico se asoma mediante alusiones a la clase obrera y a la revolución.

Por su parte, libros como *Esquina* (1923) de Germán List o *El pentagrama eléctrico* (1925) de Salvador Gallardo dibujan estampas que, en consonancia con la opinión de Leal, hacen pensar en los haikús de Tablada:

> En esta hora de calcomanía
> deshilvanada
> las manos de la risa
> están sembrando alas.
>
> Germán List

> Un gallo barométrico
> desgrana la espiga de la mañana.
>
> Salvador Gallardo

(Leal 111-113)

Una de las obras que más sorprende por su singularidad es *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes* (1924) de Kyn Taniya[129], libro que, en algunos poemas, deja entrever toda una sonoridad performativa que refleja el impacto que supuso la radio como nuevo medio de comunicación en el primer cuarto de siglo. Según apunta Alejandro Palma, la radio, además de perfilar el rumbo de las sociedades en el panorama de la industrialización, "amplió el espacio del ser humano para instaurar un

[129] "Kyn Taniya" es el alias que el poeta estridentista Luis Quintanilla comenzó a utilizar como seudónimo en sus publicaciones. Según sugiere Rubén Gallo, en esa descomposición del apellido del poeta se aprecia una tendencia hacia el orientalismo. Por su parte, Catherine E. Wall señala que no solamente se trata de una firma, sino de un diseño que busca imprimir una manifestación visual. Ante estas dos posturas, Alejandro Palma opina que "entre lo orientalista y lo visual, nadie más ha reparado en que este sobrenombre sea el despliegue de una personalidad", un recurso fonético acorde a los tiempos de excentricidad y revolución de la vanguardia (7-8).

tiempo simultáneo desde donde podrían ocurrir muchas cosas a la vez como lo muestran varios poemas en el libro de Kyn Taniya" (22). En este punto, hay un hecho anecdótico que me parece imprescindible resaltar. La primera transmisión radiofónica comercial en México tuvo lugar un 8 de mayo de 1923, gracias a la colaboración mutua del periódico *El Universal* y La Casa del Radio. El programa de dicha transmisión, además de incluir diversos músicos y la actuación de la cantante popular Celia Montalván, contó con la participación de Manuel Maples Arce, quien, como gesto simbólico, recitó su poema "T.S.H." (Telegrafía sin hilos), pasando así a la historia como la primera lectura de poesía en la radio mexicana (Ortuño 86-87). De esto modo, el quehacer poético de Kyn Taniya cobra aún más relevancia, ya que surge a partir de "la tecnología de la radio misma para conformar una poesía original desde el contexto de la naciente modernidad" (37). En esa poesía se aprecia igualmente una atmósfera auditiva y fragmentaria que entronca con la condensación propia de los titulares rotativos presentes en los noticieros. Prueba de ello son los poemas "Números" y "…IU IIIUUU IU …".

En "Números", por ejemplo, "cuya sintaxis y versificación obligan a que el texto se lea como un reporte noticioso" (Palma 34), asistimos a un desfile sonoro en el que la pagina parece transcribir el sonido de una voz retransmitida:

1 estrella
perdió la última corrida
y se tuvo que ir a pie

Kentucky
3 negros fueron linchados
y murieron en 1 llanto azul

1conductor poeta
está haciendo equilibrio sobre los cables
del interpelado 3226

París
1 inglés acaba de matar a su amante
en el cuarto 723.

(58)

Estas ráfagas de sucesos, que inmediatamente hacen pensar en las "Novelas en tres líneas" de Félix Fénéon o en los "Cablegramas" del poeta runrunista Raúl Lara Valle, también nos transmiten una polifonía de pausa y cesura en la que cada titular surge como un irónico haikú destinado a revelar una realidad simultánea que solo la radio es capaz de sugerir. Por su parte, en el poema "…IU IIIUUU IU …", que, desde su mismo título, presenta un recurso fónico similar al que emiten las radios antiguas a la hora de calibrar su sintonía y modulación, se nos presenta un mensaje telegráfico bajo el cual se agrupa "una serie de palabras en libertad sacadas de los noticieros que se transmiten por radio y que forman un comentario irónico de los principales acontecimientos de la época" (Leal 111). Así, Kyn Taniya vuelve a transformar la página en una sintonía fragmentada y retransmitida:

ULTIMOS SUSPIROS DE MARRANOS DEGOLLADOS EN CHICAGO ILLINOIS ESTRUENDO DE LAS CAÍDAS DEL NIÁGARA EN LAS FRONTERAS DE CANADÁ KREISLER REISLER D'ANNUNZIO FRANCE ETCÉTERA Y LOS JAZZ BANDS DE VIRGINIA Y TENESI LA ERUPCIÓN DEL POPOCATEPETL SOBRE EL VALLE DE AMECAMECA ASÍ COMO LA ENTRADA DE LOS ACORAZADOS INGLESES A LOS DARDANELOS EL GEMIDO NOCTURNO DE LA ESFINGE EGIPCIA LLOYD GEORGE WILSON Y LENIN LOS BRAMIDOS DEL PLESIOSAURIO DIPLODOCUS QUE SE BAÑA TODAS LAS TARDES EN LOS PANTANOS PESTILENTES DE PATAGONIA LAS IMPRECACIONES DE GHANDI EN EL BAGDAD LA CACOFONIA DE LOS CAMPOS DE BATALLA O DE LAS ASOLEADAS ARENAS DE SEVILLA QUE SE HARTAN DE TRIPAS Y DE SANGRE DE LAS BESTIAS Y DEL HOMBRE BABE RUTH JACK DEMPSEY Y LOS ALARIDOS DOLOROSOS DE LOS VALIENTES JUGADORES DE FUTBOL QUE SE MATAN A PUNTAPIES POR UNA PELOTA.

Todo esto no cuesta ya más que un dólar
por cien centavos tendréis orejas eléctricas
y podréis pescar los sonidos que se mecen
en la hamaca kilométrica de las ondas.

…IU IIIUUU IU…

(51-52)

La simultaneidad contextual, la tipografía desigual, el fonetismo onomatopéyico, la confluencia de tiempos y espacios, las frases amputadas y puestas en seguimiento una detrás de otra emulando una locución poética ponen en manifiesto cómo las vanguardias latinoamericanas fueron pioneras en su proximidad tecnológica, jugando con las posibilidades discursivas que los medios de comunicación otorgaban mediante su despliegue fónico y lingüístico[130]. De esta manera, se observa cómo la síntesis poética también tuvo cabida en el movimiento estridentista, combinando modos cercanos al haikú, experimentando formalmente las posibilidades del sujeto enunciador y haciendo alusión a una "poesía telegrafiada", presente también tanto en el creacionismo como en el ultraísmo. Así, se comprueba el modo en que la estética de la brevedad comienza a definirse en las vanguardias latinoamericanas mediante nuevos términos que implican tanto la recuperación de las formas poéticas breves como su mutua texturización.

El movimiento encabezado por Maples Arce promovió una sensibilidad acorde a las transformaciones culturales y estéticas surgidas en el primer cuarto de siglo en México. Aun así, hubo otras manifestaciones poéticas que marcarían el devenir de las vanguardias, trascendiendo escuelas y estilos preconcebidos para ofrecer un rumbo propio, tal y como sucedería con José Juan Tablada. En palabras de Jorge Schwartz:

> El estridentismo dejó una singular herencia, resultante mucho más del carácter colectivo y antológico de sus adeptos que de la relevancia de alguna obra. En ese sentido, es José Juan Tablada, cuyo nombre se menciona en el cuarto manifiesto, a pesar de que no pertenecía al grupo, quien realiza la poesía de vanguardia más original de la época, con la introducción del haikai (*Un día…poemas sintéticos*, 1919) y del caligrama (*Li-Po* y otros poemas, 1920) (161).

[130] Mediante la aplicación Soundcloud, Miguel Molina Alarcón da voz a estos dos poemas de Kyn Taniya ("Números" y "…IU IIIUUU IU …") y los sonoriza de tal manera que se aprecia la sensación de una poesía retransmitida, muy próxima a la idea original que pudo haber seducido a Kyn Taniya. A continuación, dejo ambos enlaces para quienes deseen contrastar dicha experiencia auditiva: https://soundcloud.com/miguelmolinaalarcon/numeros-del-libro-radio-poema-inalambrico-en-trece-mensajes-1924-del-estridentista-kyn-taniya
https://soundcloud.com/miguelmolinaalarcon/iuu-iiiuuu-iuu-del-libro-radio-poema-inalambrico-en-trece-mensajes-1924-de-kyn-taniya. Consultado el 20/03/2021.

Además de haber creado simpatía en el seno estridentista y de haber contribuido a la economía verbal mediante sus poemas sintéticos, Tablada logró llamar la atención de otro de los grupos que se manifestaría en esa misma época: la generación de los Contemporáneos, integrada principalmente por Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza, Jorge Cuesta y Salvador Novo[131]. Aunque, como señala Iris Zavala, "la formulación más epidérmica de la vanguardia poética mexicana se verificó con el estridentismo", el grupo Contemporáneos significó una segunda aorta por la que transitaron inquietudes distintas a las de sus compatriotas, sobre todo a la hora de abogar por un arte cosmopolita, idea que iba en detrimento con la exaltación de un "arte mexicano" –nacional, proletario y viril– al servicio de la Revolución y que ya por aquel entonces comenzaba a tomar fuerza gracias a la irrupción de José Vasconcelos y al muralismo mexicano, encabezado, entre otros, por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros (16).

La postura ideológica y los planteamientos estéticos del grupo quedarían reflejados en "La poesía de los jóvenes en México" (1924), texto en el que Xavier Villaurrutia marca distancias con el estridentismo al considerarlo un arte al servicio de la revolución y de los sustratos políticos. En cambio, muestra abiertamente su simpatía tanto por Ramón López Velarde como por José Juan Tablada, la famosa "pareja original" –integrada en la fórmula Adán (RLV) y Eva (JJT)– destinada, con su pecado, a

[131] El impacto que Tablada produjo en la escena vanguardista mexicana fue de gran dimensión. Tal vez en ningún otro país latinoamericano se produjo un cultivo del haikú tan fértil y continuado como en México. Así lo demuestra la amplia nómina de autores que incursionaron en esta forma poética oriental, y entre los que se encuentran Rafael Lozano, José Rubén Romero, Carlos Gutiérrez Cruz, Francisco Monterde, José D. Frías, José María Gonzáles de Mendoza, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Raúl Ortiz Ávila o Emilio Uribe Romo, por mencionar algunos. De igual forma, cabe aludir a los nombres de las poetas Nahui Olin, Nellie Campobello y Lil-Nahí, quienes también practicaron una estética de la brevedad que en cierto modo prefiguran la anatomía filiforme de los "poemínimos" de Efraín Huerta. Para acceder a estas poéticas minimalistas, véase el apartado dedicado a México en *Tierra negra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana* (2019: 805-904 pp.)

liberar la poesía del "tedioso orfeón en torno al dios González Martínez" (Mata, "Tablada y el haikú" X).

Más allá de detallar el cuadro de la época y sus complejos matices socioculturales, me interesa centrarme en cómo los Contemporáneos –a los que también se les ha llamado "archipiélago de soledades", "grupo sin grupo" o "soledades juntas", para sugerir su interdependencia individual (Zavala 25)– también centraron su atención en la síntesis poética. La preocupación por el minimalismo verbal se observa principalmente en algunos poemas de José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. Según apunta Rodolfo Mata, la influencia de Tablada se percibe en "el conjunto de poemas breves 'Suite del insomnio', que Xavier Villaurrutia incluyó en *Reflejos* (1926)" ("Tablada y el haikú" X). Compuesta por ocho ráfagas, la serie que nos entrega Villaurrutia recrea imágenes del mundo natural, objetos cotidianos, sensaciones auditivas e incluso máquinas, abriendo así el espectro óptico de su voz para convidarnos la atmósfera de quien no puede conciliar el sueño:

ECO

La noche juega con los ruidos
copiándolos en sus espejos
de sonidos.

SILBATOS

Lejanos, largos
—¿de qué trenes sonámbulos?—,
se persiguen como serpientes,
ondulando.

TRANVÍAS

Casas que corren locas
de incendio, huyendo
de sí mismas,
entre los esqueletos de las otras
inmóviles, quemadas ya.

ALBA

Lenta y morada
pone ojeras en los cristales
y en la mirada.

(Domínguez Sosa 94-96)

La relación que Villaurrutia mantuvo con las formas breves no se limitó a esta única entrega, sino que se extendió a lo largo de su producción de manera espaciada y plural. Así lo demuestran diversos registros como los ya mencionados aforismos pictóricos que publicó en la revista *Martín Fierro* o los poemas "Madrigal sombrío" y "Lugares [I]", este último especialmente memorable por el famoso verso "Vámonos inmóviles de viaje". Dentro de todo ese amplio abanico, destacan igualmente tres poemas seriales en los que Villaurrutia se mueve con gracia, tino y soltura, demostrando su pulsión condensada. Se trata de las series "North Carolina Blues", "Epigramas de Boston" y "Epitafios". En la primera de ellas, se muestran detalles de la estética corporal afroamericana que el poeta evidencia mediante aproximaciones contrastivas:

Si el negro ríe,
enseña granadas encías
y frutas nevadas.
Mas si el negro calla,
su boca es una roja
entraña.

*

¿Cómo decir
que la cara de un negro se ensombrece?

*

Habla un negro:
–Nadie me entendería
si dijera que hay sombras blancas
en pleno día.

(Domínguez Sosa 123-124)

Por su parte, en “Epigramas de Boston” asistimos a un juego de destreza verbal en el que el poeta nos convida imágenes humorísticas, arquitectónicas y atmosféricas:

Como los rascacielos
no son tradicionales,
aquí los ponen por los suelos,
horizontales.

*

Vicios privados en edificios
públicos llegan a servicios
públicos en edificios
privados.

*

Los ángeles puritanos,
para disimular su vuelo,
en traje de baño
se tiran al fondo del cielo.

*

En Boston es grave falta
hablar de ciertas mujeres,
por eso aunque nieva nieve
mi boca no se atreve
a decir en voz alta:
ni Eva ni Hebe.

(Domínguez Sosa 152-153)

Finalmente, en “Epitafios” Villaurrutia también se inmiscuye en la tradición lapidaria mediante este homenaje que, seguramente, por las iniciales que figuran, esté dedicado a su amigo y activo miembro de los Contemporáneos, el poeta y ensayista Jorge Cuesta:

I

(J.C.)

Agucé la razón
tanto, que oscura
fue para los demás
mi vida, mi pasión
y mi locura.

Dicen que he muerto.
No moriré jamás:
¡estoy despierto!

II

Duerme aquí, silencioso e ignorado,
el que en vida vivió mil y una muertes.
Nada quieras saber de mi pasado.
Despertar e morir. ¡No me despiertes!

(Domínguez Sosa 154)

Tal y como había anticipado, José Gorostiza también se sintió atraído por la síntesis poética. Así se aprecia en el poema "Dibujos sobre un puerto" (1922), que nos convida pequeños cuarzos ligados al paisaje marino y que cautivan por su compenetración lírica:

LA TARDE

Ruedan las olas frágiles
de los atardeceres
como limpias canciones de mujeres.

ELEGÍA

A veces me dan ganas de llorar,
pero las suple el mar.

CANTARCILLO

Salen las barcas al amanecer.
No se dejan amar,
pues suelen no volver
o sólo regresan a descansar.

EL FARO

Rubio pastor de barcas pescadoras.

(Domínguez Sosa 293-294)

La concentración que adquieren los versos del poeta mexicano no es gratuita ni mucho menos casual. Ya Octavio Paz apuntaba que en los poemas de Gorostiza "lo fugitivo e irrepetible constituye el tema del canto: el agua, el tiempo, la palabra misma", elementos que, en lugar de consumirse en su propio fluir, "aspiran a escapar de la destrucción realizándose en una forma" (*Generaciones y semblanzas* 302).

Entre los recipientes formales utilizados por Gorostiza, hay un dejo de condensación lírica que entronca con fórmulas populares próximas a la canción, la copla, la jarcha, el romance o el cantarcillo. No por nada, dentro de su producción más temprana se encuentra un libro titulado *Canciones para cantar en las barcas* (1925), que resalta precisamente por sus tonalidades líricas. De hecho, en *Muerte sin fin* (1939), uno de los grandes poemas filosóficos de la vanguardia latinoamericana, Gorostiza recurre también a ciertos registros de las formas breves, ya no solo por los proverbios bíblicos utilizados como epígrafes, sino por la inclusión de algunos estribillos que dan frescura a la densidad del poema: "Ay, pero el agua, / ay, si no luce nada".

Imantada por algunos matices de la lírica popular, la obra de los Contemporáneos nos obliga a pensar hasta qué punto la vanguardia significó una ruptura total con el pasado, y no un diálogo en el que también se aprecia una recuperación y reinvención de las formas poéticas tradicionales. Esta atracción bien pudiera deberse a que los poetas vanguardistas reconocieron en el legado de la tradición popular una depuración verbal que coincidía con los anhelos purgativos del lenguaje que tanto se buscaban en los postulados de la época. Esto explicaría a su vez el por qué una forma poética oriental tan añeja –como el tanka o el haikú– de pronto encuentra una efervescencia en pleno auge vanguardista. Mediante este acercamiento hacia la vanguardia poética que se fraguó en México, se comprueba una vez más que las formas breves y la preocupación por la síntesis poética se extendieron de manera transversal

por diversos confines geográficos de América Latina, tal y como seguiremos comprobando en las siguientes páginas.

2.3.1.4. Alfileres de tinta: dicciones mínimas en la vanguardia peruana

En Perú la vanguardia tuvo un recorrido tan próspero y sincrético que resulta casi imposible reducir sus aportes a unas cuantas líneas, hecho que no impide lanzarme a dibujar un panorama elemental de la época y, por su puesto, a indagar en su vínculo con las estéticas de la brevedad. Uno de los primeros latidos de la vanguardia poética peruana lo encontramos en la figura de Alberto Hidalgo, quien, mediante su poema "La nueva poesía: Manifiesto" –publicado en la revista *Panopla lírica* (1917)– exaltaba un dinamismo muy cercano a la óptica futurista. Sin embargo, el verdadero grito de rebeldía llegaría años más tarde con la aparición del simplismo, una postura estética que el propio Hidalgo comenzó a desarrollar desde 1922 durante su estancia en Buenos Aires y que terminaría por cuajar en un libro homónimo al de la corriente defendida, *Simplismo* (1925), en el que, entre otras cosas, se defendía el valor poético de la pausa y el de reunir "el mayor número de metáforas en el menor número posible de palabras" (Barrera 106).

En 1922, justo cuando Hidalgo asomaba las semillas de su movimiento, César Vallejo publica *Trilce*, uno de los libros que con más audacia tejió los vínculos secretos entre la pulsión vital y la experimentación del lenguaje. Si, como señala Gloria Videla de Rivero, "la poesía *mestiza* de Vallejo funde los elementos americano, nacional, regional, popular e indigenistas con las influencias europeas", en *Trilce*, dicha fusión resplandece mediante versos libres cargados de hermetismo y de imágenes vinculadas a

la renovación estética (Schwartz 178). En Vallejo, la conciencia poliforme –en la que la complicidad con las llagas del mundo, la búsqueda de la expresión americana o la contienda metafísica construyen puentes intercambiables– haya su más alto grado expresivo mediante un lenguaje en constante ebullición, tal y como se aprecia en este poema de *Trilce*:

XXIX

ZUMBA el tedio enfrascado
bajo el momento improducido y caña.

Pasa una paralela a
ingrata línea quebrada de felicidad.
Me extraña cada firmeza, junto a esa agua
que se aleja, que ríe acero, caña.

Hilo retemplado, hilo, hilo binómico
¿por dónde rompería, nudo de guerra?

Acoraza este ecuador, Luna.

(*Obra poética* 72)

La voz de Vallejo se disecciona de tal manera que pareciera fractalizarse como un haz de tinta atravesando el prisma del lenguaje. Esta conmoción estética requiebra la certidumbre de la página hasta hacerla arder en un signo de luz. En esa apuesta por inmolar el idioma, Enrique Ballón Aguirre suscribe los siguiente:

> Vallejo, inaugurador de una actitud de terrorismo poético sobre la lengua española (en su poesía, cuando aparece la lengua ordinaria, tiene el carácter de una cita), decolora el mito del discurso "literario" heredado del siglo XIX y a la vez emancipa al hombre que en nuestro siglo vive, según Cela, atenazado por el triple garfio de lo que quisiera que las palabras dijesen, de lo que las palabras dicen y de lo que los demás pretenden que digan […]. La poética de Vallejo conlleva la corrupción de los códigos y del mensaje en la lengua ordinaria (XXVIII).

El "terrorismo poético" de Vallejo se debate así entre la llamarada visionaria y la esquirla mutante. Marcada por un acentuado "eros verbal", en el que las palabras brotan desde su más profunda y misteriosa pesantez, la poesía de Vallejo se establece como un decurso accidentado, privado de simetrías y atento a la virtualidad semántica propia de un lenguaje recién nombrado (Yurkievich, *Fundadores* 50-51). En *Trilce* late una constante variación de formas que van desde un proto soneto (XXXIV) hasta un poema en prosa (LXXV). Incluso, de acuerdo con Saúl Yurkievich, por momentos el lenguaje presenta una "concisión telegráfica" (51) que apunta a la economía formal:

> Mediodía estancado entre relentes.
> Bomba aburrida del cuartel achica
> tiempo tiempo tiempo tiempo.
>
> (Vallejo, *Trilce* 48)

En el entramado de *Trilce* hay dicciones mínimas que apelan a lo sintético y a lo fractal. Julio Ortega percibe "un movimiento del lenguaje entre fragmentos" que se desplaza como una lógica exploratoria en busca de la revelación del poema y su intrínseca oralidad (*Trilce* 10). "Desdoblada en coloquio –comenta Ortega–, soliloquio, diálogo, cita, apelación, vocativos, exclamaciones, decires, figuras de dicción, glosas orales", la actividad hablada en *Trilce* es el horizonte de la temporalidad, es decir, la evidencia misma del presente (16). En ese tránsito performativo de la voz, laten visiones autónomas que electrifican el signo dotándolo de agudeza y perturbación:

> El traje que vestí mañana
> no lo ha lavado mi lavandera
>
> (*Trilce* VI 63)

> Cómo escotan las ballenas a palomas.
> Cómo a su vez éstas dejan el pico
> cubicado en tercera ala.
> Cómo arzonamos, cara a monótonas ancas.
>
> (*Trilce* X 75)

Me desvinculo del mar
cuando vienen las aguas a mí.

(*Trilce* XLV 215)

Cállate. Nadie sabe que estás en mí,
toda entera. Cállate. No respires. Nadie
sabe mi merienda suculenta de unidad:
legión de oscuridades, amazonas de lloro.

(*Trilce* LXXI 329)

Desde sus amores con Otilia Villanueva, su experiencia carcelaria, los devaneos metafísicos y eróticos hasta la desafección existencial, Vallejo atomiza su decir en una retícula de 77 engranajes tan herméticos como embrionarios, creando por momentos pausas en las que la concisión da un respiro incendiado. Además de un corpus literario de genuina singularidad –como el que se ha evidenciado en *Trilce*–, el poeta peruano nos heredó su pensamiento aforístico en libros como *El arte y la revolución* o *Contra el secreto profesional*, emparentándolo así con las estéticas de la retracción tan afines a la vanguardia. En *El arte y la revolución*[132] Vallejo exhibe un engranaje de pensamientos destinados a coagular su experiencia sobre su viaje a la Unión Soviética. Mediante una óptica esquirlada, el poeta peruano asoma una prosa condensada y encendida que dibuja sus inclinaciones políticas y su defensa del compromiso intelectual y estético. La lucha contra el fascismo y el imperialismo, la defensa de los pueblos coloniales o la apología de un arte socialista y revolucionario son algunos de los tópicos que Vallejo asalta con beligerancia y concisión. Marx, Maiakovsky, Rosa Luxemburgo, Plekhanov, Bukharin, Walt Whitman, Víctor Hugo, Lisa Duncan o Alfonso Reyes son algunos de los nombres que aparecen a lo largo de sus reflexiones y que denotan el amplio panorama referencial que manejaba el autor de *Poemas humanos*. A pesar de que la mayoría de los apuntes

[132] Antes de dicho título, Vallejo, en sus notas, utilizaba el nombre de "libro de pensamientos". La fecha de escritura comprende un periodo aproximado entre 1928 y 1931, justo cuando el poeta ya había tenido sus dos contactos con la Unión Soviética y con otros lugares de Europa, como Madrid.

que figuran en *El arte y la revolución* están más cerca del fragmento reflexivo que de la escritura paremiológica, sí que hay algunos momentos en que la palabra brilla por su condensación formal, como sucede en este aforismo tripartito:

> 1. Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera, en el arte.
>
> 2. Viceversa, un artista puede ser, consciente o subconscientemente, revolucionario en el arte y no serlo en política.
>
> 3. Se dan casos, muy excepcionales, en que un artista es revolucionario en el arte y en la política. El caso del artista pleno.
>
> (34-35)

Sin embargo, es en *Contra el secreto profesional* donde Vallejo parece bilocarse en un escritor distinto al que nos tenía acostumbrados. La aforística de Vallejo apenas ha sido tratada debido en parte al titánico flujo poético que bulle a lo largo de su obra, hecho que, por otra parte, relega sus aforismos a una íntima marginalidad propicia para su florecimiento. La gracia y la agilidad verbal con que Vallejo encara la forma breve sorprende por su inusual estilo y el cuidado de su cincelado, ya que pareciera desdoblarse en una otredad escritural en la que la agudeza, el humor y el detalle estético destacan a partes iguales, prescindiendo en cierta medida de las tonalidades políticas y sociales a las que el escritor era tan fuertemente receptivo. Rescato apenas unos once aforismos para evidenciar su carácter lúdico y humorista, y sus vínculos con la minificción y la imagen insólita:

> - Al animal se le guía o se le empuja Al hombre se le acompaña paralelamente. (18)
> - Entre las mil o más voces simultáneas de un coro, se oye únicamente dos de ellas. (21)
> - Conozco a un hombre que dormía con sus brazos. Un día se los amputaron y quedó despierto para siempre. (39)
> - Le vi pasar tan rápido, que no le vi. (41)

- Su mirada tiene el tamaño que hay de un violín al punto en que muere su sonido a la distancia. (76)
- Mi amargura cae jueves. (78)
- El único que dice la verdad es el mentiroso. (83)
- Siento cómo crecen mis uñas. (85)
- La ventaja del cinema está en que nosotros vemos cara a cara a los artistas, mientras que ellos no nos ven. (86)
- Todos son héroes en alguna cosa. (89)
- ¿Quizá el tono indoamericano en el estilo y en el alma? (97)

Por las fechas que figuran en sus anotaciones y por la información brindada por Georgette de Vallejo se deduce que el poeta peruano alternó el aforismo con la escritura de otros libros, como *Poemas en prosa*, abarcando un periodo más o menos relativo entre 1923 y 1929, aunque, por el índice que figura en *Contra el secreto profesional*, podría extenderse incluso hasta 1937. El equilibrio que Vallejo practicó no solo pone en evidencia el gusto por lo estético y lo político, sino también por la forma breve y el poema sintético, razón por la cual su aporte es determinante para entender el crisol de la brevedad en las prácticas poéticas vanguardistas.

Si en Vallejo la preocupación por la mezcla de confluencias fue evidente, en las propuestas de José Carlos Mariátegui y de Gamaliel Churata ganaría aún mayor relevancia. Por un lado, Mariátegui, con su titánica labor como ensayista –recogida en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928)– y su encomiable espíritu crítico –ampliamente impulsado por su revista *Amauta* (1926-1930)– se convirtió en "el pensador marxista más fecundo de la década y del continente", logrando acentuar las marcas de los aspectos sociales y del compromiso con la realidad indígena, sin descuidar el impulso renovador de las nuevas corrientes estéticas (Schwartz 178). De otra parte, Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Peralta) con los treinta y cinco números de su revista *Boletín Titikaka* (1926-1930), la fundación del movimiento

Orkopata (1925) y con libros como *El pez de oro* (1957), logró trasladar el foco de atención hacia regiones menos centralizadas, como su natal Puno, y desarrollar el paisaje de la vanguardia andina.

Dentro del tejido de la vanguardia peruana, la figura de Magda Portal fue determinante para la cohesión de una estética de la economía verbal. En su texto "Andamios de vida", publicado en *Amauta* 5 (enero, 1927), apela al dinamismo, la instantaneidad, "la comprensión rápida y la creación sintética" como principales ingredientes de la nueva poesía (Osorio 207). Más aún, la poeta peruana solidificó sus inquietudes artísticas y sociales en su libro *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (1928), un ensayo quirúrgico y prominente sobre las principales corrientes de América y su relación con las reivindicaciones locales. Además de ocuparse de los complejos procesos culturales, como el mestizaje, la belleza de la revolución, el compromiso con la herencia indígena, el canto a la clase obrera, los movimientos sociales, la colonización, entre otros aspectos, la autora peruana elabora una radiografía de la situación estética y artística de las principales voces de su época, abarcando los *ismos* y otras expresiones particulares. Además de afirmar que en América "confluyen todas las tendencias como existen todos los sistemas sociales" (11), Portal se ocupa de analizar los principales hallazgos de lo que considera la nueva poesía. En esos acercamientos, Portal resalta a su compatriota Serafín Delmar, quien, con su libro *Radiogramas del Pacífico*, se ofrece como "una de las más altas voces orientadas hacia una estética económica (17).

Aunados a los de Mariátegui, Vallejo, Hidalgo, Churata, Portal o Delmar, la vanguardia peruana dio nombres por demás consolidados. Algunos de ellos fueron más propicios a la vena surrealista –como Martín Adán, Cesar Moro, Xabier Abril o Emilio Adolfo Westphalen–, otros más transversales y únicos, como Carlos Oquendo de Amat

y sus *Cinco metros de poemas* (1927). Ya fuera en pensamiento o en poemas, los autores antes mencionados fraguaron un vínculo con la economía formal y fragmentada, baste como ejemplos la pulsión plástica de Oquendo de Amat o algunas líneas condensadas de Xavier Abril, como las que se observan en estos tres breves poemas en prosa:

> NATURALEZA
>
> No alcanzaré a ser puro mientras no crezca yerba en mis pies. Hasta no saber oscuramente que en mí fluye el agua, crece el fuego, trashuman animales.
>
> INTIMIDAD
>
> Estás en mí tan lenta que pareces agua continua. Te veo caer en mis últimos sueños, en blancos espacios de soledad. A la distancia mínima del deseo y de la belleza.
>
> Oigo la música de tu cuerpo en las yemas de mis dedos.
>
> INVITACIÓN A LA VIDA
>
> Existo. Hay que existir.
> Exijo que existáis.
>
> (132-136)

Los poemas de Abril vienen a confirmar que en la vanguardia el aliento sintético no solo se despliega en formas breves tan consolidadas como el haikú o el aforismo, sino que se abre paso hacia concepciones menos definidas, pero con igual degustación de brevedad, como estas pinceladas de prosa mínima. Precisamente, entre las voces peruanas más implicadas en la depuración de la palabra se encuentran Adalberto Varallanos, Mario Chabes y Alberto Guillén. Poeta y ensayista de la generación *Amauta*, Varallanos tuvo una vida corta (murió con 26 años en 1929) que no le impidió posicionarse como una de las voces más atractivas del ambiente peruano. Su inquietud

lo llevó a colaborar con las principales publicaciones vanguardistas, como *Boletín Titikaka o Revista de Avance*, llegando incluso a sacar un único número de su revista, *Jarana*, y de confabular con Oquendo de Amat el proyecto *Celuloide*, una revista de cine prevista para 1927, pero que finalmente, por falta de financiación, no pudo ver la luz. En sus inicios Varallanos, que en ocasiones utilizaba el seudónimo de Sergio Narcite, "practicó el haiku y la greguería, que lo convertirían definitivamente en amigo de las formas breves y brillante cultivador de lo que llamaba 'semi-cuento-poemas', algunos de los cuales calificó él mismo de 'prosas surrealistas'" (Bonet, Bonilla 385). Vemos cómo en el oficio del poeta peruano la brevedad se escancia en recipientes habituales e híbridos, llegando a disolver las fronteras genéricas por medio de su tacto preciso. En poemas como "Salón", "Partida de nacimiento artístico" o "Extra", se revela el carácter prosístico y condensado de su apuesta literaria, que, mediante un ritmo de pausas e imágenes, nos seduce como si estuviéramos ante un microfilm.

Por su parte, Mario Chabes, poeta vinculado también a *Amauta*, destacó por sus incursiones vanguardistas en libros como *Ccoca* (1926), publicado en Buenos Aires y acompañado de viñetas de tinte urbano. Fue incluido, como muchos de los poetas que he ido mencionando a lo largo de este recorrido, en el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), confeccionado por Borges, Huidobro y Alberto Hidalgo. En su escritura laten composiciones muy diáfanas y condensadas como "Claro de luna" o "El hondero". Sorprenden también los poemas breves, de dos o tres versos, que destacan por su dicción inusual y sus recursos onomatopéyicos, como se observa en estos dos ejemplos:

TREN

Pu, puú…
Mi corazón se va tras ella.

VIJILIA

Grita el tren, uno…
Y los ecos, dos, tres…

¡Yo estoy preso en la noche!

(Bonet, Bonilla 395)

En el caso de Alberto Guillén, la estela literaria resalta por su amplio caudal. Nacido en Arequipa en 1897, murió joven antes de cumplir las cuatro décadas, sin que por ello no dejara una obra plural y con bastante cercanía a la estética de la brevedad. En apenas cuatro años sacó a la luz tres libros, a decir, *Belleza humilde* (1917), *Prometeo* (1918) y *Deucalión* (1920). Pasó una temporada en Madrid en donde mantuvo cercanía con Ramón Gómez de la Serna, razón que explica, en cierta medida, su futuro vínculo con la greguería y otras formas breves. Su firma aparece en más de quince revistas vanguardistas, implicándose a su vez en diversos proyectos antológicos como *Poetas jóvenes de América* o *Breve antología peruana*, ambos de 1930. Su incursión en las prácticas breves se adivina en títulos como *El libro de las parábolas* (1921) –construido con aforismos y versos breves inspirados en las greguerías de Gómez de la Serna y en los haikús japoneses– *Epigramas* (1929) y su gran *Cancionero* (1934), en el que reúne coplas, haikús, cantares, epigramas y humoradas, dejando más que patente su decantación por el minimalismo verbal. De esta forma, Guillén representa de algún modo una suerte de síntesis de las microformas, abarcando prácticamente el cultivo de muchas de las fórmulas condensadas que se dieron cita a lo largo de la vanguardia. Tradición oriental, lírica popular, greguerías, epigramas, aforismos y otras expresiones dan a la obra del poeta peruano una connotación de

retablo construido a partir de miniaturas. Entre esas piezas destacan imágenes límpidas como las siguientes:

> Como anoche ha llovido
> se le ha refrescado
> la voz al río.
>
> *
>
> Lo que dice la arena:
> –siempre duele
> la huella.
>
> (Sheng-Bin 410-411)

En su *Cancionero*, en el que se rozan las 500 composiciones breves, se aprecian detalles no solo inspirados en la naturaleza, sino también en elementos tecnológicos (como un simple claxon) o en señales de culto sensual y erótico:

> 126
>
> Cada mañana el sol baja a la ciudad
> i se queda en sus faldas,
> como si fuera pan.
>
> 212
>
> Los aullidos,
> como pañuelos en la orilla,
> señalan el camino.
>
> 213
>
> Suene el claxon
> del corazón a todo oriente,
> grito estridente de pájaro.
>
> 409
>
> Tus piernas fueron juncos
> en la laguna de esa cama
> en que remamos juntos.

491

I daba vueltas mi sangre
como un carrusel de alegría
cuando te diste aquella tarde.

493

Entre tus muslos paréntesis de olvido,
se mecía la cuna
de un niño triste como yo i divino.

(Bonet, Bonilla 365-366)

Desde los postulados simplistas y la aforística de Vallejo hasta el cultivo del haikú y del poema en prosa, entre otros registros, la vanguardia peruana fue también pionera en la síntesis verbal. Sus alfileres de tinta marcaron con precisión la renovación de los códigos poéticos.

Mediante el acercamiento hacia estos cuatro vectores vanguardistas (Chile, Argentina, México y Perú) se comprueba el entusiasmo con el que la creación sintética dejó marcadas sus huellas en la poesía latinoamericana. Con posturas variadas pero complementarias, las voces que he ido citando a lo largo de este capítulo tejieron un vínculo común tanto con su hábitat local como con el resto del continente. Expresada en manifiestos, revistas, documentos teóricos y, por supuesto, en los propios poemas, la estética de la brevedad fue uno de los vasos comunicantes más fructíferos de la época. Ante la imposibilidad de detenerme con profundidad en todos y cada uno de los países latinoamericanos para desentrañar su pulpa condensada, opté por ofrecer un análisis directo sobre cuatro de los principales nichos que a mi juicio constituyen el centro neurálgico del mapa vanguardista. Tanto por su coincidencia cronológica como por su tejido matricial en lo que a la economía verbal se refiere, los movimientos surgidos en estos cuatro territorios sentaron las bases para la construcción de una poética conjunta de la brevedad que sería extensible al resto de los rincones geográficos, tan importantes

como los anteriores. Debido a ello, me parece más que pertinente realizar un recorrido intermitente que alumbre otras zonas de tránsito por las que la defensa de lo sintético propulsó una economía del lenguaje, reiterando nuevamente que mi objetivo no es el de ofrecer una visión totalizadora de la vanguardia latinoamericana, sino el de alumbrar algunos focos representativos de la brevedad. A continuación, de manera más generalizada, completaré, en la medida de lo posible, este viaje por las voces, creaciones y manifiestos vanguardistas de algunos núcleos latinoamericanos para verificar el concepto de síntesis presente en sus obras y postulados.

2.4. El prisma de lo minúsculo o la expansión del signo

Paralelo al recorrido de las formas breves, las vanguardias dieron a luz fórmulas textuales que se caracterizaron por su hibridación y su mimetismo. En ese sentido, como colofón a este capítulo, indago en las posibilidades plásticas, formales y epistémicas que se inmiscuyeron con igual acierto en el nuevo mapa creacional.

Con especial atención a los poemas breves, las paremias y otras expresiones como las jitanjáforas, los ritmos onomatopéyicos, la miniatura y la disolución genérica, amplío a continuación los rumbos literarios fraguados a partir del minimalismo y el detalle óptico. A su vez, rescato otros nombres menos visibles para comprobar el alto grado de influencia y heterogeneidad con que lo breve dinamitó la geografía escritural de América Latina, yendo aún más lejos de cualquier programa y planteamiento teórico.

2.4.1. Briznas de lenguaje en la escena brasileña

En su breve ensayo "El vanguardismo brasileño" Wilson Martins señala que "tampoco la literatura brasileña del siglo XX nació en 1900", sino más bien veintidós años después, justo con la culminación del modernismo y el apogeo de las nuevas estéticas que coincidieron en una de las citas más emblemáticas de aquel periodo: la semana de Arte Moderno en São Paulo, celebrada en febrero de 1922 (170-171). Rica en expresiones plásticas y en revistas literarias –tales como *Klaxon*, *Festa*, *Estética*, *Verde*, *Revista de Antropofagia* o *Arco & Flexa*, entre otras tantas– la vanguardia brasileña diseñó su ideario a partir de diversos manifiestos y de un amplio abanico de voces que dieron cuenta del heterogéneo panorama emergido de la cultura local.

A sabiendas de que la modernidad trajo consigo la práctica de la reflexión sobre el propio lenguaje (Schwartz 118), no resulta extraño que Mario de Andrade se haya preocupado por dicha reflexión en textos como el "Prefacio interesantísimo" (1920) o en su ensayo *La esclava que no es Isaura* (1925). En el "Prefacio" –escrito en verso libre como introducción al libro *Paulicéia desvairada* (1922)– Andrade, inspirado en la teoría musical, reflexiona sobre el simultaneísmo y la poesía polifónica, mientras que en *La esclava que no es Isaura* el poeta brasileño, influido por el psicoanálisis de Sigmund Freud, elabora una interesante reflexión sobre el hallazgo poético, como se evidencia en este fragmento:

> Lo que realmente existe es el subconsciente enviando a la inteligencia telegramas y más telegramas –utilizando la comparación de Ribot. La inteligencia del poeta –que no vive más en una torre de marfil– recibe el telegrama en el tranvía, cuando el pobre va a la repartición, a la Facultad de Filosofía, al cine. Así virgen, sintético, enérgico, el telegrama le provoca fuertes conmociones, exaltaciones divinas, sublimaciones, poesía (Schwartz 128-129).

Nuevamente vuelve a aparecer la idea de una "poesía telegrafiada", que coincide con los planteamientos creacionistas, ultraístas y estridentistas, y que pone el énfasis en la economía verbal. Por su parte, Oswald de Andrade haría lo propio al concebir dos manifiestos de suma importancia, el "Manifiesto de la poesía Pau-Brasil" (1924) y el "Manifiesto antropófago" (1928). Ambos textos pueden leerse como un compendio de fragmentos muy cercanos a las fórmulas paremiológicas, de ahí que Jorge Schwartz señale que, cercano al estilo del Manifiesto Pau-Brasil, "en el Manifiesto Antropófago Oswald usa un lenguaje metafórico, poético, humorístico, siempre buscando los efectos de síntesis: de ahí su predilección por los aforismos" (142). Basta con mostrar algunos de los cincuenta puntos de la doctrina antropofágica –que toca temas tan diversos como la cultura nativa, la cocina, los colores, la religión o la poesía– para comprobar su tinte minimalista:

> I.- Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.
>
> III.- Tupí, or not Tupí, that is the question[133].
>
> XVI.- Solamente podemos atender al mundo oracular.
>
> XXXIII.- Si Dios es la conciencia del universo increado, Guarací es la madre de los vivientes. Jací es la madre de los vegetales.[134]
>
> XL.- Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad.
>
> XLII.- La alegría es la prueba de fuego.
>
> (Schwartz 143-151)

Si en los manifiestos citados se aprecia una condensación formal y una apología de la brevedad, en algunos poemas vanguardistas brasileños dichos rasgos laten con

[133] Tupís: pueblo indígena que habitaba el norte y el centro de Brasil a la llegada de los portugueses. Hacia el año 1500 su población rondaba el millón de personas. Constituido por diversas tribus, su lengua fue una de las principales arterias lingüísticas de América del Sur.

[134] En la mitología indígena brasileña, Guarací es la divinidad del sol, mientras que Jací, la guadiana de la noche, se corresponde con la de la luna.

igual determinación. Tal es el caso de algunos poemas de Carlos Drummond de Andrade, en donde "la temática del constructivismo urbano encuentra expresión en una poesía sintética", como se aprecia en el poema "Igreja":

Ladrillo
andamios
agua
ladrillo
el canto de los hombres trabajando Jacó
más cerca del cielo
cada vez más cerca
más
más cerca
más
La torre.

(Schwartz 241)

La plástica formal del poema de Drummond de Andrade confirma que las estéticas de la brevedad no se ciñen única y exclusivamente al espectro de las formas breves más tradicionales, sino que se despliegan en incursiones personales en los que el valor de la síntesis se muestra de manera heterodoxa. Además de la poesía, en el campo de las artes plásticas las contribuciones de Anita Malfatti –introductora del expresionismo pictórico en Brasil– y de Tarsila do Amaral –activa colaboradora con ilustraciones sintéticas y fotografías en diversas publicaciones– contribuyeron de manera fresca y decisiva al ambiente vanguardista de la época, siendo ampliamente reconocidas por sus propuestas visuales. Aquí termina este inciso dedicado al confín brasileño, en el que he evidenciado la manera en que la brevedad fue un rasgo común en la mayoría de sus protagonistas. A continuación, me detengo a indagar otras manifestaciones que nutrieron las estéticas condensadas en el panorama latinoamericano.

2.4.2. Sonoridades caribeñas: jitanjáforas, onomatopeyas y otros ritmos sintéticos

Desde una óptica general, el Caribe fue un nido productivo de indagaciones y propuestas estéticas que intimaron con la condensación textual. En Puerto Rico, por ejemplo, la vanguardia se atomizó en siete vertientes complementarias –que abarcaron desde 1913 a 1948–, de las cuales cuatro consiguieron establecerse con fuerza en la década de los 20: diepalismo, euforismo, noísmo y atalayismo (Barrera 67). Surgido en 1921, gracias a la iniciativa de Luis Palés Matos y de José I. de Diego Padró, el diepalismo se caracterizó por ser un movimiento centrado en recuperar las raíces étnicas y culturales del Caribe, fórmula que en cierta medida se repetiría en Cuba. Los diepalistas reconocieron tempranamente la necesidad de crear un "modo sintético de expresión" que agilizara a la poesía sin recurrir a elementos descriptivos, hecho que explica que algunos poemas estuvieran fuertemente marcados por los sonidos onomatopéyicos tan arraigados en la cultura negra, tal y como se aprecia en estos versos del poema "Fugas diepálicas" de Diego Padró:

> Timbal y platillos: Tún-tún-tún-cutún cuntún…
> Cutúncuntún… Claz-claz… Cutúncuntún… tún…
>
> (Verani 21)

Además de interesarse por las onomatopeyas de instrumentos musicales, los poetas diepalistas también reflejaron los sonidos de la biodiversidad fáunica y de los ambientes atmosféricos. Prueba de ello es el poema "Orquestación diepálica" de Palés Matos y Diego Padró, publicado en *El Imparcial* el 7 de noviembre de 1921, y en el que se "intenta captar sintéticamente las voces del agua, del viento y de los animales del campo, en una noche de embrujamiento lunar" (Videla 125):

Pit… pit… pit… co-quí-co-co-quí… quí…
Pitirr-pitrr, chi-chichichuí, chi- chichichuí…
Chocla, chocla, cho cla, mmmeee…
Caaacaracaca, pío, pío, caaaracacaaa…
Juá, juá, juá, juá; uishe-ó jua uishe-ó…
Cucurucú ¡qui Cucurucu ri quí! ¡Cocorocó!

(Videla 126)

La exquisitez de estas fórmulas sonoras se reforzó en la vanguardia puertorriqueña mediante postulados teóricos que abogaban por una depuración de la palabra, como se observa en el primer punto del Manifiesto Euforista (1921):

1. Declaramos inútil *[sic]* los metros, pues creemos que la poesía no es sino síntesis de sentimiento y de visión.

(Apablaza 83)

Con el correr de los años, la postura sintética frente al oficio poético ganaría aún mayor protagonismo en las letras del país caribeño. Así lo demuestra el texto "El hondero lanzó la piedra" (1924), publicado por Evaristo Rivera Chevremont en la revista *Puerto Rico Ilustrado*, y en el que, entre otras reflexiones, se aboga nuevamente por la economía del lenguaje: "La poesía ha de ser síntesis, esencia, sensación, magia, todo en la dimensión sexta donde no alcanza más que la pupila creada para el matiz que se escapa y el oído formado para el sonido que no se oye" (Osorio 130). En ese fértil panorama, el poeta que con más agudeza se consagró a la forma breve fue quizá Emilio Delgado. Así lo demuestran sus poemas "Factoría noísta" y "Poesía noísta", compuestos por imágenes que encandilan por su concisión y sugerencia:

COHETE

El día huyó como una paloma
por el hueco remoto de la noche.

LOS MENDIGOS

Con las manos extendidas
recogen sol para untarlo en sus manos.

EL PERRO

Agosto. Sol. La ciudad.
Tranvías. Y un policía.

(Bonet, Bonilla 798-800)

Por su parte, Luis Palés Matos, gracias a libros como *Tuntún de pasa y grifería* (1937), haría lo propio al fecundar la poesía afroantillana con los ritmos dancísticos y musicales del universo negroide, en el que la onomatopeya vuelve a erigirse como el registro fónico por excelencia. Las contracciones y experimentaciones sonoras fueron vitales para la búsqueda de nuevos códigos expresivos afines al universo musical.

Las trazas del vanguardismo puertorriqueño guardan cierta consonancia con las desarrolladas en otros lugares del Caribe, como República Dominicana, sobre todo a la hora de ahondar en las raíces autóctonas y en la depuración retórica, tal y como lo hiciera el poeta Domingo Moreno Jimenes, uno de los principales exponentes de la vanguardia en territorio dominicano, liderada por el postumismo. De hecho, en el Manifiesto Postumista, publicado por Andrés Avelino en 1921, se aprecian postulados que conectan con la idea de la condensación verbal: "Descartaremos las extravagancias del decir y tan sólo daremos cabida a las sutiles" (Apablaza 79). Cabe señalar que, una década anterior, la República Dominicana había dado visos de un movimiento rupturista poco conocido: el vedrinismo. Fundado hacia 1912 por el poeta Otilio Vigil Díaz, el vedrinismo tomó su nombre del aviador francés Jules Védrines, famoso por sus

arriesgadas y asombrosas maniobras aéreas que incluían piruetas y hazañas increíbles como el *Looping the Loop*. De esta manera, Vigil Díaz –inspirado por el aviador galo– intentó dar a sus textos una sensación acrobática, "una divina armonía del desorden", mediante la utilización del verso libre, que inspiraría a otros poetas coetáneos como Zacarías Espinal (Apablaza 19). La vanguardia dominicana tuvo así dos vertientes, la de la experimentación formal y la de la recuperación de las huellas autóctonas.

Siguiendo la línea de lo autóctono, fue en Cuba donde se registró un mayor vínculo con las raíces de la cultura afrocaribeña. Según apunta Roberto Fernández Retamar, el diepalismo puertorriqueño comparte con la literatura cubana "una gustación de la palabra como sonido que conduce por una vía a la onomatopeya negra y por la otra a la jitanjáfora" (Verani 21). Esta bifurcación será uno de los hallazgos locales más reivindicativos de la nueva poesía latinoamericana. A pesar de que la vanguardia se desarrolla tardíamente en Cuba, hubo núcleos culturales que de algún modo resarcieron la lenta instalación de los nuevos principios estéticos. Si ya en 1923 –con la aparición del Grupo Minorista– el ámbito cultural cubano comenzaba su revisionismo mediante el crisol de Alejo Carpentier, Juan Marinello o Jorge Mañach, por mencionar algunos, dicha reinvención llegaría con toda su fuerza a finales de la década de los 20 con el surgimiento de la *Revista de Avance*. Precisamente, en su texto "La poesía vanguardista en Cuba", Fernández Retamar detalla el modo en que el embrión rupturista comenzó su andadura:

> De modo definido, el vanguardismo aparece en las páginas de la *Revista de Avance*, fundada en marzo de 1927 […]. La *Revista de Avance*, que desempeñó entre nosotros labor similar a la de *Martín Fierro* (1924-1927) y *Proa* (1924-1925) en la Argentina, *Amauta* (1926-1930) en el Perú o *Contemporáneos* (1928-1931) en México, no puso su acento en lo poético, y acogió en su principio indistintamente versos posmodernistas o vanguardistas, aunque hacia el final de su breve existencia se limitó a estos últimos (199).

A la hora de rastrear la síntesis poética y el matiz onomatopéyico como uno de los aderezos principales de la poesía cubana, y que nos interesa especialmente para este estudio, es inevitable recurrir a los nombres de Mariano Brull y de Emilio Ballagas. Ambos cultivaron a su modo fórmulas sintéticas, como la jitanjáfora, y contribuyeron a perfilar el cosmos de la poesía negra. Las jitanjáforas[135] son pequeñas composiciones en donde las palabras se despojan de su significado, mezclándose entre ellas, y en donde el lenguaje adquiere un valor fónico al reducirse a efectos aliterativos, sonoros y onomatopéyicos. El término fue acuñado por Alfonso Reyes a partir de un celebre poema de Brull en el que aparecía, precisamente, ese mismo vocablo:

Filiflama alabe cundre
ala alalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera…

(Videla 101)

Pariente de la jitanjáfora, señala Gloria Videla, se encuentra el poema "Verdehalago", en el que Brull nos ofrece todo un entramado rítmico fraguado con aliteraciones de "sonidos suaves y acariciantes" que recuerdan a las canciones infantiles de origen popular español:

Por el verde, verde
verdería de verde mar
Rr con Rr.

Viernes, vírgula, virgen
enano verde
verdularia cantárida
Rr con Rr.

[135] Para profundizar en el universo de las jitanjáforas se recomienda la lectura de *Alfonso Reyes: el libro de las jitanjáforas y otros papeles* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011), en el que Adolfo Castañón reúne toda una serie de reflexiones y artículos en torno a estas composiciones vanguardistas y su vínculo con diversos autores, como Mariano Brull, Amado Alonso, Xavier Villaurrutia y el propio Alfonso Reyes.

Verdor y verdín
verdumbre y verdura.
Verde, doble verde
de col y lechuga.

Rr con Rr
en mi verde limón
pájara verde
[…]

(Videla 101)

Aunque el cultivo de la jitanjáfora y los valores rítmicos afroantillanos coincidan en el tratamiento lúdico y sintético del lenguaje, lo cierto es que el origen de la poesía negra esconde una bifurcación mucho más profunda. En "Al margen: Nota sobre poesía negra", Octavio Paz rastrea este origen híbrido y argumenta:

> La poesía negra nace en la América hispana de la confluencia de dos tendencias literarias y artísticas del siglo XX. La primera es el descubrimiento de "lo negro" en Europa y los Estados Unidos, entre 1910 y 1925: las máscaras y esculturas que impresionaron a los cubistas, los cuentos y leyendas que recogieron Frobenius y Blaise Cendrars, la irrupción del jazz y de mitos como el de Josephine Baker[136] […]. La segunda fue el redescubrimiento de la poesía tradicional y folklórica: las canciones de Alberti, Gorostiza, Gerardo Diego, los poemas gitanos de García Lorca (*Excursiones* 779).

La presencia de prácticas sintéticas y de reivindicaciones locales contribuyó al desarrollo del universo negrista, tanto así que, en 1937, Emilio Ballagas publica su *Antología de la poesía negra hispanoamericana*. Además de rescatar otros nombres, como los de Nicolás Guillén, el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés o el argentino Luis

[136] Conocida como "La diosa de ébano", Josephine Baker (1906-1975) fue una cantante, actriz y bailarina de origen afroamericano que deslumbró internacionalmente por su talento, llegando incluso a ser el ícono más representativo del París de los años veinte. En años posteriores, Baker resultaría célebre por su lucha por los derechos de las personas afroamericanas y por haber sido agente espía de la Resistencia francesa contra la Alemania nazi. En la vanguardia latinoamericana la figura de Baker cobró cierta relevancia, tanto así que varios autores le dedicaron poemas, entre ellos, los argentinos Marcos Fingerit y Alberto Blanco, el chileno Raúl Lara Valle o el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés.

Cané, Paz subraya que, más allá de sus antecedentes en el siglo XX, "el origen de la poesía negra[137] hispanoamericana está en los siglos XVI y XVII", periodo en el que algunas voces del barroco, mediante canciones y villancicos, ya anticipaban lo que cientos de años más tarde germinaría en la vanguardia, como lo demuestra esta letrilla de Góngora, escrita para las fiestas del Sacramento:

> Zambambú, morenito del Congo,
> Zambambú,
> Zambambú, que galana me pongo,
> Zambambú.
>
> (*Excursiones* 780)

De la cultura autóctona a la exploración estética, la síntesis fue una de las constantes dentro de la vanguardia caribeña. Las aliteraciones e imitaciones sonoras contribuyeron a expandir los códigos del minimalismo poético, tiñéndolo de un rico colorido verbal.

2.4.3. Luminarias de concisión en otros rincones latinoamericanos

El cultivo de las formas breves y la defensa de lo sintético abarcó múltiples zonas del paisaje latinoamericano. Tanto los poemas cortos y las paremias como las proyecciones teóricas entorno a la economía estética penetraron con agudeza en muchas de las voces del mosaico continental. A continuación, prescindiendo de una visión totalizadora en favor de unos cuantos ejemplos concretos, iré encendiendo esas pequeñas luminarias

[137] De acuerdo con Trinidad Barrera, "la poesía negra no es sino una de las múltiples denominaciones de un fenómeno poético conocido también como poesía afroantillana, afroamericana, mulata o negroide. Aun cuando en la actualidad el negrismo puede darse por concluido como movimiento, el tema sobrevive en la poesía de diversos países latinoamericanos, integrado bajo la forma de constante política y social" (53).

para demostrar el inmenso despliegue que las poéticas de la brevedad dejaron tras su paso en otros rincones literarios.

Primeramente, me interesa abordar la relevancia que el haikú, la greguería y el aforismo, entre otras tipologías textuales, tuvieron en diversas latitudes. La poesía vanguardista salvadoreña[138], por ejemplo, fue también sensible a las formas poéticas orientales, como lo demuestran los poemas de Gilberto González y Contreras. La trayectoria de González y Contreras se inició con el poemario *El pescador de estrellas* (1927), al que le siguieron toda una serie de libros que lo mismo incursionaban en el poema en prosa como en las formas breves. De hecho, en su libro *Piedra india* (1938) aparece una sección titulada "Radiogramas del trópico", que recuerda nuevamente la intención de emparentar el poema corto con el lenguaje tecnológico y sincopado de la radio y la telegrafía sin hilos. Para comprobar el universo natural y condensado de González y Contreras, dejo apenas un par de haikús que evidencian su cercanía a la síntesis verbal:

SAPOS

Impresores los sapos
Editan en la noche
La afonía de un piano.

INDIA[139]

India: pedazo de bronce,
carne de tamarindo,
en tus muslos comienza la noche.

(Bonet, Bonilla 714-717)

[138] El introductor y precursor de la vanguardia poética salvadoreña fue Pedro Geoffroy Rivas, quien, desde sus primeras publicaciones en 1927, como el poemario *Estupideces*, alcanzaría paulatinamente una renovación formal que terminaría por cuajar en obras como *Para cantar mañana* (1935) (Nolasco, Rosales 112-115)

[139] Nótese cómo se utiliza una forma poética oriental –el haikú– para referirse a un contenido local, en este caso, el cuerpo indígena y el tamarindo. Esta operación anfibia será una de las constantes vanguardistas.

Por su parte, en Honduras se dan dos claros ejemplos de minimalismo textual. El primero de ellos es el de Clementina Suarez, quien, a través de su larga trayectoria, dibujó un cosmos poético entorno al erotismo, a la maternidad y al tejido social, entre otros ejes. "La obra de Clementina Suárez –comenta Carmen Ruiz Barrionuevo– comienza con la publicación de *Corazón sangrante* en 1930, fecha que constituye un hito en la literatura hondureña pues es el año de publicación del primer libro de poesía de autoría femenina que se publica en el país centroamericano" (58). Consagrada a ensayar nuevos procedimientos formales de escritura, la poesía de Clementina Suarez indagó en la síntesis verbal en libros como *Engranajes* (1935) o *Veleros* (1937). A propósito de *Engranajes*, Ruiz Barrionuevo elabora una interesante reflexión que evidencia, de manera clara y determinante, la interacción que se dio entre diversos focos vanguardistas –en este caso entre México y Honduras– y su preocupación común por la brevedad, la experimentación formal y el poema sintético:

> *Engranajes* de 1935 es un libro que publica en Costa Rica, en San José, en el que se combina también la prosa y el verso, con preponderancia de la prosa, para permanecer dentro de la misma poética del cuerpo. Textos en prosa, casi en su totalidad, breves o brevísimos, prueban el intento de intensificar la emoción, quizá como fruto de su lectura de autores mexicanos, no olvidemos que en este momento están vigentes los escritores de Contemporáneos. Es un libro novedoso en el que experimenta un tipo de poema más contenido, más próximo a la vanguardia que ha conocido en México (66-67).

Para evidenciar la prosa mínima de *Engranajes*, dejo estos dos acercamientos:

> LA TINAJA
>
> Tu boca es tan fresca como una tinaja de barro; en ella pego los labios con una sed insaciable. Pero a veces tengo un gran deseo de volcar toda el agua, para llenarla de tierra abonada.
> Y sembrar —en esa tinaja— la albahaca olorosa de mi amor.

LA ESQUINA

Doblaba la esquina de la muerte cuando me alcanzó su rostro. Quise huir de su mirada, pero mis lágrimas —alto relieve del alma— lo impidieron. Huir... ¡para qué!, si a través del telescopio de mis ojos lo he de ver siempre.

(198-199)

Aunada a la de Clementina Suárez, la poesía de Jacobo V. Cárcamo resalta igualmente por su experimentación y brevedad formal. Especial atención merece su obra *Brasas azules* (1938), en la que se combinan poemas de diversos registros. Así, por ejemplo, mientras que en "El poema del radio" el autor juega con los polirritmos; en otros, como "Antífona del indio" o "Canción negroide", apunta a hábitats locales claramente influenciados por los *haijines*[140] Tablada y Flavio Herrera (Bonet, Bonilla 705). Debatida entre la greguería y el haikú, la poesía de Cárcamo nos convida de su particular microuniverso:

LA MARIPOSA

Pétalo flotante.

PESCA

Con la plata de los peces
el río compra la angustia
de los pescadores.

GUSANO

¿Quién le insufló vida
al spaghetti?

(Bonet, Bonilla 706)

[140] "Haijin" es el nombre común que se le da a los poetas que componen haikús.

Dentro del hábitat centroamericano, atendiendo a la estética de la brevedad, el panorama guatemalteco gozó de una de las figuras más importantes del periodo vanguardista: el poeta Flavio Herrera. Consagrado al cultivo de formas poéticas orientales, como el tanka y el haikú, y de fórmulas provenientes de la lírica hispánica, como la greguería, Herrera, tal y como lo veremos en el próximo capítulo, fue uno de los autores que con mayor contundencia mezcló las formas breves con el universo autóctono, razón por la que lo incluyo en el corpus central de este estudio. Reservo, pues, su abordaje para páginas posteriores.

Trasladando la mirada hacia Venezuela, la germinación vanguardista tuvo su punto álgido hacia 1928 con la publicación del único número de la revista *válvula*. Sin embargo, hubo ciertos antecedentes que merece la pena rescatar, por ejemplo, la incursión de la generación del 18 –integrada, entre otros, por José Antonio Ramos Sucre y Fernando Paz Castillo– y la influencia de José Juan Tablada[141]. En ese sentido, Nelson Osorio, en su ensayo "Antecedentes de la vanguardia literaria en Venezuela (1909-1925)", apunta lo siguiente:

> La presencia y la actuación de Tablada en la Caracas de 1919 puede ser considerada como un importante aporte a la superación del Modernismo, ya que significa el echar a circular algunas de las propuestas más importantes de la vanguardia artística internacional. Y en este aspecto hay que considerar particularmente el principio de la poesía como *sugerencia* y la incorporación del *espacialismo*, lo visual como integrante del lenguaje poético (Schwartz 199).

Los aportes de Osorio permiten radiografiar un vínculo de la vanguardia venezolana con la estética de la brevedad, maquinada en cierta medida por la influencia de Tablada y de Gómez de la Serna. De hecho, en la poesía de Manuel Agustín

[141] Hay que recordar que en 1919 Tablada publica en Caracas el libro introductorio del haikú en la lírica hispánica, *Un día… (poemas sintéticos)*, obra de la que estaban al tanto sus amigos poetas del grupo del 18.

Quremel, concretamente en su libro *Tabla* (1928) –compuesto por "32 unidades poéticas"– se aprecian ciertos ramonismos y destellos de haikú: "De trapecio en trapecio / saltan los ruidos nocturnos: / acróbatas gemelos" (Bonet, Bonilla 632). Estos antecedentes, a los que pueden añadirse la aparición de la revista *Élite* (1925) y la irrupción de autores jóvenes como Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva o Antonio Arráiz, son los que de algún modo prefiguran la consolidación de la vanguardia poética venezolana. A mi juicio, uno de los manifiestos que con mayor claridad y contundencia aglutina la idea de una poética de la síntesis es el desarrollado por Arturo Uslar Pietri para el número 1 de la revista *válvula* (enero, 1928). En dicho texto, titulado "Somos", Uslar Pietri afirma:

> El arte nuevo no admite definiciones porque su libertad las rechaza, porque nunca está estacionario como para tomarle el perfil. El único concepto capaz de abarcar todas las finalidades de los módulos novísimos, literarios, pictóricos o musicales, el único, repetimos, es el de la sugerencia. Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen duple y múltiple), o en síntesis […]. Aspiramos a que una imagen supere o condense, al menos, todo lo que un tratado denso pueda decir a un intelecto […]. Nuestra finalidad global ya está dicha: SUGERIR (Apablaza 180-181).

En Colombia, por su parte, la vanguardia se desarrolló con menos fortuna y alcance que en el resto del territorio latinoamericano. Según señala Hubert Pöppel, la primera recepción de las vanguardias literarias europeas en el mapa colombiano apareció en 1924 en la revista *Voces* de Barranquilla que, aunada a los artículos polémicos del grupo *Los Arquilókidas* –integrado por un puñado de autores jóvenes como Luis Tejada o León de Greiff– prefiguraron un tibio acercamiento a la renovación formal (35). De igual manera, las revistas *Los Nuevos* y *Patria* contribuirían al

planteamiento de ciertas búsquedas estéticas. Concretamente, en 1925, aparecieron en *Patria* diversos artículos de tono beligerante publicados bajo el llamativo seudónimo de *El nuevecito escritor*, tras el cual pudiera esconderse el nombre del poeta Luis Vidales, autor de *Suenan timbres* (1926), una obra nutrida de emancipaciones textuales que comulgan con lo aforístico, como se observa en estos ejemplos:

- Volteamos la ventana como una página para leer el tomo del alba.
- En este país, debemos llorar a los vivos más que a los propios muertos.
- Las funerarias se encargan de recordarnos con tiempo que somos una vil mercancía.
- La rosa introduce un ligero desorden en el transcurso del tiempo.

(Millares 232-233)

Mediante las paulatinas intervenciones de *El nuevecito escritor* fueron dibujándose algunas pautas que conectaban con el ambiente renovador de la época, tanto así que, de acuerdo con Pöppel, en algunos de los principios programáticos enunciados en *Patria* "existen semejanzas con los cuatro puntos que enuncia Borges en su manifiesto del ultraísmo: reducción de la lírica a la metáfora, supresión de adjetivos inútiles, abolición de accesorios ornamentales y del estilo confesional, síntesis de dos o más imágenes en una" (39). Centrándonos en la producción de poemas sintéticos, José Umaña Bernal, miembro del grupo de "los Nuevos", mostró una cercanía hacia el cosmopolitismo exótico mediante diversos poemas breves y una serie de doce haikús titulada "Muestrario del trópico" (Sheng-Bin 456). El poema "La cebra", por citar alguno, nos introduce al perfilado universo de la fauna propuesto por Umaña Bernal y nos revela su plasticidad: "Galeote inocente, la cebra / viste uniforme a rayas / tras las rejas" (Sheng-Bin 465).

Siguiendo nuestro mapa intermitente, la vanguardia poética en Ecuador estuvo principalmente abanderada por el poeta Hugo Mayo, quien agitó el panorama cultural tempranamente mediante tres revistas significativas: *Síngulus* (1921), *Proteo* (1922) y *Motocicleta* (1927). De acuerdo con Humberto E. Robles, ya desde el número inicial de *Síngulus* se percibe un espíritu de innovación formal en dos de los poetas colaboradores: José Juan Tablada y el propio Hugo Mayo. Tanto el mexicano como el ecuatoriano –apunta Robles– "recurren a un arte sin transiciones, revelan una clara preocupación por la disposición visual, espacial, del mensaje poético; acusan un culto de la imagen, de la ausencia de rimas y conexiones, de una nueva sintaxis, de una tendencia hacia la fragmentación y la sugerencia" (656). Nuevamente, como en el caso de las tendencias que he ido tratando, se aprecia la interacción y el mutuo interés que las voces vanguardistas manifestaron hacia una poética de la sugerencia y de la síntesis, difundida tanto en revistas como en obras personales. En la poesía de Hugo Mayo confabulan además ciertos matices dadaístas y futuristas que dan cuenta de la afectación producida tanto por el influjo de los avances técnicos como por la transmutación del paisaje cotidiano. En ese sentido, como apunta Freddy Ayala Plazarte, "la ciudad permite al poeta configurar una memoria urbana de su tiempo, en sus poemas se puede escuchar los motores, las metrópolis, los anuncios de la moda, el acelerado cambio de los sentidos, el adaptarse a un modo de vida donde lo productivo se valida en la materia prima" (26). Así se evidencia, por ejemplo, en "Alba", poema en el que el autor nos convida la fugacidad urbana: "Observo / parcialmente / la cinematografía de la calle / Puntos centinelas / se cierran / nostálgicos de sueño / en tanto la alegría / pasa rompiendo los cristales / de una vida en / ALPHA / Va de prisa / el pan nuestro de cada día" (Ayala 26-27).

Si Mayo había sorprendido con sus experimentaciones y con una *praxis* de la insinuación, dichos rasgos cobrarían aún mayor fuerza en la poesía de Jorge Carrera Andrade. Ya desde su breve ensayo "Esquema de la poesía de vanguardia", publicado en el séptimo número de la revista *Hontanar* en diciembre de 1931, el poeta ecuatoriano deja claro que las escuelas de vanguardia "han depurado la lírica suramericana de esa eterna poesía de juegos florales", explorando nuevos caminos e inaugurando nuevos horizontes (Schwartz 450). Además de interesarse por dicha depuración a nivel teórico, Carrera Andrade perfiló una poesía de la instantaneidad y del microcosmos natural en sus célebres *Microgramas*, obra de la que me ocuparé en el próximo apartado como una de las principales demostraciones de la estética de la brevedad[142].

Paralelo a estos textos minúsculos que ensalzan la forma poética, es pertinente hacer referencia hacia el oficio experimental del narrador Pablo Palacio. El autor lojano, además de sorprender con obras tan inclasificables como *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) o *Vida del ahorcado* (1932) –en las que la escritura adquiere una fisonomía poliédrica y de fragmentación–, publicó materiales que hasta la fecha han sido poco difundidos, como es el caso del relato "Novela guillotinada". El crítico Humberto E. Robles señala el recorrido que dicho relato tuvo en su época, publicándose en diversos medios como la *Revista Avance* (La Habana, 1, septiembre 11, 1927) o en *Savia* (Guayaquil, 36, diciembre 10, 1927). Más aún, Robles subraya que "Novela guillotinada" puede entenderse como una poética de las coordenadas que rodearon el oficio de su autor, apuntando que "allí están su práctica metaliteraria, su sentido de lo ridículo y absurdo, su humor cáustico, su cuestionamiento de principios de retórica y autoridad, de normas, de instituciones, de mitos y de fórmulas en vigencia", tal y como

[142] Otro de los poetas consagrados a la brevedad fue Manuel Agustín Aguirre, quien, con libros como *Poemas automáticos* (1931) demostró una cercanía tanto al haikú como a la "greguería ramoniana" (Bonet, Bonilla 477).

se advierte en algunas líneas del texto que aspiran a la decapitación formal del campo narrativo:

> Ir tras el hombre que proyectará su espectro en mi espíritu, conmutador de las palabras, para arrancarle sus reacciones interiores.
> Ya está el hombre, ya está acechado.
> Simple, que toma café con tostadas.
> Sigue la fuga del tranvía.
> «¡Pare! ¡Pare!»
> Escribe números, tiene mujer e hijos, se entera de que en invierno sube el precio del carbón y en las sequías el de las patatas.
>
> […]
>
> He aquí la novela guillotinada. Un curioso profundizará su ojo con el microscopio para buscar en los muñones que deja el cortafrío –las cristalizaciones romboidales.
>
> (Robles 673-674)

Las formas poéticas breves llegarían incluso a inmiscuirse en territorios menos fecundados por el espíritu vanguardista dentro de la franja cronológica propuesta para este estudio. Tal es el caso de Paraguay, país en el que los sucesivos conflictos bélicos propiciaron que, de algún modo, la historia devorara a la literatura (Rodríguez-Alcalá 273). Aun así, en 1923 aparece en Asunción la revista *Juventud*, de marcado tinte modernista y con poetas como Efraín Cardozo. Igualmente, surgiría Manuel Ortiz Guerrero, una de las voces más enigmáticas y singulares de la época. La obra de Ortiz Guerrero encandila por su propuesta estética y condensada. Si su vida fue hasta cierto punto adversa –padeció, por ejemplo, la lepra–, su poesía en cambio alumbró con gracia y exquisitez las letras de su tierra natal. Sus composiciones más breves, reunidas en su libro *Pepitas* (1930), lo emparentan con los *haijines* mexicanos y con el mundo de la copla (Bonet, Bonilla 313). El libro puede leerse como un puñado de semillas desplegadas en seis partes: “Pepitas galantes”, “Pepitas amuletos”, “Pepitas cuadros”, “Pepitas políticas”, “Pepitas líricas” y “Pepitas varias”. Los temas que se abren en cada una de las secciones guardan en común una estructura formal de tres versos, por lo que

el libro en su conjunto se presenta enteramente consagrado a la poética de la brevedad. Para saborear la propuesta de Ortiz Guerrero, dejo una pequeña muestra:

> Bajo el lóbrego puente de tus cejas
> la eternidad, clavada,
> quedó perpleja.
>
> *
>
> ¿Sembraste oro y la cosecha es vana?
> Pues, haz siembra de lirios
> para mañana.
>
> *
>
> Si tu asiento es la arena: paz segura.
> Caen los forasteros
> que aman la altura.
>
> *
>
> Delante los señuelos han de ir.
> Gobernar es guiar,
> no, no es seguir.
>
> *
>
> Su majada de nubes trae la luna
> y pasa sin mojarse
> por la laguna.
>
> (317-327)

A la hora de rastrear las conexiones entre la vanguardia poética boliviana y la síntesis discursiva surge un primer atisbo en la figura de la poeta y periodista Hilda Mundy. Su libro *Pirotecnia* (1936) ocupa un lugar singular tanto por su prosa poética como por las imágenes microscópicas y centelleantes que contiene. La propia autora se vale de esas fragmentaciones para definir su oficio: "Estos pequeños opúsculos, dispersos, rápidos, 'policoloros' representan: NADA.- (Propiedad fatua de la pirotecnia)" (169). La atmósfera del estallido le sirve así para formular una poética de la

segmentación en donde se sintetizan los elementos mediante recursos tipográficos como los puntos suspensivos:

> Ya murió la época en que a una mujer se la comparaba metafóricamente con una sirena… una estrella… o una flor…
>
> […]
>
> Hoy es distinto… Hay adelanto… Hay fenómeno…
> La mujer fichada en 1936-37 se siente sufragista… chauffeur… aviadora… locomotriz… concertinista… boxeadora… (96).

Otro tanto ocurre con la obra de Antonio Ávila Jiménez, poeta que comenzó su andadura con la publicación de *Cronos* (1939). En su quehacer se advierte una estética de la sugerencia en la que el silencio, el misterio y la desolación se tiñen de un lenguaje depurado y reticente, verdaderas cápsulas límpidas y entrañables como las que laten en su breve poema "La hora de la siesta": "bajo las hojas muertas / y las piedras musgosas / el agua subterránea / pasa cantando un verso" (Bonet, Bonilla 329).

Finalmente, dentro de Uruguay, el nativismo fue una de las primeras apuestas vanguardistas destinadas a renovar el panorama de los años veinte. Impulsado por Fernán Silva Valdés –autor de *Agua del tiempo* (1921), la obra más representativa de esta tendencia– y Pedro Leandro Ipuche, el grupo nativista se distinguió por cantar "las peculiaridades autóctonas y telúricas de la nacionalidad con una expresión novedosa", en la que, acorde con el ultraísmo porteño, la metáfora constituyó el elemento poético central (Verani 49). Fecundado por un espíritu plural, el vanguardismo uruguayo se preocupó por la depuración de los elementos decorativos en el arte y en la palabra. En esa línea, apenas y hay que recordar el constructivismo pictórico de Joaquín Torres-García –en donde la plástica pura se centra más en la idea de una cosa que en su

representación– o las posturas estéticas de Mario Ferreiro en donde el arte aboga por su rapidez y su "ahora".

En el ámbito poético la retracción del lenguaje condujo a la fabulación de universos puros como los que se aprecian en la obra de Alexis Delgado o de Blanca Luz Brum. Sin embargo, uno de los autores que con más precisión incursionó en la síntesis verbal fue Carlos María Vallejo, quien, además de adentrarse en la vena neopopularista representada en su tiempo por Lorca y Alberti, experimentó con diversas fórmulas las posibilidades de la palabra y su mínima dicción, como se aprecia en esta pequeña muestra de su poema "Mecanografía", que bien puede leerse como una mecanización conceptual, inspirada en el microcosmos de una máquina de escribir:

1 x 1 es 1

Máquina de escribir
hermana de la linotipia
tus cuarenta y dos teclas
mueven el pensamiento creador
las cuarenta y dos barras
de tus brazos pulsadores.

2 x 2 es 2

Libre de toda métrica
para ti este poema
escrito sin retórica
al ritmo de tu canto metálico.

7 x 1 es 7

A tu teclado armónico
confío la música
de mi verso arbitrario y ondulante.

9 x 1 es 9

Transición tipográfica.

(Bonet, Bonilla 297-299)

Con la imagen de esas teclas metálicas, metáfora del golpeteo sintético, cierro el recorrido de la brevedad por el paraje latinoamericano. El panorama ofrecido permite afianzar el modo en que la defensa de la economía verbal constituyó uno de los principales motores vanguardistas. Previo a dar paso al siguiente capítulo y abordar directamente el corpus central de este estudio, me parece oportuno detenerme en dos últimos incisos que, de manera más concreta y puntual, indagan en los parámetros referidos al comportamiento estético dentro de las condensaciones formales en el espectro latinoamericano.

2.4.4. Óptica de la microtexturización

En su artículo titulado "Ramón, o el juego con el mundo" (2003), José de la Colina afirma que la greguería colinda con géneros como el aforismo, el haikú, el ensayo, el cuento, el poema en prosa, el chiste o el juego de palabras, atravesándolos sin llegar a adscribirse ni a identificarse del todo con ninguno. De hecho, continúa De la Colina, el mismo Gómez de la Serna, además de trazar algunos antecedentes, entre los que destacan Horacio, Shakespeare o Quevedo, definió la greguería como un "haikai en prosa" destinado a captar lo pasajero y a pronunciar lo indefinible (15). Así como la greguería posee una disolución genérica teñida por el humor, la metáfora y la brevedad, otras formas breves en la vanguardia también mostraron una cierta apertura hacia nuevas configuraciones. Ya en el recorrido que elaboré sobre la revista *Martín Fierro* expuse el amplio abanico que abarcó la forma breve, llegando incluso a romper los moldes canónicos para enfilarse a un discurso más heterodoxo. Es por ello que defiendo el concepto de la "microtexturización" para referirme al mimetismo y a la

experimentación formal y conceptual que los poemas sintéticos encarnaron en el periodo vanguardista, acrecentando sus posibilidades de diálogo con otras fórmulas y manteniendo a su vez un carácter propio y singular

Para dar mayor claridad a mi propuesta, recurro al libro *Epigramas* (1927) del mexicano Carlos Díaz Dufoo hijo, ya que su contenido rebosa una pluralidad que transgrede la tradición epigramática. Publicado originariamente en París, *Epigramas* constituye un *rara avis* en el espectro cronológico vanguardista. Calificados por Heriberto Yépez como micropersonajes, epiyoes, ensayúsculos, novelemas, *satoris* en prosa, iluminaciones pequeñas, epitafios para fantasmas, animosidades heterónimas, minificciones o átomos vagabundos, los epigramas de Dufoo "tratan de la síntesis de cómo un personaje sucumbe ilógico y, sin embargo, vertebrado en deseo (por su puesto) de pulverizarse" (17-19).

Fraguada a partir de una estética del escombro y del rasguño filosófico, la escritura de Dufoo da cuenta de una conciencia esquirlada en fragmentos mutantes que cuestionan los paradigmas del pensamiento occidental mediante la dispersión de una máscara poética que va diseminándose a lo largo de las páginas. De ahí que Cristopher Domínguez Michael no dude en afirmar que los epigramas de Dufoo son "pensamiento narrativo y decepcionado que empata con los primeros momentos de Cioran y con las obsesiones epistemológicas de la novela contemporánea" (112). Basta con exhibir algunos epigramas para atestiguar el polimorfismo y la amplitud temática desarrollada por Dufoo:

> En su trágica desesperación arrancaba, brutalmente, los pelos de su peluca. (30)
>
> *

—Quisiera morir navegando en una bella frase.
—Quisiera morir arrastrando un recuerdo bondadoso.
—Quisiera morir disuelto en un paisaje.
—Quisiera morir en el fulgor de una idea, momificado entre los claros términos
de un silogismo.
—Quisiera morir silenciosamente, sin dejar una huella, como muere una música lejana
en un oído inatento. (36)

*

La vida, como un soplo remoto, pasó entre sus dedos, íntima y ajena. De su visita quedó la huella del viento que agitó las hojas. (40)

*

Después de triunfar en todo y de ganar cien coronas de laurel, advirtió, con sorpresa, que no tenía una cabeza de donde colgarlas. (50)

*

Para Prometeo el castigo es la sujeción, no el buitre. (70)

*

—¿No habéis sentido la necesidad de escribir en un río?
—Fuera mejor el hacer música. (75)

*

La tormenta es el alma
que no sale del cuerpo.—
El rayo nunca hiere
a los muertos. (107)

Pinceladas fugaces que aluden a Freud, Spinoza, Descartes, Nietzsche o Schopenhauer, signos que, apenas nacen, revientan como una ampolla, los epigramas de Dufoo no son solo una "meditación aforística", sino "fragmentos sincopados donde la imposibilidad de una generación para profundizar en el pensamiento aparece como examen y consecuencia de la vida" (Domínguez Michael 114-115). De esta forma, en la aventura verbal de Dufoo –como en la de otros vanguardistas–, los aspectos formales y epistémicos concernientes a las estéticas de la brevedad aspiran a solidificarse en

recipientes menos rígidos y por consecuencia más experimentales, microtexturizándose entre sí hasta dar con apuestas que destacan por su falta de adscripción genérica. En ese sentido, "el aplastante hecho de la cantidad reducida de páginas y su predilección por la minoría aforística nos dejan ver que en el centro de Dufoo había un *no* a la literatura", ya que los géneros le desacomodaban (Yépez 23). Esta necesidad por rehuir de la caudalosa aorta literaria para situarse en los microscópicos vasos sanguíneos de la brevedad se verá también reflejada en el corpus central que abordaré en este estudio. La microtexturización no es otra cosa que la disolución genérica aplicada a las formas breves.

2.4.5. La poética de la miniatura

En *La poética del espacio* (1958), Gastón Bachelard dedica un apartado al mundo de la miniatura. Mediante un exquisito examen de lo minúsculo, el pensador francés hace una apología de los "objetos disminuidos por lo literario" a través de distintas obras en las que "la imaginación miniaturizante" opera de tal forma que logra desvelar la grandeza que habita en lo pequeño. En la miniatura –afirma Bachelard– los valores se condensan y se enriquecen a partir del agrandamiento de un mundo molecular que se devela ante nuestros ojos como nuevo (137). El asombro ante lo imperceptible cobra así la misma importancia que la fascinación ante lo magnánimo, abriendo un diálogo existencial con el microcosmos. En palabras de Bachelard:

> Poseo el mundo tanto más cuanta mayor habilidad tenga para miniaturizarlo […]. No basta una dialéctica platónica de lo grande y de lo pequeño para conocer las virtudes dinámicas de la miniatura. Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño […]. Lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo que, como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza (137-141).

Las afirmaciones de Bachelard conectan en cierta medida con el espíritu vanguardista que, de algún modo, prefigura el gusto por lo minúsculo que años más tarde estaría presente en el pensamiento del filósofo francés. El interés por la miniatura en la vanguardia poética latinoamericana se abre como un racimo de rasgos identitarios, que van desde la condensación formal hasta la preocupación por el mundo microscópico. En ocasiones, el universo que transpira la forma breve, por ejemplo, se reduce en gran medida a seres de pequeñísimas dimensiones que se agrandan a través del lente de la palabra. Apenas y hay que mencionar que la tradición del haikú recupera zonas diminutas de la flora y de la fauna, por lo que no es extraño encontrar poemas en los que aparezcan hormigas, escarabajos, pétalos, caracoles, moscas, luciérnagas, abejas o grillos, entre toda una gama de biodiversidad que apunta al hábitat de lo micro orgánico.

Dentro del espectro vanguardista, el poeta que con mayor determinación se consagró al estudio y ejercicio de la miniatura fue el peruano José María Eguren (1874-1942), para muchos el iniciador de la poesía peruana moderna con la publicación de su primer libro, *Simbólicas* (1911). De hecho, para José Carlos Mariátegui, Eguren "representa en nuestra historia literaria la poesía 'pura', antes que la poesía simbolista" (243), adscribiéndose a una depuración plástica y verbal. En el universo de Eguren la miniatura se bifurca en dos principales líneas: la teórica y la fotográfica.

En lo que respecta a la línea teórica, el mayor ejemplo lo tenemos en *Motivos*[143] (1959), un compendio póstumo de prosa que resalta por su escritura pulsátil y abierta hacia un pensamiento discontinuo, en el que se dan cita "preocupaciones estéticas, paisajes asombrosos, meditaciones filosóficas, descripciones e intuiciones de la naturaleza dinámica, breves relatos, recuerdos, evocaciones, anécdotas, sueños y ensueños" que imposibilitan una caracterización genérica definida (Silva-Santisteban XCVI). En esa órbita de trozos, en la que se adivina un universo en continuo diálogo, Eguren se detiene a indagar sobre diversos tópicos inherentes a la estética de la brevedad, como la poeticidad del instante, el poder de la imagen y, por supuesto, la miniatura. Si para el autor peruano el instante es una "palpitación de vida", "un átomo melodioso" que anuncia la toma de conciencia de una mínima duración de tiempo (300), la miniatura es "el espejo de la infancia" (312).

"Paisaje mínimo" es el título del ensayo lírico, publicado originalmente en *El Comercio* (Lima, 22 de junio de 1931) con el que Eguren se lanza a radiografiar la poética del arte miniaturizado. Un primer apunte a resaltar es la conexión que el poeta peruano establece entre el mundo infantil y los juguetes, y que expresa en los siguientes términos:

> Se diría que los niños son miniaturas. Viven en la esfera diminuta y pintoresca de los juguetes. El esquema del paisaje mínimo consiste en reducción de líneas. Los juguetes son una simulación liliputiense de la vida. Los niños los llevan a acciones magnas. Lo pequeño implica vastedad. La metafísica de la miniatura es una síntesis, y ésta puede mantener virtualmente fuerzas grandes. En el mundo de los juguetes el niño es un gigante que devastaría naciones con su aliento (312).

[143] La fecha de publicación es póstuma y reúne una gran cantidad de breves ensayos que el poeta fue escribiendo para diversos periódicos y revistas en pleno periodo vanguardista.

Sin proponérselo de manera premeditada, Eguren introduce –o al menos plantea– el tema del juguete en la vanguardia latinoamericana, un área que aporta frescura y originalidad, sobre todo a la hora de poder construir puentes con la poesía. Podría decirse que el niño[144] y el poeta son vasos comunicantes en la medida en que su universo aspira a la animación de la materia y de la palabra. Los juguetes, esa "simulación liliputiense de la vida", son el medio por el que descubrimos la alquimia de la existencia[145]. De ahí que Eguren, en consonancia con Bachelard, afirme que lo minúsculo implica vastedad[146].

Los antecedentes del arte de la miniatura son tan variados como antiguos. Tanto los benedictinos y bizantinos del siglo X como los góticos del XIII, acostumbraban a esbozar y contemplar sus pequeños dibujos en misales, orlas, arreos, libros de horas o fíbulas. De acuerdo con Eguren, "en las miniaturas de los ciervos, jabalíes y lebreles, el paisaje guarda la melancolía de los años y la elegancia de las cacerías medievales", un paisaje mínimo que los habitantes de antaño llevaban consigo en pequeños objetos portadores de la ensoñación (313). Grabadores de la talla de Gustave Doré o Neuville, fotógrafos como Citroën, pintores como Vermeer o músicos como Milhaud y sus "operitas relámpago", son algunos de los artistas que se han consagrado a la confección de mundos liliputienses. En ese cosmos señalado por Eguren, la vanguardia aparece como una necesidad de síntesis y simplificación de la emoción destinada a salvaguardar el instante, razón por la cual la miniatura "es una intensidad artística acorde con la celeridad moderna" (315).

---

[144] En sus *7 ensayos*… Mariátegui afirma que "la poesía de Eguren es la prolongación de su infancia. Eguren conserva íntegramente en sus versos la ingenuidad y la *rêverie* del niño. Por eso su poesía es una visión tan virginal de las cosas. En sus ojos deslumbrados de infante, está la explicación total del milagro" (246-247).

[145] En dicho texto, Eguren evoca sus propios juguetes, desde carritos de hojalata hasta minúsculas canoas de hojas secas con las que activaba el poder de la imaginación. "De convertirme por arte mágico en un Colón atómico –comenta Eguren– hubiera descubierto Américas de fantasmagoría" (313).

[146] En *Les formes brèves* (1992) Alain Montandon hace una analogía entre la miniatura y las formas breves, señalando que, así como la miniatura alberga vastedad, el poema corto implica igualmente grandeza (13).

Como había anticipado, Eguren, además de teorizar sobre la miniatura, también se consagró a ella. Como prolongación de su gusto por el dibujo y el cine, del que nos hace partícipe en su ensayo "Filosofía del objetivo", el poeta peruano se aficionó a la fotografía de un modo particular. Según afirma Ricardo Silva-Santisteban, "las imágenes captadas por Eguren tienen una característica que las hace especiales y diferentes de la fotografía común: se trata de miniaturas que no exceden los tres centímetros y que fueron tomadas por una cámara muy pequeña fabricada[147] por el propio poeta de un tintero de madera" (108).

El microcosmos visual de Eguren maneja una paleta cromática que se decanta por el sepia o el azul de acuarela inglesa. Sus microformas tienden por lo general a ser ovoides, circulares o romboides, y en ellas relumbran diversas atmósferas sensoriales que seducen por su misterio y su ejecución. Animales, paisajes, niños, edificios, muñecas, retratos o escenografías son algunos de los alfileres plásticos que el poeta nos convida con gracia y sensibilidad. La óptica de Eguren es una apuesta vanguardista bañada por la emulsión de lo tecnológico y lo autodidacta. Más que inventar una cámara, Eguren inventó un álbum microscópico del hábitat circundante. En ese álbum se advierte una cápsula de magia, ya que, como señala el propio poeta, "el objetivo ha dilatado la mirada del hombre detallando los luceros en la placa sensible, fotografiando el puerto a través de las nieblas y estimulando la búsqueda telepática y espiritista" (319).

Eguren pronto se dio cuenta de que la estética de los negativos y el azar que implica la captación del instante compartían un vínculo estrecho con las propuestas vanguardistas en la medida en que se accedía a un plano cargado de raras videncias, de mecanismos inconscientes, de disociaciones harmónicas y de formas condensadas (319-

[147] La diminuta cámara fotográfica de dos centímetros fue fabricada en 1923 por el propio Eguren. Actualmente, en la Biblioteca Nacional del Perú se conserva un álbum con unas quinientas mini fotografías que sorprenden su técnica y nitidez.

320). De hecho, hay quienes establecen una analogía entre el arte fotográfico y la forma breve. Tal es el caso de Norah Giraldi, quien expresa dicho vínculo en los siguientes términos:

> La forma breve se caracteriza por su concisión formal y su variada condensación polisémica. Sus efectos pueden compararse a los de la fotografía instantánea, ya que lo específicamente plasmado en el texto queda encuadrado como intento de precisión o de captura de lo que tiene como referencia un flujo difuso, difícil de delimitar que viene de *afuera*, de otros textos o de la vasta realidad. Es uno de los ejercicios literarios más interesantes y complejos, aunque a primera vista impresione su simplicidad (133).

Para saborear, en la medida de la posible, el empequeñecido universo pictórico de Eguren, dejo esta muestra:

148

Miniaturas fantasmagóricas, en las que el misterio y el magnetismo operan con la misma determinación con la que lo hace un poema breve, las fotografías de Eguren alumbran un riquísimo abanico plástico. Los entes captados parecieran ganar peso y

[148] Imagen tomada de https://peru21.pe/cultura/jose-maria-eguren-fotografo-belleza-miniatura-477524-noticia/. Consultado el 20 de febrero de 2021.

vastedad al quedar reducidos al espacio que ocupa un botón, además de yacer en una atmósfera propicia al encantamiento.

A través de sus fotografías, Eguren ejerce una mirada molecular que reduce el universo sensible a un mínimo registro. Esa alquimia de miniaturización conecta con un espíritu que aboga por la apología de lo imperceptible, ya que, tal y como el propio poeta señala, mientras que lo grande es siempre visible, "lo pequeño se acerca a la esencia de la vida" (299), al principio y origen de todo cuanto es y existe.

A modo de recapitulación, en este capítulo he dibujado un mapa de brillos para demostrar la experiencia minimalista que encarnaron las vanguardias. Desde Europa a Latinoamérica, el paisaje vanguardista no solo propugnó una nueva sensibilidad, sino que se mostró especialmente receptivo a la literatura minúscula, a la brevedad del signo y a la estética de lo fragmentario. Como si de un embudo se tratara, he ido de lo general a lo particular, de lo panorámico a lo concreto.

Ahora, después de haber trazado los antecedentes de las formas breves en la tradición universal e hispanoamericana y su incorporación en las vanguardias, me sumergiré en el corpus central de esta investigación para detallar microscópicamente algunas de las voces que se consagraron a la estética de la brevedad. Doy paso a la constelación del destello…

Capítulo III

Las estéticas de la brevedad y su constelación de voces

Tal y como lo he venido anunciando en anteriores capítulos, las obras y autores que analizaré como corpus principal en esta investigación son las siguientes: *Un día… poemas sintéticos* (1919) de José Juan Tablada, *Vientos contrarios* (1926) de Vicente Huidobro, *Membretes* (1924-1926)[149] de Oliverio Girondo, *Cosmos indio* (1938) de Flavio Herrera y *Microgramas* (1940) de Jorge Carrera Andrade. Se trata de cinco libros provenientes de cinco países latinoamericanos (México, Chile, Argentina, Guatemala y Ecuador) y que abarcan una franja cronológica de veintiún años. Algunos de esos libros fueron publicados en capitales bastante alejadas entre sí, como Caracas y Tokio, detalle que confirma una vez más el hambre de internacionalización que supuso el espíritu vanguardista.

Las estéticas breves que se entremezclan en dichas obras manejan registros colindantes con el haikú, el aforismo, el epigrama, el refrán y la poesía popular, formas que provienen igualmente de tradiciones tan diversas como la cultura clásica, la europea –con especial atención a la rama hispánica– o la oriental. Conjuntamente, los cinco paisajes literarios que analizo guardan en común no solo una textualidad minimalista, sino una voluntad de reinvención que se aprecia desde el mismo título que ostentan.

Si se observa bien, las nomenclaturas que estos autores utilizan para bautizar sus obras eluden por completo la referencialidad tipológica. Así, por ejemplo, Girondo, en vez de utilizar la palabra "aforismos" o "pensamientos" –tan habituales en la tradición paremiológica– se decanta en cambio por el nombre de "membretes", en el que la estética del autor se apodera inminentemente de una cierta intencionalidad. Algo similar ocurre con las otras cuatro obras, en las que se repite el mismo patrón de desplazamiento y bautizo.

[149] De las cinco obras a analizar, los membretes de Girondo tienen el sello distintivo de no haber sido nunca reunidos y publicados por su autor en un libro autónomo, sino simplemente difundidos a través de diversas revistas –como *Marín Fierro*–. Debido a que en su gran mayoría aparecieron al público entre 1924 y 1926, opto por poner dichos límites cronológicos para ajustarme al carácter inédito que presenta la obra y que abordaré a su debido tiempo.

De acuerdo con Charles Grivet, un título cumple con tres principales funciones: identificar la obra, designar su contenido y seducir al público. De entre ellas, la función de seducir comprende "un elogio de las virtudes aperitivas de una cierta dosis de oscuridad o de ambigüedad", destinado a encender la curiosidad hermenéutica de cada lector (Genette 68-82). Es esa arbitrariedad –ese afán por seducir al público destinatario mediante la elección de un título peculiar– lo que delata un gesto de complicidad y rebeldía entre las cinco voces propuestas para este análisis.

Otros rasgos comunes que comparten estas estéticas son su concisión y su polisemia. En *La intuición del instante* (1932), Gastón Bachelard señala que la poesía es una metafísica instantánea en la que, mediante un tiempo vertical, se origina una conciencia ambivalente. Para el filósofo francés, en un poema breve se da una visión de universo y se revela el secreto del ser y de las cosas, todo ello de manera simultánea y envuelta en un halo de ambigüedad. "El misterio poético –afirma Bachelard– es una androginia", razón por la cual el instante congelado despliega una continua hermenéutica (93-95).

La propuesta de Bachelard coincide en cierto modo con la definición que, en el capítulo primero de este estudio, formulé acerca de las formas breves: textos concisos que ocupan poco espacio al escribirse y que en su contenido presentan una unidad polivalente que no precisa de desarrollo. Forjadas a partir de una poética del instante heterogénea, las voces que integran mi corpus principal comulgan con una plasticidad contenida y fértil, deletreando, cada una a su modo, el carácter andrógino que las impulsa. En este punto, es preciso hacer una breve reflexión sobre el concepto de androginia que propone Bachelard a la hora de abordar el misterio poético, ya que en ciertos momentos de la vanguardia se exaltaron algunos presupuestos que denostaban el papel de la mujer frente a la creación artística, reflejando una clara misoginia e

intentando elevar la figura masculina hacia un estatus superior[150]. Por otro lado, algunos poetas, como los que integraron el grupo de los Contemporáneos, fueron tachados de europeístas y poco viriles al no seguir las líneas programáticas del nacionalismo y de la Revolución Mexicana[151]. La creación poética es, pues, un estado de androginia que no requiere más que de la entrega al lenguaje y el amor a la palabra, sin diezmar en lo absoluto las identidades genéricas y sexuales de sus creadores.

Desde 1919, año de pleno auge vanguardista, hasta 1940, punto en el que las principales corrientes ya han agotado su cauce, las obras aquí presentadas son un ejemplo determinante y consolidado del tratamiento de la economía verbal. ¿Qué pretendo con esta extensión cronológica, o, más bien, qué nos dice esta peculiaridad temporal? Simplemente demuestra que, en vez de apagarse como lo hicieran los *ismos*, las estéticas de la brevedad sobrevivieron a la vanguardia de un modo tan esplendoroso que hasta la fecha es fácil encontrar sus huellas o, al menos, su fascinación. Los tres tipos de delimitación que utilizo en este estudio –la tipológica textual, la cronológica y la topográfica– permiten visibilizar, de manera conjeturada, el ramaje plural del lenguaje sintético vanguardista. Es ese árbol luminoso el que me dispongo a analizar a continuación.

[150] Por poner un ejemplo, cabe recordar uno de los puntos del Segundo Manifiesto Futurista de Marinetti: "Nuestros nervios necesitan la guerra y desprecian la mujer. La aborrecen porque tememos a sus brazos en flor trenzados a nuestras piernas el día de la partida. ¿Para qué han de servirnos las mujeres…?" (137).
[151] A este respecto, Blanca Estela Domínguez Sosa comenta: "Acusados de abanderar un arte hermético, extranjerizante y afeminado según el ideario revolucionario, los Contemporáneos […] fueron creciéndose en su aislamiento, en una especie de extranjeridad interior" (21).

3.1. El signo bicéfalo: la creación simultánea en *Un día… (poemas sintéticos)* de José Juan Tablada

Considerado como uno de los "iniciadores de la vanguardia en nuestra lengua" y portador de una obra tan intensa como personal, José Juan Tablada (Ciudad de México, 1871-Nueva York, 1945) fue el protagonista de una de las aportaciones más enriquecedoras dentro del panorama poético hispanoamericano de la dos primeras décadas del siglo XX, a decir, la introducción en lengua española del haikú japonés (Paz, *Generaciones y semblanzas* 192-198). Además de dicha aportación, que en cierta medida le permitió convertirse en una figura de transición destinada a establecer un importante puente entre el modernismo y la vanguardia, Tablada mostró especial interés por las artes plásticas, concretamente por la pintura, y por la escritura caligramática, vínculo que le abriría nuevos caminos de exploración hacia una propuesta estética marcada por el hibridismo entre el universo pictórico y verbal (Mata, "Tablada y el haikú" VII).

Tal y como señala Rodolfo Mata, "entre los principales méritos literarios de José Juan Tablada están sus pioneras incursiones en el campo de las relaciones entre la poesía y la imagen, durante las primeras décadas del siglo XX en Hispanoamérica" ("Escritura iluminada": s.n.). Estas y otras incursiones, aunadas al gusto que el autor mexicano manifestó hacia la poesía oriental, contribuyeron de manera decisiva a la conformación de *Un día… (poemas sintéticos)* (1919), obra que conjuga, de manera simultánea, la creación plástica y verbal. Como parte del *corpus* central elegido para este estudio, en las siguientes páginas abordaré ambos componentes del libro –el textual y el visual–, así como algunas modalidades dialógicas que se establecen entre ellos para

determinar el modo en que se enriquece la experiencia poética gestada a partir de la mezcla entre la tradición oriental y occidental.

3.1.1. Mixtura de lenguajes: la confluencia entre el verso y el trazo

En 1919, justo en plena dictadura de Juan Vicente Gómez y en una de las ciudades de más cerrado ambiente cultural de todo el mapa hispanoamericano –Caracas– (Velasco 9), José Juan Tablada inició una de las aventuras poéticas más singulares de su época mediante la publicación de *Un día… (poemas sintéticos)*, libro que desde el primer momento sorprendió por su hibridación y su minimalismo textual al incorporar, por vez primera[152] en lengua castellana, una de las formas poéticas del Japón: el haikú, "esas 17 sílabas, distribuidas en tres versos de 5, 7 y 5, que tratan de captar la eternidad del instante" (Bermejo 123). El poeta mexicano pretendía así alejarse de la "zarrapastrosa retórica" en la que había caído el modernismo y adentrarse en lo que él mismo consideraba por esencia como el "justo vehículo del pensamiento moderno" (*Tres libros* 105). Este detalle, aunado a la crítica que el escritor y periodista mexicano Genaro Estrada –en su prólogo a la antología *Poetas Nuevos de México* (1916)– le hiciera a Tablada al calificarlo, entre otras cosas, como "un tanto retórico", sirvió como aliciente para que se lanzara a explorar nuevos caminos de escritura, tal y como él mismo lo confiesa en su libro autobiográfico, *La feria de la vida* (1937): "El resultado fue, no sólo

[152] Aunque el propio Tablada así lo reconociera en su prólogo a *El jarro de flores* (1922), en realidad, como bien apunta Esther Hernández Palacios, Alfonso Reyes fue el primero en escribir un haikú en español (Mata, "Tablada y el haikú" XI). Se trata de un poema fechado en 1913 que aparece en el tomo X de sus *Obras completas* y que se titula "Hai-kai de Euclides": "Líneas paralelas / son las convergentes / que sólo se juntan en el infinito" (241). A este respecto, Seiko Ota señala que la primera obra como tal dedicada al género correspondería a Tablada (91).

la enmienda, sino el progreso. Los *Poemas sintéticos* que integran el libro: *Un día...*, fueron el resultado de esa evolución que aceleró aquella crítica sagaz y exacta" (139).

Es preciso señalar que aunque Tablada adoptó un nuevo modelo breve de composición (el haikú), en el que supo reflejar el carácter filosófico y la atmósfera natural presentes en la tradición japonesa, dicho modelo no fue del todo rígido, ya que sus haikús, a pesar de estar constituidos en su gran mayoría por tres versos y de mantener la esencia revelatoria de la poesía oriental, presentan unos añadidos formales y leves variaciones que distan de los parámetros generales (Ulacia 145), a decir: el acompañamiento de un título para cada poema, la utilización de la rima y la ausencia del cómputo silábico.

Según lo señalado por Seiko Ota, aunque en Japón, por lo general, el título del haikú suele omitirse, Tablada decidió implementarlo en sus composiciones por consejo del escritor José María González de Mendoza[153], quien pensaba que así se guiaría al lector hacia un acercamiento lúdico semejante a una adivinanza, evitando extravíos o incomprensiones y reforzando la imagen poética mediante dicha simbiosis (Ota 84). En este punto, quisiera resaltar el papel que juegan dichos títulos en la elaboración del índice y la estructura del libro que más adelante analizaré.

En segundo y tercer lugar tenemos la presencia de la rima y la flexibilidad métrica. De acuerdo con Lin Sheng-Bin, Tablada prescinde del cómputo silábico tradicional del haikú centrándose en la concisión verbal, la síntesis de la imagen, la temática natural y la instantaneidad; "además, lo dota de una base rítmica, la rima, que en japonés no existía" (139). La rima en asonante utilizada en prácticamente la totalidad de los poemas adquiere un rol importante en el plano de la sonoridad, ya que, al tratarse de textos que en su mayoría están constituidos por tres líneas, ayuda a que la imagen

[153] José María González de Mendoza (Sevilla, 1893-México, 1967), mejor conocido como "El Abate de Mendoza", fue un amigo cercano de Tablada.

elaborada se cristalice mediante ese jugo de asonancias. Por supuesto, muchos autores latinoamericanos posteriores cultivarán el haikú ajustándose a su métrica exacta y prescindiendo de la rima, pero en Tablada esta primera aclimatación se da de manera *sui generis* y sugiere una liberación formal que concuerda en la nueva sensibilidad presente en las corrientes artísticas de la época.

Llegados a este punto y después de evidenciar las tres particularidades que rodean al haikú tabladiano (el título, la flexibilidad silábica y la presencia de la rima), cabría preguntarnos: ¿cómo fue que el poeta mexicano conoció el haikú?, ¿cómo llegó a él? Al igual que muchos de sus coetáneos modernistas, Tablada no solo sintió una gran atracción por el imaginario oriental, sino que –a diferencia de la gran mayoría de ellos– también mantuvo una relación directa con la cultura japonesa[154]. En 1900, casi dos décadas antes de la publicación de *Un día...*, Tablada fue enviado a Japón como corresponsal de la *Revista Moderna* para mandar periódicamente sus impresiones a manera de diversas crónicas. Dichos textos serían recogidos años más tarde en *El país del sol* (1919), un libro que refleja con frescura el impacto y la imantación que la vida cotidiana japonesa ejerció sobre su persona y su visión del mundo. Sin embargo, no fue en esa estancia ni tampoco a través del contacto directo con la lengua nipona que Tablada establecería un vínculo estrecho con el haikú. Según señala Ota, "es indudable que Tablada conoció el haikú no directamente del japonés, sino a través de libros sobre haikús traducidos al francés, que hablaba perfectamente, o al inglés" (35). Esta hipótesis llamativa se comprueba gracias al testimonio de la estudiosa japonesa, quien tuvo la ocasión de acceder a la biblioteca personal del autor mexicano y descubrir que, dentro

[154] En sus primeras tomas de contacto con el orientalismo, Tablada se inspiró a través de los textos de José Martí, Rubén Darío y Julián del Casal, autores que no visitaron el continente asiático y que preconcibieron su cultura mediante la representación obtenida de objetos y artesanías provenientes de China y Japón. La diferencia entre estos modernistas y Tablada es que el mexicano experimentó de forma presencial la realidad nipona, hecho que marcaría profundamente el devenir de su vida y de su obra (Chang 93-94).

de un ejemplar del libro *Sages et Poètes d'Asie* de Couchoud, estaban "subrayadas e incluso escritas ahí mismo sus traducciones del francés al español de algunos haikús" (37)[155].

En vista del universo bibliográfico al que tuvo acceso Tablada, no es de extrañar que varios de los poemas sintéticos que integran *Un día…* posean una marcada impronta del haikú japonés. Tanto es así que algunos de ellos, escritos hacia 1911, pueden leerse como verdaderas paráfrasis de los originales. Para ilustrar la operación de trasvase llevada a cabo por el poeta mexicano a partir de sus referencias textuales, traigo a colación uno de los haikús más celebrados de Matsuo Basho (1644-1694), que justamente figura traducido al francés en el libro de Couchoud y que por consiguiente es el que Tablada leyó, junto al poema perteneciente a *Un día…*, inspirado en la misma imagen insectívora de la libélula y titulado "El caballo del diablo". Entre ellos, pongo una traducción al castellano elaborada por Osvaldo Svanascini:

EL CABALLO DEL DIABLO

Un grain de piment rouge, Mettez–lui des ailes, C'est la libellule!	¡Estos pimientos! Agregadle alas: ¡Son libélulas![156]	Caballo del diablo: clavo de vidrio con alas de talco.
(Ota 89)	(Svanascini 7)	(Ota 89)

Mediante esta aportación, no solo se confirma el interés que Tablada sentía por los libros de poesía oriental que circulaban en su época, sino que también se evidencian

[155] Guiándonos por el riguroso estudio realizado por Seiko Ota, Tablada habría conocido el haikú japonés a través de dos libros: *A History of Japanese Literature* (1907) de W. G. Aston y *Sages et Poètes d'Asie* (1917) de Paul-Luis Couchoud. Las fechas que figuran en ambos libros se corresponden con las de las ediciones de las que disponía el poeta mexicano.

[156] Con respecto a este haikú, existe una curiosa anécdota que tiene como protagonista al poeta Kikaku, discípulo de Basho. Según se cuenta, Kikaku escribió el siguiente poema dedicado al pimiento: "¡Libélulas rojas! / Quitadle las alas: / ¡Son pimientos!". Basho, al escuchar aquel texto, rectificó a su alumno especificándole que el sentido del haikú debe aspirar a dar vida y no a quitarla. De aquella experiencia, nacería el haikú de Basho dedicado precisamente a transmutar el pimiento en libélula (Svanascini 6-7).

las huellas particulares del haikú tabladiano que anteriormente había indicado con respecto a los aspectos formales. Así podemos observar cómo, a diferencia de la traducción de Couchoud, Tablada añade un título a su variación, en este caso "El caballo del diablo". De igual manera, vemos la rima asonante que se mantiene entre los versos impares (diablo / talco) y, por último, comprobamos que el cómputo silábico se aleja del esquema métrico habitual de 5-7-5. No es mi propósito profundizar en estas afinidades estéticas, sino simplemente hacer visible la manera en que Tablada comenzó sus andanzas en este molde poético adoptado. En ese sentido, podemos sugerir que algunos de sus haikús no nacen de la compenetración directa con la naturaleza, sino de la experiencia emanada de la palabra.

Bajo estas circunstancias, no cabe duda de que Tablada estaba plenamente familiarizado con los elementos y las nomenclaturas genéricas de las letras japonesas. Si conocía a la perfección los términos *haikú* o *haikai*, ¿por qué razón decide bautizar su obra omitiendo alguna de estas referencias directas, optando en cambio por la implementación de un subtítulo, en este caso, "poemas sintéticos"?

De acuerdo con Mata, "el subtítulo del libro remitía a las nuevas corrientes de vanguardia, de las que Tablada estaba al tanto […]. La idea de *síntesis* era fácilmente localizable entre las preocupaciones de los movimientos como el cubismo y el futurismo" ("Tablada y el haikú" VII). Ya en el capítulo anterior me dediqué a rastrear la importancia que el concepto "síntesis" tuvo en prácticamente todos los movimientos artísticos de la época, desde la música, la pintura y la danza hasta la arquitectura, el teatro y la poesía. Apenas y es preciso recordar que dicho término fue crucial para el desenvolvimiento del cubismo[157] pictórico o del ultraísmo[158] borgeano. Cabe resaltar –

[157] Un ejemplo de ello es el *cubismo sintético*, desarrollado hacia 1910, en el que "el objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino que se resumen en su fisonomía esencial" (Micheli 180).

como he señalado en el capítulo anterior– que esta idea también tuvo eco en la tradición anglosajona, concretamente en Ezra Pound[159] y el grupo de los imaginistas, a quienes, según Mata, Tablada alude en "Hokku", prólogo a su posterior libro de haikús, *El jarro de flores* (1922): los poemas "escritos en inglés por poetas anglosajones, prueba que la síntesis poética que me sedujera hace tiempo, ha sido digna de universalizarse" (*Tres libros* 105).

Desde una óptica generalizada, la utilización del subtítulo "poemas sintéticos" ponía el punto de mira en el minimalismo y la condensación verbal que Tablada, como muchas otras voces vanguardistas, intentaba inocular en el lenguaje. A mi juicio, la inclusión del vocablo "síntesis" como elemento paratextual de la obra es importante en la medida en que une dos polos: por un lado, se alimenta de las vanguardias históricas occidentales y, por el otro, alude a una tradición japonesa con cientos de años a sus espaldas. Así, la vanguardia en Tablada –y en especial nuestro libro en cuestión– se inicia como un signo bicéfalo, un proceso de mixtura entre Oriente y Occidente que aún traería muchos más frutos.

Atendiendo a esa postura bicéfala, además de las particularidades estilísticas y los ingredientes que he ido desvelando a lo largo de estas páginas, Tablada incluyó en *Un día… (poemas sintéticos)* un elemento que desde un inicio llama poderosamente la atención: la pintura. Cada uno de los 37 haikús que componen el libro viene acompañado de un dibujo realizado por el propio autor. ¿A qué responde esta inclusión plástica? ¿Qué papel juega en la obra? Antes de dar paso al siguiente inciso, en el que

---

[158] Como recordatorio, rescato el último de los cuatro "principios" ultraístas señalados por Borges en su manifiesto "Ultraísmo", publicado en Buenos Aires en la revista *Nosotros*, en diciembre de 1921: "Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia" (Schwartz 105).

[159] De acuerdo con Manuel Almagro, Pound "había recreado algunos poemas chinos a partir de traducciones anteriores al inglés, y mostrado su admiración especialmente por el haikú japonés como modelo de concisión poética" (66). Entre sus haikús más celebrados se encuentra el titulado "In a station of the metro", fechado en 1913: "The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough". En la traducción de Antonio Rivero Taravillo: "En una estación de metro": "La aparición de estos rostros en la masa, / pétalos sobre mojada y negra rama" (Pound 155).

abordaré el diálogo que se mantiene entre poesía y pintura a lo largo del poemario, considero oportuno matizar algunos aspectos que son determinantes a la hora de abordar –en su total dimensión– la propuesta híbrida de Tablada.

En lo que respecta a la convivencia entre el lenguaje pictórico y el verbal, Mata señala que "Tablada dibujó una imagen que se presenta junto con el poema en la página y dialoga con él. No se trata de una ilustración del poema, pues incluso de los dibujos y acuarelas que se conservan en su archivo gráfico no se deduce que Tablada haya realizado siempre primero el poema y luego la imagen" ("Estudio preliminar" 21-22). Si la imagen no es una ilustración del poema, ni el poema una écfrasis de la imagen, ¿entonces qué son? Según Mata, la mixtura de estos dos planos responde en realidad a un proceso de creación simultánea muy habitual en la tradición japonesa, en el que era común que la composición del haikú fuera acompañada paralelamente de un dibujo o viceversa. ("Escritura iluminada" s.n.). En ese sentido, la presencia del elemento visual en *Un día… (poemas sintéticos)* no es un hecho meramente fortuito o un aporte personal del poeta, sino que responde a un rasgo híbrido característico del haikú japonés y que se denomina *haiga*[160].

En términos generales, el *haiga* es el nombre que recibe un tipo de pinturas con las que los poetas acompañaban sus haikús. De acuerdo con María Jesús López-Beltrán, del mismo modo en que el haikú yuxtapone internamente sus imágenes, "el *haiga* también contiene una yuxtaposición entre el *haiku* y la pintura, siendo ésta más que descriptiva del poema, complementaria a él" (s.n.). En el caso concreto de la obra que nos ocupa, Carmen Vidaurre –en su artículo "José Juan Tablada: la pintura verbal"– se dedica a desentrañar este ingrediente plástico y afirma:

[160] Nuevamente subrayamos el papel preconizador que Tablada imprimió en las vanguardias al incluir pinturas suyas en su libro de poemas, como más adelante lo haría Oliverio Girondo con *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (1922).

> La primera edición del poemario de Tablada, *Un día. "Poemas sintéticos"*, incluía un ***haiga*** por cada poema, realizado por el propio escritor, aunque en un estilo sumamente occidental; sencillo, pero que hacía clara la habilidad de Tablada en el dibujo. Estos dibujos occidentales no estaban pintados, para que el lector los coloreara a su gusto, haciéndolo así copartícipe del proceso creativo, al mismo tiempo que el lector podía personalizar su ejemplar. Estos dibujos que acompañaban cada haikú eran dominantemente de carácter figurativo, sin embargo, algunos involucraban ciertos niveles de abstracción (41).

Desde una perspectiva lúdica y experimental, es importante resaltar el hecho de que Tablada haya dejado sin colorear los dibujos incluidos en el libro para que fuera el lector quien los completara, participando así del proceso creativo, detalle que resulta atractivo e innovador en lo que a su apuesta vanguardista se refiere. Así, la atmósfera híbrida que late en *Un día… (poemas sintéticos)* está íntimamente ligada al proceso de creación simultánea importado desde la cultura nipona. En la obra de Tablada, la convivencia entre texto y pintura no es la de una subordinación de la imagen al escrito o a la inversa, sino que ambos ingredientes constituyen una obra visual-poética en la que las relaciones atañen a modalidades diversas (Vidaurre 43). Son precisamente esas modalidades dialógicas las que pretendo analizar para ver el modo en que se articula la mixtura entre poesía y pintura dentro del universo de Tablada.

3.1.2. La bifurcación del instante: diálogo entre pintura y haikú

Con una corta tirada de 200 ejemplares salidos de la imprenta Bolívar un 1º de septiembre de 1919, José Juan Tablada dio a conocer al mundo su poemario *Un día… (poemas sintéticos,)*, "un pequeño libro de brevísimos versos y dibujos" (Velasco 9).

Aunque publicada en la capital venezolana, la obra había sido concebida entre febrero y mayo del mismo año en Colombia, concretamente en La Esperanza, una villa natural rodeada de montañas y ubicada cerca de la capital. Esta atmósfera idílica fue capaz de evocar los paisajes nipones que el poeta había contemplado unas dos décadas atrás, despertando así una inmediata compenetración con la naturaleza que lo llevaría a utilizar el haikú como vehículo de captación del instante (Ota 74). El motor inspirador ya no serían los haikús japoneses, sino la propia vida natural atestiguada por el autor.

Desde un plano paratextual, resulta interesante que la obra esté dedicada a "las sombras amadas de la poetisa Shiyo y del poeta Basho", detalle que delata una intencionalidad de establecer una conexión directa de los "poemas sintéticos" con dos de las voces más emblemáticas del haikú japonés[161]. La obra presenta la siguiente estructura: un "Prólogo" en verso, seguido de 37 haikús distribuidos en cuatro secciones ("La mañana", "La tarde", "Crepúsculo" y "La noche") y, finalmente, un "Epílogo" también en verso. Ya desde el "Prólogo" Tablada nos muestra su intención estética mediante una cadena de imágenes que conecta con el trasfondo filosófico de la poesía oriental: "Arte, con tu áureo alfiler / Las mariposas del instante / Quise clavar en el papel". En esta pequeña estrofa se aprecia una atmósfera propia de la entomología, ámbito que Tablada conocía desde la infancia gracias a un tío[162] y que ejerció en él una especie de epifanía, ya que descubrió en los insectos el valor de lo frágil y de lo minúsculo, aspectos que serán trascendentales no solo en la obra del poeta mexicano, sino en la de otros autores vanguardistas como Flavio Herrera o Jorge Carrera Andrade, de los que me ocuparé en otros apartados.

[161] Chiyo-ni (1703-1775), también conocida como "Shiyo", fue una de las mujeres haikuístas más valoradas de Japón durante el período Edo (1603-1868). Por su parte, Matsuo Bashō (1644-1694) es considerado como uno de los máximos representantes de la poesía japonesa.

[162] Se trata de su tío Pancho, una figura familiar a la que Tablada alude en sus memorias, *La feria de la vida* (1937): "Atribuyo en gran parte al tío Pancho el interés hacia los animales que más tarde había de desarrollarse en mí […]. Atribuyo también al tío Pancho el principio de amor a la pintura y a las artes plásticas en general que ha dominado en mi vida" (59).

El índice[163] de los poemas no es fortuito, sino que está organizado en base a un recurso que en japonés se denomina *kigo*[164] y que consiste en la utilización de una palabra específica, ya sea del mundo animal, vegetal o del clima, que opera como rasgo identificativo con alguna de las cuatro estaciones del año. Como se aprecia desde el mismo título, *Un día…*, la obra transcurre en una sola jornada, razón demás para que el orden de los poemas esté dispuesto en base a la cronología de veinticuatro horas. De ahí la relevancia de que los primeros animales en aparecer sean los pájaros (el amanecer) y el último el cocuyo (el anochecer). La imagen final, que se nos presenta en el "Epílogo", remite a una secuencia cíclica en la que se indica una nueva jornada por inaugurar: "Ah del barquero! / Sueño, en tu barquilla, / Llévame por el río de la noche / Hasta la margen áurea de otro día...!".

Tal y como en el *haiga* japonés los poetas realizaban la composición visual en el mismo soporte en el que iban bosquejando el haikú, Tablada fue conjugando ambos lenguajes durante el proceso de escritura del libro. Gracias al múltiple material pictórico con el que cuenta el Archivo José Juan Tablada, gestionado por la Universidad Nacional Autónoma de México, podemos hacernos una idea de la manera en que el poeta mexicano empleó el método de la creación simultánea. Concretamente, se conserva una acuarela[165] –a modo de bosquejo– que muestra la convivencia entre el verso y el trazo que el poeta mexicano llevó a cabo durante el tiempo en que concebía su obra. A continuación, muestro una comparativa entre un *haiga-haikú* japonés y la acuarela de Tablada:

[163] La utilización de un título para cada haikú permite diagramar un índice representativo del orden temporal que se sucede en la obra.
[164] *Kigo* es un concepto japonés que se refiere a las palabras estacionales que permiten situar el poema en una etapa determinada del año.
[165] Dicha acuarela recoge un boceto perteneciente a *El jarro de flores* (Nueva York, 1922), un segundo libro de haikús en el que no figura ninguna pintura de Tablada, ya que está acompañado por grabados del artista Adolfo Best-Maugard.

Haiku y dibujo del poeta Sobaku (1728-1792). El haiku dice: *Todas las flores / de cerezo, que hoy miré / llenan mi fardo.*

166

167

166 Imagen tomada de: http://www.tablada.unam.mx/prelim.html. (Consultada el 8 de agosto de 2021).

167 Imagen tomada de: Archivo José Juan Tablada. Instituto de Investigaciones Filológicas. Digitalizaciones obtenidas en la página José Juan Tablada: letra e imagen (www.tablada.unam.mx), proyecto dirigido por Rodolfo Mata. Todas las imágenes de Tablada utilizadas en este artículo proceden de esta misma fuente. (Consultada el 8 de agosto de 2021).

En la primera imagen se representa el dibujo y el haikú realizados por el poeta Sobaku (1728-1792), elaborados con tinta negra (el haikú dice: "Todas las flores / de cerezo que hoy miré / llenan mi fardo"). Claramente se observa cómo imagen y texto conviven dentro del mismo material. Por su parte, en la siguiente pintura observamos el dibujo y el haikú[168] realizados por el propio Tablada. Aparecen registrados, en la esquina inferior izquierda, el lugar y la fecha "Caracas, sept-1919" y se evidencia cómo el poeta hace coincidir texto e imagen en el mismo soporte, utilizando una paleta cromática colorida al igual que otras técnicas y materiales distintos con respecto al ejemplo japonés. Gracias a esta acuarela, el lector puede hacerse una idea general del posible método de composición simultánea llevado a cabo durante la confección de los "poemas sintéticos".

A pesar de que no se conserva ninguna de las pinturas originales pertenecientes a *Un día…*, sí que ha sido posible rescatar por separado las imágenes de un ejemplar de la primera edición[169] conservado por el Instituto de Investigaciones Filológicas del Centro de Estudios Literarios de la UNAM. Para mi análisis, en el que tomaré un sesgo de 11 haikús, me basaré en dicho ejemplar digitalizado[170], omitiendo el número de página de cada haikú, ya que no figura, y respetando el inicio de verso con mayúscula.

Como he mencionado a lo largo de estas páginas, Tablada incursionó en el haikú gracias a los poemas japoneses que leyó a través de diversas antologías tanto francesas como inglesas, aunque luego se inspirara totalmente en la comunión con la naturaleza. Por ello, la primera modalidad dialógica que pretendo analizar es la concerniente al

[168] Transcribo el haikú: "Hormigas sobre un / grillo inerte. Recuerdo / de Guliver en Liliput".
[169] Dicho ejemplar de la primera edición, tiene sellos de pertenencia del "Abate" González de Mendoza. Nina Cabrera, viuda de Tablada, lo donó –junto con una gran cantidad de material plástico producido por el poeta– al Centro de Estudios Literarios de la UNAM, en donde comenzó a gestarse el proyecto del Archivo Gráfico José Juan Tablada.
[170] A continuación, dejo el enlace directo: http://www.tablada.unam.mx/poesia/undia/frame.htm

aspecto intertextual que presentan algunos haikús tabladianos, concretamente, dos en especial y que incluso ostentan el mismo título, “Mariposa nocturna”:

MARIPOSA NOCTURNA

Devuelve a la desnuda rama,
Nocturna mariposa,
Las hojas secas de tus alas.

MARIPOSA NOCTURNA

Mariposa nocturna
A la niña que lee "María"
Tu vuelo pone taciturna...

Ambos haikús, que pertenecen a la sección de “Crepúsculo”, nos muestran una imagen bifurcada en dos sentidos distintos, pero complementarios, y que se diferencian claramente tanto en su contenido como en el *haiga* que los acompaña. En el primero de ellos (izquierda), Tablada realiza prácticamente una simbiosis especular al presentarnos a la mariposa, textual y visualmente, como una transmutación de la fauna en flora. La escena alquímica del insecto mutado en hojas secas y volviendo a la rama del árbol no es solo una metáfora cíclica del cambio y la permanencia, presentes en la filosofía zen y el taoísmo y que empatan con el fulgor revelador del haikú (Sheng-Bin 227), sino una variación de uno de los poemas más emblemáticos de la tradición japonesa, traducido en este caso por Antonio Cabezas: “¿Es que a la rama / vuelve la flor caída? / ¡Si es mariposa!” (Sánchez-Pacheco 20). Este haikú, atribuido a Moritake Arakida (1473-1549), lo conoció Tablada en versión inglesa, gracias a uno de los tantos libros de los que disponía, concretamente, *A History of Japanese Literature* de William George Aston (Ota 91). La manera en la que el autor mexicano recrea el poema y lo

complementa con el dibujo, permite desentrañar el modo en que el haikú fue penetrando de forma híbrida en el panorama vanguardista, pues no olvidemos que *Un día…* es la obra que introduce dicha forma oriental en la lírica hispánica.

Por su parte, en el otro haikú con título homónimo –"Mariposa nocturna"– el rasgo intertextual viene marcado por la aparición de una niña que lee un libro titulado *María*. Entre ambos elementos interviene el vuelo de una mariposa que en el dibujo afecta con su sombra la lectura del personaje infantil, mientras que en el plano textual la voz poética parece hablarle directamente al insecto en cuestión. A sabiendas de que Tablada concibió su libro en el paraje bogotano, cuyo esplendor provocó en él la identificación con los paisajes japoneses vistos veinte años atrás, es más que probable que la obra que se menciona en el haikú sea *María*[171] de Jorge Isaacs, una referencia intertextual que, a mi juicio, funciona a manera de pequeño homenaje al territorio geográfico, Colombia, que impulsó al poeta a cultivar el haikú. Nuevamente se aprecia la mixtura entre tradición oriental y occidental como motor de una recién inaugurada estética de la brevedad en tierras latinoamericanas.

Previo a continuar con el siguiente haikú, me parece oportuno resaltar que una de las experiencias que Tablada nos regala con esta obra híbrida es la del desdoblamiento del lector/espectador. En su momento, en un artículo publicado en 2020, me referí a dicha experiencia en los siguientes términos:

> Por regla general, quizá siempre nuestra mirada se dirija al plano pictórico para después sumergirse en la lectura. Este acto reflejo es comprensible en la medida en que estamos ante una obra que rompe el esquema de aproximación transformándonos en lectores/espectadores. El

[171] En *María*, justamente la imagen del vuelo de las aves como mal augurio se hace presente en diversos momentos y entronca justo con la atmósfera inquietante que genera el haikú de Tablada. Por citar un ejemplo: "Algo oscuro como la cabellera de María y veloz como el pensamiento cruzó por delante de nuestros ojos. María dio un grito ahogado, y cubriéndose el rostro con las manos exclamó horrorizada: ¡El ave negra!" (Isaacs 249)

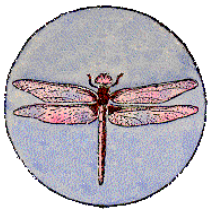
> parpadeo y la reciprocidad con que nuestra mirada salta del texto a la imagen es otra de las experiencias que Tablada logra al implementar ambos lenguajes como motor de la expresión artística (187).

La siguiente modalidad dialógica que me interesa analizar es la atemporal, sugerida en este caso mediante dos de los poemas sintéticos que, en el plano textual, se caracterizan por la ausencia de verbo. En "El saúz", por ejemplo, palabra e imagen se contagian de la plasticidad áurica que Tablada, en apenas tres líneas y unos trazos, nos regala como uno de sus poemas más celebrados. Según comenta Caracciolo-Trejo, la singular utilización de la anáfora, presente en el adverbio "casi", "va quitando los perfiles definitivos del objeto que se va disolviendo en una niebla de luz", transmutando la forma del ser (Sheng-Bin 150). El *haiga* que acompaña al texto se nutre también de esa exquisita degradación y resplandece de tal manera que desvanece sus límites adquiriendo así una impronta fantasmagórica. A pesar de la ausencia de verbo, sí que es apreciable una pincelada gradual que nos trasmite una tenue sensación de movimiento. Refiriéndose a este haikú, Octavio Paz comenta: "Como en esos dibujos japoneses en los que el temblor de una línea parece recoger el eco del paso del viento, Tablada nos entrega un paisaje verde líquido al dibujar un árbol" (*Generaciones y semblanzas* 193). El instante se bifurca en el plano pictórico y lingüístico para nutrirnos con sus ecos simultáneos.

EL SAÚZ

Tierno saúz
Casi oro, casi ámbar
Casi luz...

Por su parte, en "El caballo del diablo", se aprecia nuevamente la atemporalidad mediante la ausencia de verbo. El haikú otorga a la libélula una transfiguración en materiales inorgánicos (vidrio, talco) que reflejan lo frágil y lo huidizo de su composición, mientras que la pintura nos ofrece una aproximación, como a través del lente de un microscopio, que concuerda con la anatomía del insecto. Igualmente, se establece un binomio vuelo-quietud, ya que la visión inmóvil del dibujo contrasta con esas "alas de talco" que enuncia el texto y que nos remite a una sensación de evanescencia. A este respecto, Juan Velasco señala que en la poesía de Tablada se establece un vínculo con lo sagrado a través de la exaltación de la impermanencia y el estallido del instante, y añade que "en *el caballo del diablo*, por ejemplo, apenas fue apreciado el fino trazo poético de Tablada, que imita el movimiento del insecto" (12). Mediante ese juego híbrido, el poeta mexicano nos va contagiando de su propuesta estética.



EL CABALLO DEL DIABLO

Caballo del diablo:
Clavo de vidrio
Con alas de talco.

Dentro del universo fáunico de Tablada, los insectos ocupan un lugar especial. Esta atracción se debe en parte al amor por la naturaleza que desde la infancia se le inculcó al poeta, muy especialmente hacia los seres minúsculos. La estética de lo diminuto ocupa así un valor medular en su itinerario y encaja a la perfección con ciertos rasgos de la poesía japonesa[172].

[172] En "Hokku", prólogo a *El jarro de flores* (1922), el poeta comenta: "A quienes avaloran las cosas por su tamaño, podría decirse que biológicamente, nada hay grande ni pequeño" (*Tres libros* 105). En palabras de Ota, "los insectos le enseñaron que no hay que juzgar por el tamaño: hay un mundo macro en el micro", con lo cual esta relación no se limita a unos cuantos poemas, sino que forma parte de la concepción espiritual y estética presentes en gran parte de su obra (32).

En el haikú “Las hormigas”, se aprecia una comunión del mundo micro con lo sagrado. Nuevamente, como a través de una lentilla de aumento, el dibujo nos presenta un puñado de hormigas que desempeñan su labor cotidiana. Pero al trasladarnos al texto[173], irrumpe una alusión religiosa al equiparar los insectos con un “breve cortejo nupcial”.

LAS HORMIGAS

Breve cortejo nupcial,
Las hormigas arrastran
Pétalos de azahar...

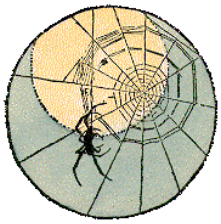
El relampagueo y la complementación entre el poema y la imagen poseen el encanto de lo maravilloso cotidiano que ocurre en el cosmos imperceptible que nos rodea. La personificación y la ritualización del mundo liliputiense son una constante en los haikús de Tablada, y más aún, una constante en su vida. Este haikú, como muchos otros que conforman los “poemas sintéticos”, tiene una curiosa intrahistoria que permite situarnos en la piel del poeta. En su libro *José Juan Tablada en la intimidad* (1954), Nina Cabrera, viuda del poeta, desentraña la manera en que nació *Un día…* y los lugares en que fue gestado, entre ellos, la villa natural La Esperanza, situada muy cerca de Bogotá. En concreto, Cabrera se refiere al modo en que Tablada concibió el haikú “Las hormigas”:

> Mi esposo se sentía feliz, por la deliciosa temperatura, la laxitud llena de bienestar, el bello paisaje. Y entre flores, zumbar de insectos y cantos de pájaros, nació allí su libro *Un día...* […]. Por doquiera había grupos de insectos, unos volando, otros inmóviles en las veredas, donde José Juan se acercaba a ellos; y se dijera que le sentían, como buscando en él protección contra las maldades de quienes no veían sus humildes vidas, en tanto que él contemplaba, por ejemplo: “Breve cortejo nupcial: / Las hormigas arrastran / Pétalos de azahar...” (Ota 92-93).

[173] Al referirse a la convivencia entre pintura y poesía en la tradición del Extremo Oriente, Estela Ocampo incide en que la palabra nutre a la pintura aportando rasgos y nuevas sensaciones que no siempre son evidentes en la imagen (94); en este caso, se trata de los pétalos de la flor de azahar que son comunes en las bodas.

Por aquel entonces, comenta Seiko Ota, Tablada se había casado por segunda vez, razón por la cual el éxtasis contemplativo de las hormigas cargando pétalos de azahar –comunes en las celebraciones nupciales– lo llevó a identificar dicha imagen con la de un cortejo nupcial en honor a la felicidad experimentada en su espíritu (93). Mediante esta recreación intrahistórica, se confirma cómo Tablada pasó de la influencia de los textos japoneses al contacto directo con la naturaleza como principal fuente de inspiración.

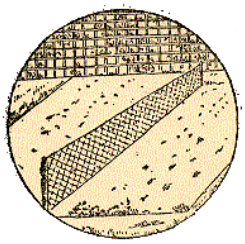
Otra de las relaciones que Tablada evidencia en su poemario es la que se da entre el mundo macro y el micro, tal y como lo refleja el poema "La araña". En este haikú, se revela una complicidad entre el satélite natural y el insecto. La luna se empequeñece y recorre la tela del arácnido provocando su desvelo. Lo celeste se queda atrapado en ese diminuto laberinto, exhibiendo su luminosidad. La concisión de la escena pintada por las palabras logra conectarnos con ese cordón umbilical que une a dos mundos aparentemente lejanos. Esta conexión entre lo constelar y lo pequeño adquiere mayor relevancia cuando nuestros ojos se trasladan al dibujo. El tratamiento de la profundidad de campo, el encuadre óptico y la perspectiva de zoom hacen que la araña gane protagonismo y resplandezca al mismo nivel de corporeidad que la luna. Gracias al *haiga*, el trasfondo filosófico del haikú logra emparentar más nítidamente el vínculo y la democracia vital que existe entre lo macroscópico y lo imperceptible.



LA ARAÑA

Recorriendo su tela
Esta luna clarísima
Tiene a la araña en vela.

Uno de los *haikú-haiga* que más llaman mi atención es el que se titula “Hotel”. Más allá del título, sorprende el rasgo simbólico que Tablada parece inocular en tres líneas. Además, se añade el hecho de que el dibujo no está coloreado[174], sino que aparece simplemente diagramado, probablemente a lápiz. Aparecen textualmente tres referencias: la arquitectura, el deporte y la naturaleza, una congregación lúdica de instantes que trasmiten contemplación y melancolía, y que parecen cuajarse en un paréntesis revelador.



HOTEL

Otoño en el hotel de primavera;
En el patio de "tennis"
Hay musgo y hojas secas.

La imagen del hotel, comenta Sheng-Bin, también está presente en la poesía de Li Po: “El hombre vivo es como un pasajero / Y el muerto, como un regresador; / El mundo es un hotel / Todos estamos tristes por los polvos milenarios” (166-167). Dicho lugar parece sugerir una posada del tránsito de la existencia, adquiriendo un valor simbólico sobre el devenir del universo.

En el haikú de Tablada, el hotel “significa el mundo o la vida; y el patio de tenis es un escenario interno del mundo en que existe a veces algún fenómeno contradictorio” (Sheng-Bin), que en este caso se aprecia mediante la antítesis “otoño / primavera” o “musgo / hojas secas”. Ciclo y renovación, aliento y desconsuelo ante la fugacidad de las cosas son los símbolos que el poeta mexicano logra encapsular en una imagen más propia del mundo moderno y tecnificado que el de la naturaleza en estado puro.

[174] De los 37 dibujos que acompañan el ejemplar del que nos valemos para esta investigación, solo hay tres que están sin colorear: “Hotel”, “El pavo real” y “Las ranas”.

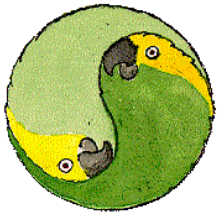
Atendiendo a otro diálogo, en “Los sapos” hay implícita una corriente de pensamiento tradicional que en Japón es muy arraigada: el animismo. Dicha corriente, señala Keiji Iwata, sostiene que entre los seres vivos hay una simpatía latente que anula todo antropocentrismo, ya que detrás de cada ser hay un yo en igualdad de condiciones (Ota 89-90).

LOS SAPOS

Trozos de barro,
Por la senda en penumbra
Saltan los sapos.

Con este antecedente, el haikú de Tablada –que, como bien apunta Octavio Paz, es de los pocos que se ajusta al esquema métrico tradicional (17 sílabas: 5-7-5) (*Excursiones* 370)– adquiere un cariz trascendental. Los “trozos de barro” que yacen en la penumbra de pronto confluyen con el salto de los sapos. Lo vivo se confunde con lo inerte hasta que se anima y se despereza de su mimetismo. La revelación viene camuflada bajo la piel de esos sapos, que se confunden con el letargo del barro de donde proceden. De acuerdo con Ota, el haikú japonés se nutre en ocasiones del animismo, y es hacia éste al que Tablada se estaba dirigiendo al poner en la misma línea los trozos de barro junto a esos anfibios (90). La pintura que acompaña al haikú se vale igualmente del camuflaje entre la fauna y lo inerte, con un fondo claro en la parte inferior que define al sapo, otorgándole visualmente el tinte de lo animado.

Quisiera ahora analizar dos poemas que destacan por el tratamiento experimental que se aprecia en los dibujos, y que se aleja del ámbito figurativo que impera en el resto de las imágenes:



EL CHIRIMOYO

La rama del chirimoyo
Se retuerce y habla:
Pareja de loros.

EL CISNE

Al lago, al silencio, a la sombra,
Todo candor el cisne
Con el cuello interroga...

A primera vista, ambos elementos visuales guardan una impronta variable del símbolo oriental *yin yang*. Tablada se vale de la técnica del *ready-made* –tan ampliamente difundida en las incursiones dadaístas de Marcel Duchamp– para conjugar nuevamente dos tradiciones: la del *haiga* oriental y la del arte vanguardista occidental.

En "El chirimoyo", observamos una convivencia entre la fauna y el símbolo. Mientras que en el texto se nos describe cómo la rama se retuerce y habla por la presencia de una pareja de loros, en la imagen dicho retorcimiento se camufla para escenificar una recreación simbólica que sorprende por su originalidad y colorido. El equilibrio del universo, representado por el *yin yang*, se encarna en la misma naturaleza subjetivada por el ojo híbrido de Tablada.

Por su parte, en "El cisne" se aprecia la trasmutación de la naturaleza en tipografía. La comparación anatómica del cisne con el signo de interrogación ya había sido tratada por Rubén Darío[175]. Tablada recrea la misma evocación, reconvirtiéndola en un eco pictórico. La interrogación como recurso plástico le permite al poeta tipografiar la naturaleza y naturalizar la tipografía. Mediante el haikú vemos al cisne erguido en actitud de incertidumbre y cuestionando la existencia. El ave interroga con el

[175] El último verso de la segunda edición de *Prosas Profanas* (1901), por ejemplo, concluye justamente con la aparición del cisne –símbolo del modernismo más que reconocible por los lectores de la época– en postura interrogante: "Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga" (Darío 240).

cuello y a su vez el cuello se transforma en signo de interrogación. Más que un guiño metaliterario, hay un juego de correspondencia entre el texto y la pintura. El cisne dentro del poema interroga conservando su anatomía, pero al sumergirse en la pintura borra su identidad, adquiriendo tintes de orden sígnico; es decir, se transforma en escritura. Podría decirse que se trata de un poema objetual en el que el verbo y la imagen se mantienen aislados y sin fundirse en un mismo cuerpo ideográfico. La intermitencia y el parpadeo lúdico que se crea a través de los dos planos enriquecen la experiencia poética, atrayendo la complicidad del lector.

Finalmente, para concluir este recorrido por el signo bicéfalo presente en *Un día…*, me detengo en este ejemplo que seduce por su experimentación y ludismo:

LAS NUBES

Las nubes | de los Andes van veloces,
| de montaña en montaña,
| en alas de los cóndores.

A mi juicio, se trata de un "haikú caligramado" en el que la disposición del texto semeja un ala, el ala de esos cóndores que aparecen dentro de la imagen del poema. El componente verbal imita una parte anatómica del animal al que se refiere. Dicha experimentación es una prueba más del modo en que Tablada insufla vanguardismo en la forma poética japonesa. Aunada a la huella caligramática, tenemos también la

experiencia de la múltiple lectura. Podemos leer el texto repitiendo en cada verso el sujeto que los precede: las nubes. Mediante esa repetición se crea un efecto de aleteo verbal que, dadas las circunstancias del poema, refleja el planeo de esas alas sobre las cuales "van veloces" las nubes. La pintura nos trae el fondo paisajístico de los Andes, omitiendo la presencia de los cóndores. A mi entender, el poema propone una modalidad de diálogo interactivo en donde el ala dibujada por el texto planea sobre el paisaje de la imagen. La sensación de evanescencia y flotabilidad nos regala una experiencia de lectura que solo es posible mediante la creación simultánea y la convivencia de dos lenguajes que bifurcan el mismo instante.

Hace poco más de cien años que Tablada –mediante la publicación de *Un día… (poemas sintéticos)*– introdujo el haikú en la lírica hispánica. Al hacerlo, abandonó la estética del modernismo, prefigurando así el tránsito hacia las vanguardias. Sus incursiones en esta forma poética japonesa "contribuyeron a darnos conciencia del valor de la imagen y del poder de concentración de la palabra" (Paz, *Generaciones y semblanzas* 193). Lo que comenzó en 1911 como un trasvase de ciertos poemas orientales, acabó convirtiéndose en un ejercicio espiritual y poético que lo llevaría a escribir alrededor de unos 156 haikús (Sheng-Bin 137), 37 de los cuales pertenecen a *Un día...*

Junto con este conciso fulgor, en el que la síntesis y el minimalismo sorprendieron a sus contemporáneos y contribuyeron a la práctica de la economía verbal, Tablada nos heredó igualmente su oficio plástico. Si en la atmósfera verbal nos brindó el haikú, en la visual nos hizo partícipes de la tradición del *haiga*, fundiendo ambos universos. Mediante sus "poemas sintéticos", Tablada nos convida de un signo bicéfalo en el que la mixtura entre Oriente y Occidente, entre imagen y palabra, resplandece en su más puro estado de compenetración.

3.2. *Vientos contrarios* de Vicente Huidobro: hacia el aforismo creacionista

Cuando en 1926 Vicente Huidobro (Santiago de Chile, 1893 - Cartagena, Chile, 1948) publicó *Vientos contrarios*, ya era reconocido como una de las voces hispánicas más importantes de la época. Comparado con la gripe española[176] por su alto grado de contagio y de propagación en los ámbitos literarios, el poeta chileno no solo había sido puesto a la altura de Einstein y de Freud[177], sino que había seducido por igual a espíritus tan diversos como Juan Larrea, Claude Silve o Gerardo Diego, y cautivado a diversas plumas provenientes de tradiciones poéticas tan insospechadas como la rusa o la polaca[178]. Con un recorrido verbal que ya había dado a luz multitud de obras –algunas de ellas traducidas incluso al chino o al japonés[179]–, el precursor del creacionismo sorprendía esta vez con un libro en donde la fragmentación y la tradición aforística dejaban entrever su aliento más agudo y conciso. Concebido desde una anatomía escritural que apela indudablemente al universo de la forma breve, *Vientos contrarios* se presenta como una conciencia de esquirlas destinada a enunciarse de manera multifocal, y en la que el yo poético da cuenta de su propio carácter transitorio.

En la cosmogonía poética de Huidobro late –entre otras cosas– una necesidad de cristalizar la imagen propia de su reflejo. Según apunta Enrique Lihn, el autorretrato, esa abstracción personificada, ocupa las tres cuartas partes de una obra en la que los

[176] A propósito de esta peculiar comparación, atribuida a Rafael Cansinos Assens, A. Rozades, hacia 1922, comentaba lo siguiente: "Huidobro es una epidemia, Huidobro fue contagioso como la gripe, ¡cuántos murieron de su enfermedad! y los que escaparon quedaron todos con el microbio creacionista en la sangre […]. Innumerables poetas rusos, húngaros y polacos se proclaman discípulos suyos" (21).
[177] Según lo anunció la revista *Ex* de Viena en uno de sus números, "las tres grandes teorías del siglo XX son: La Relatividad de Einstein, el Creacionismo de Huidobro y la Psicoanálisis de Freud (Rozades 22).
[178] Se trata del pintor ruso Serge Romoff (1883-1939) y del poeta vanguardista y crítico literario polaco Tadeusz Peiper (1891-1969), quienes, además de conocer a profundidad la obra de Huidobro, colaboraron en el texto introductorio de la invitación a una muestra poético-pictórica titulada *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro*, celebrada en mayo de 1922 en París, concretamente en *La Galerie G. L. Manuel Frères*.
[179] A este respecto, en el apartado que figura como prólogo a *Vientos Contrarios*, A. Rozades comenta: "Vicente Huidobro es el primer exponente universal que produce la América Latina. Así lo prueban sus versos y sus teorías traducidas hoy a todas las lenguas, hasta al chino y al japonés" (21-22).

rasgos “favorecen al mito en que su autor prefería encarnarse” (82). En el libro que nos ocupa, los mini retratos –hábilmente confeccionados a partir de aforismos autorreferenciales– nos permiten, en primera instancia, diagramar un encuadre panorámico de la totalidad del conjunto. Así, por ejemplo, en su afán por atomizar la conciencia, Huidobro nos entrega las microapreciaciones de su propio yo:

- Tomad un lirio y un cañonazo, mezcladlo hasta hacer un todo; he ahí mi alma. (156)
- Tengo el cráneo trizado por los golpes de mi imaginación. (171)
- La Poesía soy yo. (151)

Este primer apunte revela la convivencia de elementos antitéticos que se amalgaman entre sí dentro de un espacio minúsculo. El lirio y el cañonazo (la naturaleza y la técnica), el cráneo y la imaginación (lo corpóreo y lo impalpable) y la poesía enfrentada al yo (lo abstracto frente a lo concreto) brindan una pista sobre el propio título del libro. *Vientos contarios* evoca así un insuflo contrastivo emanado de las pulsiones y discontinuidades de una voz lírica tan inquieta como contradictoria.

La taquicardia poética de Huidobro afecta con igual fuerza tanto al contenido como a la forma, de tal manera que los temas que la atraviesan son tan variados como los recipientes que la contienen. Polimorfismo y polifonía, dos ingredientes con los que Huidobro adereza su estética de la brevedad.

3.2.1. Anatomía de un caleidoscopio

Vientos contrarios presenta una estructura de cuatro partes que tienen en común el uso de la forma breve. Mientras que la primera y la tercera sección muestran materiales híbridos muy cercanos al relato o al microcuento, la segunda y la cuarta, en cambio, se decantan por diminutas ráfagas textuales que en su mayoría no superan las dos líneas y que apuntan hacia lo aforístico y lo fragmentario. Este juego intercalado no es gratuito, sino que responde a la intención contrastiva que el poeta busca imprimir mediante modalidades que apelan a la contracción y a la expansión de la palabra, un aliento que corre en dos direcciones complementarias y que, como he mencionado anteriormente, se aprecia desde el mismo título de la obra.

Aunque me ocuparé primordialmente de los aforismos y de los fragmentos, es importante subrayar que las trece prosas breves que Huidobro nos convida destacan tanto por su experimentación como por su bifurcación formal. En "La confesión inconfesable"[180], texto que inaugura el libro, Huidobro realiza un recuento de su infancia y de sus ambiciones de adolescencia. A medio camino entre el ensayo lírico, el recuento autobiográfico, la anécdota, la prosa de introspección, el relato fantástico y las memorias, la escritura de Huidobro resalta por su nerviosismo, su policromía y su fluidez. Como un San Agustín infectado de vanguardia, el poeta chileno confiesa todo un entramado de situaciones, deseos y gustos estéticos que incluso muestran episodios en los que se percibe su programa escritural y megalómano: "El poeta es un pequeño dios" (36), "Es preciso ser el primer poeta de mi siglo" (35). Desmarcada de la

[180] En opinión de Enrique Lihn, lo mejor de *Vientos contrarios* es la "Confesión inconfesable", ya que se aleja por completo de la promesa de su título. "No hay tal confesión –continúa Lihn– a menos que el poeta haya sido un ángel. Cada falta aparece en los escritos verdaderamente confesionales de Huidobro bajo la especie de su absolución. O más bien como la culpa del otro, del hombre mediocre. Su divisa es siempre: 'todo aquello que es cualidad en el individuo es detestable para la colectividad', nietzscheanismo por el que podía negarse a reconocer determinados problemas de una conciencia formada en la moral tradicional (82-83).

referencialidad común, "La confesión inconfesable" presenta pasajes de verdadero extatismo en los que el poeta recurre a atmósferas visionarias:

> La parte más confesable de la confesión inconfesable va de mis veintidós a mis treinta y dos años. Es un desfile de barcas luminosas que se alejan en las noches de mi angustia y sólo hay dos faros sobre dos rocas de borrascas, dos faros que giran enredando la música celeste (32).

En ese caudal de recuerdos las interrogaciones resaltan por su dramatismo y azar, poniendo en entredicho la veracidad de la memoria frente a la verdad de la palabra:

> ¿Cómo olvidar aquel choque de trenes en la noche cerca de Oñate cuando iba en el expreso de Madrid a París? El horrendo desfile de cadáveres, los aullidos de la gente despedazada, los gritos de las mujeres y ese olor pesado de tripas y de vientres abiertos, cuando ayudábamos, el dibujante Espinosa y yo, a sacar los heridos de los escombros. Hasta hoy no he podido saber en qué forma milagrosa pudimos contarnos ambos entre los pocos escapados. ¡Y el momento del choque! Oh! esto es algo imposible de narrar; uno no sabe si le han pegado un tiro por la espalda o si se cae encima una montaña o si de repente se ha abierto la tierra y el tren se precipita a los abismos. (32-33)

De entre los rugosos túneles por los que Huidobro nos guía hacia su redención, surge de pronto un episodio que, a mi modo de ver, funciona como artilugio metaliterario destinado a definir en gran medida la estética subyacente en *Vientos contrarios*. Se trata del trozo en el que el poeta creacionista se detiene a reflexionar acerca del caleidoscopio, un juguete[181] al que el autor parece tenerle especial aprecio:

> ¿Habéis pensado lo extraordinario que es un kaleidoscopio? […]. El kaleidoscopio es un ensueño de jardines condensados, es una redoma de peces y de estrellas amaestradas. No comprendo que se pueda vivir sin un kaleidoscopio […]. Es la música del ojo mil veces más conmovedora que la música del oído […]. Mirad, mirad. Los vitraux fugitivos y las albas embrujadas y los crepúsculos quebrados. Ese rebaño de colores que

[181] Como en el caso de José María Eguren (véase último inciso del capítulo 2), Huidobro utiliza ciertos objetos, a modo de juegos o juguetes, para enfatizar el papel lúdico e infantil –en el mejor sentido de la palabra– con que los poetas observan la vida en un estado de asombro y magia, tal y como lo hacen los niños.

> se aleja en el tiempo, ese desfile de mariposas encantadas, ese azar de luces sin destino y pequeños bombones del ojo, que hacen las delicias de la retina. Este instrumento tiene algo de sagrado y de juego inmortal. (35)

Sin proponérselo de manera predeterminada, Huidobro nos regala en esta apología la esencia y definición de su propia escritura. Efectivamente, la de *Vientos contarios* es una escritura caleidoscópica, en la medida en que cada página contiene un puñado de "cristales fugitivos" que chocan entre sí, manteniendo intacta su integridad y modificando a su vez el paisaje total del libro. Las más de trescientas minúsculas piezas que conforman la obra (entre aforismos, fragmentos y otras fórmulas híbridas) presentan una lúdica entropía en la que, tal y como Roland Barthes aconsejaba leer las *Máximas* de La Rochefoucauld, se puede seguir el orden constitutivo de la obra, o bien decantarse por una lectura anárquica y vitalmente aleatoria. De ahí que *Vientos contarios* también presente su tez antitética al sugerir, en este caso, diversos modos de acercamiento.

Ante este paisaje caleidoscópico y de difícil categorización, el quehacer de Huidobro se nos presenta como una suerte de rizoma en el que la palabra trasluce su pulsión enérgica. En *Una mirada al sesgo: literatura hispanoamericana desde los márgenes* (1999), Esperanza López Parada se adentra en el análisis de ciertas obras híbridas que, por su acuosidad textual, resulta difícil categorizarlas, optando en cambio por otras posibles designaciones como las del campo rizomático. De acuerdo con López Parada:

> La palabra 'rizoma' había sido acuñada por Guattari y por Deleuze en la introducción a su *Anti-Edipo* para bautizar todo libro que, en lugar de un sistema binario, centrado, equilibrado y jerárquico, prefiera el nomadismo y el desorden de sus materiales. Más aún, que instituya ese desorden y ese vagabundeo como el único orden vigente: que haga sistema de su asistematicidad […]. Ausente de un centro único, de un principio de arranque claro, ausente de una disposición demostrativa o teleológica y de una naturaleza, transitado por una prosa intercambiable y sin categorías definidas, el texto rizomático no es más que un texto excéntrico, un texto situado al margen de cualquiera de las entidades establecidas (12-13).

En las doce prosas restantes que integran el eje rizomático de Huidobro se asoman guiños hacia figuras como Bernard Shaw, Napoleón, Don Juan o Teresa Wilms[182], y diversos registros colindantes con el microrrelato y la reflexión crítica. En el texto que lleva por título "El arte negro", por ejemplo, Huidobro ensalza la estética negra bajo el lema "Amo el Arte Negro porque no es un arte de esclavos"[183] (103). Intencionadamente, el poeta chileno contrapone, de manera concisa e irónica, la libertad artística frente a la esclavitud histórica, señalando que "los negros, a pesar de su larga historia de esclavitud, son mucho menos esclavos que los blancos, por lo menos en lo que al arte se refiere" (104). Así, la cultura negra representa para Huidobro un enlace taumatúrgico con las ideas creacionistas[184], ya que se consagra más a las verdades espirituales que a las imposiciones externas, confirmando así el deseo de trascender la mímesis natural en favor de una alquimia creadora de su propio universo. Más aún, Huidobro hace hincapié en que años atrás –en las páginas de su revista *Creation*– daba a luz el siguiente aforismo destinado para los nuevos poetas: "No seamos instrumento de la naturaleza, sino hagamos de la naturaleza nuestro instrumento", es decir, "no hagamos un arte de esclavos, sino de amor" (*Vientos contrarios* 104). Curiosamente, el autor creacionista cita uno de sus aforismos en una obra en la que justamente experimenta con ellos.

El rehilete lingüístico de Huidobro nos muestra otros temas como el suicidio ("Color tragedia"), la locura ("Cuerdo o resignado") o el gusto estético ("¿Posible?"),

[182] María Teresa de las Mercedes Wilms Montt (1893-1921), mejor conocida como Teresa Wilms, fue una escritora chilena de principios del siglo XX y una precursora del feminismo. Entre sus obras –de marcado corte erótico y surrealista– se encuentran, *Inquietudes sentimentales* y *Los tres cantos*, ambas de 1917.

[183] Según cuenta el propio Huidobro, por aquel entonces la revista francesa *Action* había hecho una encuesta sobre el Arte Negro, "pidiendo a varios escritores que sintetizaran en una frase concisa su opinión sobre los famosos fetiches y máscaras hoy tan a la moda" (103). Huidobro respondió a dicha encuesta con esa frase.

[184] "El Arte Negro está mucho más cerca de la creación que de la imitación. He ahí la razón de su importancia para mí y el por qué diez años antes que se pusiera de moda y que empezara a adornar los salones de la *gente de élite* y hasta los *boudoirs* de las grandes *cocottes*, yo empezaba mi colección y adornaba con ellos mi escritorio" (*Vientos contrarios* 104-105).

tópicos que en cierto modo empatan con las prosas filosóficas del primer Emile Cioran, sobre todo el de *En las cimas de la desesperación* (1934). Para evidenciar esta leve cercanía entre ambos autores, expongo a continuación algunos ejemplos:

- Sólo un loco sabe distinguir dónde termina la razón y principia la locura. (Huidobro, *Vientos contrarios* 67)

- Me gustaría perder el juicio con una sola condición: tener la certeza de ser un loco jovial. (Cioran 41)

- Lo que los demás llamaban sus locuras, sus exaltaciones líricas, sus desafíos al peligro, sus aventuras, eran simples tentativas de escaparse de su cuerpo. Otros se libertan suicidándose. Él no tenía miedo a la muerte, toda su vida era una prueba de riesgos y de valor. El suicidio no es una prueba de valor. Al contrario que en sus momentos débiles, en sus momentos de cobardía siempre pensaba en el suicidio como un refugio. La muerte no le causaba miedo, sino un sentimiento semejante a la vergüenza. (Huidobro, *Vientos contrarios* 102)

- ¡Qué cobardes son quienes piensan que el suicidio es una afirmación de la vida! Para compensar su falta de valor, inventan toda clase de razones que supuestamente justifican su impotencia. A decir verdad, no existe una voluntad o una decisión racional de suicidarse, sino únicamente causas viscerales íntimas que nos predestinan a ello. (Cioran 95)

Siguiendo nuestro análisis, en lo que respecta al gusto estético, Huidobro hace una comparación entre dos estrofas breves. La primera de ellas se le atribuye a un personaje loco, mientras que la segunda pertenece a Núñez de Arce:

Jesucristo del valle
Polainas verdes
¿Por qué no bajan patos
A tus lagunas?

***

¡Cuántas veces sentado en tu ribera
Oh mar como si oyera
La abrumadora voz del infinito
Ha despertado en la conciencia mía
Honda melancolía
Tu atronador, tu interminable grito!

En este sainete textual, Huidobro se decanta por el primer ejemplo, alegando la siguiente reflexión:

> La estrofa del loco me produce un efecto, me varía; mientras la segunda me deja absolutamente igual, no me da ni frío, ni calor. La una cuenta, aun cuando sea como pura reacción, la otra ni como reacción. La primera existe por los choques que da, la segunda no produce ni el menor choque, ni siquiera logra rozarnos, es inexistente. La poesía es una descarga eléctrica, el choque lírico de las dos corrientes en el frote de las imágenes y las frases enrojecidas. (108)

La imagen del choque entre dos piezas verbales confirma la impronta caleidoscópica que subyace en la poética de Huidobro, una poética de la fricción fraguada en lo más hondo del pensamiento psíquico. En *Vientos contrarios*, lo impredecible y lo irregular apelan a una sinapsis lingüística en la que de pronto surge una concepción propia y fragmentada del mundo. Los engranajes del pensamiento filosófico y la intuición poética se disuelven en una sustancia que desborda cualquier aprehensión cognitiva. De ahí que las formas aforísticas trasladen su concepto de verdad a un terreno más acuoso y sugerente que el de la sentencia hipocrática o el de la máxima moral, convirtiendo su minúscula dicción en un decir más allá de lo dicho, en esa "rumia" nietzscheana que se abre hacia un horizonte no deglutido.

Estas señas de disolución son las que de algún modo experimentaron tanto las vanguardias como las teorías filosóficas de aquella época, confeccionando así una sensibilidad acorde a los tiempos de la modernidad. En palabras de Ana Calvo Revilla:

> La modernidad estética, con su gusto por la concisión, por lo fragmentario e inconcluso, promovió una escritura asistemática e intuitiva, más enraizada en la analogía que en el pensamiento lógico-analítico. Desde que las vanguardias propiciaron la estética de lo mínimo y la filosofía señaló como rasgos configuradores de la posmodernidad la pérdida progresiva de la concepción del mundo como un todo totalizador,

> la desaparición de los grandes relatos y el conocimiento fragmentario, la brevedad dominó el panorama cultural contemporáneo (22).

El pulso con el que Huidobro aborda el fragmento y el aforismo en *Vientos contrarios* posee una versatilidad que confirma su gusto por el choque analógico, pero también por el legado de la tradición. A continuación, me propongo analizar un sesgo heterogéneo de los aforismos incluidos en este caleidoscopio.

3.2.2. Pistilos de luz: de Nietzsche al antiproverbio

La figura de Nietzsche en la aforística hispanoamericana puede interpretarse como un tragaluz a través del cual comenzó a diseminarse el gusto por lo fragmentario y la acumulación interpretativa. Para Maurice Blanchot, el pluralismo filosófico de Nietzsche se caracteriza por concebir el texto como una "superabundancia de significaciones", en donde la ambigüedad y la experiencia del ser múltiple devienen en un lenguaje que sigue hablando aún cuando ya todo se ha dicho (257). Precisamente, Nietzsche, al concebir el aforismo como una "rumiación", le otorga el poder de eludir cualquier verdad e instalarse en un estado de resonancia y continua relectura. De esta forma, señala el germanista Peter von Matt, el aforismo produce en el lector una "turbulencia hermenéutica" que se abre hacia una densidad de capas (González 17). Esta experiencia acumulativa es la que, intrínsecamente, lleva tatuada el decir de Huidobro.

En *Vientos contrarios*, el poeta chileno hace constantes referencias al filósofo alemán de modo diverso. De hecho, por lo que nos cuenta, escribió el quinto capítulo de *Altazor* en la misma alcoba de Silvana Plana en la que Nietzsche culminó su *Zaratustra*:

“Nietzsche el filósofo pasó por aquí, Nietzsche el psicólogo durmió aquí. Y qué? Nada. Sin embargo esta alcoba ha quedado pensativa” (99). La forma en la que Huidobro aborda la presencia del escritor alemán nos recuerda que una de las características evolutivas del aforismo no solamente consiste en su hibridación genérica, sino en su capacidad de incorporar nombres propios de autores afines. A mitad entre el fragmento evocativo y la concisión aforística, Huidobro encarna un ludismo formal y polivalente en torno al ámbar nietzscheano:

- Testamento.
  Declaración ante notario. No me arrepiento de nada de lo que he hecho en mi vida. Pienso como Nietzsche que los remordimientos de conciencia son una asquerosidad. (138)

- Poco nos importan los errores o las verdades en un gran autor.
  Por mi parte puedo asegurar que muchos autores me gustan más en sus imperfecciones que en sus aciertos.
  Lo que nos interesa en Nietzsche no son las verdades de Nietzsche sino la nietzschisidad de Nietzsche. (152)

- Entre Nietzsche y los críticos que nos han hablado de su locura y descrito su enfermedad, hay diez obras maestras. (156)

En el primer ejemplo, Huidobro juega con el lenguaje entrecortado de la burocracia y con el discurso testamentario. En apenas tres líneas el aforismo trasplanta su plasticidad hacia un documento legal en el que no hay herencias materiales, sino empatía espiritual con el referente filosófico. Mientras que en la tradición epigramática el autoepitafio constituye una de las modalidades más habituales, en este aforismo Huidobro tatúa ficcionalmente su última voluntad mediante un gesto irónico que le da a la forma breve un carácter performativo e inusual. Por su parte, en el siguiente aforismo se desacraliza la perfección de la obra en favor de la manía personal del creador.

Pareciera que Huidobro confeccionara un pistilo entre el impulso creacionista y la subjetividad filosófica. El poeta reconoce en el pensador la fulgurancia psíquica y profunda que, bajo esa "nietzschisidad", logra rebasar categorías y situarse en una cosmovisión personal. Algo similar ocurre en el tercer caso, en el que el tema de la locura aparece de forma definida y concisa, usando en este caso el aforismo como apunte biográfico e ironía crítica.

La presencia de Nietzsche en la obra de Huidobro es un aliciente fundamental que resalta por su influencia formal y conceptual al proponer una fluctuación de diversos códigos estéticos. Entre dichos códigos, según apunta Óscar Hahn, resalta el de la utilización de la forma breve como vehículo sígnico. En palabras de Hahn:

> La forma simple de la máxima o el aforismo, que Huidobro practica en verso y en prosa, fue empleada también por Nietzsche en varios de sus libros, hasta el punto de que ocupan secciones enteras. Para Nietzsche el aforismo era un instrumento mnemotécnico, eficaz por su brevedad, para afincar ciertas ideas en la mente del individuo. "El que escribe en máximas y con sangre –dice Zaratustra– no quiere ser leído sino aprendido de memoria". También Huidobro tiene una permanente tendencia a usar aforismos. En *Vientos contrarios* (1926), libro de prosas misceláneas escrito paralelamente a la composición de *Altazor*, hay una gran cantidad de aforismos, ya autónomos (sección cuarta), ya engarzados en discursos más amplios, muchos de ellos con una arrogancia e irreverencia portadoras del sello nietzscheano (16-17).

A mi juicio, Nietzsche fue uno de los primeros autores en interesarse por la hibridación paremiológica al mezclar el universo del refrán con el del aforismo. Es lo que algunos críticos, como Hiram Barrios, han dado en llamar "el aforismo como antiproverbio". Según señala Barrios, mientras que el refrán, el dicho o el proverbio buscan aleccionar, el aforismo antiproverbial "erige una visión particular que critica, precisamente, los valores, conductas y costumbres que la sociedad considera virtuosos y que se propagan de boca en boca a manera de consejos vitales" (*Lapidario* 32). En el

primer capítulo de esta investigación me dediqué, entre otras cosas, a reseñar la manera en la que los refranes castellanos se infiltraron en la América hispánica. En dicho acercamiento, precisé que la adecuación proverbial de España en los países del Nuevo Continente se caracterizaba, entre otras cosas, por la sustitución sintáctica o semántica de algún elemento del refrán original. En el caso del antiproverbio, se da una segunda modificación, pero de manera personal, ya que es el propio autor quien elabora un *ready-made* del refrán en cuestión, eludiendo el anonimato y sustituyendo el sentimiento de lo colectivo por el de una ironía subjetiva.

En *Vientos contrarios*, esta fusión es más que evidente y demuestra la tonalidad subversiva con la que su autor profana las formas breves:

- Ayúdate que dios no te ayudará. (69)
- Dios propone y el hombre dispone. (69)
- El sol sale solamente para mí. (72)
- No deis miel a las abejas. (70)
- El amor es ciego, tan ciego que usa lentes de aumento. (147)
- ¡Oh qué delicia! jugar con fuego. (156)

La reescritura de los dichos populares plantea la ruptura de los códigos mnemotécnicos y de sabiduría popular, defendiendo en cierto modo la reinvención de la oralidad a través de la transmutación del signo. La estética vanguardista comulga así con la tradición del refranero, otorgándole un nuevo sabor epistémico. El refrán no es la única paremia que Huidobro utiliza como intertextualidad; también se vale de los axiomas para acrecentar aún más la relación entre el aforismo y el camuflaje discursivo, como se aprecia en estos dos ejemplos:

- Axioma para los músicos: Los pájaros cantan mal.
- Otro axioma para los músicos: Los barcos cantan mejor que las sirenas.

(132)

Fieles a la chispa de lo insólito, algunos de los aforismos presentes en *Vientos contrarios* se decantan por esgrimir, en su fugaz anatomía, una poética de la unión de los contarios. Mediante la yuxtaposición de términos opuestos, quirúrgicamente enfrentados en un espacio milimétrico, Huidobro recurre a una operación antitética que, por otro lado, responde a criterios habituales presentes en la tradición de los grandes moralistas del siglo XVIII[185]. La prestidigitación con la que los elementos antitéticos se barajan entre sí provoca una dislocación de la lógica común, que termina por reverberarse en una especie de silogismo sin premisas:

- Un hombre desnudo pesa más que vestido. (70)
- La vida es una cuestión de vida o muerte. (136)
- En un baile de máscaras no llevar ninguna es ser el más enmascarado de todos. (136)
- La notoriedad consiste en viajar de incógnito. (147)
- Era tan mal actor que lloraba de veras. (148)
- Hay animales domésticos y domésticos animales. (148)
- La elegancia consiste en poder vestirse mal. (160)

Al chocar entre sí, las piezas caleidoscópicas de Huidobro friccionan las pautas morales, eludiendo el peso aleccionador y lapidario de la máxima o la sentencia y

[185] Con los moralistas del siglo XVIII (La Rochefoucauld, Lichtenberg, Chamfort o Joubert, entre otros) el aforismo, "género de naturaleza liminal", ya no sólo estudiará el cuerpo humano a la manera del *Corpus hippocraticum*, sino que se adentrará en su espíritu y en los aspectos sociales (Barrios, *Lapidario* 16-17).

abriendo en cambio un camino hacia la ironía y el gusto estético. Así, la proximidad compositiva permite la realización de diversos juegos escapulares ("animales domésticos / domésticos animales"), así como la distorsión de conceptos (la desnudez pesa más que la vestimenta). Los recursos estilísticos con los que Huidobro explora los límites del aforismo resaltan por su hibridación. El poeta chileno no solo revive en su escritura algunos de los matices tradicionales de la aforística hispanoamericana y universal, sino que aventura nuevas fórmulas que entroncan con otros terrenos como el de la minificción. Por ello, la microtexturización –es decir, la disolución genérica aplicada a las formas breves– será una de las herramientas con las que el autor hará gala de su más preciso pulso quirúrgico para entregarnos algunas aproximaciones como las siguientes:

- —Soy abogado, soy ingeniero, soy. . .
  —Y a mí qué? Eso sólo prueba que posees un diploma de limitación. (138)

- Huid de mí. Yo maté a mi nodriza. (145)

- El asesinado— ¿Por qué me pondría en el camino de ese puñal? (72)

En lo que respecta a la forma, la utilización del estilo directo –tan habitual en el campo de la narrativa– dota a estos tres fragmentos de un ambiente situacional en donde se palpa una escena huidiza y cincelada. La aparición conversacional de dos personajes tácitos, la advertencia de un asesino confeso y la frase *postmortem* de una víctima conectan certeramente con la atmósfera de una minificción. En ese sentido, Hiram Barrios señala que "aun en la minificción más breve se reconoce la presencia de una

historia elíptica" (*Lapidario* 24), tal y como sucede con ciertas paremias híbridas[186] con las que Huidobro adereza sus recursos.

La impronta de la religión también se hace presente tanto a nivel estético como formal. Con un marcado tono irónico, Huidobro olfatea y redirecciona las frases hechas que giran en torno a Dios, reconvirtiéndolas con un toque sutil:

- El hombre al hablar suele decir: con perdón de Dios.
  Y Dios cuando habla ¿dirá con perdón del hombre? (157)

De igual manera, se vale de imágenes y contrasentidos para dejarnos un sabor muy cercano a las parábolas bíblicas, mediante pequeños guiños al culto de lo sagrado:

- «Todo pasará, dijo el apóstol, solamente perdurará el amor». (181)
- ¿Crees en Dios?
  Y Dios ¿cree en mí? (70)
- La beata cose los dioses con su rosario. (70)

El carácter polivalente que presenta *Vientos contrarios* conglomera diversos aspectos evolutivos de la tradición aforística hispanoamericana y universal. Sus códigos anatómicos mantienen la concisión espacial propia de la forma breve, inyectándole atisbos de comunión con otras fórmulas como las que ya he evidenciado. A su vez, en el plano epistémico, la obra refulge por su policromía conceptual, desplegando todo un abanico de ecuaciones que se debaten entre la moral, la ironía, el rasguño filosófico, la cultura popular, la búsqueda de lo insólito, la anécdota personal o la intertextualidad. Sin embargo, la gran contribución de Huidobro al aforismo como discurso minimalista

[186] Barrios profundiza en esta cuestión señalando que, aunque la aforística ha sido considerada como un discurso no ficcional, hay en ella "artificios que la insertan en las obras de ficción, en el sentido original de la palabra: como invento o cosa fingida" (*Lapidario* 26).

de la vanguardia hispanoamericana no se haya en su labor metabólica de reunir diversas pulsiones heredadas de la tradición, sino en el aporte alquímico de la imagen como reducto autónomo de lo poético. En otras palabras, Huidobro inocula en el aforismo el almíbar de la metáfora creacionista, como expondré a continuación.

3.2.3. El aforismo creacionista: una alquimia de brevedades

En el capítulo dos de esta investigación, concretamente en el apartado dedicado al creacionismo, evidencié el poder taumatúrgico de la creación poética que el propio Huidobro lanzaba como principal consigna de su movimiento. La síntesis verbal con la que el poeta chileno confeccionó gran parte de su obra muestra una sucesión de imágenes hasta cierto punto independientes y puestas a flotar en una misma constelación: el poema. En *Vientos contrarios*, más que constelaciones, hay astros aislados que brillan por su aporte singular, ya que en sí mismos pueden considerarse como esquirlas luminosas que responden al único criterio de existir como entidad sígnica. Dentro de la gama aforística que puebla este libro, hay ejemplos que confirman la apuesta más personal y llamativa del autor de *Altazor*, una apuesta que lo coloca como un renovador del aforismo en la vanguardia hispanoamericana, gracias a su concepción demiúrgica de la "imagen creada" como autonomía minúscula destinada a enunciar un discurso ajeno a las atmósferas miméticas.

En *Vientos contrarios*, algunos aforismos resplandecen por su carácter inusual al confeccionarse como ráfagas sintéticas que eluden completamente cualquier referencialidad de índole moral o hipocrática, trascendiendo el discurso habitual de las paremias y enunciando una realidad microscópica alterna a la sentencia lapidaria. Uno

de los engranajes constitutivos de la poesía de Huidobro consiste en evidenciar "estelas de imágenes aleves y en sordina, vertidas en una yuxtaposición sin entramado, sin énfasis, desgravadas de carnadura verbal, evasivas, sin ahínco en el detalle singularizador, como flotando en una deriva onírica" (Yurkievich, *A través de la trama* 49). Esta impronta constelar, cargada de ingrávidas materias, se agudiza mediante el tratamiento quirúrgico que el poeta realiza sobre el lenguaje, hasta dotarlo de un sinuoso anacoretismo verbal. Quizá sea así como mejor puede entenderse el paisaje astillado que Huidobro enciende de manera lábil en *Vientos contrarios*, es decir, no como máximas o pensamientos, sino como versos anacoretas que enuncian una realidad autónoma y eficazmente insondable. Para ejemplificar la idea del aforismo alquímico, dejo estos diez astros en los que se evidencia una misteriosa flotabilidad onírica:

- Un choque de trenes en un desierto en donde nunca ha pasado nada. (59)
- El reloj del cementerio se adelanta un poco. (66)
- Un rayo de sol achica el cuarto. (70)
- El fondo del lago es un diamante falso. (73)
- Hay besos en la noche que brillan como luciérnagas. (141)
- Los nocturnos de los músicos ciegos van a tientas entre los árboles de la selva. (141)
- De los ardores de dos temperamentos enlazados allá al fondo de la noche, sube al cielo una especie de vapor perfumado. (141)
- Al fondo de la conciencia hay una lechuza con los ojos clavados. (148)
- Un ciego con su bastón buscando el vado al borde de la Vía Láctea. (155)
- A nadie se le ha ocurrido ordenar que lo entierren en el piano de su casa. (167)

Las imágenes anteriormente evidenciadas parecen sacadas de un álbum demiúrgico. Su discontinuidad y luminiscencia trascienden con creces las verdades

hipocráticas del aforismo para situarse en las verdades poéticas de la palabra. Nunca antes en la tradición hispanoamericana se había abordado el aforismo desde una perspectiva tan alquímica y puramente imaginativa. Mediante estas piezas caleidoscópicas, Huidobro parece haber inoculado el espíritu de la imagen creacionista en un cúmulo de brevedades autosuficientes. Por un lado, ese "choque de trenes en un desierto en donde nunca ha pasado nada", ese rayo de sol que "achica el cuarto" o esos vapores perfumados que ascienden al cielo nocturno gracias al abrazo de dos cuerpos nos muestran un microcosmos de concisión y fantasía. La mirada poética se agudiza de tal manera que solo queda espacio para la revelación inequívoca del acto puro de creación. A su vez, los besos que brillan como luciérnagas, el reloj del cementerio que burla la muerte, el viejo que con su bastón tantea la Vía Láctea o esa lechuza ojiplática al fondo de nuestra conciencia terminan por acentuar la taumaturgia con la que el poeta trasciende los límites miméticos hasta fosforecer en minúsculas dicciones de ficción. La inmensidad del espacio lácteo, acuático, selvático o desértico se ve miniaturizada en una sola frase, mientras que el cuerpo se ve engrandecido por la comunión atmosférica en que se proyecta. La poética de la insinuación y del entredicho también se hace presente, gracias a esos nocturnos de los músicos ciegos que "van a tientas entre los árboles de la selva".

El onirismo y la fluctuación escénica, presentes en algunos aforismos de *Vientos contrarios*, no deben entenderse como un mero ludismo casual o como un recurso superfluo. Antes bien, su presencia responde a criterios más complejos, que encuentran su origen no solo en la propia concepción estética del poeta, sino en la alteración espacio-temporal de su hábitat. La mutación de las urbes, los avances tecnológicos, la epilepsia semiótica de los *mass media* o la germinante cultura del consumo propiciaron, como ya lo he evidenciado en diversos puntos de este estudio, una adecuación del signo

poético a la fragmentación sensorial producida por los espasmos de la modernidad. Consciente de esa acuosidad, el poeta chileno retrata una conciencia poética acorde a la atomización que la propia intemperie le sugiere. En palabras de Saúl Yurkievich:

> Huidobro adapta su poesía, sus recursos de representación a esas aleatorias superposiciones de sensaciones heterogéneas y fugaces que son ahora el mundo […]. La percepción, antes sujeta a puntos de referencia estables, se torna cambiante, veloz, ubicua, simultánea. Todo se vuelve tránsito, inacabamiento, transcurso, fragmentaria diversidad. Para figurar esa agitación plenaria, ese torbellino de instantáneas coexistencias de lo disímil en movilidad y mutación perpetuas se necesita un arte multifocal, multidimensional, multidireccional, tan multívoco como la realidad que se busca simbolizar (*A través de la trama* 50).

El *zapping* paisajístico y la hiperactividad cotidiana parecen transformar los nichos citadinos en inmensos caleidoscopios en los que, más que una sustancia estable y digerible, la realidad se presenta como una retícula de piezas móviles e intercambiables. Aunado a este espacio volátil, también debe tomarse en cuenta la influencia del subconsciente freudiano, que encaja a la perfección con la *praxis* creacionista. Ciudad, conciencia y escritura convergen así en una experiencia rizomática y reverberante. Es esta coyuntura epistémica la que Huidobro encara de forma multifocal en su entramado aforístico, más precisamente en aquellas miniaturas en las que se aprecia el acto poético puro.

La sustancia escritural de *Vientos contrarios* es un ejemplo determinante de cómo la estética de la brevedad logró posicionarse como uno de los focos vanguardistas. La forma breve se despliega desde el ámbito de las paremias para ofrecer un repaso gradual de la tradición aforística y su reinvención mediante la teoría del creacionismo. En el espectro poético de Huidobro, esta obra en particular resalta por su manufactura

fragmentaria y su espíritu de concisión, hecho que la convierte en la tentativa más determinante de cara al minimalismo verbal.

El carácter caleidoscópico no solo afecta por igual a cada una de las piezas que conforman el libro, sino también a la propia imagen de su autor:

> ❖ A veces hago mis versos como el prisionero que se golpea la cabeza contra los muros de su celda. (143)

El propio Huidobro es quien se objetualiza y se metamorfosea en una pieza más de su *puzzle*, una pieza que, como las otras, se golpea y fricciona hasta dar con la descarga eléctrica que erice los signos que la conforman. Del golpe de la cabeza contra el muro de la celda nace una chispa que incendia el viento.

3.3. Minúscula filatelia: los *Membretes* de Oliverio Girondo

La primera vez que se tuvo noticia sobre los *Membretes* de Oliverio Girondo (Buenos Aires, 1881-1967) fue en el cuarto número de la revista *Martín Fierro*, correspondiente a la edición del 15 de mayo de 1924[187]. En aquella entrega, el poeta argentino hizo gala de su condensación verbal a través de una serie de relámpagos sígnicos que anunciaban un camino hasta entonces inédito en su trayectoria literaria y que lo emparentarían de forma paulatina con el panorama aforístico de la vanguardia latinoamericana. A partir de aquella primera publicación, Girondo prolongaría sus miniaturas poéticas durante

[187] Concretamente, fueron catorce los membretes con los que Girondo debutó en el panorama aforístico de la vanguardia hispanoamericana y en los que ya se adivinaba su gusto por la pintura y otras disciplinas artísticas.

dos años más[188], llegando a un número aproximado de unas sesenta paremias aparecidas en las páginas de la revista argentina. Sin embargo, como apunta Martín Greco, el quehacer aforístico de Girondo se inicia tempranamente a través de un texto titulado "Etiquetas o membretes", que forma parte del manuscrito inédito *Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones*, fechado por el propio poeta bajo la peculiar indicación de "1921-a", hecho que constata que su interés por la escritura breve ya venía madurándose años antes del debut en *Martín Fierro* (135). El propio Girondo así nos lo hace saber en una de las reflexiones pertenecientes a dicho texto inédito:

> ¿Tendré necesidad de decir que este es un libro[189] pueril? A los doce años aún uno sabe escuchar, se interesa en ver y en conocer. Uno asiste a las conferencias, visita los músicos, va a los conciertos, presencia las exposiciones, tiene una psicología de almacén, de biblioteca. Una acentuada tendencia a la ficha, a la anotación. Uno siente la necesidad física de clarificar, de archivar, la ingenuidad de desear instruirse. Presiente que la vida es un largo embrutecimiento. Observa que las personas mayores se mueven entre prejuicios estúpidos y le imponen prohibiciones inmotivadas. Presiente el anquilosamiento del hábito, de la costumbre, y uno se apresura a anotar en los cuadernos de clase lo que le sugiere, lo que ha visto y ha pensado. Estas son las etiquetas que con la manía de clasificar pone en ciertas cosas (Noguerol 314).

A la hora de trazar la cronología de los *Membretes* nos enfrentamos a una trayectoria esquiva e intermitente. Primeramente, tenemos el material inédito de 1921; en segundo lugar, contamos con las sucesivas entregas en la revista *Martín Fierro*; en tercer término, pasadas dos décadas, Girondo reaparece con una nueva entrega, esta vez para *Papeles de Buenos Aires* en la edición de abril de 1944; y, por último, un año

[188] La última entrega de membretes que Girondo publicó en la revista *Martín Fierro* apareció en la edición del 5 de octubre de 1926, correspondiente al número 34.

[189] A pesar de que Girondo utilice el sustantivo "libro" para referirse a dicho cuaderno inédito, lo cierto es que los membretes nunca vieron la luz como una obra publicada, si no más bien como una diseminación textual y aforística difundida en diferentes revistas y que finalmente aparecería reunida como uno de los apartados que conforman sus *Obras completas*, publicadas en 1968.

después de la muerte del poeta argentino –acaecida el 24 de enero de 1967– aparecen póstumamente sus *Obras completas*, en las que figura como tercer apartado una sección titulada precisamente, *Membretes*, y que recoge una treintena de textos inéditos, aunados a una selección de los ya publicados en prensa (Greco 136). Para nuestro análisis, nos valdremos de esta última fuente bibliográfica, ya que nos permite visualizar de manera panorámica el rigor y la constancia con los que Girondo se entregó a las formas breves.

El carácter pulsátil que presentan estas apariciones condensadas nos da algunas pistas sobre la posible configuración y la estrategia creativa que Girondo llevó a cabo con respecto a su producción más minimalista. Este flujo verbal nos incita a pensar que los *Membretes*, más que un plan premeditado y totalizador, fueron producto de una cocción pausada y desinteresadamente azarosa que, dicho sea de paso, nunca terminaría por convertirse en un libro autónomo y con vida propia. Esta suerte de genética indomable que rodea la producción aforística de Girondo concuerda en cierta medida con el espíritu rizomático que suele acompañar a las creaciones fragmentarias. No es de extrañar, pues, que Martín Greco señale que los membretes constituyen "una constelación sin centro" que pone en crisis la noción de obra acabada y la idea misma de libro[190] (135).

El alargamiento procesal con que Girondo encara sus membretes nos lleva a pensar en una suerte de escritura nómada y esquirlada que descoyunta por completo la línea espacio-temporal del proceso creativo hasta volverla una retícula de instantes conmutables. Por un lado, como señala Silvia Gonzalvo, "puede suponerse que Girondo apuntó sus membretes como ocurrencias o pensamientos en diversas ocasiones, tales como viajes, lecturas poéticas, visitas a museos y similares" (Greco 139), hecho que

[190] La travesía verbal de Girondo empata en cierto modo con la idea de "la ausencia de libro" diseñada por Maurice Blanchot, y en la que, entre otras cosas, se afirma que "escribir se relaciona con la ausencia de obra", ya que "por el libro pasa la escritura, pero el libro no es aquello a lo que ella se destina" (649).

apunta a una inspiración multiespacial en lo que al acto de escritura mismo se refiere. Por otra parte, siguiendo la línea marcada por Greco, "los membretes no son una práctica aislada en la literatura de Girondo, que los escribe y publica a lo largo de cuarenta años", sino más bien una producción discontinua que evade por completo las líneas generales de un material integral (135). Además de la polivalencia espacial y temporal, las cápsulas de Girondo poseen una nutrida impronta dentro de su misma textualidad. En estas páginas me dispongo a analizar esta estética de la brevedad, que el poeta argentino imprimió de manera frecuente en el espectro vanguardista, para determinar el modo en que se articula con otras prácticas minimalistas.

3.3.1. La génesis de un estampado

Tal y como ocurre con las demás voces que componen el *corpus* central de este estudio, Girondo elude las nomenclaturas habituales de las prácticas sintéticas (como podrían serlo "pensamientos", "aforismos", "máximas", "notas", "reflexiones" o "fragmentos", entre otros ejemplos), optando en cambio por el título de *Membretes*. La elección de dicho título no es casual, sino que responde a una conciencia crítica y a una visión de conjunto que el poeta imprime, como marca personal, en el universo de las escrituras breves.

La RAE define el término "membrete" como el "nombre o título de una persona, oficina o corporación, estampado en la parte superior del papel de escribir" (s.n.), es decir, el membrete representa la identidad visual del emisor de un escrito. Pensado como una suerte de logotipo o de sello sintético, este recurso plástico y lingüístico lleva tatuado en sí mismo la identidad enunciativa de un impreso o comunicado. A la hora de

analizar este efecto paratextual, Francisca Noguerol señala que, ya desde su misma etimología, los membretes "nos recuerdan el marbete, rótulo o etiqueta personalizada que permite al lector 'membrar' –recordar– un detalle esencial y, con ello, invita a la reflexión a partir de un prodigioso ejercicio de síntesis" (314).

¿Por qué Girondo se decanta por este recurso pictórico y estilístico para bautizar sus piezas textuales? En primer lugar, no se debe pasar por alto la atracción que el poeta argentino sentía por las artes visuales –concretamente por la ilustración y la pintura[191]– y que lo llevaría incluso a la construcción de obras híbridas como su primer libro, *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (1922)[192]. Más aún, si analizamos el título de su segundo libro, *Calcomanías* (1925), vemos cómo el patrón visual –en este caso representado por el término "calcomanía"– coincide en cierta medida con el estampado que implica la nomenclatura "membrete". En su ensayo "El principio poético", Edgar Allan Poe sostuvo que para lograr que un poema breve sea brillante y duradero, "es necesario que el sello presione firmemente la cera" (52). Así sucede con los membretes: son sellos y estampados en los que Girondo presiona firmemente la cera de la concisión para lograr un efecto tan relampagueante como persistente. En segundo término, considero que otra de las razones por las que Girondo utiliza dicho título responde a criterios humorísticos. El humor de Girondo[193], según apunta Saúl Yurkievich, no solo es "un instrumento para operar sobre lo azaroso, lo absurdo y lo caótico encauzándolos como energías superadoras de la razón analítica y de la imaginación reproductora", sino

[191] Cabe señalar que Girondo, con motivo de una exposición pictórica –procedente de la colección de Rafael Crespo– llevada a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina en 1936, escribió un prólogo a un catálogo artístico titulado *Pintura Moderna*, en el que se aprecia la exquisitez ensayística y el afilado conocimiento que el poeta argentino tenía sobre el movimiento fauvista y sus máximos representantes, así como sobre otras corrientes como el puntillismo, el impresionismo o el cubismo.

[192] Además del componente textual, dicho libro viene acompañado de diez acuarelas elaboradas por el propio Girondo y que dialogan con los poemas a modo de ilustraciones o de ampliaciones visuales que complementan el plano verbal.

[193] Trinidad Barrera va más allá, subrayando que "el humor que impregna toda la obra de Girondo […] es además el eje central de la revista *Martín Fierro*" (157), en la que, como he señalado, es donde el poeta argentino dio a conocer sus primeros membretes.

también una crítica a las normas de aprehensión convencionales y "un descolocador que perturba la seguridad semántica proponiendo conexiones insólitas" (*Fundadores de la nueva poesía* 206-207). El poeta argentino, al utilizar el término "membrete", descoloca y propone una suplantación identitaria, pues recordemos que dicho término se refiere a la firma estampada del emisario, hecho que el poeta argentino diluye por completo sustrayéndose a una lúdica invisibilidad. Mediante este mecanismo de trasplante, el nombre del autor –o, mejor dicho, del emisario poético– queda sustituido precisamente por el aparato textual que enuncia. Girondo borra su nombre del membrete para mostrarnos como único estampado de identidad textual su propia escritura.

Esta actitud transposicional es una más de las acrobacias conceptuales con que el autor vanguardista adereza irónicamente su minúscula filatelia. Por último, la actitud crítica es otro posible nexo que nos lleva a la intencionalidad del título. Al abordar los membretes descubrimos que en la mayoría de los casos se tratan de pequeños envíos elípticos en los que el destinatario aparece señalado de manera directa –casi epigramática– y en los que habitualmente se utiliza la tercera persona del singular, tal y como se aprecia en estos ejemplos:

- Los paréntesis de Faulkner son cárceles de negros. (147)
- En vez de recurrir al whisky, Turner se emborracha de crepúsculo. (147)

Un dato que nos permite reafirmar el sentido crítico que Girondo buscó dar al bautizo de su obra se encuentra en una noticia titulada "Libros que se anuncian para 1925", aparecida en el número 14-15 del periódico literario *Martín Fierro* –correspondiente a la edición de enero de ese mismo año en curso– y en la que, entre otras muchas obras, figuraba la aparición próxima del libro *Membretes (condensaciones críticas, de arte y literatura)*. Primeramente, resulta curioso que Girondo evite

nuevamente el término "reflexiones" o "pensamientos" y prefiera el de "condensaciones", quizá para indicar la concisión espacial y conceptual a la que se ve sometida la obra; y, en segundo lugar, como señala Greco, el subtítulo en sí mismo –*condensaciones críticas, de arte y literatura*– "define la modalidad de las piezas y propone un recorte dentro del vasto dominio de las escrituras breves" (136). Atracción pictórica, condición humorística y rebeldía crítica son, pues, tres detonantes justificativos que, a mi modo de ver, laten detrás del título elegido por Girondo.

Ahora bien, ¿cómo definir el espíritu de estas fórmulas girondianas?, ¿con qué tipologías textuales colindan y qué influencias se vislumbran en ellas? A continuación, entro de lleno en el análisis de estos estampados de brevedad.

3.3.2. Manojo de pistilos: las señas particulares del membrete

En la época en la que Girondo comienza a escribir y a publicar sus etiquetas textuales –es decir, desde comienzos de la tercera década del siglo XX– el panorama vanguardista ya era un campo fértil en lo que a las poéticas de la brevedad se refiere. El haikú, la greguería, el aforismo, el epigrama, entre otras escrituras minúsculas, habían eclosionado de manera sustancial en gran parte de la geografía latinoamericana. Con su apuesta personal, el poeta argentino contribuyó al desarrollo de nuevas fórmulas minimalistas que acabarían ocupando un lugar especial dentro de su carrera poética. Debido a este microclima de fertilidad, no es de extrañar que Noguerol defina los membretes como "composiciones breves a medio camino entre el aforismo y la greguería que meditan sobre la naturaleza y la relación entre las más diversas artes" (311).

En lo que respecta a las influencias literarias, el membrete se nutre de tres principales fuentes europeas, concretamente de la española, la germana y la francesa. Como era de esperarse, Nietzsche se erige como una de las principales aortas por las que se fertiliza el quehacer de Girondo.

Gracias al impulso que el filósofo alemán le dio a la literatura aforística entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, el género se revitalizó por toda Europa, llegando a iluminar el espíritu vanguardista en varios confines geográficos. Dotado de un impulso poético y filosófico, el campo aforístico se convirtió en el vehículo idóneo para la propagación y la creación de las nuevas teorías estéticas que afloraron durante las primeras décadas del siglo XX. Según señala Erika Martínez, las plumas vanguardistas, con un tono lúdico y repentista, "empiezan a construir aforismos a partir de digresiones, lógicas imposibles, imágenes arbitrarias, transitando un territorio transgenérico que bebe más que nunca de la poesía", hecho que sin duda acabaría influenciando la configuración de los *Membretes* ("El aforismo en castellano" 34-35).

Dentro del quehacer aforístico de Nietzsche, la rotura sistémica constituye uno de sus principales rasgos. En ese sentido, los *Membretes* son asistemáticos en la medida en la que no están clasificados por conjuntos internos ni secciones definidas, sino más bien diseminados como un puñado de semillas en el aire de la página. Otro rasgo asistemático lo constituye el hecho de que Girondo, contra todo pronóstico y a sabiendas de que él mismo lo había publicitado en la revista *Martín Fierro*, nunca reunió sus piezas de forma autónoma en un libro, detalle que me obliga a subrayar que, dentro del corpus elegido para este estudio, los *Membretes* –al no ser una obra cerrada por su autor– representan una suerte de conjunto esquirlado, pero no por ello dejan de constituir una de las apuestas vanguardistas más emblemáticas dentro del campo de las estéticas de la brevedad. La influencia de Nietzsche en los membretes no solo se percibe

en forma de anarquismo estructural, sino también a nivel epistémico debido a cierto dejo filosófico e irónico que se transpira en algunas de las piezas.

Además de la de Nietzsche, Martín Greco percibe un claro diálogo con los autores galos Rémy de Gourmont y Jules Renard, y con el español Ramón Gómez de la Serna:

> En el proceso de reformulación del género aforístico la influencia de los autores franceses se expande por todo el ámbito de las literaturas hispánicas, particularmente en la obra precursora e innovadora de Ramón Gómez de la Serna. Muchas veces se ha señalado a Ramón como antecedente de Girondo: tal vez no sea desacertado afirmar que el aire de familia proviene de la común influencia de Renard (138-139).

No es mi propósito hacer una comparativa entre Girondo y estos autores, sino simplemente destacar cómo en la vanguardia el género breve no era un caso aislado ni particularista, sino más bien una pulsión universal y multívoca que trascendió fronteras y promovió la praxis minimalista en los representantes de la nueva poesía. Esta internacionalización del gusto por la escritura mínima y del mimetismo conceptual responde a una necesidad de mezclar el discurso esquirlado con las nuevas sensaciones y búsquedas propias de un lenguaje y hábitat moderno. En palabras de Loreto Casado Candelas:

> El aforismo del siglo XX responde a los criterios de la modernidad de la poesía: entre lo actual y lo eterno, en la sinergia entre el instante, lo instantáneo, y lo universal. El enunciado de René Char *L'éclair me dure* ilustra esta combinación entre la fulgurancia del momento y su resonancia en la duración. La escritura de la forma breve se reconoce metafóricamente en toda forma de fulgurancia. Florence Delay describe el aforismo moderno como producto del instante, el relámpago del pensamiento intuitivo, la *fusée* baudelairiana. Dicha forma de escritura conecta con la de la "pointe" de un Gracián, con la greguería de Gómez de la Serna, género para bancos de los parques, mesas de café o

> barandillas de un puente y que no es ni aforismo, ni máxima, ni adagio, ni frase célebre o lapidaria. Es más bien una forma de estar que solo puede entenderse desde la poesía (59-60).

Si decimos que los membretes poseen una hibridación predominantemente marcada por el aforismo y la greguería, entonces estamos ante "un tipo textual inasible, fugitivo, cuya única continuidad parece ser justamente su discontinuidad, su intermitencia" y que se abre paso hacia un espectro de inconclusión, manteniéndose a su vez como un coctel de piezas cerradas en sí mismas (Greco 136). A la fórmula ramoniana "Humorismo + metáfora = greguería", Greco propone una ecuación certera y llamativa con respecto al quehacer de Girondo: "membrete = humorismo + crítica + metáfora" (143). Son estos sellos enunciativos los que me dispongo ahora a analizar.

3.3.3. Ejercicio de entropía: hacia un ordenamiento del membrete

Como ya he venido indicando, las piezas de Girondo presentan una discontinuidad debido a que su temática variada no está estructurada por tópicos específicos, sino más bien intercalada como un tejido multicolor. Mi propósito en este análisis es rastrear los posibles hilos conductores que permitan ubicarnos en las líneas decisivas que circundan la espiral de los membretes. Lo primero a resaltar es el alto grado de cosmopolitismo y el carácter multidisciplinar que se aprecia en todos ellos. Esta óptica abierta encuentra una posible respuesta en la crítica al nacionalismo y los regionalismos que el propio poeta nos revela:

> ❖ ¿Estupidez? ¿Ingenuidad? ¿Política?... "Seamos argentinos", gritan algunos… sin advertir que la nacionalidad es algo tan fatal como la conformación de nuestro esqueleto. (140)

- Delatemos un onanismo más: el de izar la bandera cada cinco minutos. (140)

- Así como un estilo maduro nos instruye —a través de una descripción de Jerusalén— del gesto con que el autor se anuda la corbata, no existirá un arte nacional mientras no sepamos pintar un paisaje noruego con un inconfundible sabor a carbonada. (145)

- Europa comienza a interesarse por nosotros. ¡Disfrazados con las plumas o el chiripá que nos atribuye, alcanzaríamos un éxito clamoroso! ¡Lástima que nuestra sinceridad nos obligue a desilusionarla... a presentarnos como somos; aunque sea incapaz de diferenciarnos... aunque estemos seguros de la rechifla! (139)

Las estocadas de estos signos coinciden con el espíritu plural no solo de las vanguardias, sino del propio poeta, que no repara en denunciar los localismos y advertir que la forma más certera de ser un individuo nacional es sabiendo ser antes un ente universal ("no existirá un arte nacional mientras no sepamos pintar un paisaje noruego"). Al señalar que "la nacionalidad es algo tan fatal como la conformación de nuestro esqueleto", Girondo empata la biología con el determinismo existencial, haciendo gala de un humor tan corrosivo como elegante. Dicho humor se traslada a una metáfora fálica y masturbatoria al equiparar el onanismo con la constante ascensión de las banderas. Cabe hacer hincapié en que la conformación identitaria reflejada por Girondo no desmerece en lo absoluto la marca argentina, sino que la concibe como un punto de inicio hacia un sello de universalidad. De igual forma, Girondo realiza una audaz reflexión sobre el estereotipo del ser americano visto desde el Viejo Continente, maquillando su membrete de una semiótica cliché ("disfrazados con las plumas") para luego inferir en la necesidad de crear una visión decolonial que rompa los moldes habituales. Podría decirse que estos cuatro balines de letras guardan en su interior la síntesis más aguda del espíritu que rodea a los membretes, un movimiento desde el interior geográfico hacia la conciencia planetaria que intenta abolir las fronteras y las concepciones limítrofes.

Además de esta punzada colectiva, el poeta argentino realiza una crítica individual al poner el foco en la propia creación poética y en el oficio del crítico:

- No hay crítico comparable al cajón de nuestro escritorio. (137)
- Los críticos olvidan, con demasiada frecuencia, que una cosa es cacarear, otra, poner el huevo[194]. (146)
- Llega un momento en que aspiramos a escribir algo peor. (139)
- El ombligo no es un órgano tan importante como imaginan ustedes... ¡Señores poetas! (139)
- ¡Si buena parte de nuestros poetas se convenciera de que la tartamudez es preferible al plagio! (146)
- Ambicionamos no plagiarnos ni a nosotros mismos, a ser siempre distintos, a renovarnos en cada poema, pero a medida que se acumulan y forman nuestra escueta o frondosa producción, debemos reconocer que a lo largo de nuestra existencia hemos escrito un solo y único poema. (149)

La autocrítica y el saber ser víctima de sus propios dardos, nos habla de la capacidad del poeta argentino para dar una pequeña vuelta de tuerca a sus estampados. En algunos de ellos la utilización de la primera persona del plural nos confirma la óptica inclusiva que Girondo imprime en sus etiquetas. No solo construye un espejo del mundo, también atisba un reflejo del suyo propio creando un rico juego de trasposiciones y de autolesiones humorísticas. Mediante estos primeros apuntes se comprueban dos de los principales ejes matriciales de los membretes: el primero, su espíritu cosmopolita y su afrenta a los nacionalismos, y el segundo, su carácter crítico y humorístico. Estas señas identitarias seguirán viéndose en este recorrido.

Llama la atención que, dentro de esa constelación diseminada que conforman los membretes, haya sin embargo luces dispersas que nos permitan seguir radiografiando

[194] Este membrete hace pensar en unos versos pertenecientes al poema "Comunión plenaria", incluido en *Persuasión de los días* (1942): "Nunca sigo un cadáver / sin quedarme a su lado. / Cuando ponen un huevo, / yo también cacareo. / Basta que alguien me piense / para ser un recuerdo" (*Persuasión de los días* 38).

una suerte de ordenamiento. En ese aliento entrópico, Girondo se ocupa de las culturas antiguas haciendo un guiño a los cimientos de las civilizaciones:

- La serie de sarcófagos que encerraban a las momias egipcias, son el desafío más perecedero y vano de la vida ante el poder de la muerte. (149)
- Ningún aterrizaje más emocionante que el "aterrizaje" forzoso de la Victoria de Samotracia. (144)
- Los bustos romanos serían incapaces de pensar si el tiempo no les hubiera destrozado la nariz. (138)
- Los pintores chinos no pintan la naturaleza, la sueñan. (149)
- La arquitectura árabe consiguió proporcionarle a la luz, la dulzura y la voluptuosidad que adquiere la luz en una boca entreabierta de mujer. (142)

Egipto, Grecia, Roma, China o el mundo árabe, por mencionar algunos, se presentan miniaturizados en una gracia verbal capaz de engrandecerlos por su hechura y perfección. La distorsión analógica y la chispa de lo insólito tan ampliamente difundidas en los aforismos de los surrealistas franceses, parecen adquirir en Girondo una agudeza y una fulgurancia casi indescriptibles: "Los pintores chinos no pintan la naturaleza, la sueñan". Al ver el aterrizaje de la Victoria de Samotracia, se nos viene inmediatamente a la cabeza la estética futurista liderada por Marinetti y de la que ya me ocupé en el capítulo anterior. La exquisita contraposición entre la luz de la arquitectura árabe y la que se desprende de una boca, apunta a un diálogo entre lo monumental y lo pequeño[195], rasgo, por cierto, muy común a otras estéticas de la brevedad como ocurre en el haikú. Nuevamente, vemos una universalización y una visión general, esta vez referida a la cultura y al arte. De manera casi natural, Girondo pasa de dicha óptica panorámica a una especie de zoom; es decir, los protagonistas de sus membretes ya no son civilizaciones colectivas, sino nombres y personajes concretos.

[195] Otro membrete en el que Girondo juega con este contraste entre lo macroscópico y lo empequeñecido tiene como protagonista a Azorín: "Azorín ve la vida en diminutivo y la expresa repitiendo lo diminutivo, hasta darnos la sensación de la eternidad" (142).

La presencia de lo animal es una de las constantes que acechan la producción poética de Girondo. Llama la atención cómo el poeta argentino se vale de esa impronta fáunica para animalizar objetos, pinturas y a alguno que otro artista de renombre:

- La disección de los ojos de Monet hubiera demostrado que Monet poseía ojos de mosca; ojos forzados por innumerables ojitos que distinguen con nitidez los más sutiles matices de un color pero que, siendo ojos autónomos, perciben esos matices independientemente, sin alcanzar una visión sintética de conjunto. (137)

- ¿Por qué no admitir que una gallina ponga un trasatlántico, si creemos en la existencia de Rimbaud, sabio, vidente y poeta a los 12 años? (145)

- Aunque la estilográfica tenga reminiscencias de lagrimatorio, ni los cocodrilos tienen derecho a confundir las lágrimas con la tinta. (139)

- Nos aproximamos a los retratos del Greco, con el propósito de sorprender las sanguijuelas que se ocultan en los repliegues de sus golillas. (146)

- Las frases, las ideas de Proust, se desarrollan y se enroscan, como las anguilas que nadan en los acuarios; a veces deformadas por un efecto de refracción, otras anudadas en acoplamientos viscosos, siempre envueltas en esa atmósfera que tan solo se encuentra en los acuarios y en el estilo de Proust. (136)

A mi juicio, uno de los aportes que Girondo hace con sus membretes a las estéticas de la brevedad es, precisamente, la vivificación del material artístico ajeno. El animismo de sus imágenes, cargado de apostrofes y sinestesias, crea una atmósfera panteísta en la que de pronto los cuadros, las novelas, la naturaleza, las esculturas, la arquitectura, la música o los colores –entre otras variantes y referencias–, se corporeizan como si estuvieran habitados por dioses intrínsecos. Girondo propone así una manera de mirar y de revitalizar no la mirada del artista creador, sino la del artista espectador. Ya Noguerol, en su texto "*Membretes*, de Oliverio Girondo: un fecundo diálogo interartístico" (2017), exaltaba precisamente la forma en la que el autor porteño bifurcaba su inventario artístico en dos direcciones: la de la sensibilidad crítica y la de la imagen (324). Su palabra posee el don del insuflo, el soplido que, apenas toca la cosa nombrada, la pone en marcha como si se tratara de un breve ritmo adámico. Este rasgo

se aprecia en algunos de los membretes que he venido citando, pero adquiere aún mayor protagonismo en los siguientes ejemplos:

- Nadie escuchó con mayor provecho que Debussy, los arpegios que las manos traslúcidas de la lluvia improvisan contra el teclado de las persianas. (136)
- ¡La "Olimpia" de Manet está enferma de "mal de Pott"! ¡Necesita aire de mar!... ¡Urge que Goya la examine!... (136)
- En ninguna historia se revive, como en las irisaciones de los vidrios antiguos, la fugaz y emocionante historia de setecientos mil crepúsculos y auroras. (136)
- La prosa de Flaubert destila un sudor tan frío que nos obliga a cambiarnos de camiseta, si no podemos recurrir a su correspondencia. (138)
- El silencio de los cuadros del Greco es un silencio ascético, maeterlinckiano, que alucina a los personajes del Greco, les desequilibra la boca, les extravía las pupilas, les diafaniza la nariz. (138)
- Las Venus griegas tienen cuarenta y siete pulsaciones. Las Vírgenes españolas, ciento tres. (139)
- ¡Sepamos consolarnos! Si las mujeres de Rubens pesaran 27 kilos menos, ya no podríamos extasiarnos ante los reflejos nacarados de sus carnes desnudas. (139)
- Las telas de Velázquez respiran a pleno pulmón; tienen una buena tensión arterial, una temperatura normal y una reacción Wasserman negativa. (142)
- Los surtidores del Alhambra conservan la versión más auténtica de "Las mil y una noches", y la murmuran con la fresca monotonía que merecen. (143)
- La Gioconda es la única mujer viviente que sonríe como algunas mujeres después de muertas. (144)
- Goya grababa, como si "entrara a matar". (144)
- Los rizos, las ondulaciones, los temas "imperdibles" y, sobre todo, el olor a "vera violetta" de las melodías italianas. (145)
- Hasta la aparición de Rembrandt nadie sospechó que la luz alcanzaría la dramaticidad e inagotable variedad de conflictos de las tragedias shakespearianas. (149)

Mediante estos estampados, descubrimos la gracia y docilidad con las que Girondo interviene diversos campos artísticos dotándolos de corporeidad y dinamismo. La función metabólica de la palabra, llevada a su más alto grado de concisión y trascendencia, es el resultado de una incansable búsqueda del detalle huidizo y del fulgor eternizado. Si, de acuerdo con Manuel Neila, el aforismo se distingue, entre otras

cosas, por su "subjetivación enunciativa" y su "naturaleza fronteriza" –destinada a abordar aspectos filosóficos, estéticos o morales con una perspectiva poética–, en Girondo dichos rasgos adquieren aún más fertilidad al membretar un mosaico de presencias mutables.

La labor poética de nuestro autor resalta por sus constantes parpadeos y contriciones, que elevan el sello del lenguaje hasta un silencio áurico. Enrique Molina señala que la obra del creador de los *Membretes* "se despliega en una especie de ininterrumpida ascensión", ascensión que el propio Molina detalla más ampliamente:

> La obra de Girondo se ordena […] como una solitaria expedición de descubrimiento y conquista, iniciada bajo un signo diurno solar, y que paulatinamente se interna en lo desconocido, llega a los bordes del mundo, una travesía en la que alguien, en su conocimiento deslumbrado de las cosas, siente que el suelo se hunde bajo sus pies a medida que avanza, hasta que las cosas mismas acaban por convertirse en las sombras de su propia soledad (10-11).

Dentro de esa escalera solar, los *Membretes* hunden su peso conciso en cada escalón, dejando marcada su huella polivalente y descubriendo la incógnita del destello. "La poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta" (148), reza un membrete de Girondo. Quizá la brevedad, más allá de nombrar, membra. Quizá Girondo, más allá de concebirlos, pegó sus estampados en la eterna estampida del instante.

3.4. Raíces mínimas: *Cosmos indio. Hai-kais y tankas* de Flavio Herrera

Dentro del universo de las estéticas de la brevedad en el periodo vanguardista, Flavio Herrera (Ciudad de Guatemala, 1895-1968) ocupa un lugar singular. Primero, porque su condensación verbal conjuga de manera llamativa la tradición oriental con la occidental; segundo, porque dentro de esa misma reducción lingüística se ocupa de recuperar la cultura indígena, aspecto que, desde el mismo título de la obra que nos ocupa, *Cosmos indio. Hai-kais y tankas* (1938), ya se antoja una apuesta peculiar.

La hibridación entre lo indígena y lo oriental se presenta como una mixtura que entrelaza el gusto por lo local con el deleite por la exterioridad. Dentro del corpus central de mi investigación, la obra de Flavio Herrera es la única que aborda directamente el hábitat indígena para catapultarlo hacia un paisaje de raíces mínimas en las que la brevedad hace gala de su más cálida conciencia identitaria, sin caer, por supuesto, en consignas nacionalistas ni en hermetismos supinos.

La postura bífida que adopta *Cosmos indio* no es casual ni mucho menos gratuita. Antes bien, responde a una óptica común que muchos de los vanguardistas latinoamericanos izaron como su particular visión de los *ismos*. Es lo que Alfredo Bosi ha hecho bien en llamar "la vanguardia enraizada".

La teoría de la "vanguardia enraizada", además de sugerir la existencia de una modernidad latinoamericana heterogénea y de patentizar la otredad indígena como vehículo del sincretismo cultural americano, "supone el regreso a lo propio como un mito de liberación y de autonomía cultural que avala la novedad identitaria social, política, histórica y estética", producto de la formación progresista de las nuevas naciones (Navia 3-4). En ese sentido, Bosi defiende que la metáfora del enraizamiento, más allá de un simple recodo naturalista, es en realidad "un proyecto estético que

encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el *ethos* que informa el trabajo de la invención" (20-21).

Los dualismos presentes en diversos confines del mapa vanguardista latinoamericano se debatieron dicotómicamente a través de la confrontación entre lo ideológico y lo estético, diatriba que también se trasladaría a la vertiente enraizada, aunque con más matices y entrelazamientos. Según Bosi, un escritor se "enraíza" de múltiples modos, por ejemplo, "puede sentir y comunicar un enorme placer en la descripción de la superficie más humilde de su ambiente", o bien, "examinar el subsuelo mítico de la infancia y descubrir en los laberintos de la memoria los arquetipos del amor y de la muerte" (22), entre otras posibles subjetividades.

El enraizamiento[196] que Herrera propone en *Cosmos indio* es el del paisajismo y la atmósfera cotidiana que rodea el hábitat indígena. Con un exquisito y polivalente manejo de la forma breve –ampliamente influenciada por los moldes poéticos orientales y la greguería–, el poeta guatemalteco nos ofrece una raíz plagada de imágenes reveladoras que comparten un espíritu sintetizado al más puro estilo del éxtasis contemplativo. En palabras de Ángel Acosta Blanco:

> En los trabajos de Herrera, la temporalidad —como elemento axial y temático— existe en espacios vivos y cromáticos, éstos a la vez invitadores a la contemplación, al goce, al placer y a la belleza de las arquitecturas y contenidos, los cuales son simples y majestuosos que la naturaleza ofrece sin recelo alguno a todo a quien quiere ver, oír, palpar, gustar u oler el fulgor de un cosmos encantador y caribeño en una geografía india, nativa o americana (s.n.)

[196] Existen múltiples ejemplos latinoamericanos que rescatan la estética del enraizamiento. Es el caso del "Perú quechua de Ciro Alegría y José María Arguedas; del México azteca y mestizo de Agustín Yáñez y Juan Rulfo; de la Guatemala maya-quiché de Asturias; del Paraguay guaraní del primer Roa Bastos; de la Cuba negra de Nicolás Guillén; del Puerto Rico mestizo de Luis Palés Matos; de las Antillas mulatas de Carpentier, de Jean Price Mars, de Aimé Césaire", entre otros muchos (Bosi 20).

El cosmos cantado por Herrera, más que un culto al exotismo, es una delicada y rizomática epifanía que resalta tanto por claridad como por su colorido. En estas páginas abordaré esas raíces mínimas que conforman el universo de Herrera, para ver el modo en que interactúan con la pulsión de la brevedad.

3.4.1. Semillas en expansión: estructura y versatilidad formal

En el inciso dedicado a José Juan Tablada, pudimos comprobar la manera *sui generis* en que el haikú penetró en las poéticas vanguardistas. Dos décadas más tarde de la introducción del molde oriental en Latinoamérica[197], Flavio Herrera seguiría llevando el haikú hacia una ductilidad aún más intensa, mostrando sus analogías con otras expresiones sintéticas. Así nos lo hace saber el propio autor guatemalteco en el prólogo[198] que acompaña a nuestra obra en cuestión:

> El hai-kai está emparentado, en su forma libre y en su esencia, con el epigrama, la copla, la adivinanza, y cuando se despoja un poco de su lirismo, con la greguería, y abarca desde la folklórica, de zumo [sic] objetivo, hasta los planos subliminares de la conciencia. Sus esencias son: síntesis, matiz y sugerencia. Síntesis de visión y síntesis estructural hasta el esquematismo. Condensación de imagen real e imagen ideal y eliminación de lo anecdótico. Por algo se le llama totalización mínima y puede reducirse hasta la paráfrasis y la definición poética (4).

[197] De acuerdo con Ángel Acosta Blanco, "cuando Herrera mostraba sus obras entre los años treinta y cuarenta, ya habían pasado dos décadas de que José Juan Tablada había introducido el haikai en Hispanoamérica. Aunque se le ha considerado dentro de Guatemala como parte de los modernistas entre 1910 y 1925, por su trato experimental, Herrera coincide generacionalmente en México con los Contemporáneos, en Argentina con los revisteros martinfierristas y los goyistas y en España con los ultraístas y vanguardistas" (s.n.).

[198] Más que un prólogo a la usanza, dicho texto –titulado "Proposiciones del Hai-Jin sobre el Hai-Kai"– es en realidad una suerte de apología a favor del poema sintético, en la que Herrera plantea la manera heterogénea en la que el haikú se aclimató a las vanguardias occidentales.

Esta especie de magnetismo y atracción generados entre el haikú y los moldes sintéticos occidentales facilitó el interés que los poetas vanguardistas manifestaron hacia la síntesis nipona. Herrera, detractor del "poema kilométrico" y de la "frondosidad verbal", encuentra en el haikú un acomodo "al espíritu de la lírica contemporánea impregnada de la urgencia, el dinamismo y la fatiga de la vida presente, premiosa de síntesis y loca de velocidad" (4-5), decantándose así por el aislamiento de la integridad poética y el rechazo al poema anecdótico. Recordemos que en el primer capítulo de esta investigación hice hincapié en que el haikú, más que una mera aclimatación formal de la poética de Oriente, fue una adopción espiritual en la que la "suspensión pánica del lenguaje" (Barthes, *El imperio de los signos* 100), aunada a las luminosidades de la filosofía zen, atrajo un nuevo modo de flotabilidad contemplativa que participaba en cierta medida de las aspiraciones minimalistas inducidas en el agitado clima de la vanguardia.

Cosmos indio presenta una estructura de nueve series con temáticas específicas y complementarias, a decir: "Historias naturales", "La montaña", "Huerta y jardín", "El mar", "El cielo", "El amor y la ternura", "La finca", "La vida" y "Pascua criolla". Desde una óptica indígena, resulta curiosa esta división en nueve partes que presenta la obra de Herrera, ya que, según reza la mitología maya, el Xibalbá o lugar del inframundo está dividido justamente en nueve estancias. El contraste entre lo material y lo intangible, entre la naturaleza salvaje y la domesticada, y el guiño a la festividad religiosa católica alimentan aún más la heterogeneidad cultural que palpita en la obra. Se trata de un verdadero cosmos, en donde están presente las capas vitales y sociales de la convivencia humana. En cada una de las nueve series –en las que la forma breve adopta distintos registros– asistimos a un desfile de micropostales que muestran el clima local de un paraje americano, sin que por ello no haya alusiones a elementos universales. Más que

analizar detalladamente todas y cada una de las partes que componen el cosmos de Herrera, mi objetivo es el de mostrar aquellos signos relacionados específicamente con el concepto de la vanguardia enraizada y describir la fluctuación formal y estilística que plantea el devenir de la obra.

3.4.2. De lo autóctono al minimalismo lírico

El poema que inaugura *Cosmos indio*, "Escudo", ya lleva tatuada una imagen que sirve de apertura a una visión particular del mundo. Como si de un rito iniciático se tratara, Herrera nos convida una escena casi chamánica que revela la compenetración entre el universo indígena y el hábitat natural:

ESCUDO

Sobre un potro salvaje iba desnudo
un indio—en pelo—hacia el riñón del llano
y ese día, en el cobre americano
calcó la finca su mejor escudo.

(9)

Impregnada de movimiento y magnetismo, la imagen que nos brinda este poema puede leerse como una metáfora de fecundación que nos introduce a la propuesta estética ideada por su autor. La utilización de cuatro versos endecasílabos y de la rima entrelazada en consonante nos habla ya de una maleabilidad formal ajena al estricto cómputo de 17 sílabas que acompaña al haikú. Herrera plantea desde el inicio una germinación no solo estética, sino también formal. A partir de ese vínculo paisajístico

comienzan a asomar brevedades que, como pequeñas jaulas, guardan algunas de las aves más simbólicas y representativas de la cultura prehispánica:

EL QUETZAL

Es un río de esmeralda
con una antorcha por guía.
Nació en la mitología
y desemboca en el alma.

EL SINSONTE

En su buche hay luceros
heridos por la música
del próximo aguacero.

EL TECOLOTE

Cónsul de la noche. Levita ajustada.
Resbala con dos bujías
para entrar en su posada
tras el sepelio del día.

(9-11)

No es casual que el quetzal aparezca como el primer componente fáunico del libro, ni tampoco que justo figure en la sección titulada "Historia natural". El autor guatemalteco hace un lúdico y revelador guiño a la mitología mesoamericana como germen de su propio cosmos poético. La historia natural queda así inaugurada por el dios Quetzalcóatl y su marcado dualismo representado por los elementos "río" y "antorcha", imagen que recuerda a la metáfora del "agua quemada" (*atl tlachinolli*) con que los antiguos nahuas representaban la unión de contrarios presente en el universo. El difrasismo será, pues, uno de los recursos estilísticos con que Herrera dará vida a su mixtura enraizada. Por su parte, el cenzontle –pájaro de cuatrocientas voces– y el tecolote son tratados bajo un tinte de presagio en connivencia con el ciclo diurno y el

culto a la lluvia. Ambas aves plantean un diálogo entre el universo micro y el macro, componentes intrínsecos al espíritu del haikú, pero, en este caso, con una cosmovisión autóctona.

La agilidad verbal y el carácter heterogéneo presentes en el universo herreriano pronto nos sorprenden al incorporar elementos y referencialidades de otras culturas, como la árabe, fusionándolos con la fauna local:

EL FAISÁN REAL

Casaca maravillosa.
Se la bordó Scherezada
llorando . . . ¡En cada puntada
brotó una piedra preciosa!

(10)

La capacidad de síntesis que encarna este breve poema sorprende por su elipsis y su insinuación. Más que contar, el poema canta en apenas un puñado de sílabas la historia de la princesa de *Las mil y una noches* mezclándola con la anatomía y el colorido del faisán. En estas cuatro pinceladas se juntan la forma maleable de una poética oriental, la fauna americana y la literatura árabe, pequeñas piezas que encajan por su gracia y esplendor y que amplían por completo la metáfora del enraizamiento vanguardista.

Además de la amplia diversidad animal que puebla la obra, sobre todo en la primera serie, "Historia natural", también la flora se hace presente de manera constante en el apartado titulado "Montaña". Con un desfile que predominantemente se antoja cenital, Herrera va mostrando la diversidad arbórea y floral como si se tratara de un álbum de vegetación. Lo primero a resaltar es el carácter sincrético que se da cita en algunas de las cápsulas confeccionadas por Herrera. Dicho sincretismo se traslada al

plano religioso, rescatando el campo semántico y estético del catolicismo, tal y como se observa en los siguientes ejemplos:

EL CEDRO

En la biblia está su historia
y en América su herencia.
Cedro criollo por su esencia
y su gloria.

(25)

EL TRIGO

Hierve y fulge. —Oro en crisol—
¡Y su química divina
de volver bíblica harina
la paganía del sol!

(31)

EL PALO DE ÉBANO

Con aliento franciscano
abraza la jungla entera
a su padrino africano.

(24)

A la manera de un tejido de contrapunto, Herrera va hilvanando imágenes y conceptos para visibilizar el hábitat mixto de la cultura y el paraje indoamericanos. A su vez, como ocurre en el poema "El Cedro", nos demuestra el polimorfismo y la maestría de su oficio al incursionar en la técnica del verso de pie quebrado, que hace pensar inmediatamente en la herencia de Jorge Manrique. Vemos cómo, a pesar de que el libro se subtitule "hai-kais y tankas", en realidad el libro recoge el sintetismo y el algoritmo espiritual de dichos moldes orientales, pero evita su reproducción exacta en lo que al cómputo silábico[199] se refiere, justo como ocurre en los poemas de José Juan Tablada.

[199] El propio Flavio Herrera se extiende en este punto, señalando que "el hai-kai, conforme al canon nipón, no se acomoda a la frondosidad latina y de allí que poetas franceses, españoles y americanos le hayan soslayado la identidad métrica y, cediendo a la exuberancia temperamental y a razones de

La ruptura del encorsetamiento métrico del haikú o del tanka y su adaptación a recipientes libres o a la adecuación de formas occidentales, responde a una necesidad de evadir la reproducción mimética formal en favor del rescate de su esencia y sus principios de "cábala lírica" (Herrera 5).

Siguiendo la atmósfera religiosa, el poeta guatemalteco se vale de la fauna para aludir, como una especie de adivinanza, a uno de los componentes del misterio de la Santísima Trinidad, en este caso al correlativo con el del Dios Espíritu Santo:

LA PALOMA

No vi un plumaje más blanco
ni un aliño más puro
¿era el Espíritu Santo?

(14)

Pero sin duda alguna, el poema que con más gracia y tino revela el aura sincrética entre el universo indígena y la herencia española, representada en este caso por el culto mariano, es el titulado "Luna":

LUNA

Lo que una india diría
al verte: —Comal de plata
para la virgen María—.

(56)

La transmutación del astro lunar en un utensilio de cocina prehispánica, así como la hipotética complicidad entre una india y la ofrenda mariana, nos habla de una breve escena de epifanía que resalta por su inventiva, su dualismo y su plasticidad. Dejando de lado este enraizamiento espiritual, Herrera se detiene a glorificar otros

morfología lingüística, hayan roto el molde clásico nipón de tres versos que suman 17 sílabas para hacer adaptaciones" (6).

coloridos y especies de la geografía americana, haciendo gala de su más alto grado de síntesis que lo emparenta claramente con el quehacer de la greguería ramoniana e incluso con el campo de la minificción:

EL CACTUS

El puerco espín vegetal.

(29)

EL CAFE

Su piel es escarlata,
su carne azul. Su sangre. . . ¿No es mulata?

(27)

EL LINO

Ya tenía desde niño
penas para encanecer.

(26)

Pequeñas y pulidas joyas líricas que se reducen a veces a la miniatura de dos versos o de una sola línea (Montiel 84), los destellos textuales de Herrera están cargados de sugerencia y encantamiento. En lo que respecta al ámbito de la greguería, *Cosmos indio* está poblado por diversos componentes unilineales que abren su brevedad hacia un gigantismo imaginario. La brillantez con la que aparece definido el cactus y su transmutación biológica en puercoespín nos habla del ingenio y la economía lingüístico-conceptual con que Herrera desafía el discurso de lo mínimo. Más aún, sorprende la manera en la que el autor va diseminando estas semillas definitorias a lo largo de las páginas, dejándonos múltiples apreciaciones como las siguientes:

LAS MARIPOSAS

Los párpados del viento.

EL MURCIÉLAGO

El ratón aviador.

LOS LOROS

Pájaros vegetales.

LA JIRAFA

No pudo ser culebra.

EL SALTAMONTES

Acróbata con muletas.

EL BURRO

El acordeón del crepúsculo

LA ARAÑA

La cicatriz del silencio.

EL ARROZ

Él mismo hace sus dientes.

LOS FAROS

Son luceros sin ticket de regreso.

(10-50)

Mediante esta pequeña muestra de exclamaciones poéticas, se comprueba el alto grado de síntesis por el que Herrera deambula a través del universo americano. Desde insectos y animales hasta elementos producidos por el humano, estas cápsulas revelan la

miniaturizada diversidad que el poeta busca imprimir en su obra, como si se tratara de una maqueta reducida a escalas mínimas. Sorprenden, de igual forma, los recursos poéticos como el de la metáfora auditiva ("El burro: el acordeón del crepúsculo") o el de la personificación atmosférica ("Las mariposas: los párpados del viento"). La diversidad de *Cosmos indio* no solo se da a nivel de contenido, sino también a nivel formal. Según apunta Ángel Acosta Blanco, estas miniaturas o telegramas poéticos "podrían compartirse con aquellos textos extraliterarios conocidos como definiciones" y que fueron practicadas en el ambiente vanguardista por diversos autores, como Ramón Gómez de la Serna, José Gorostiza, Jorge Carrera Andrade o Macedonio Fernández, entre otros muchos (s.n.)

Dentro del nicho natural en el que nos sumerge Herrera, hay ciertas reminiscencias al lenguaje y al material tecnológico que resaltan por su carácter inusual, hecho que logra crear pequeños contrastes que sorprenden al lector:

EL SOL

Pelota de fút-bol
dentro del arco-iris
esta tarde hizo gol.

(55)

LOOPING THE LOOP

Qué alegre tenía el vino
aquel avión que esta tarde
se emborrachó en las estrellas[200].

(57)

EL AVIÓN

El pájaro sin hembra.

(58)

[200] Este es uno de los poquísimos haikús en los que Herrera desecha por completo la rima.

Los avances técnicos, las piruetas aéreas e incluso el elemento deportivo siembran un halo de contrapeso a la caravana de naturaleza que desfila por la obra, asumiendo igualmente un riesgo estilístico y demostrando las posibilidades plásticas que puede abarcar la forma breve. Como había anticipado, además de los elementos netamente materiales tratados por Herrera, en la obra aparecen secciones dedicadas a la fenomenología del sujeto poético, o, lo que es lo mismo, a la atmósfera de sensaciones y emociones que pueblan el espíritu de la enunciación discursiva. Normalmente, en el haikú se da la óptica objetiva, evitando el uso de los posesivos y de la presencia del yo. Herrera, sin embargo, trasladando la mirada hacia las pasiones y la belleza de la amada en la sección titulada "El Amor y la Ternura", encapsula la anatomía corporal mediante pequeños detalles de cuadro:

SU CABEZA

Áurea. Fina. Quimérica:
En una sola espiga
el milagro de América.

SU CUELLO

¿Sabían los huleros
que hay también otro tallo
con jugo de luceros?

SU ABRAZO

Entre la vida hostil,
su frenesí—paréntesis
de marfil.

LIBÍDINE

En tus besos
cóncavos como hamacas
hace la siesta mi deseo.

(61-64)

De la geografía paisajística a la geografía del cuerpo, Herrera hace un paneo verbal entre dos sustancias que conviven en el espacio mínimo urdido por el lenguaje. El enraizamiento de Herrera retrata una parábola vanguardista que abarca un cromatismo y una escala temática tan variados como refulgentes. El cosmos verbal de la obra cumple así una función de microclima que gira en torno a la visión indígena de América desde una perspectiva molecular y fragmentaria. Cada poema es un pequeño astro de tinta que alumbra la consustancialidad de una misma materia sonora y visual, y que se reviste a través de una mirada limpia y genuina, sin escaparates rimbombantes ni fórmulas desgastadas. De ahí que el aporte de Herrera a las estéticas de la brevedad de la vanguardia resalte por su pragmatismo y versatilidad sintética y sin adscribirse a ningún *ismo* en específico. Su apuesta por enraizar la visión particular de la vanguardia latinoamericana va más allá de cualquier expectativa y programa escritural, respondiendo únicamente al parpadeo en que se coagula el milagro de la palabra.

Para ahondar aún más en dicho microclima, el poeta guatemalteco nos traslada a la vida cotidiana, grácil, sencilla y austera del nativo americano:

DESAYUNO DEL INDIO

Entre las cañas. —Oro y humo—.
El jarro abre la boca haciendo gárgaras
con el café ranchero.
Desayuno. Tortillas,
rubias tortillas, entre aplausos
caen desnudas al circo del comal […]

LA MARIMBA

Esqueleto de animal
antidiluviano. Aún canta
con la columna vertebral.

GÜIPIL

Todo el milagro de abril
cogido en el bastidor
donde la india teje—flor
y pájaro—su güipil.

CASA DE FINCA

Teja y cal.
Casa de finca en Guatemala
estilizando a la mengala
en el romance tropical […]

OJOS DE CRIOLLA

Bajo la mata del pelo
le saltan dos ardillas
en celo.

(67-70)

De igual forma, la filosofía natural sobre la cual reposa gran parte de estas miniaturas poéticas nos deja visiones de plenitud y de identidad cultural que destacan tanto por su desnudez como por su síntesis conceptual:

EL MAÍZ

Feliz
de ser india,
sonríe la mazorca de maíz.

(40)

A la manera de un *locus amoenus* tropical, *Cosmos indio* es una de las tentativas sintéticas que con más acierto penetra en la identidad cultural del ser americano. Este rasgo sincrético es uno de los sellos distintivos que, en cierta medida, diferencian las

vanguardias europeas de las del Nuevo Continente. A este respecto, Alfredo Bosi señala:

> Estimulado por el conocimiento del otro, el artista latinoamericano se miró a sí mismo y encontró un rostro humano, por lo tanto universal, en sus cantos y mitos, en las pasiones de la cotidianidad y en las figuras de la memoria. La investigación operada en la médula de la propia cultura alcanzó niveles distintos de originalidad en relación con las literaturas europeas contemporáneas […]. Culturas regionales que se componen de estratos no europeos densos y significativos pudieron inspirar un tipo de literatura "marcada", si se le contrapone a la de las metrópolis (20).

La vanguardia latinoamericana se distinguió, en ciertas obras, no como un mero gesto imitativo de la eclosión europea, sino como un rostro anfibio marcado por señas particulares de identidad. La obra de Flavio Herrera lleva ese sello a un mosaico molecular en donde la brevedad se despliega de manera polimórfica. Los textos de Herrera –comenta Ángel Acosta Blanco– "pueden leerse como definiciones, o como saetas, o como haikais, o como greguerías, o como epigramas" (s.n.). Así, continúa Acosta Blanco, los textos breves de Herrera pueden calificarse de "minificción bonsái", ya que "tienen algo del haikai japonés y, al mismo tiempo, mucho de la técnica occidental del siglo XX en términos de concisión y operatividad textual (*brevedad, fragmentación, hibridismo, relectura, intertextualidades*…)" (s.n.).

Jardín de bonsáis enraizados de vanguardia, *Cosmos indio* es un puzle en el que cada pieza representa una partícula epistémica en la que se adivina el rostro híbrido de un paisaje no solo marcado por la naturaleza y el ser local, sino por las estéticas culturales provenientes de Europa y Oriente. Desde una posición de fraternidad ancestral, Herrera se cuestiona: "El indio de América ¿no tiene ascendencia oriental? Ya González de Mendoza señaló un parentesco de origen entre el hai-kai y esos logros de expresión sobria y sintética del arte decorativo de los antiguos mejicanos" (6).

A través de la poesía, Herrera crea un puente subterráneo que conecta el sentir idílico y espiritual de las antiguas civilizaciones que poblaron el continente americano con el desarrollado en latitudes orientales. La estética de la brevedad que encarna la propuesta de Herrera conglomera múltiples esquirlas de un espejo fragmentario en donde se asoman no solo novedades poéticas, sino también el cosmos que fluye por los túneles secretos de la memoria americana.

3.5. *Microgramas* de Jorge Carrera Andrade o el animado alfabeto del mundo

Compuestos entre 1922 y 1926, y publicados parcialmente en los libros *Boletines de mar y tierra* (1930)[201] y *Rol de la manzana* (1934), los *Microgramas* de Jorge Carrera Andrade (Quito, 1903-1978) aparecieron reunidos por primera vez en una edición confeccionada en Tokio en 1940, año en el que el poeta representaba a su país natal en calidad de Cónsul General en Yokohama, Japón (Ojeda 6). El aliento vital y progresivo de estos "poemas compresos", como los llamaba su autor, nos permite trazar una cronología de dieciocho años en los que las continuas muestras y visibilidades delataban ya un fervor por crear un nicho exclusivo dedicado a la forma breve.

Destinado a ejercer un sentido trascendental del mundo y a encapsular "la grandiosidad del mensaje de las cosas pequeñas" (Carrera Andrade 2), el micrograma guarda en su taxonomía cierta afinidad con una de las formas breves más cultivadas en

[201] En dicho volumen, hay una parte titulada "Cuaderno de poemas indios" que, de acuerdo con Trinidad Barrera, "apunta hacia la otra dirección de la vanguardia ecuatoriana, la de preocupación social y, al mismo tiempo, la de un interés por el tema indígena similar al de cierto sector del Perú, que se preocupa por presentar ese mundo primitivo e ingenuo, esa descripción de los ámbitos rurales y de la vida indígena no desprovista de cierta mirada inocente, cierto fervor animista, ayudada de imágenes vanguardistas" (98), hecho que sin duda alguna coincide con la metáfora del enraizamiento presente, como ya vimos en el apartado anterior, en el *Cosmos indio* de Flavio Herrera.

Occidente: el epigrama. El propio poeta ecuatoriano, en un lúcido y revelador ensayo, lo explica de la siguiente manera:

> El microgramа no es sino el epigrama español, despojado de su matiz subjetivo. O más bien dicho, el epigrama esencialmente gráfico, pictórico, que por su hallazgo de la realidad profunda del objeto –de su actitud secreta– llega a constituir una estilización emocional; el epigrama reducido en volumen, enriquecido de compleja modernidad, ensanchado a todas las cosas que integran el coro vital de la tierra […]. Al esquema jocoso de personajes y sucesos, había que sumar el apunte rápido en que se aprisionara el gesto de las vidas insignificantes, despreciadas por los contempladores de un mundo monumental. Así nació el microgramа (1-2).

Desde sus orígenes lapidarios hasta su confección más aguda y mordaz, el epigrama, tal y como lo expliqué en el primer capítulo de esta investigación, tuvo un recorrido bastante fructífero y heterogéneo no solo en el mapa europeo, sino también en el americano. En el caso del microgramа, el mensaje poético ya no va destinado a un personaje en concreto ni a pormenorizar los defectos físicos o morales de tal o cual celebridad. Antes bien, Carrera Andrade traslada esa punzada satírica y subjetiva al mundo de los pequeños seres que pueblan nuestro entorno, sembrándoles un esplendor vital y rodeándolos de un halo engrandecido capaz de catapultarlos hacia un orden en donde las jerarquías se disuelven en favor de una misma sustancia universal. El panteísmo subterráneo que fluye bajo las cristalizaciones confeccionadas por Carrera Andrade no solo teje vínculos con la tradición epigramática, sino también con otras formas breves de diversas procedencias. Especial mención merecen aquellas que el propio poeta reivindica como antecedentes del microgramа, por ejemplo, la saeta, el proverbio, el cantar y, por supuesto, el haikú. Desde la lírica popular hispana hasta la poética oriental, Carrera Andrade comprueba una vez más la microtexturización a la que se vieron sometidas las estéticas de la brevedad dentro del periodo vanguardista,

incidiendo en la hibridación y las múltiples posibilidades conceptuales y formales recaídas en las formas breves.

Más que un oficio meramente formal, la óptica que propone el poeta ecuatoriano desemboca en una visión acorde con el espíritu minimalista y trascendental presente en la mayoría de los actores artísticos de la época. "La imagen microgramática –comenta Trinidad Barrera– se va a convertir en el modo habitual de ver las cosas, expresión cabal de la síntesis poética perseguida por cubistas y otros manifestantes de la vanguardia" (98).

Ese modo de ver las cosas coincide con una reivindicación de los seres diminutos y del universo microscópico tantas veces relegado a un segundo plano. Los comprimidos textuales de Carrera Andrade cumplen así la función de poner en marcha toda una imaginería ritual y puramente vitalista, universo al que a continuación me dispongo a desentrañar.

3.5.1. Materia en reducción: del libro como continente miniaturizado

Como he anticipado anteriormente, la cronología escritural de las "miniaturas líricas" de Carrera Andrade abarca casi un periodo de dos décadas, concretamente, de 1922 –año en que comienza a escribirlas– a 1940, fecha en que son recopiladas en su totalidad. Primero, aparecieron doce piezas en *Boletines de mar y tierra* (1930), luego once en *Rol de la manzana* (1935), para, finalmente, quedar reunidas, junto a ocho más de carácter inédito, en la obra *Microgramas* (Barrera 97). La clave para entender la intención del autor por recopilar la totalidad de sus poemas sintéticos en un solo libro la encontramos, en cierta medida, en un elemento paratextual de notable valor: me refiero a la propia

materialidad de la obra. Al parecer, fue el propio Carrera Andrade quien eligió las pautas dimensionales para dar cuerpo a un objeto que se correspondiera con su contenido. Según comenta Enrique Ojeda, "el reducido formato del libro, diseñado por el autor, concuerda con la brevísima dimensión de esas frágiles estructuras líricas para las que el poeta acuñó el feliz término de microgramas" (6). Continente y contenido se equilibran para dar al lector una experiencia de lectura que se antoja lúdica y acorde a la exploración formal inherente al espíritu vanguardista. Si José Juan Tablada, en sus "poemas sintéticos", brindó al lector la posibilidad de colorear y personalizar su propio ejemplar mediante la inclusión del componente dibujo-haikú, Carrera Andrade hace lo propio al jugar con el empequeñecido formato del libro para crear la ilusión de un diminuto zoológico portátil.

La estructura que presenta este microlibro está integrada por tres partes: "Origen y porvenir del micrograma", "Microgramas" y "Haikais japoneses". La primera de ellas es, en realidad, un breve ensayo en el que Carrera Andrade traza los antecedentes y las cualidades diferenciadoras de su propuesta estética en relación con otras formas poéticas breves[202]. Por su parte, la segunda sección está compuesta precisamente por los microgramas, un conjunto de poco más de treinta minúsculas piezas que seducen por su concisión y su capacidad hipnótica. Finalmente, el tercer apartado conglomera una selección –traducida por el propio autor– de algunos haikús japoneses pertenecientes a los grandes nombres de la tradición oriental. Ensayo, poesía y traducción forman así un componente tripartito que se nutre y se complementa para ofrecernos una visión más aguda y plural del quehacer poético de su autor.

Previo a entrar de lleno al análisis de los microgramas, es oportuno señalar un rasgo oriental muy vinculado a la visión poética de Carrera Andrade. En la época en la

[202] Al parecer, según lo señalado por Enrique Ojeda, el breve texto introductorio, "Origen y porvenir del micrograma", se trata de una conferencia pronunciada por el propio Carrera Andrade en la Sociedad Jurídico-Literaria de Quito en 1934 (Barrera 97).

que el autor ecuatoriano comienza a difundir sus miniaturas textuales, es decir, en la década de los treinta del pasado siglo, el poeta japonés de mayor renombre era Kyoshi Takahama, cuyos "poemas comprimidos" habían aparecido traducidos al francés con un prefacio de Paul Valery. De acuerdo con Takahama, la regla primordial del haikú consiste en saber captar los cambios físicos y los rasgos sentimentales que el carácter cíclico de las estaciones imprime sobre el mundo. Es lo que en japonés se conoce como "kidai" o sentimiento de la naturaleza, concepto que encierra las grandes verdades poéticas de la tradición japonesa, así como "la influencia apaciguadora del budismo" (Carrera Andrade 13-14).

La contemplación de los fenómenos naturales y la grandiosa captación de los seres pequeños hacen del haikú un recipiente capaz de registrar los cambios imperceptibles que se dan en el universo y darles sensación de infinitud. La virtud poética del "kidai" se convierte así en uno de los motores espirituales de Carrera Andrade, quien, como veremos a continuación, logró imprimir en sus breves composiciones no solo el ámbito oriental, sino también una de las visiones más sugerentes del simbolismo francés y que marcaría profundamente a la nueva poesía; me refiero a la teoría de las correspondencias, impulsada principalmente por Charles Baudelaire.

3.5.2. Del panteísmo textual al universo sígnico: el insuflo del micrograma

Dentro de las afinidades poéticas de Carrera Andrade, resaltan las provenientes de la tradición oriental, concretamente de la nipona, y las de Occidente, con especial atención a la literatura francesa. El primer viaje a Europa realizado por nuestro autor entre, 1928

y 1933, le permitió rastrear con fervor el desarrollo de la poesía gala, fervor que lo llevaría a confeccionar su libro *Poesía francesa contemporánea*, un trabajo iniciado en 1929 y concluido en 1952 (Barrera 96). Debido al contacto con el simbolismo francés, Carrera Andrade quedó profundamente encandilado por la visión poética que Baudelaire dejó plasmada en *Las flores del mal* y que en cierto modo incidiría en la suya propia. En dicha visión, el poeta francés se lanza a recuperar una de las teorías herméticas más singulares del panorama occidental y que influiría con gran determinación en el paisaje poético y filosófico durante siglos, a decir, la teoría de las correspondencias.

En *Los hijos del limo* (1974), Octavio Paz se encarga de penetrar en ese ámbito de manera profunda y plural, indagando en la influencia que tanto la teoría de las correspondencias como el concepto de "analogía" ejercieron sobre los poetas del romanticismo y la vanguardia. Paz expresa esta afinidad en los siguientes términos:

> En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo (*Casa de la presencia* 402).

Definido por el Nobel mexicano como "la ciencia de las correspondencias", el término "analogía" constituyó uno de los principales motores del oficio poético de Baudelaire, motor que Carrea Andrade conoció sin duda a través de ciertos poemas, como el cuarto soneto que figura en *Las flores del mal* y que se titula, precisamente, "Correspondencias". Según afirma Fernando Chelle, "el poema 'Correspondencias', texto que funciona como una poética dentro de la obra baudeleriana, marcó un camino, no solo para los simbolistas, sino también para las diferentes vanguardias que

transformaron, a partir de sus concepciones estéticas, la lírica que heredarían los poetas del siglo XX" (19). El tema del poema –continúa Chelle– ya está planteado en el mismo título, es decir, "son las correspondencias que el poeta va a encontrar, a establecer, entre los distintos aspectos que hacen a la naturaleza del hombre", por ejemplo, las correspondencias que existen entre lo material y lo espiritual, y la forma en que el poeta las irá descubriendo, captando o traduciendo (19).

Aunque no pueda detenerme a analizar rigurosamente el poema de Baudelaire, sí que es oportuno citar al menos el primer cuarteto –traducido, en este caso, por Luis Martínez de Merlo–, ya que en él se adivinan las claves primordiales que emulsionan la visión analógica del universo propuesta por el simbolista francés:

> La Creación es un templo de pilares vivientes
> que a veces salir dejan sus palabras confusas;
> el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos
> que le contemplan con miradas familiares.
>
> (Baudelaire 95)

En estas cuatro líneas se percibe la alquimia de la materia y su poder de enunciación. La naturaleza es presentada como un lenguaje en el que el ser humano permanece atento a las señas del gran poema que es el mundo. Las cosas y los seres naturales son presentados como lúcidas conciencias enunciadoras de un mensaje oculto, rasgo que concuerda con la "concepción religiosa panteísta" de Baudelaire, en la que Dios se aparece no como un creador escindido de la naturaleza, sino como una sustancia divina presente en todas las cosas del universo (Chelle 19). Esas "palabras confusas" emitidas por el templo natural y esos "bosques de símbolos" que rodean el camino del hombre son en realidad correspondencias de un texto cosmogónico que se está escribiendo a sí mismo y que el poeta debe traducir y reconvertir en una nueva constelación de signos; es decir, "si la analogía hace del universo un poema, un texto

hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo" (Paz, *Casa de la presencia* 464). Dicho de un modo más amplio y profundo:

> Baudelaire hizo de la analogía el centro de su poética […]. En la concepción de Baudelaire aparecen dos ideas. La primera es muy antigua y consiste en ver al universo como un lenguaje. No un lenguaje quieto, sino en continuo movimiento: cada frase engendra otra frase; cada frase dice algo distinto y todas dicen lo mismo […]. No es menos vertiginosa la otra idea que obsesiona a Baudelaire: si el universo es una escritura cifrada, un idioma en clave, ¿qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador? Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar al universo para cifrarlo de nuevo (Paz, *Casa de la presencia* 480-482).

Llegados a este punto, analizaré el modo en que la analogía de las correspondencias universales está íntima y magistralmente relacionada con la poética que fluye en los microgramas de Carrera Andrade. La primera clave la tenemos en un pequeño texto que precede a los microgramas titulado "Ordenando un universo", y que sirve a modo de poética general del libro. En dicho texto, Carrera Andrade nos comparte su visión panteísta y análoga del universo:

> Hay un matizado y cambiante universo inmediato, compuesto de pequeños seres que nuestra mano puede mover a voluntad y colocarlos en un orden más o menos armónico. En este breve universo animado, que me rodeó desde niño, pude señalar mis amistades preferidas y entregarme a una especie de juego cósmico e intrascendental, aunque significativo […]. Descubrí que los seres feos cumplen también, a su modo, una tarea bella, y que el sapo, el moscardón, el gusano, son otras tantas cifras de la clave secreta del universo. La nieve animada del flamenco, la misantropía vegetal del cactus, el trabajo oculto de la oruga en el árbol, me condujeron, en ascendente escala cósmica, a descifrar el alfabeto de los pájaros, altos signos que mantienen el orden espiritual del planeta (27-28).

Al referirse al universo de los pequeños seres que el propio poeta puede ir gestionando hacia un orden armónico, ¿no está Carrera Andrade viendo a esos entes naturales como si fueran palabras que deben acomodarse en un poema? Al hacer referencia a ese "breve universo animado", a ese "juego cósmico", a esa "clave secreta del universo" o a ese "alfabeto de los pájaros" que mantiene en orden espiritual del planeta, ¿no se nos está proponiendo una sintaxis hermética emanada de la naturaleza y a la que debemos prestar atención para traducirla en un nuevo texto a modo de una correspondencia análoga? Desde esta primera reflexión, el poeta ecuatoriano crea un cordón umbilical entre el universo sensible y el logos poético, un vaso comunicante que servirá de nexo entre la naturaleza como texto y el texto como naturaleza, un panteísmo sinérgico que quedará encapsulado en el recipiente microgramático.

Una de las estrategias de Carreara Andrade para visualizar la convivencia sistémica entre los distintos órdenes del universo es la de ligar lo micro con lo macro, lo inasible con lo palpable. Esta armonización se aprecia desde prácticamente el inicio de la obra, como lo demuestra este micrograma:

LO QUE ES EL CARACOL

Caracol:
mínima cinta métrica
con que mide el campo Dios.

(30)

Vemos claramente cómo el poema encarna estilísticamente el género de la definición, rasgo muy ligado a las formas breves tal y como lo he evidenciado a lo largo de este estudio. La distribución de tres versos con métrica variable nos hace pensar en la aclimatación del espíritu del haikú al quehacer poético vanguardista, rehuyendo del estricto cómputo silábico y dando preferencia a la imagen pánica representada por el

caracol y el ente creador. La transfiguración carnal del insecto en una hilera numérica de medición nos da la relación analógica de la naturaleza como patrón alquímico. No es la única vez en que Dios aparece como agente panteísta de la breve escena poética; también lo hace en otros microgramas, como el siguiente:

ALFABETO

Los pájaros son
las letras de mano de Dios.

(49)

Aquí ya se aprecia de manera contundente la analogía de la naturaleza como texto cósmico y el texto como naturaleza por descifrar. El mismo título del poema, "Alfabeto", confirma aún más esta correspondencia que, de manera excepcional, Carrera Andrade hace patente entre la "natura" y la diseminación escritural de la trascendencia, hábilmente subjetivada en el vuelo de los pájaros. En casi la totalidad de la obra, Carrera Andrade se ocupa del campo semántico de la escritura (silencio, letras, máquina de escribir, jeroglíficos, garabatos o signos, entre otros muchos referentes), mezclándolo con una biodiversidad fáunica y floral que acentúa aún más la idea del poema como doble del universo. Así lo evidencia el siguiente ejemplo, en el que nuevamente se insinúa el abecedario secreto que guardan los pequeños seres:

LA LOMBRIZ

Sin cesar traza en la tierra
el rasgo largo, inconcluso,
de una enigmática letra.

(39)

Como si de un entomólogo se tratara, Carrera Andrade coloca a sus insectos en una postura móvil y propicia para la contemplación. La anatomía y los movimientos

característicos de la lombriz equivalen en el poema a una tipografía movediza e indescifrable que conecta con el titubeo escritural y casi imperceptible que se da en los entes del universo. Según cuenta el propio poeta ecuatoriano, en una ocasión alguien llamó "héroes insignificantes" a los seres que pueblan sus microgramas (23). Una imagen certera, sobre todo si se tiene en cuenta que la lombriz es un ser con un protagonismo casi nulo en la tradición poética universal. Carrera Andrade, gracias en parte al sentimiento natural del "kidai" japonés, logra ver en ese insecto seseante la posibilidad de una letra en constante búsqueda de definición, es decir, la confección de un mensaje cifrado a la espera de ser traducido.

En el universo panteísta de Carrera Andrade, también hay cabida para elementos anatómicamente hermetizados como el ostión y la nuez, dos diminutas materias que encierran un misterioso secreto:

OSTIÓN

Ostión de dos tapas:
tu cofre de calcio
guarda el manuscrito
de algún buque náufrago.

(31)

NUEZ

Nuez: sabiduría comprimida,
diminuta tortuga vegetal,
cerebro de duende
paralizado por la eternidad.

(34)

Desde las profundidades marinas hasta las frondosidades arbóreas, el vanguardista ecuatoriano nos lleva por todas las latitudes posibles. El manuscrito del ostión o la sabiduría comprimida de la nuez –"diminuta tortuga vegetal", "cerebro de duende"– ponen en relieve el valor de lo imperceptible y, sobre todo, la misión poética

de salvaguardar y regir todo un mundo miniaturizado y reservado a las ópticas más contemplativas. A su vez, se aprecia nuevamente la impronta de las correspondencias entre diversos planos existenciales, expresada mediante la equiparación de frutos arbóreos (las nueces) con elementos biológicos (el cerebro y los caparazones).

Al igual que José Juan Tablada, Carrea Andrade también se ocupó de la figura del sapo con gran acierto y simpatía. El ecuatoriano vuelve a tejer vínculos no solo entre la fauna y el texto cifrado que de ella emana, sino también entre los seres diminutos y los cuerpos celestes:

MECANOGRAFÍA

Sapo trasnochador: tu diminuta
máquina de escribir
teclea en la hoja en blanco de la luna.

(35)

La imagen sonora y performativa de este microgramа resplandece con total claridad, poniendo en funcionamiento las claves ocultas de las correspondencias cósmicas mediante el mensaje que el sapo teclea en una página áurica. Rica en sinestesias y en metáforas inusuales, la poesía que fluye en esta obra también recupera el hábitat local, transmutando su fisiología en un artilugio verbal y explosivo, como el que se recoge en esta breve pieza:

GRANO DE MAÍZ

Todas las madrugadas
en el buche del gallo
se vuelve cada grano de maíz
una mazorca de cantos.

(40)

El juego que se establece entre lo uno y lo múltiple, entre ese grano de maíz y su florecimiento en una "mazorca de cantos", nos habla de una cadena alimenticia y textual que se ordena como una secuencia poética. El gallo picotea el maíz, y éste explota convirtiéndose no en cacareo, sino en múltiples cantos. Nuevamente, el universo parece estar en constante analogía cíclica y bullir como un texto hablado o escrito a través de la naturaleza multiforme.

El trazo y los signos ilegibles que deja tras su paso el fluir del tiempo se encarnan de manera inherente en la pulsión vital de los seres que lo habitan. Los cuerpos fáunicos no cesan su labor de emisores escriturales, tal y como sucede con el flamenco y la gaviota:

ZOO

Flamenco:
garabato de tiza en el charco.
Movible flor de espuma
sobre un desnudo tallo.

(38)

DEFINICIÓN DE LA GAVIOTA

Gaviota: ceja de espuma
de la ola del silencio.
Pañuelo de los naufragios.
Jeroglífico del cielo.

(47)

La naturaleza, más que transcurrir, se transmuta perpetuamente en texto, haciendo patente la inalterabilidad del cambio, principio fundamental que rige gran parte del pensamiento taoísta y del budismo zen presentes en el espíritu de las formas poéticas orientales. Lo único inalterable en el universo es el fluir de las cosas, y la misión del poeta en ese inagotable vaivén es precisamente traducir el movimiento en quietud, hacer del instante una jaula de eternidad. Conocedor de las prácticas

contemplativas del Japón[203], Carrera Andrade se suma a ese rito de iluminación coagulando sus visiones en pulsiones estáticas. Más que una estética, el microgramа nos ofrece una forma de mirar el mundo.

En ese ritmo de correspondencias cósmicas también hay lugar para el tema de las prácticas adivinatorias, solo que en este caso dicho poder visionario se traslada al mundo de los seres diminutos y desapercibidos, como es el caso de la oruga:

QUIROMANCIA

Descifra la buenaventura
sobre las rayas de una hoja
el dedo lento de la oruga.

(56)

Los insectos cumplen así una función taumatúrgica y desinteresada en la que sus pequeñas dimensiones corporales contrastan con el papel trascendental que juegan en el cosmos. La lentitud del tránsito de la oruga se revela como una sagrada ralentización del devenir de los acontecimientos, estableciendo una comunión con el sentimiento de la naturaleza ("kidai") y revelando la bonanza de la transitoriedad.

Una de las imágenes microgramáticas que resplandecen con especial fulgor es la del poema titulado "Pescado". En él, Carrera Andrade elabora un rico tejido de sinestesias que mezcla materia, fauna, escritura, texto y número, todo ello a partir de la nítida y misteriosa boca de un pez por la que aparecen burbujas de oxígeno verbalizadas desde una óptica imaginativa:

[203] A este respecto, el propio Carrera Andrade comenta: "En mis escalas en el Extremo Oriente, he tenido ocasión de observar, en efecto, la actitud filosófica de los japoneses –campesinos y hombres del pueblo– ante los fenómenos naturales, y su manera de contemplar 'en una quietud de alma completa la inestabilidad de las cosas y de la vida humana'" (14).

PESCADO

Canuto vivo y rosado,
escribe ceros de vidrio
en la redoma el pescado.

(54)

El efecto conseguido por la aparición repentina de esos "ceros de vidrio" escritos gracias a la respiración del pescado es tan mágico como indeleble. La plasticidad y concisión de estos tres versos consiguen eternizar la metáfora volviéndola casi una estampa mnemotécnica. Cuánta exquisitez y perfección reunidas en una imagen tan común como potente. Ahí donde sólo hay cotidianeidad y repetición, Carrera Andrade consigue captar los mensajes ocultos de la analogía y cincelarlos con el brillo de las palabras.

A mi juicio, el poema que mejor recoge la correspondencia entre universo y texto es el titulado "Bergsonismo"[204], ya que se nos presenta un animado alfabeto del mundo mediante la equiparación anatómica del caracol con la tipografía de la letra "i griega" o "ye":

BERGSONISMO

El caracol inventa
en el alfabeto de las cosas
la penúltima letra.

Desde su celdilla,
ante el espectáculo del mundo
alarga su Y viva.

Hypsilon,
pide continuidad
el caracol.

(37)

[204] El título del poema alude al filósofo Henri Bergson (1859-1941), quien se distinguió, entre otras cosas, por contraponer el concepto de la "duración real" –cualitativa, dinámica e irreversible– al del tiempo mecanicista registrado por el reloj. En su obra más célebre, *La evolución creadora* (1907), sostiene que "la evolución biológica se ve impulsada por un ímpetu vital o *élan vital* que conduce a la vida a superar la tendencia entrópica a decaer que muestra la materia" (Audi 102-103).

En este lúcido y revelador poema el universo se nos presenta como un alfabeto. El cuerpo del caracol, representado como una "Y viva", se refiere por su puesto a la manera en que se abren los cuernos del insecto formando una imagen casi calcada de la última letra del abecedario. Aquí laten, de manera armónica y especial, tanto la analogía de las correspondencias como el *kidai* del haikú. Con el candor de una llamarada, Carrera Andrade transmuta la naturaleza en lenguaje y el lenguaje en un ente vivo y orgánico; es decir, hace de los seres un signo y de los signos una materia fisiológica.

Estos rasgos poéticos de Carrera Andrade, pudieron haberse nutrido, entre otras muchas cosas, gracias a las traducciones de algunos haikús nipones realizadas por el propio poeta. Así lo evidencia la tercera y última sección de los *Microgramas*, "Haikas japoneses", en la que el autor ecuatoriano nos convida una veintena de versiones provenientes de plumas tan diversas como las de Basho, Issa o Kikaku[205]. Más allá de detenerme en cada una de dichas versiones, me interesa simplemente reflejar el patrón estético y conceptual que Carrera Andrade enarbola en ellas, y que en cierta medida concuerda con el espíritu de sus microgramas. Así, por ejemplo, en estos dos haikús, el primero de Basho y el segundo de Sora, hay una clara alusión a la naturaleza como creadora de símbolos, hecho que en cierta medida concuerda con la cosmovisión poética de Carrera Andrade:

> La cigarra.
> Nada revela en su canto
> que debe morir mañana.
>
> (65)

> El viento de la costa
> desordena sobre el mar
> los dibujos sabios de las gaviotas.
>
> (67)

[205] De acuerdo con Álvaro Alemán, "*Microgramas* incluye dentro de su cubierta 20 traducciones de haikus 'clásicos'", que Carrera Andrade, con toda seguridad, realizó a partir de versiones francesas, y no directamente del japonés (Carrera Andrade, *Poesía traducida* 24).

Tanto la cigarra como las gaviotas se nos presentan como entes capaces de producir textualidades orales (el canto) y escriturales (los dibujos), rasgos que, como ya se ha visto, son evidentes en los microgramas a la hora de deletrear el animado alfabeto del mundo. Además de la equiparación de la naturaleza como texto cósmico, la selección de haikús traducidos por Carrera Andrade revela un acercamiento hacia las correspondencias analógicas que subyacen en el universo, tal y como se observa en los siguientes dos haikús de Ransetsu:

> Higashi, la montaña,
> como un cuerpo
> bajo la sábana.
>
> (75)

> La hoja muerta
> al posarse acaricia
> la tumba de piedra.
>
> (74)

En el primer poema, el monte Higashi aparece cubierto de nieve y comparado con un cuerpo bajo una sábana, detalle que revela una complicidad entre la dimensión humana y la orográfica, y que vuelve a remitirnos a la sensibilidad expuesta en los poemas del autor ecuatoriano. Por su parte, en el segundo haikú asistimos a una escena del ciclo vital, representado en este caso por la hoja caída sobre una especie de lápida. La flora, que acaricia la tumba, adquiere así un componente analógico con el duelo y la muerte dentro de la esfera humana. Mediante esta breve aproximación a las traducciones de Carrera Andrade, se comprueba cómo el "kidai", el sentimiento de la naturaleza, guarda un papel fundamental en los microgramas, gracias en parte a la estrecha relación que su autor mantuvo con los textos japoneses.

Finalmente, en este recorrido por los *Microgramas* se confirma una vez más la mixtura entre Oriente y Occidente que trajeron consigo las vanguardias, así como el constante interés por las estéticas de la brevedad. El oficio y la visión poética del autor ecuatoriano puede definirse en cierta medida con uno de sus poemas:

TRABAJADOR CÓSMICO

Es un celeste minero
que cava una galería
en la honda noche, el lucero.

(59)

Poeta de América y poeta viajero, Carrera Andrade tenía "ojos en las manos y todo lo que tocaba se transformaba en imagen" (Paz, *Excursiones* 758). Tal y como afirma Álvaro Alemán, el microgramа es una "pequeñez enorme", un cruce de frontera que va "de la infancia a la madurez, de la oralidad a la escritura, de lo simple a lo complejo, de lo natural a la cultura, de América a Europa, del nativismo a la vanguardia, de lo pequeño a lo grande" (Carrera Andrade, *Obra poética* XVI), toda una visión de mundo coagulada en una pupila de letras. El microgramа fue la pequeña jaula transparente que el poeta ecuatoriano utilizó para reducir la analogía, las correspondencias universales, el panteísmo y la filosofía del haikú a su estado más conciso y sugerente. Carrera Andrade: un "trabajador cósmico" de las miniaturas.

3.6. Breve recapitulación

Hasta aquí llega el análisis del corpus central de mi investigación. Mediante la inmersión en estas cinco voces vanguardistas, hemos podido apreciar el modo en que

las estéticas de la brevedad irrumpieron de manera múltiple e incisiva en el panorama de la poesía hispanoamericana de las primeras décadas del siglo XX. Sin afán de pretender adelantar ciertas conclusiones, las cuales verán la luz en las páginas finales de este estudio, es necesario remarcar que las prácticas poéticas minimalistas no fueron una aventura aislada, ni fortuita, ni mucho menos una simple anécdota o, peor aún, una moda pasajera. Todo lo contrario, las formas breves en su conjunto dieron una visión de espíritu acorde a las pulsiones metamórficas presentes tanto en el mundo moderno como en sus conquistas epistémicas. Cada una de las voces aquí analizadas contribuyeron a diseminar no solo una estética sino una cosmovisión de hábitat. Estos hallazgos vanguardistas no hubieran sido posibles sin la amplia contribución que muchas otras voces aportaron con sus oficios de economía verbal, razón por la que dediqué un capítulo entero, concretamente el capítulo II, a rastrear el máximo abanico posible que permitiera situar internacionalmente el gusto por el discurso mínimo y el halo fragmentario.

Habrá, por supuesto, algunas exclusiones o ausencias, pero mi objetivo, más allá de ser antológico, es ontológico, es decir, encontrar los "por qué" de una actitud artística y verbal tan determinante como plural. Debido a ese grado de efusión, era previsible que las formas breves no hicieran más que comenzar un despegue luminoso e inagotable que seguiría dando sus frutos más allá de las vanguardias. Más que un ocaso o un declive, las brevedades poéticas encontraron en la vanguardia un trampolín hacia la permanencia y la continua exploración. Es por ello que me interesa reflejar el modo en que, agotados los *ismos,* las estéticas de la brevedad siguieron su curso de manera abigarrada y fructífera, tal y como lo atestiguaremos en el siguiente y último capítulo de esta investigación. A manera de un epílogo general, nos adentramos en la inercia del fulgor que dejó tras de sí la estela de lo mínimo.

Capítulo IV

La inercia del fulgor: el minimalismo verbal después de lo *ismos*

El periodo protagonizado por los *ismos* europeos y su posterior recepción en Latinoamérica fue tan paradójico y electrizante como ramificado y transitorio. Con un recorrido intelectual y creativo que bien pudiera extenderse hacia 1960, las vanguardias –esa "sucesión de corrientes con fisonomía muy próxima" y a su vez marcada por una diversidad de intenciones– sitúan su núcleo más riguroso en la denominada "época áurea", es decir, entre 1910 y 1940 (De Torre, *Historia literaturas de vanguardia III* 256). Insuflado por conceptos innovadores en el campo artístico –como el de la libertad creadora o el de la nueva sensibilidad–, el espíritu vanguardista fue agotando sus recursos hasta quedar reducido a una suerte de institucionalización, mermando así el carácter de rebeldía que por tanto tiempo lo había definido[206].

Según apunta Guillermo de Torre, entre los múltiples factores que ocasionaron dicho declive, se encuentran principalmente dos aspectos: por un lado, "la consolidación de las primeras vanguardias, hecho que equivale tanto a divulgación como academización de los estilos modernos"; y por el otro, el cambio radical de actitud por parte del público receptor, "trocando en fácil, fulminante aceptación lo que antes era hostilidad instintiva" (*Historia literaturas de vanguardia III* 257). Más allá de detallar los aspectos que propiciaron la difuminación de las principales corrientes estéticas y de describir la autofagia a la que muchos de los movimientos se vieron casi proféticamente sometidos, me interesa subrayar el modo en que las poéticas de la brevedad sobrevivieron a dicho naufragio, consolidándose como una de las herencias más fructíferas de los *ismos*.

Una de las ideas que sobrevivió a ese legado fue la de la "síntesis poética", concepto que, como ya se ha visto en capítulos anteriores, aparece en prácticamente

[206] Para ahondar en el concepto de "institución arte" dentro del periodo de los *ismos*, se recomienda la lectura del capítulo "Vanguardia y compromiso", perteneciente al libro *Teoría de la vanguardia* (1974), de Peter Bürger: (151-168).

todo el espectro artístico de las primeras décadas del siglo XX. Mientras que por un lado los *ismos* llegaban a su fin, por el otro las estéticas de la brevedad no hacían sino cultivarse con mayor ímpetu y entusiasmo.

En las siguientes páginas, que pretenden ser un epílogo a esta investigación, me limitaré a señalar algunos rasgos que permitan comprobar el modo continuo y disperso con que las poéticas mínimas siguieron desplegándose después del declive de los movimientos vanguardistas. Para lograr dicho objetivo, en primer lugar, ofreceré un recorrido intermitente por algunos de los muchos autores que siguieron cultivando las estéticas de la brevedad durante la segunda mitad del siglo XX. En segundo término, me centraré de manera más profunda en el poeta chileno Nicanor Parra y en la poeta colombiana Marcía Mercedes Carranza, pues considero que ofrecen claves interesantes sobre la temática de la cultura de masas y de la violencia latinoamericana –respectivamente–, todo ello visualizado a través de brevedades muy singulares.

Es muy probable que a la hora de mostrar este camino de multiplicidades y de tradiciones poéticas exista alguna ausencia o se eche de menos a alguna voz. Sin embargo, mi propósito –más allá de elaborar un recorrido antológico– es el de reflejar la riqueza minimalista que se diseminó en la segunda mitad del pasado siglo y que guarda estrecha relación con las tipologías textuales a las que me he remitido a lo largo de este estudio. A continuación, me adentro en la herencia del fulgor vanguardista.

4.1. La brevedad más allá de la vanguardia

Si ya era difícil establecer un punto de inicio del periodo vanguardista, resulta aún más complejo fijar un momento preciso que indique su clausura, ya que cada uno de los

movimientos estéticos surgidos en Latinoamérica tuvo su propio alcance temporal. En términos generales, podría decirse que hacia 1935 "la vanguardia deja de existir en cuanto tal", remplazando el impulso vivificador por el de una paulatina consolidación de los logros expresivos[207] (Verani 52). Ante este paisaje inasible, mi propósito se inclina hacia un eje fundamental y estrictamente ceñido a mi unidad temática: el de fijar un año de demarcación más allá de la vanguardia en lo que a las estéticas de la brevedad se refiere.

Acorde a los planteamientos de este estudio, la delimitación temporal por la que me guío se correspondería a partir del año 1940, fecha que cierra mi corpus central y que viene marcada por la publicación de los *Microgramas* de Jorge Carrera Andrade. A partir de ese momento, extiendo mi recorrido intermitente que culmina hacia finales del siglo XX, el siglo de las vanguardias.

Una de las tendencias que potencializó la idea de síntesis poética, tan presente en los *ismos*, fue la del minimalismo[208]. En términos literarios, el minimalismo puede definirse como "una estética de la miniatura expresada en poéticas personales que alargan el proceso de recepción más allá de la lectura […]. Si el modelo narrativo privilegiado por el minimalismo es el microrrelato, en la poesía es el poema breve, tan en uso a mediados de siglo" (Galindo s.n.). Como se verá, las formas breves, posteriores al año 1940, siguieron sembrando su fulgor de manera heterogénea.

[207] A pesar de la fecha señalada por Verani sobre el fin de las vanguardias, lo cierto es que se trata de un fin relativo, ya que el surrealismo, por ejemplo, seguirá siendo de gran importancia en Hispanoamérica con el inicio de La Mandrágora chilena (1938) y, más aún, con la implicación de ciertos poetas, como Octavio Paz y su libro *Libertad bajo palabra* (1949), que son posteriores a la época clásica de los *ismos*, y que mantendrán un vínculo con el movimiento surrealista incluso hacia 1950.

[208] Además de cultivarse en la poesía, el minimalismo, según señala Galindo, abarcó otras zonas artísticas como la pintura o la música: "En la plástica, el minimalismo se define por el uso de colores puros, superficies inmaculadas, formas simples, precisión y geometrismo, y, contradictoriamente, la utilización de materiales industriales de manera neutral (Mondrian). En música, define la producción que funciona a partir de materiales sonoros limitados o mínimos –Erick Satie es un ejemplo sobresaliente–" (s.n.).

4.2. Minimalismo verbal: la continuidad de las microformas

A mediados del siglo XX, las estéticas de la brevedad siguieron mostrando su pulso mediante diversas prácticas poéticas. Lejos de extinguirse, las miniaturas textuales cultivadas a lo largo de la vanguardia atravesaron sin mayor dificultad el declive de los *ismos*, prolongando su aliento e incluso metamorfoseándose y combinándose de manera gradual hasta llegar a constituir un asiduo vehículo de expresión. El primer ejemplo de esta inercia del fulgor sígnico lo encontramos en el haikú, ya que, en 1951, a casi una década de la publicación de los *Microgramas* (1940) de Jorge Carrera Andrade, apareció *Hojas del cerezo. Primera antología del Haikái hispano*, publicada por la editorial Ábside. Su compilador, el poeta mexicano Alfredo Boni de la Vega (1914-1965), no escatimó esfuerzos a la hora de reunir múltiples voces con el fin de decretar la enorme huella que la poesía japonesa dejó impresa en la tradición hispánica, incluida la Península Ibérica. Entre los poetas reunidos, se encuentran Mauricio Bacarisse, Carlos Rodríguez Cruz, Jorge Carrera Andrade, Enrique Diez-Canedo, Alberto Guillén, Flavio Herrera, Gildardo Martínez Torres, José Juan Tablada, José Villalobos Ortiz, Rafael Lozano, José Rubén Romero, Francisco Monterde, José Umaña Bernal, Carlos Suárez Veintililla y Juan Ramón Jiménez, por mencionar algunos.

Siguiendo esta línea referencial, Ángel Acosta Blanco elaboró recientemente un interesante índice titulado “23 autores cuyos libros han canonizado el haikú en español” (2020), en el que se hace patente una muestra de la presencia poética nipona en el ámbito latinoamericano, poniendo especial énfasis en aquellas obras que cultivaron con mayor fuerza el haikú. Además de citar diversos ejemplos vanguardistas consolidados –como José Juan Tablada, Flavio Herrera, Alberto Guillén, Manuel Ortiz Guerrero o Jorge Carrera Andrade– Acosta Blanco extiende una línea temporal que abarca obras

posteriores a 1940, como por ejemplo, *Guijarros* (1942) del ecuatoriano César Espíndola, *Tibor hai-kais* (1943) del mexicano Armando Duvalier, *Misterios para cantar bajo los álamos* (1947) del mexicano Manuel Ponce, *Ensayos de haikáis antillanos* (1957) del cubano Eduardo Benet, y *101 haikais y un soneto* (1966) del argentino Álvaro Yunque, por mencionar algunos. Además de exponer dicho índice, Acosta Blanco realiza ciertas reflexiones que invitan a la elaboración progresiva de estudios que profundicen en la herencia plural que las estéticas de la brevedad han dejado tras su paso por la vanguardia:

> El desarrollo haikista no está dentro de las historias literarias ni tampoco se han hecho estudios monográficos-críticos a partir de su contexto y función artística y social, ni analizado profundamente su estética un tanto híbrida o sincrética entre lo japonés y la tradición hispánica […]. Lo anterior no es una exaltación sino únicamente la atención hacia un género en específico, ya que también están pendientes las historias de lo greguerístico, de lo epigramista y de lo aforístico modernos, los cuales tienen muchos puntos en relación que explicarían con más precisión y pluralidad el porqué de su existencia y sus características y ramificaciones de la literatura breve a finales del siglo XX y en todo lo que va del XXI (s.n.).

Uno de los eslabones que contribuyeron a la diseminación reflexiva del haikú dentro de las letras hispánicas fue la obra de Octavio Paz, ya que sus haikús "se dispersan en varios libros suyos fechados desde 1944 hasta los últimos días" (Sheng-Bin 390). Conocedor empírico de las culturas de Oriente, Paz confeccionó una poética heterogénea, marcada por distintas escalas creativas en las que la cultura hindú, china y japonesa se entremezclan no solo en el ámbito poético, sino a nivel de traducciones y ensayos. De entre los múltiples haikús escritos por el poeta mexicano desde la década del cuarenta, me detengo brevemente en "Piedras sueltas", un poema comenzado en 1952, tras un viaje del poeta a Tokio, y finalizado en 1955, y que guarda una estructura

tripartita compuesta por tres series tituladas “Lección de cosas”, “En Uxmal” y “Piedras sueltas”. En dicho poema serial, asistimos a una combinación entre la cultura oriental y el arte precolombino, hibridismo que resulta peculiar al mostrar un molde poético cercano al oriental para dar vida a pequeñas visiones enraizadas desde el mundo prehispánico. A este efecto, Manuel Ulacia subraya que “la única relación que se puede establecer entre los poemas del antiguo México y los de Paz es que son breves, y que casi todos tienen tres versos y utilizan como recurso estilístico el paralelismo, propio tanto de la poesía mesoamericana como de la oriental” (167).

Así, los poemas contenidos en “Piedras sueltas” resaltan por su frescura y su detallismo, elementos que, en su conjunto, aspiran a la exaltación de pequeñas imágenes provistas de grandeza expresiva, como se observa en los siguientes ejemplos:

> “Máscara de Tláloc grabada en cuarzo transparente”
>
> Aguas petrificadas.
> El viejo Tláloc duerme, dentro,
> soñando temporales.
>
> “Lo mismo”
>
> Tocado por la luz
> el cuarzo ya es cascada.
> Sobre sus aguas flota, niño, el dios.
>
> “Diosa azteca”
>
> Los cuatro puntos cardinales
> regresan a tu ombligo.
> En tu vientre golpea el día, armado.
>
> “Niño y trompo”
>
> Cada vez que los lanza
> cae, justo,
> en el centro del mundo.
>
> (Ulacia 171-173)

Con claras reminiscencias al politeísmo prehispánico y a la cosmovisión del mundo precolombino, los poemas imitan esas "piedras sueltas" que indican su título, mostrándose como pequeñas écfrasis de minúsculas artesanías atravesadas por el destello de la voz. Además de la alusión a Tláloc (dios de la lluvia) y a Coatlicue (la diosa madre), se aprecia una compenetración entre lo micro y lo macro, representada en este caso por la convivencia del cuarzo, el trompo o el ombligo con las fuerzas cósmicas desprendidas de la atmósfera divina y natural. Como si de un guiño a la vanguardia enraizada se tratara, Paz vuelve tangible la hibridación entre lo oriental y lo autóctono, demostrando unan vez más cómo, lejos de apagarse, las luminiscencias de las estéticas de la brevedad encendidas en la vanguardia siguieron su pulso de manera plural. En el poema de Paz, la huella de Tablada no solo es visible a nivel epistémico, sino también a nivel formal. En palabras de Ulacia:

> Las tres series que componen "Piedras sueltas" tienen que ser entendidas como cadenas de haikús. Casi todos ellos se acercan, en cuanto a la forma y el carácter iluminatorio que surge con la revelación, a ese tipo de poesía, especialmente la escrita por Basho y sus discípulos. Sin embargo, casi ninguno de los poemas de Paz mantiene las reglas estrictas de la métrica japonesa. Parece que el poeta, como hizo Tablada, ha adaptado las formas japonesas a la métrica tradicional en lengua española (171).

Además de estas similitudes formales entre los haikús de Tablada y los de Paz, resulta aún más curioso que ambos utilicen un título para cada breve composición, como si se tratara de una suerte de clave poética que sirviera de umbral hacia la revelación que emiten las palabras. La admiración de Paz por Tablada quedó tempranamente reflejada en la semblanza escritural que le dedicó en 1945 como

homenaje a su muerte, acaecida ese mismo año en Nueva York. En "Estela de José Juan Tablada"[209], Paz escribe:

> La poesía de Tablada no ha envejecido. No es una noticia sino un hecho del espíritu. Y al leerla nos parece que el poeta no ha muerto; ni siquiera que la escribió hace ya muchos años […]. El haikú de Tablada tuvo muchos imitadores. Hubo toda una escuela, una manera que se prolonga hasta nuestros días. Su importancia verdadera no radica, quizá, en esos ecos sino en esto: las experiencias de Tablada contribuyeron a darnos conciencia del valor de la imagen y del poder de la palabra (*Generaciones y semblanzas* 189-193).

Otro hecho que avivó la persistencia del haikú fue la traducción –elaborada por Paz y por Eikichi Hayashiya– de *Sendas de Oku* (1957), el famoso diario de viaje de Basho[210]. Dicha traducción reafirma que la adopción del haikú japonés en Latinoamérica no fue una simple anécdota, un recurso pasajero o una mera curiosidad formal, sino más bien una cadena de aproximaciones y encandilamientos que acentuaron aún más las polivalencias artísticas y culturales entre Oriente y Occidente. En "La tradición del haikú" (1970), Paz, además de subrayar que la influencia japonesa en América constituyó una ventana de cosmovisión espiritual del ser, apunta lo siguiente:

> En 1955 un amigo japonés, Eikichi Hayashiya, ante mi admiración por algunos de los poetas de su lengua, me propuso que, a pesar de mi ignorancia del idioma, emprendiésemos juntos la traducción de *Oku no Hosomichi*. A principios de 1956 entregamos nuestra versión a la sección editorial de la Universidad Nacional de México y en abril del año

[209] Concretamente, Tablada falleció el 2 de agosto de 1945. "Estela de José Juan Tablada" son en realidad las palabras pronunciadas por Paz en un homenaje a Tablada, celebrado en Nueva York el 3 de septiembre de 1945, a un mes del deceso del poeta.

[210] En la "Advertencia al lector" de dicha obra, Paz comenta: "A pesar de que los poemas de Basho han sido traducidos a casi todos los idiomas europeos y han influido en varios movimientos poéticos modernos y en algunos poetas ingleses, norteamericanos y franceses (para no hablar del mexicano José Juan Tablada, introductor del haikú en América y España), la traducción que ahora publicamos es la primera que da a conocer, en una lengua occidental, el texto completo del célebre diario de viaje: *Oku no Hosomichi*" (*Versiones y diversiones* 591).

> siguiente apareció nuestro pequeño libro […]. Entre 1957 y 1970 han aparecido muchas traducciones de la obrita de Basho. Cuatro han llegado a mis ojos, tres en inglés y una en francés […]. El número de traducciones de *Oku no Hosomichi* es un ejemplo más de la afición de los occidentales por el Oriente (*Excursiones* 356-358).

Las reflexiones de Paz ponen de manifiesto el incesante interés del ámbito occidental por las expresiones artísticas del Lejano Oriente, representadas en este caso por el trasvase lingüístico de obras de Basho a diversas lenguas europeas. Desde 1944 hasta prácticamente el final del siglo XX, la cultura oriental estuvo presente, con diversos grados de luminosidad, en la obra de Paz, confirmando así la fascinación surgida en la era de los *ismos*.

Siguiendo el cauce de este epílogo, me detengo ahora en algunas de las mujeres poetas y ensayistas que se adentraron en la poesía breve oriental. A pesar de que en la vanguardia latinoamericana no se tiene constancia de que alguna poeta cultivara el haikú, con el devenir del tiempo dicha ausencia sería remplazada por una activa diseminación. Uno de los primeros ejemplos iberoamericanos lo tenemos en la figura de Ernestina de Champourcín y sus *Haikais espirituales* (1967). Escritos durante su exilio en México, los haikús de Champourcín parecen estar destinados a la evocación mística de lo cotidiano, fundiéndose con su entorno más próximo –incluso el urbano– para extraer la pulpa del instante y de la añoranza, como se observa en estos dos ejemplos:

(SEMÁFORO)

Verde y rojo se alternan.
y yo hago provisiones de amor y de esperanza.

XIII

Sé que me estás mirando con Tu mar y Tu cielo,
mientras trabajo, sola,
entre cuatro paredes.

(Fernández Urtasun 25)

Curiosamente, otro de los ejemplos que podemos citar está vinculado al ámbito académico y crítico. En concreto, me refiero a la tesis doctoral de Gloria Ceide Echeverría, titulada *El haikai en la lírica mexicana* (Ediciones de Andrea, 1967). Graduada en la Universidad de Illinois, Ceide Echevarría sorprende por la magnitud y brillantez de su estudio, una investigación –pionera para su época– que detalla con rigor la evolución del haikú mexicano, abarcando la obra de José Juan Tablada, José Rubén Romero, Elías Nandino o Francisco Monterde hasta llegar a poetas de la misma generación que Octavio Paz, como Armando Duvalier, por citar algunos. Para Ceide Echavarría, el haikú es una gota de agua que posee un alto sentido filosófico y una breve joya que muestra las cambiantes facetas del universo (García-García 1-2). Sin duda, el aporte de Ceide Echevarría contribuyó a dibujar una primera genealogía haikuísta en suelo mexicano.

La poeta uruguaya Ulalume González de León es otro claro ejemplo de las voces que mostraron especial interés por el haikú y su mimetismo con otras formas breves. Para evidenciar la simpatía que González de León tuvo hacia el discurso mínimo, cito dos poemas incluidos en su libro *Juegos* (1968-1969), en concreto: "Telegramas para Jorge" y "Canciones casi sin palabras". Desde su mismo título, el primero de dichos poemas nos evoca la idea de "poesía telegrafiada", un concepto ampliamente desarrollado en la vanguardia latinoamericana como parte de un discurso inmerso en la economía verbal. En "Telegramas para Jorge", el imaginario tecnológico y su impronta escritural parecen ampliarse y seguir inspirando fabulaciones en las que, de pronto, la objetivación propia del haikú es reemplazada por una atmósfera intimista y diáfana que aspira a la compenetración con el ser amado y a un juego de sinestesias destinado a revelar la armonía del binomio cuerpo-lenguaje:

1. (Proyecto- Wittgenstein)

«Compartamos
kilómetros de disparates…»

2. (Al amigo poeta)

Tienes la edad del mundo
y ni un minuto menos.
Pero te ves más joven.

3. (En que pido posada)

Estar sola es perder el sitio,
andar a la intemperie.
Dame un aquí en tu cuerpo.

4. (Tu amiga atolondrada)

En mi prisa por crecer
eché alas y raíces:
qué voy a hacer?

5. (Contra el frío)

Amigo desnudo:
te voy a escribir
un poema envolvente.

6. (Marvell)

Let us all our strength and all
Our sweetness up into one ball[211].

(16)

Cada uno de estos seis telegramas poéticos viene precedido de una acotación que hace las veces de un título, rasgo que permite contextualizar el contenido emitido de todo el conjunto. El primer telegrama hace referencia al filósofo y lingüista Ludwig Wittgenstein, mientras que el último es una cita textual del poema "To his Coy

[211] "Acumulemos toda nuestra fuerza, / toda nuestra dulzura, en una esfera" (Paz, *Versiones y diversiones* 169).

Mistress" ("A su amada recatada") de Andrew Marvell[212]. Filosofía y poesía abren y cierran el poema de González de León, hecho que permite establecer un posible juego entre los límites del lenguaje (Wittgenstein) y el anhelo de amor (Marvell). De ahí que, en los haikús restantes, asistamos a pequeñas paradojas sobre la añoranza del otro. Dicha añoranza se aprecia aún más si juntamos las acotaciones restantes de los otros telegramas, ya que tendríamos el siguiente texto: "Al amigo poeta / En que pido posada / Tu amiga atolondrada / Contra el frío". Esta suerte de transversalidad de lectura coincide con el lenguaje cincelado de los marconigramas, pequeñas frases en las que el lenguaje desafía sus límites expresivos.

Habitados por una revelación inaudita, los poemas de González de León friccionan un misterio de imágenes equidistantes que terminan por fundirse en un erotismo naïf que sorprende por su inusual frescura: "Amigo desnudo: / te voy a escribir / un poema envolvente". ¿No es acaso este haikú una revelación amatoria y una vuelta de tuerca al contenido epistémico de la tradición taoísta y zen? En apenas tres líneas, González de León crea un puente entre el mundo sígnico y el corpóreo, golpeándonos con una delicadeza que esquiva la contemplación meditativa para instalarse en un plano imaginativo que desdice los confines entre el mundo y el lenguaje. El encuentro con el otro, o más bien, el deseo de habitar más allá del propio yo, se vuelve palpable en otros versos: "Estar sola es perder el sitio, / andar en la intemperie. / Dame un aquí en tu cuerpo". De esta forma, la poeta uruguaya, a la manera de un "minitractatus" que evoca la filosofía del lenguaje confeccionada por Wittgenstein, utiliza una forma con tintes orientales para recrear las paradojas occidentales sobre el significado de las palabras y los límites de la consciencia para expresar entelequias tan inasibles como las del amor.

[212]Andrew Marvell (1621-1678), poeta, escritor satírico y parlamentario británico que formó parte del llamado grupo de "poetas metafísicos ingleses". Cargado de un tono erótico, su poema "To his Coy Mistress" es uno de los más célebres de su producción.

Al leer estos telegramas, dichas problemáticas se resuelven en una imagen poética, y es ahí donde la poesía de González de León se enciende como una revelación tan propia como la que emite cualquier haikú.

Por otra parte, en el poema "Canciones casi sin palabras" González de León nos comparte una extraña y exquisita compenetración con el paisaje, en la que vuelve a advertirse la alquimia de sus paradojas:

1
Tán lejos
vuela
el pájaro
que entre él y yo cabría cualquier fábula.

2
Había que elegir
entre ser la mañana
o ponerse a escribirla.

3
Oh retama amarilla,
tán amarilla,
tán,
que perdí la costumbre.

4
De una palabra a otra
cambió el viento a la nube
y escribí una mentira.

(23)

Nuevamente, la idea de juego y revelación se vuelve palpable a través de estas canciones miniaturizadas, que, dicho sea de paso, hacen guiño a las formas populares mediante un título que anuncia una canción fractal. La impermanencia que supone el devenir del mundo y su relación con el acto escritural se refleja en cada una de estas

pequeñas estrofas. Así, por ejemplo, la contemplación del vuelo de un pájaro, la metamorfosis de una nube, el acto dubitativo de fundirse con la mañana o el candor amarillo de una retama ponen en entredicho el universo. La duda, la fábula, la mentira y el cambio se vuelven verdades poéticas que nos trastocan por su ludismo y ensoñación. La intuición con que la voz se desgrana y el estallido que esconde su decir nos convida del cosmos poético que impera en la obra de González de León, un cosmos en donde las palabras prestidigitan sus significados y relaciones para revelarnos la plasticidad de un mundo reconfigurado por las paradojas. Quizá, en otro de sus poemas, "Palabra", esté una de las claves para entender el laberinto de acertijos que gobierna gran parte de su escritura y que entronca con la forma breve:

Palabra

Pronunciada palabra
tán sola
tán desnuda:
regrésate a vestirte de indecible.

(25)

Otro ejemplo de la proliferación de la forma breve oriental lo encontramos en Alejandra Pizarnik. Su obra poética está poblada por momentos de detención, poemas compactos que exprimen la voz hasta nombrar un mundo fabulado. En ese mundo, la soledad emanada logra hermanarse con la atmósfera a la que alude, abriéndose camino hacia una continua búsqueda ontológica del cuerpo y de la palabra. Cercanos a la fórmula del haikú, muchos de sus poemas aspiran a la revelación del instante interior, más que a la del paisaje material, dando a luz brevísimas visiones que seducen por su hechizo, como lo muestra esta pequeña selección:

NADA

El viento muere en mi herida.
La noche mendiga mi sangre.

(86)

LA CARENCIA

Yo no sé de pájaros,
no conozco la historia del fuego.
Pero creo que mi soledad debería tener alas.

(91)

*
He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

(103)

*
Yo canto.
No es invocación.
Sólo nombres que regresan.

(149)

ANTES

bosque musical

los pájaros dibujaban en mis ojos
pequeñas jaulas

(177)

AFFICHE

me esforcé tanto
por aprender a leer
en mi llanto

(364)

Además de explorar el poema breve, Pizarnik se adentra en el terreno aforístico, logrando el mismo efecto adámico que se aprecia en la mayor parte de su obra. En los poemas "Caminos del espejo" (1962) y "Aproximaciones" (1956-1958), acudimos a imágenes de una plasticidad casi onírica: "Al negro sol del silencio las palabras se

doraban" (242), "La noche tiene la forma de un grito de lobo" (243), "Un pueblo de luz arderá en la sombra" (311), "querer quedarse queriendo irse" (312), "el gran pájaro de cuerpo de paja teclea el invisible piano del viento" (313). En Pizarnik, la estética de la brevedad reluce tanto por su variedad formal (versos pareados, fragmentos, aforismos, poemas estróficos, fórmulas cercanas al haikú, breves poemas en prosa) como por su intensidad temática (la búsqueda de la conciencia, el diálogo con la creación, la vulnerabilidad de existir, el paisaje psíquico), ensanchando las posibilidades que ofrece la escritura mínima.

La proliferación del haikú en el paraje latinoamericano posterior a la vanguardia también encontró cobijo en Brasil, concretamente en la figura de Paulo Leminski (1944-1989). "El acercamiento de Leminski a las filosofías orientales –comenta Felipe Cussen– fue muy temprano, y según su biógrafo Toninho Vaz debería haberse producido durante su estancia en un monasterio benedictino a partir de los doce años". Por otra parte, en una carta de 1963, año de su contacto con los poetas concretos, afirma estar traduciendo haikús japoneses, a la vez que tres años más tarde, comienza su práctica del judo (118).

Las circunstancias que rodearon a Leminski desde su infancia despertaron en él un profundo interés por el budismo zen. La performatividad del vacío que propone esta disciplina será crucial para entender la praxis vital ejercida por Leminski, una praxis que, más allá de lanzarse a la búsqueda constante de la expresión poética, prefiere fluir en el ritmo cotidiano y dejar que sea el propio universo quien se revele a través de la palabra. Más que una escritura, una aparición. Para lograr esa fusión espiritual, Leminski encontró en el haikú el vehículo idóneo de plasmación del instante. Esta compenetración fue posible gracias a la difusión de la cultura japonesa en territorio

brasileño y al cultivo de la poética oriental por parte de diversas voces, hecho que indudablemente marcó la vida y obra de Leminski. En palabras de Cussen:

> Durante el siglo XX, esta forma [el haikú] basada en la simplicidad y la espontaneidad traspasó las fronteras de Japón, llegando a ser practicada y leída en los más diversos lugares. Masuda Goga y Paulo Franchetti han estudiado la historia del haikú en Brasil, destacando que su primera implantación no se debe a la voluminosa inmigración japonesa de comienzos de siglo, sino que fue presentado por Afrânio Peixoto a partir de traducciones francesas. Luego fue desarrollado tanto por los descendientes nipones como por escritores brasileros, adoptando gran popularidad, y se reconoce a Leminski como uno de sus principales difusores […]. Además, habría que considerar que la síntesis extrema del haikú no solo se corresponde con la estética minimalista de la poesía concreta, sino que también coincide con otros modelos atractivos para Leminski: el eslogan publicitario y la fotografía (118-119).

Con respecto al vínculo entre fotografía y haikú, Leminski apela a comparaciones entre el "click" de la cámara y la revelación zen para referirse a una pulsación desnuda de retórica. En esa misma línea, Cussen recuerda que Barthes también elaboró una relación entre ambos elementos al señalar que el sentido del haikú se reduce a la exposición de un flash (Cussen 119). Justamente, en el capítulo dedicado a las vanguardias, también me referí a las estéticas de la brevedad como una serte de "poética del flash", en la que la fulgurancia opera como el principal motivo poético, acercándose a la idea de una exclamación más que a la de un desarrollo discursivo.

Al acercarnos a la poesía de Leminski, comprobamos instantáneamente su clamor sintético y revelador, tal y como se observa en esta pequeña muestra traducida por Aníbal Cristobo:

*
duas folhas na sandália

o outono
também quer andar

(48)

*
dos hojas en la sandalia

el otoño
también quiere andar

(48)

*
meiodia três cores
eu disse vento
e caíram todas as flores

(81)

*
mediodía tres colores
yo dije viento
y cayeron todas las flores

(81)

*
abrindo um antigo caderno
foi que eu descobri
antigamente eu era eterno

(82)

*
al abrir un antiguo cuaderno
descubrí esto:
antiguamente yo era eterno

(82)

*
rio do mistério
que seria de mim
se me levassem a sério?

(83)

*
río del misterio
¿qué sería de mí
si me tomaran en serio?

(83)

*
entre os garotos de bicicleta
o primeiro vagalume
de mil novecentos e oitenta e sete

(84)

*
entre los chicos en bicicleta
la primera luciérnaga
de mil novecientos ochenta y siete

(84)

*
lua à vista
brilhavas assim
sobre auschwitz?

(87)

*
luna a la vista
¿brillabas así
sobre auschwitz?

(87)

*
tudo claro
ainda não era o dia
era apenas o raio

(90)

*
todo claro
aún no llegaba el día
llegaba sólo el rayo

(90)

El relámpago de lo cotidiano atraviesa cada una de estas estampas poéticas. Desde el detallismo corporal y atmosférico, expresado en esas hojas de otoño en la sandalia, hasta la imagen urbana del año nuevo, evocada por la rápida aparición de una luciérnaga entre bicicletas, la voz de Leminski se coagula cual copos de nieve que quedan suspendidos gracias a su resplandor. Atento al fluir del universo, el poeta brasileño enmarca sus flashes para convidarnos una visión latente que solo puede ser desvelada mediante la comunión con el aquí. El ejemplo de Leminski corrobora el largo alcance geográfico y temporal que tuvo el haikú en el ecuador del siglo XX.

Muchas son las voces que impulsaron la economía verbal en consonancia con el molde poético japonés. Entre otros ejemplos, podemos citar los "14 poemas microscópicos" (1950) del mexicano Eduardo Lizalde[213], los haikús y traducciones del peruano Javier Sologuren[214] o la poesía cincelada de la colombiana María Mercedes Carranza, de la que me ocuparé más adelante. La pequeña muestra que he vertido en estas páginas aspira a subrayar el alcance que el haikú tuvo más allá de la vanguardia. Tal y como apunta Ulacia, "la poesía oriental en Occidente fue una invención de este siglo [el XX] y está íntimamente relacionada con la estética moderna, que buscó, en todas las manifestaciones artísticas, un despojamiento de la retórica, una estilización, un encuentro con lo mínimo" (165). Ese encuentro con lo mínimo es una de las herencias de la vanguardia latinoamericana, encuentro que también electrizó la práctica del aforismo, del epigrama y de otras fórmulas híbridas, como veremos a continuación.

En lo que respecta a la escritura aforística, el panorama latinoamericano siguió alimentándose de manera plural después de la vanguardia. Las herencias de la greguería ramoniana, de la estética fragmentaria de Huidobro y Girondo, así como de las

[213] Entre los poemas microscópicos de Lizalde, se encuentra el siguiente: "El fuego / paladeaba el bosque / y lo encontraba de su gusto" (40).
[214] Para adentrase en las traducciones elaboradas por Sologuren, consúltese el libro *El rumor del origen. Antología general de la literatura japonesa* (1993).

múltiples voces que tejieron vínculos con el refrán o la poesía popular, marcaron el ritmo de los años siguientes, llegando incluso a constituir verdaderos centros de gravedad en lo que al minimalismo verbal se refiere. Si ya en la vanguardia el aforismo mostraba cierto carácter esquivo a la hora de plantear su definición, en la época posterior esa acuosidad ganaría aún más discordancia debido a la experimentación con la que las voces venideras acometieron su práctica. En ese sentido, Ana Calvo Revilla plantea la radiografía epistémica y formal que trajo consigo esta estética minimalista:

> En la modernidad el carácter proteico del aforismo se resiste a ser encasillado en alguno de los marcos que le han trazado, como el de la Real Academia Española cuando lo concibe como una "máxima o sentencia que se propone como pauta en alguna ciencia o arte". Si bien la universalidad o la intemporalidad y el rigor conceptual pueden serle propios, le pertenece también cierto desdén de la atemporalidad, la asunción de la manifestación del yo, la apertura de la reflexión a la escritura fragmentaria y el movimiento hacia el territorio de las verdades poética (23).

Tomando el concepto de las "verdades poéticas" expresado por Calvo Revilla, se puede conjeturar que el aforismo moderno se aleja por completo de las antiguas aristas medicinales, militares, morales, litigantes o aleccionadoras –tan ampliamente cultivadas en la tradición– para instalarse en un discurso meramente literario que abre su abanico a un campo subjetivo y ficcional. Este revulsivo epistémico, iniciado en la vanguardia, se cultivó de manera contundente en el panorama hispanoamericano a partir de la quinta década del siglo XX. Previo a adentrarnos en algunos ejemplos, es oportuno delimitar conceptualmente el termino de "aforismo moderno" para solidificar, en mayor o menor grado, su aparente impronta inasible. A este efecto, Hiram Barrios confecciona una de las más completas y claras definiciones que se hayan hecho sobre el aforismo en la

época moderna, desentrañando diáfanamente todas sus complejidades y virtudes, y mostrando a su vez la extensibilidad de la que goza. En palabras del propio Barrios:

> El aforismo moderno que se identifica como literario es un enunciado conciso, generalmente presentado en prosa, que condensa y explota al máximo la economía verbal. Demanda agudeza para incitar un efecto estético o gnoseológico; es una forma de cuidada elaboración que requiere la participación del lector, pues es éste quien lo expande o lo proyecta. Se vale de recursos como la paradoja, la ironía o la parodia para romper una expectativa, cuestionar un objeto tratado o para un cierre ingenioso, aunque el catálogo de posibilidades retóricas y estilísticas es tan variado como la destreza de quien lo escribe. Suele especular sobre hechos no ficticios (lo que no significa que sea ajeno a la ficcionalidad): pensamientos, ideas, reflexiones, dudas, intuiciones, observaciones o experiencias de vida, que presenta en una estructura autónoma sintáctica y semánticamente, e independiente del resto que la acompaña, aunque se organice o establezca relaciones ya directas, ya subrepticias con el material verbal o no verbal que acompañe a dicho enunciado ("El aforismo en la vanguardia" 27).

En cierto modo, y apoyándome en lo expuesto por Barrios, el aforismo, con el devenir de los años, se volvió aún más rizomático y moldeable, concentrándose a veces en proyectos vitales tan holísticos y contundentes como el que se muestra en las *Voces* de Antonio Porchia. Nacido en Italia en 1886, Porchia se mudó desde muy joven a Argentina, país en el que residió hasta el año de su muerte, acaecida en 1968. A principios de los cuarenta, Porchia dio a conocer sus *Voces*, un libro confeccionado en edición de autor que reunía múltiples estallidos verbales e íntimamente ligados a la escritura aforística. Ya desde su mismo título, la estética propuesta por Porchia da cuenta de una poética de la heterogeneidad del ser, una pulsión de signos destinados a emitir los murmullos de una conciencia sensorial. La elección de dicho título, aunada a la edición de autor, dicen mucho sobre la concepción artística del poeta argentino, una concepción que Raúl Antonio Cota resume en estos términos:

> Ajeno a las cortes literarias, a los elogios y los ataques, a envidias y resentimientos, escribía Porchia, en cuaderno de colegial, sus aforismos. Grata lección de una poesía que al propio poeta le sirve para limpiarse los ojos. Cuando Antonio Porchia afirmó que escribía para sí, simplemente era que se dejaba tomar por la palabra. Hacer aforismos, o leerlos, quizá sea una de las formas más auténticas y profundas del diálogo con uno mismo; un diálogo crítico, despiadado, irónico, autoparódico (3).

Como si de un ejercicio de espeleología se tratara, el oficio poético de Porchia se adentra en los pliegues de la conciencia. Sus *Voces* penetran en lo más hondo del rastro existencial para lanzarse a la búsqueda del autoconocimiento. En gran parte de sus aforismos, la huella de lo literario se enciende como un chispazo de revelación, ofreciéndonos cierta mutilación discursiva en la que el uso de los posesivos delata un fuego cruzado que dinamita la percepción del yo con su cosmos fragmentario. Así, sus destellos textuales dan cuenta de una especie de autobiografía sígnica en donde es posible juntar los trozos esparcidos para adivinar ciertas zonas dialógicas del ser, como si asistiéramos precisamente a un coro de voces emanadas de una misma fisura. Dichas voces parecen resonar y rebotar contra el mismo lugar desde donde se emiten:

- Antes de recorrer mi camino yo era mi camino.
- Mi primer mundo lo hallé todo en mi escaso pan.
- Mi padre, al irse, regaló medio siglo a mi niñez.
- Quien me tiene de un hilo no es fuerte; lo fuerte es el hilo.
- Un poco de ingenuidad nunca se aparta de mí. Y es ella la que me protege.
- Mi pobreza no es total: falto yo.
- Vengo de morirme, no de haber nacido. De haber nacido me voy.
- Me hicieron de cien años algunos minutos que se quedaron conmigo, no cien años.
- Mis ojos, por haber sido puentes, son abismos.

- Éramos yo y el mar. Y el mar estaba solo y solo yo. Uno de los dos faltaba.
- Mi pesadez viene de los precipicios.

(5-8)

La condensación verbal y la resonancia del significado seducen por su economía y su manera de conciliar términos aparentemente opuestos. Pesadez y precipicio, puentes y abismos, fortaleza y debilidad, muerte y vida se trenzan en una lúcida poética de los contrarios. La estética de Porchia trasciende cualquier nomenclatura literaria para posicionarse en una atmósfera en la que el aforismo se transforma en pensamiento poético, ráfagas textuales que no pretenden aleccionar moralmente, sino evidenciar el tránsito de la existencia. Respecto a este carácter indagador del aforismo, Cota señala:

> En ninguna otra forma poética el discurso del silencio posee tanta energía como en el aforismo. La lucidez acaso consista en iluminar zonas inéditas del pensamiento, negando, dudando, descubriendo, y no en un filosofar metodológico. Tal vez sea viajar a fondo en el pensamiento, descorriendo velos que nos ocultan los otros mundos que tiene este mundo: vigilar ante las ausencias que representa la vida (3).

Además de esta fuerza concéntrica dirigida a indagar la propia conciencia, las voces de Porchia también tejen vínculos con el mundo exterior y con la reflexión conceptual, ampliando así la elasticidad aforística:

- En plena luz no somos ni una sombra. (9)
- Cuando observo este mundo, no soy de este mundo; me asomo a este mundo. (10)
- El hombre ciego lleva una estrella sobre sus hombros. (15)
- Hallé lo más bello de las flores en las flores caídas. (18)
- Un corazón grande se llena con muy poco. (21)
- La noche es un mundo que la misma noche alumbra. (27)

- Pequeño es aquel que para mostrarse esconde. (31)

El ejemplo de Porchia permite visualizar nítidamente el grado de evolución del aforismo, una evolución que tiende conexiones con las verdades poéticas del ser, más que con su condición moral. Las voces que pueblan su oficio parecen salidas de un minioráculo en el que la aparición textual entra en relación con la estética de la fulgurancia, un destello que el poeta argentino convirtió casi en una mitología personal, ensanchando las posibilidades de las formas breves como vehículo de autoexploración.

Dentro de la tradición epigramática, Ernesto Cardenal se ocupó no solo de dar continuidad a dicha forma breve, sino también de traducir a poetas clásicos latinos. Tal y como apunté en el primer capítulo de esta investigación, Cardenal realizó versiones libres sobre algunos poemas de Marcial, Propercio y Catulo, detalle que influiría en su propia creación con la aparición de sus *Epigramas* (1961).

Según comenta María Ángeles Pérez López, los *Epigramas* de Cardenal son "poemas de amor a las muchachas de su adolescencia y juventud en los que establece una fructífera relación intertextual con el epigrama latino" y en los que se mezcla lo amoroso y lo político, teniendo como telón de fondo histórico la dictadura de Anastasio Somoza García (Cardenal 10-11).

Los poemas de Cardenal muestran un contraste entre la libertad lírica del poeta y la atmósfera asfixiante de la dictadura somocista, como se aprecia en esta selección:

*

Tal vez nos casemos este año,
amor mío, y tengamos una casita.
Y tal vez se publique mi libro,
o nos vayamos los dos al extranjero.
Tal vez caiga Somoza, amor mío.

*

Uno se despierta con cañonazos
en la mañana llena de aviones.
Pareciera que fuera revolución:
pero es el cumpleaños del tirano.

*

Viniste a visitarme en sueños
pero el vacío que dejaste cuando te fuiste
fue realidad.

*

La persona más próxima a mí
eres tú, a la que sin embargo
no veo desde hace tanto tiempo
más que en sueños.

*

Si tú estás en Nueva York
en Nueva York no hay nadie más
y si no estás en Nueva York
en Nueva York no hay nadie.

(63-70)

La confluencia de lo onírico y de la presencia imaginada de la amada cumplen una función evocadora que resalta por su giro final: "Viniste a visitarme en sueños / pero el vacío que dejaste cuando te fuiste / fue realidad". La alusión directa a Somoza, junto con el decorado de aviones y estallidos, terminan por acentuar aún más la propuesta estética de Cardenal, una propuesta que aúna lo intrahistórico (los amores del poeta) con la tiranía de la Historia (la dictadura somocista), dando al epigrama un valor de denuncia política y de exaltación íntima.

Otro de los ejemplos que demuestra el enriquecimiento de las estéticas de la brevedad en la segunda mitad del siglo XX es el del mexicano Efraín Huerta y sus

poemínimos[215]. Heredero de las prácticas textuales breves, Huerta subraya que hacer un poemínimo "requiere de una espontaneidad diferente a la del meditado epigrama, y de un maligno toque poético que lo coloca a cien años de luminosa oscuridad del hai-kai (haikú); tampoco es un aforismo ni un apotegma ni un dogma"; de ahí que, ante el carácter ecléctico que implica esta forma poética personal, el propio poeta se aventure a una definición más empírica:

> Un poemínimo es un mundo, sí, pero a veces advierto que he descubierto una galaxia y que los años luz no cuentan sino como referencia, muy vaga referencia, porque el poemínimo está a la vuelta de la esquina o en la siguiente parada del Metro. Un poemínimo es una mariposa loca, capturada a tiempo y a tiempo sometida al rigor de la camisa de fuerza. Y no la toques ya más, que así es la cosa. La cosa loca, lo imprevisible, lo que te cae encima o tan sólo te roza la estrecha entendedera —y ya se te hizo (*Estampida de poemínimos* 9-12).

A primera vista, lo que llama la atención del poemínimo es su plasticidad textual. La apariencia formal de los destellos de Huerta sorprende por su inusual colocación del discurso breve. En la mayoría de los casos, los versos se constriñen mediante sucesiones de palabras aisladas que desgranan la mirada en una ráfaga de signos, imprimiendo una economía lingüística que, más allá de un recurso estético, parece ser una forma de mirar el mundo. No es extraño que el propio poeta nos comparta dicha intencionalidad en uno de sus microimpulsos:

[215] Con respecto a la aparición del primer poemínimo, el propio Huerta comenta: "En mi libro de *1947, Los Eróticos*, el poemínimo que originó el caudal está en el lugar de honor y con la fecha bien clara. Ya un año antes, en *Poemas prohibidos y de amor*, un racimito de poemínimos fue como un ligero buscapiés. La cosa comenzó a humear y provocó el incendio previo a la estampida cuando aparecieron, casi al hilo, *Circuito interior* y los letales *50 poemínimos*, librito, este último, inencontrable" (*Estampida de poemínimos* 9-12)

LA LEY

Todo
Cabe
En un
Poemínimo
Sabiéndolo
Acomodar.

(*Poesía completa* 354-355)

Recipiente del apenas decir, el poemínimo coquetea con las formas coloquiales. La frescura y la cotidianeidad con las que Huerta confecciona su propio universo resalta por su heterogeneidad a la hora de rescatar la cultura popular, concretamente la del refranero, tal y como se observa en los siguientes ejemplos:

LECCIÓN

El que escribe al último
Escribe mejor
Yo apenas empiezo.

(407)

DISTANCIA

Del
Dicho
Al
Lecho
Hay
Mucho
Trecho.

(420)

SALEM

Sería
Más
Fácil
Hallar
Una
Bruja
En un
Pajar.

(545-546)

INÚTIL

No por
Mucho
Publicar
Te consagras
Más
Temprano.

(630)

REFRANEIRO

En la
Tierra
De
Sabios
El
Tonto
Es
    Rey.

(701)

Desde la gracia del saber popular hasta la ironía del propio oficio poético, Huerta ofrece una reescritura de los refranes digna de esbozar en el lector una complicidad pícara. A medio camino entre el chiste y la ocurrencia casual, cada poemínimo es una descarga lingüística que permea su concisión espacial para brindarnos un humor fino y desenfadado. El refrán no es la única paremia que Huerta utiliza como transtextualidad; también recurre a los apotegmas, a las frases célebres y a los proverbios bíblicos, como se aprecia en la siguiente muestra:

AMENAZA

Bienaventurados
Los poetas
Pobres
Porque
De ellos
Será
El reino
De los
Suelos.

(352)

RESIGNACIÓN

Buenos
O malos
(Más malos
Que buenos)
Todos mis
Poemas
Son del
Demonio
Público

(355)

MANDAMIENTO EQUIS

No
Desearás
La
Poesía
De
Tu
Prójimo

(446).

PITAGÓRICA

El
Hambre
Es
La
Medida
De
Todas
Las
Cosas.

(441)

GALILEICA

¡Y
Sin embargo
Se
Bebe!

(627)

En términos generales, la relación de Huerta con las estéticas de la brevedad se adentra en el trasplante paremiológico de diversas formas que coquetean con lo epigramático, con lo aforístico, con el poema breve y con la cultura popular. La plasticidad formal con que plasma sus poemínimos entraña una lectura adelgazada y vertical, un cuentagotas de signos que seduce por su minimalismo y sorpresa exclamativa.

El amplio cultivo de la forma breve en la segunda mitad del siglo XX provocó también poemas irónicos sobre el uso y abuso del discurso mínimo, como sucede con el poema "El viejo poney" de Gonzalo Millán –perteneciente a su libro *Virus* (1987)–, en el que, mediante la metáfora equina, se alude al extenuante cabalgamiento que los poetas han ejercido sobre la microforma:

> El poema breve ha sido nuestro
> caballito de batalla. El viejo
> poney hoy yace reventado
> por el uso y el abuso
> de sus obsesos y obesos jinetes […]
>
> Desmóntalo antes que se te muera;
> que pazca libre y expire en paz
> en una cancha de fútbol suburbana […]
>
> Y cuando el infeliz penco muera,
> disequémoslo, relleno de aserrín […]
>
> (105)

Curiosamente, el poema de Millán, más allá de ser contraproducente, viene a refrendar la amplitud y la enorme repercusión que las formas breves tuvieron después del periodo vanguardista, confirmando así su estallido y su coronación. Al viejo poney, quizá, le queden aún muchas vidas.

Hasta ahora he trazado una línea intermitente de voces y obras que ejemplifican la persistencia y evolución de las estéticas de la brevedad más allá de 1940. Las referencias a las que me he remitido no pretenden ser un cuadro reduccionista del minimalismo verbal presente en la segunda mitad del siglo XX, sino más bien una sutil y delimitada comprobación de su presencia. Aun así, como anticipé al comienzo de este capítulo, me parece oportuno ser más incisivo y profundo en mi análisis, para lo cual me adentraré en dos voces que considero necesarias en el cierre de mi investigación, pues permiten radiografiar de manera contundente el insuflo que las poéticas de la retracción llevaron hasta el último cuarto del siglo XX, por no decir hasta nuestros días. Es así que me adentro en el universo de los artefactos de Nicanor Parra y en el cincelado epigramático de María Mercedes Carranza, dos radiografías que presagian la clausura del presente estudio.

4.3. La mutilación del decir: los *Artefactos* de Nicanor Parra

Dentro del panorama poético del siglo XX, la obra de Nicanor Parra (1914-2018) ocupa un lugar singular debido a la constante dinamización a la que se ve sometido el lenguaje poético. Matemático, físico y poeta, Parra parece entender la poesía como una suerte de ecuación en la que los elementos sígnicos ofrecen siempre distintos resultados, como si el desorden de los factores alterara infinitamente el producto, es decir, la obra misma. Bajo esta perspectiva operacional, no es extraño que Parra se haya destacado, entro otras muchas cosas, por fecundar el término de la "antipoesía"[216], trastocando así los códigos estéticos y el propio lugar de enunciación de la voz poética.

[216] Tal y como señalan Niall Binns e Ignacio Echevarría, aunque la antipoesía "nació oficialmente en 1954 con la publicación de *Poemas y antipoemas*", lo cierto es que sus orígenes se remontan hacia 1948,

Ante el caudaloso legado del poeta chileno y, sobre todo, ante la amplitud crítica y la gran oferta de estudios que planean sobre su obra, resulta casi imposible poner sobre la mesa algún aspecto que arroje nueva luz sobre su oficio, hecho que, por otra parte, no resulta prohibitivo a la hora de intentar rastrear nuevas combinaciones que permitan ensanchar el diálogo con su poesía. En ese sentido, mi propósito se centra en establecer las claves principales y evolutivas que Parra insufló en el espectro de las poéticas de la brevedad, para así ponerlas en relación con el campo de estudio de esta investigación. Dicho esto, me ocuparé única y exclusivamente del libro *Artefacto*s (1972), una obra que resalta por su anarquismo semiótico y estructural al mutilar el propio decir poético, ofreciendo así una especie de caja de "PAndoRRA" de la que brotan minúsculas voces incendiadas en postales, tal y como veremos a continuación.

4.3.1. La incubación del artefacto

En 1972, tras una decena de libros publicados, Parra dio a conocer una nueva obra bajo el título de *Artefactos*. La palabra –según afirma Hugo Montes– procede del latín *arte factus,* detalle que apunta a un objeto artístico. Dicho objeto, continúa Montes, consistió en una pequeña caja rectangular que contenía diversas tarjetas postales en las que figuraban un texto muy breve acompañado de una ilustración; además, "las tarjetas no tenían numeración, de modo que eran barajables, como las cartas de un naipe", constituyendo así una forma más de antipoesía[217] (41-42).

año en que se publica la antología *13 poetas chilenos* de Hugo Zambelli, y en la que figuran por vez primera algunos de los antipoemas (Parra, *Obras completas & algo* + X).

[217] En concreto, se trata de una caja de cartón de 19 x 14,3 cm de base y 4,5 cm de altura que contiene dos paquetes precintados de 121 tarjetas postales cada uno, y en la que cada tarjeta presenta el anverso con un artefacto, y el reverso con un diseño a modo de una postal común de correo.

Ante este primer indicio, Parra sorprende por su apuesta de materialización poética y su resquebrajamiento sistemático, hecho que nos obliga a repensar los códigos representativos de una obra literaria. Bajo estas circunstancias paratextuales, Niall Binns apunta lo siguiente:

> Con esta caja de más de doscientas tarjetas postales, el antipoeta llevaba su rupturismo a nuevos extremos: adiós al formato del libro, adiós a la autonomía del texto (acompañado por ilustraciones), adiós al desarrollo poemático y adiós definitivamente al lirismo. La agresividad llegó a su máxima concentración. En una lúcida exposición de sus intenciones, Parra afirmaba estar buscando en estos textos "la misma eficacia que tiene un aviso de un diario", un "pinchazo a la médula" […]. Ahora el antipoema ha estallado y "los artefactos son más bien como los fragmentos de una granada" ("Introducción" LXII).

Los rasgos señalados por Binns permiten establecer inmediatamente una estrecha relación entre los artefactos y las estéticas de la brevedad, sobre todo por el hecho de subrayar la ausencia de un "desarrollo poemático" y de aludir a la fragmentación con que el propio Parra define sus postales. Más aún, sorprende también la referencia a los avisos de los diarios, ya que, en cierta media, hace pensar en los telegramas poéticos o en la poesía telegrafiada que tanta importancia tuvo en el desarrollo de la economía verbal durante el periodo vanguardista. La idea de ausencia del libro y de sistema de lectura acentúa aún más el carácter esquivo y esquirlado de los artefactos. El fragmento existe ya no solo como entidad textual, sino como dispositivo materializado que puede volver a su caja en un orden distinto o bien ser enviado como postal catapultada hacia un nuevo lector.

Esta apuesta artística ¿no es en cierto modo una suerte de *big bang* poético, es decir, un huevo cósmico de tinta e imagen destinado a expandirse en múltiples fragmentos?, ¿hasta qué punto el vínculo de Parra con la ciencia le permitió emular,

mediante su caja de artefactos, una suerte de supernova de las formas breves? Más allá de cualquier especulación, lo cierto es que Parra confeccionó un nuevo mecanismo objetual para impulsar las estéticas de la brevedad hacia un formato novedoso, en el que la figura del poeta como "recolector de unidades" trastoca las referencialidades de la economía verbal cotidiana para insuflarles un nuevo sentido. En base a estas premisas, al acceder al archivo de la Biblioteca Nacional de Chile[218], puede leerse lo siguiente:

> En los *Artefactos* el decir poético y el texto mismo se reducen a una unidad en la composición: el fragmento. Un fragmento utilizado como un dispositivo verbal que cuando el lector lo descifra, estalla en su conciencia iluminando múltiples zonas de lo real, atrayendo distintos planos de contenido. Estos poemas son formas de lenguaje extraídas del mundo cotidiano, por ejemplo, frases de la jerga estudiantil, giros de habla trivial, lenguaje periodístico y publicitario. En la propuesta de los *Artefactos,* el oficio del poeta consiste en ser recolector de estas unidades, desvincularlas de su referente original, para crear otro significado. En este sentido, el artefacto parriano acentúa el interés por la palabra hablada, por el residuo oral, de manera similar a la poesía popular chilena (s.n.).

Aunado a estos atractivos formales, objetuales y epistémicos, se añade un factor determinante que, en este caso, tiene que ver con el concepto de coautoría. Ya se ha dicho que cada artefacto consiste en una tarjeta postal en la que se exhibe un texto brevísimo acompañado de una ilustración. Sin embargo, el resultado total de estas postales híbridas se debe a un trabajo conjunto entre Parra (autor de los textos) y el grafista y diseñador gráfico Guillermo Tejeda, quien se encargó de ilustrarlos[219]. El proceso de creación de los artefactos adquiere así una nueva extensión de la obra,

[218]BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Artefactos", en: Nicanor Parra (1914-2018). Memoria Chilena. Disponible en http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96382.html. Accedido en 13/12/2021.

[219] La idea de crear la mancuerna entre Guillermo Tejeda y Nicanor Parra surgió de Cristián Santa María, que por aquel entonces era el director de Ediciones Nueva Universidad, sello bajo el cual aparecieron publicados los artefactos.

funcionando a manera de envíos poéticos hechos por Parra y que el destinatario en cuestión –Tejeda– debe complementarlos con sus dibujos para luego obtener más de doscientas tarjetas postales destinadas a ser empaquetadas dentro de un pequeño objeto rectangular. A este respecto, el propio Tejeda comenta:

> Recibí los textos escritos con bolígrafo azul y me puse a componer postales en blanco y negro, con mucho collage y algunos dibujos, así como con tipografías diversas. Recuerdo esas noches pegoteando textos o letras sobre una mesa un poco bamboleante que yo mismo me había construido, mientras Chile se deslizaba oficialmente hacia el socialismo y secreta o extraoficialmente hacia el pinochetismo (Parra, *Obras completas & algo* 984-985).

Gracias al testimonio de Tejeda, podemos vislumbrar con mayor claridad el *modus operandi* que rodeó la confección de los artefactos, un mosaico en el que diversas expresiones artísticas surgidas en la vanguardia –como el collage o los juegos tipográficos– adquieren relevancia al acompañar un texto inyectado de concisión verbal. La amplia gama de matices que ofrecen las tarjetas postales indica la atracción que Parra sintió hacia la estética de lo mínimo, una estética en la que no solo es posible rastrear consignas políticas, ráfagas de sátiras, slogans publicitarios, refranes intervenidos, aforismos que rozan el pensamiento poético o paremias que rozan lo epigramático, sino también una metaforización del fragmento como página desprendida de un libro inexistente. Más que un libro objeto, quizá los artefactos puedan definirse como un lúdico arte conceptual en donde la palabra materializa su soporte, aislándose y mostrando una autonomía física y escritural.

En base a esta relación de Parra con el arte conceptual, Jesús Cano Reyes, en un artículo publicado en 2020, establece ciertas consonancias entre los artefactos del poeta chileno y la obra de Marcel Duchamp, incidiendo en el estrecho vínculo que ambos

mantienen, por ejemplo, con la técnica del *objet trouvé*. Además, de dicha relación, Cano Reyes observa un eco del *ready-made* "dumpchaniano" en los fragmentos explosivos de Parra y señala lo siguiente:

> Los diversos textos de los artefactos trabajaban con las fórmulas de la publicidad, el periodismo, la religión, los eslóganes políticos o el lenguaje popular; es decir, funcionaban en el plano lingüístico como *ready-made* o textos encontrados que solamente la selección de Parra convertía en (anti)poéticos. Para Ricardo Piglia, "los artefactos de Parra son a la literatura en lengua española lo que la obra de Duchamp ha sido para el arte contemporáneo" (6).

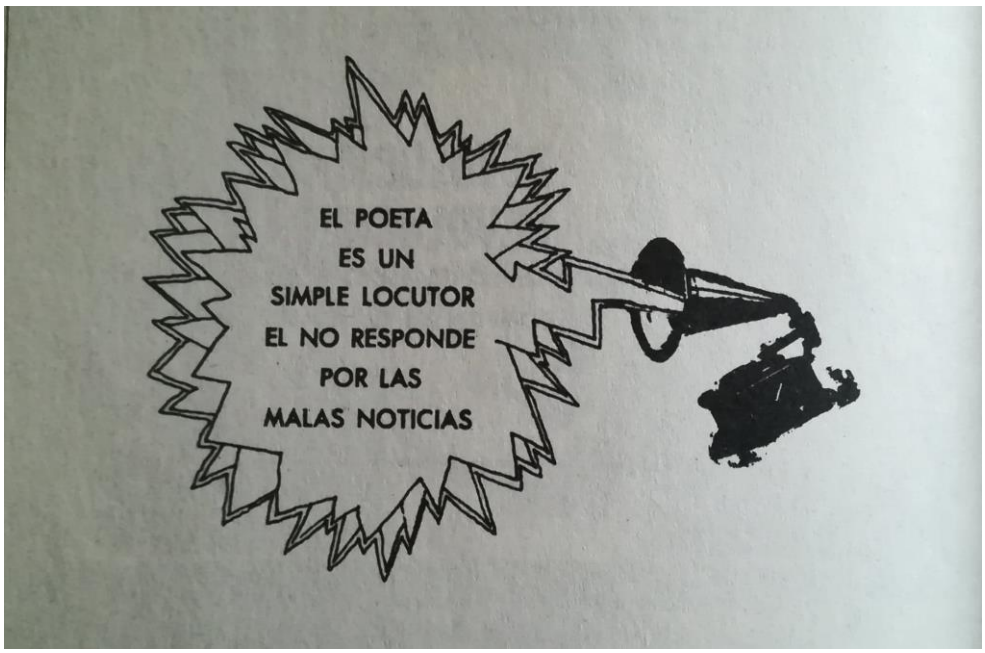
A continuación, sin ningún otro afán más que el de evidenciar la relación de Parra con las formas breves, me adentro en apenas un puñado de artefactos para radiografiar la mutilación híbrida llevada a cabo por el "antipoeta" chileno a través de sus postales. Se abre aquí la caja de PAndoRRA.

4.3.2. La caja de PAndoRRA: fragmentos de un fuego por deletrear

En una conversación sostenida con Leónidas Morales en mayo de 1970, Parra señalaba que un artefacto es "una configuración lingüística autosuficiente" que se basta a sí misma y que posee sus propias leyes sujetas a lo primario y lo elemental. En dicha configuración verbal, Parra pone en relieve los rastros de la oralidad y del habla cotidiana que el propio poeta debe de imantar para trastocarlos con la voz y convertirlos en artefactos; de ahí que el oficio del poeta pase a ser "una especie de trabajo de entomólogo que sale a sacar bichos" (*Obras completas & algo* + 990-991). La recolección de estos insectos poéticos es lo que finalmente quedaría enclaustrado en la

caja de postales para ser explosionados como las esquirlas de una granda, es decir, los fragmentos de un fuego por deletrear.

Lo primero que llama la atención es la postura enunciativa y el distanciamiento escritural que Parra mantiene consigo mismo a la hora de definir su cosmos creativo. Reacio a la palabra "creación", Parra opta por desmitificar el oficio poético para sedimentar la figura del artista al plano más esencial de lo literario: las ráfagas verbales que escuchamos todos los días. De ese retablo de voces fragmentarias, tan próximas a las formas breves, el antipoeta cumple así su función de mero transmisor de mensajes mutilados y reconvertidos en nuevos residuos de economía verbal. Precisamente, en uno de sus artefactos, Parra deja plasmada esta insinuación conceptual:



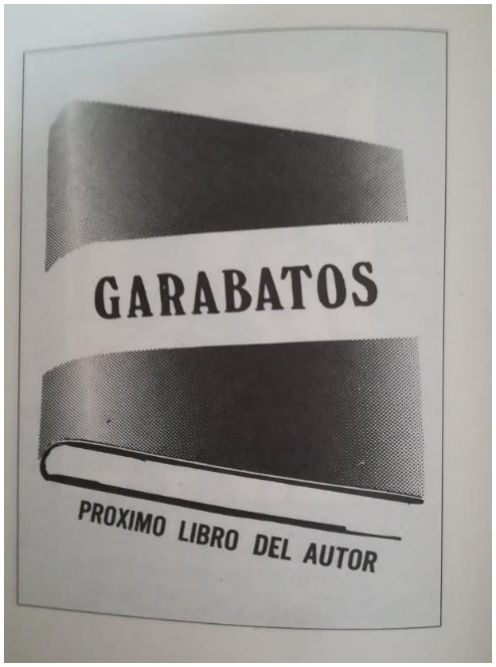
(*Obras completas & algo* + 358)

Tanto el elemento textual como el plástico conviven de manera equilibrada e irónica. Del altavoz de un gramófono sale un mensaje no escrito, sino más bien emitido sonoramente por una especie de personaje anónimo. La superposición de las viñetas en pico indica el volumen con que el mensaje es trasmitido, como si se tratara efectivamente de un anuncio publicitario. Ahora bien, deteniéndonos exclusivamente en el componente textual, el artefacto concuerda con la idea de Parra sobre el trabajo del poeta como recolector/locutor de una realidad trizada en la que, como veremos más adelante, hay cabida tanto para el refrán intervenido como el trabalenguas satírico. Sin embargo, el texto va más allá al no responsabilizar al poeta del contenido de su voz, detalle que indudablemente hace pensar en el clima político o en las consignas polarizadas rastreadas o intervenidas por el entomólogo en cuestión.

Dentro de esos signos políticos, o más bien, lemas de manifestación, los más espinosos quizá sean los siguientes: "La izquierda y la derecha unidas / jamás serán vencidas" y "Bien / y ahora quién / nos liberará / de nuestros liberadores"[220]. Mediante estas fórmulas, el poeta parece crear un vínculo entre la emisión individual del mensaje y su implicación social con la colectividad.

Otro elemento a destacar en los artefactos de Parra es el recurso de la ironía con respecto a la propia obra del autor. Si el poeta, como se ha visto, es un recolector, más que un creador, la obra que de él procede no puede sino ser también una suerte de antipoesía, en este caso, garabatos:

[220] Concretamente, el artefacto que dice "La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas" causó una gran polémica, a lo que el propio Parra apunta los siguiente: "Este artefacto tiene que ver precisamente con ese carácter desconfiado y fatalista a que hacía referencia yo en el bajo pueblo, porque evidentemente en él se está negando la posibilidad de redención que se ofrecía a la clase baja. Ese artefacto fue una manera de expresar ese desaliento" (*Obras completas & algo* 995-996).

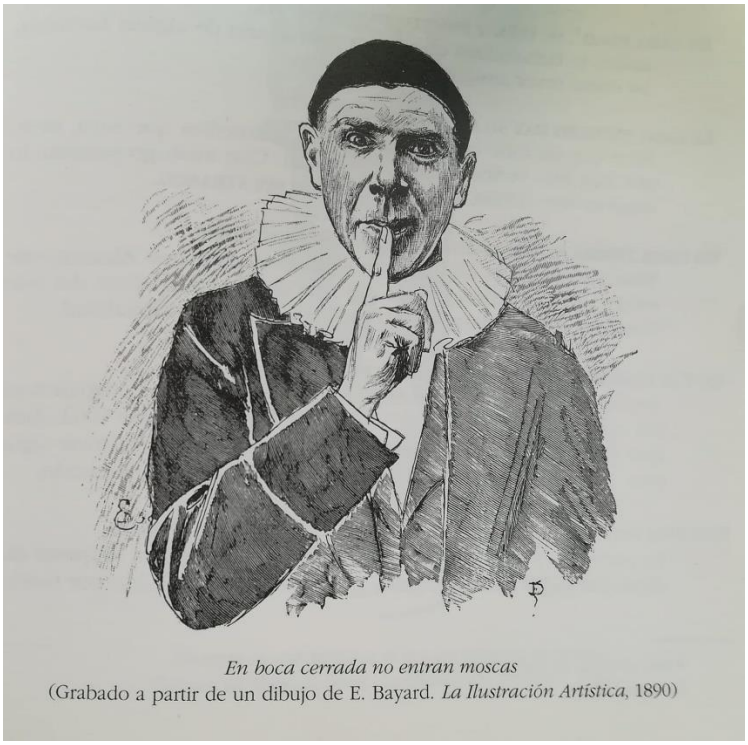


(*Obras completas & algo* + 372)

Construido como una especie de afiche publicitario, este artefacto da cuenta de la estética lúdica e irónica que Parra inscribe a modo de autorrepresentación. Si los textos breves que exhiben las tarjetas postales vienen inyectados de un residuo verbal, ese residuo se catapulta conceptualmente a una forma de ilegibilidad: el garabato. Este detalle concuerda con la fascinación que Parra sentía por la cultura del grafiti y por lo que él mismo denominaba como "literatura mural de los baños", es decir, frases, tags, rayones, marcas ilegibles, dibujos y otras formas caligráficas que suelen aparecer en los aseos de uso público, y que normalmente tienden a difundir mensajes eróticos o políticos (*Obras completas & algo* + 900). De esta forma, la fuente de los artefactos se amplía, ya que no solo beben del habla cotidiana y de la cultura oral, sino también de las formas de escritura a la intemperie. El poeta no solo recolecta auditivamente, sino que permanece atento a las señas visuales de su entorno para capturarlas y resignificarlas en su discurso mínimo.

Dejando a un lado la autoconcepción del poeta y su obra, entro de lleno a evidenciar la manera en que Parra, a través de algunos de sus artefactos, se relaciona con las formas breves que interesan para este estudio y que apuntan al epigrama, al aforismo, al refrán, a la poesía popular y al modo contemplativo del haikú.

En lo que respecta a la cultura del refranero, a lo largo de este estudio he evidenciado el modo en que algunos poetas vanguardistas cultivaron el "antiproverbio", o lo que es lo mismo, trastocaron refranes para darles un sentido irónico y criticar su aleccionamiento. En el caso de Parra, esta tendencia también es visible, y más aún teniendo en cuenta que algunos refraneros acostumbran a llevar una ilustración como elemento visual complementario, detalle que en los artefactos también se hace presente. Dejo a continuación un ejemplo contrastivo de ambas fuentes:



En boca cerrada no entran moscas
(Grabado a partir de un dibujo de E. Bayard. *La Ilustración Artística*, 1890)

(Junceda 199)

(*Obras completas & algo* + 348)

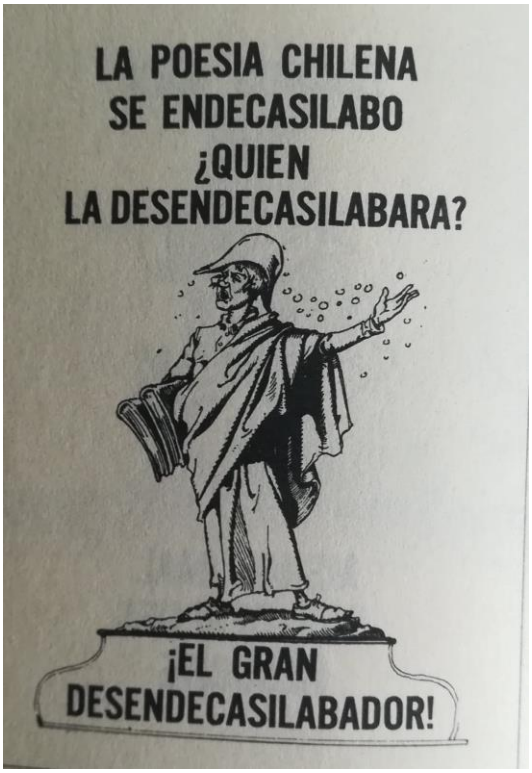
Da la casualidad que la ilustración de Tejeda concuerda en cierta medida con la del refranero, acentuando así el carácter híbrido de ambos ejemplos. Dicha similitud se aprecia en el uso de las facciones del rostro y en el gesto expresivo, rasgos que concuerdan con lo expresado en el refrán. Sin embargo, mientras que en la ilustración del refranero se observa un registro casi hiperrealista, en el artefacto de Parra se aprecia un rictus caricaturesco, hecho que imprime un carácter irónico y burlesco a la propia imagen.

La idea de Tejeda de caligrafiar el texto de Parra en la cara del personaje da aún más fuerza a la simbiosis entre el plano plástico y el verbal. A su vez, es más que evidente la fórmula que el poeta chileno utiliza para dar al refrán una vuelta de tuerca,

trucando hábilmente el verbo para resignificar el sentido aleccionador de dicha paremia: "De boca cerrada / no salen moscas".

Claramente se observa cómo, en pleno tercer cuarto del siglo XX y a más de cincuenta años del auge internacional vanguardista, la cultura del refranero siguió inspirando a las estéticas de la brevedad y nutriendo otras posturas, como es el caso de la antipoesía. Además, resalta la manera en la que el artilugio plástico e ilustrativo convive junto al plano textual, brindando aún más coherencia a la tradición pictórica inherente a ciertos refraneros.

Siguiendo la línea de la poesía popular, me adentro ahora en una fórmula que en cierta medida colinda con el epigrama, la jitanjáfora y las aliteraciones: el trabalenguas. Junto con el universo de las canciones infantiles o los chistes, los trabalenguas son otra de las formas breves lúdicas salidas de la oralidad, detalle que Parra también incorporó a sus artefactos, como se observa en el siguiente ejemplo:



(*Obras completas & algo* + 428)

A primera vista, el artefacto textual de Parra guarda cierta similitud con uno de los trabalenguas más conocidos en español, detalle que hace pensar en una posible conexión con los juegos aliterativos de la poesía popular:

> EL ARZOBISPO DE CONSTANTINOPLA.
>
> El arzobispo de Constantinopla
> se quiere desconstantinopolizar
> y el que lo desconstantinopolice
> será muy buen desconstantinopolizador.

(Zaid 126)

La imagen que acompaña al texto presenta a un declamador subido a un pedestal, lo que confiere cierta crítica a la solemnidad e institucionalización con que algunos círculos abordan la declamación poética. Parra, afín a las formas populares como el romance, que utilizan el octosílabo, también recurre en ocasiones al uso del endecasílabo, como sucede en *Versos de salón*. A este respecto, Niall Binns comenta los siguiente:

> *Versos de salón*, que se publicó en 1962, intensifica la carga agresiva de los primeros antipoemas, despidiéndose del verso libre para construirse ahora a base de pulcros endecasílabos […]. El uso del endecasílabo es más una parodia que una vuelta a la tradición literaria, pero tiene una intencionalidad muy concreta: es un medio para alcanzar una poesía realmente *hablada*. Parra ha formulado una ingeniosa teoría al respecto: si el octosílabo de la poesía popular nació de los ritmos del habla popular del medievo, […] el endecasílabo representa el grupo fónico que correspondería al habla más sofisticada de la burguesía moderna (“Introducción” LII).

Además de la contraposición entre ambos patrones métricos, lo que interesa también es la gracia y el humor con que dicho artefacto nos habla, lanzándose como un

dardo certero de antipoesía contra el recato y el academicismo. El recurso del trabalenguas que Parra utiliza parece estar encaminado a tal propósito.

Dentro del universo paremiológico, los artefactos nos descubren a un gran Parra aforista. Si en los ejemplos que he mostrado se aprecia un tono irónico y satírico que recuerda al epigrama, en el caso de los siguientes artefactos se vislumbra una imagen lírica que roza la paradoja contemplativa y el guiño filosófico. El poeta chileno se desmarca por momentos del aderezo político para posicionarse en lo puramente conceptual, como se aprecia en esta postal:

(*Obras completas & algo* + 373)

El lirismo lúdico que propone este artefacto resalta por su humor existencial. Parra trastoca el destino biológico de lo humano en una consciencia colectiva, representada por un fatalismo disfrazado de rutina habitual. El componente visual que acompaña al texto nos transporta a una atmósfera carnavalesca en donde los esqueletos

en bicicleta cumplen su rutina mortuoria sin ningún atisbo de lamentación, evocando en cierta medida algunos grabados de las famosas catrinas de José Guadalupe Posada. El aforismo brilla por sí mismo, planteando la figura de la muerte como una gran demócrata y quitando, como se dice coloquialmente, hierro al asunto. De igual forma, la ilustración concuerda con un dicho popular chileno en que se hace referencia a que alguien "se cree la muerte en bicicleta". Curiosamente, dicha frase aparece recogida en dos ocasiones en "Also Sprach Altazor[221]" (1993), texto de Parra dedicado a Vicente Huidobro y que forma parte de sus *Discursos de sobremesa* (1997):

> ¿Se creía la muerte en bicicleta?
> No más que Nietzsche
>
> […]
>
> Está a la vista que se sobregiraban los muchachos
> Ímpetus juveniles
> o algo por el estilo.
> Se creía la muerte en bicicleta
> Qué lástima
>
> *Happy birtdhay, anyway*.
>
> (150-155)

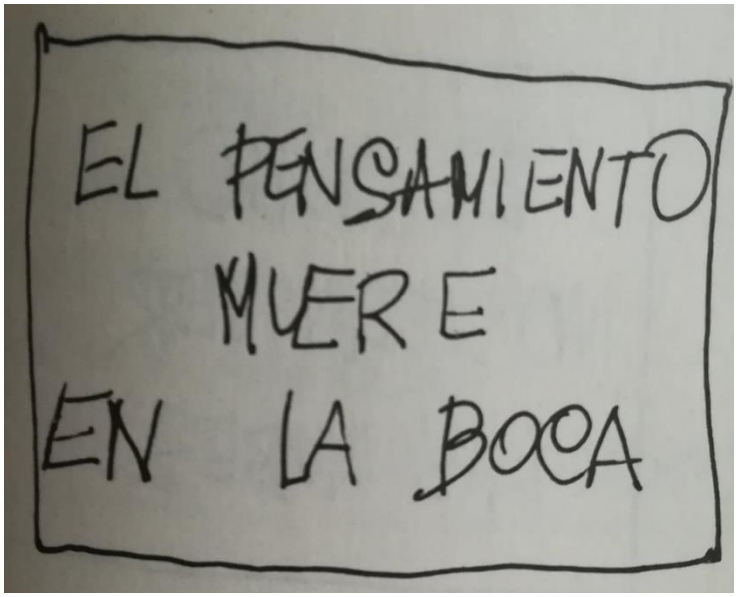
Otro de los aforismos que resalta en los artefactos tiene que ver con la sinestesia, representada en este caso por dos verbos en infinitivo:

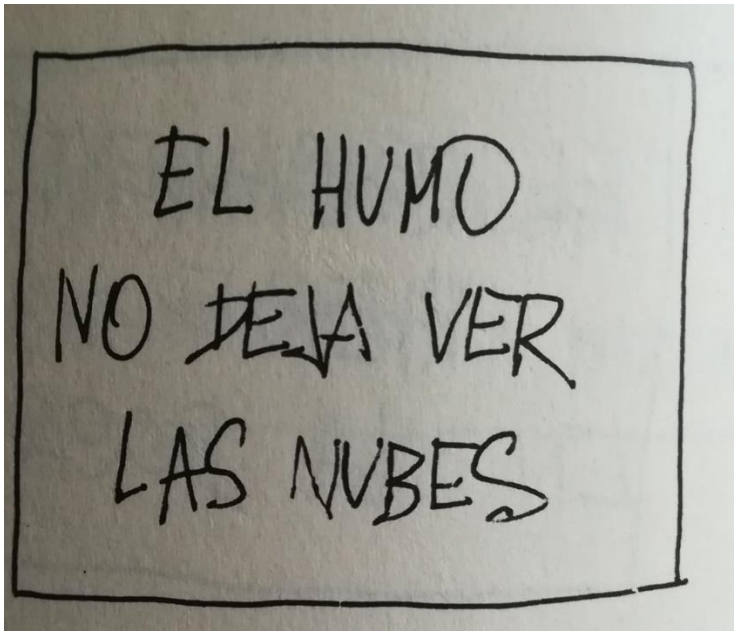
[221] Se trata de un discurso/poema leído el 3 de septiembre de 1993 en el poblado de Lo Abarca, Cartagena, Chile, con motivo del Encuentro Iberoamericano de Poesía realizado en homenaje al centenario del nacimiento de Vicente Huidobro.

(*Obras completas & algo* + 431)

Mediante este exquisito concepto, Parra se vincula con la tradición del aforismo como diccionario personal, en el que el autor se lanza a realizar una definición poética sobre lo dancístico. El baile como pensamiento corpóreo crea una descarga eléctrica en donde el movimiento rítmico emana no de la psique, sino de la propia carne, creando ese trastocamiento de los sentidos tan propio del recurso de la sinestesia. Nuevamente, se aprecia el alto grado de sentido estético de algunos artefactos que, como ya he indicado, se desmarcan de la polémica social y política para convidarnos de una incubación íntima.

El juego conceptual como recurso poético también se hace visible en otras postales, estrechando aún más los lazos entre los artefactos y la tradición aforística, tal y como puede comprobarse en los siguientes dos ejemplos:





(*Obras completas & algo+* 505-506)

Lo primero que llama la atención es la orfandad textual, ya que el artefacto no viene complementado por ningún recurso visual. ¿A qué se debe esta ausencia? A este respecto, en las notas correspondientes a los *Artefactos* que acompañan la edición de *Obras completas & algo +*, puede leerse lo siguiente:

> Tejeda iba recibiendo más y más artefactos de parte de Parra, hasta el extremo de sentirse desbordado. Sintió crecer, además, los escrúpulos que en el beligerante ambiente político de aquel momento suscitaban las provocadoras ironías que Parra se permitía con la izquierda lo mismo que con la derecha. Tejeda y Santa María convinieron, así, en reproducir los últimos artefactos en la propia caligrafía del poeta. Esto explica que buena parte de las postales no estén compuestas tipográficamente ni se acompañen de ninguna imagen (985).

La acumulación del trabajo textual, así como las crispaciones del ambiente político de la época, fueron determinantes para que múltiples artefactos terminaran por ser simplemente notas emitidas de la propia mano del poeta, hecho que, más allá de suponer un problema, refleja un avance más en las estéticas de la brevedad, ya que el discurso mínimo de la postal lleva tatuado la existencia caligráfica del propio poeta. Dejando a un lado estas cuestiones formales, los textos de Parra poseen un equilibrio entre el juego conceptual aforístico y el halo contemplativo del haikú, detalle que se aprecia en esta imagen cercana a lo oriental: "El humo no deja ver las nubes". Igualmente, la paradoja filosófica se deja entrever en el otro artefacto, convidándonos de su destello lírico: "El pensamiento muere en la boca".

Mediante esta brevísima muestra de los más de 200 artefactos de Parra, se puede constatar la relación que el poeta chileno tuvo con las estéticas de la brevedad, llevando la mutilación del decir a límites materias y objetuales, detalle que le confiere un plus a su discurso fragmentario. De igual forma, la relación entre la forma breve y la impronta discursiva de lo telegráfico y los rótulos tecnológicos de los anuncios contribuyó a la confección de esa caja de fuegos postales, tal y como sucedió en el periodo vanguardista con ciertas formulas breves inspiradas en los marconigramas. Gracias a la caja de PAndoRRA, le incubación de la fulgurancia explosionó sobre el rastro de la antipoesía, mutilando su decir en una granada de signos.

4.4. Cartografía de epitafios: *El canto de las moscas* de María Mercedes Carranza

Como esculpida a cincel sobre una lápida, la voz de la colombiana María Mercedes Carranza (1945-2003) resplandece cuajada en mínimos destellos, signos que arden en la página igual que brasas a punto de ceniza. Construidos desde un estoicismo pulcro y ceremonial, los poemas que componen su séptimo y último libro publicado en vida, *El canto de las moscas [Versión de los acontecimientos]* (1998), llevan la expresión poética al límite del adelgazamiento. Más que letras, zumbidos; minúsculos aleteos que rinden homenaje a todos aquellos cuerpos sucumbidos por la violencia y la masacre. Bajo esta óptica, en la que la poesía se nos ofrece como la única oración posible, José Emilio Pacheco no dudó en afirmar que *El canto de las moscas* "permanecerá como la elegía más sobria y también más doliente a las muertes plurales y a las víctimas anónimas" ("Escrito en la oscuridad" 13). En ese sentido, los poemas cumplen una función tanatológica al enumerar diversas poblaciones dándoles un sepulcro alegórico. Este carácter ritual convierte la obra en un cortejo fúnebre, en donde el aliento transita ofreciéndonos en cada fragmento un epitafio colectivo.

La propuesta escritural de la poeta colombiana pone en tensión dos polos difíciles de equilibrar, pero que en su obra adquieren un matiz armónico: el compromiso social y el valor estético. Ambas esferas se ven reflejadas desde el mismo título y subtítulo que la autora elige para plasmar dos realidades disímbolas: *El canto de las moscas [Versión de los acontecimientos]*. El primer elemento alude a una imagen sonora y visual. Al internarnos en la lectura, pronto descubrimos que el título nos traslada a una posible escena mortuoria. Pero las moscas que rodean a esos cadáveres invisibles no zumban, sino cantan, imprimen belleza a la desolación. Esta imagen insectívora concuerda con la anatomía de los poemas, que se presentan ante nuestros

ojos como fugaces y pequeñísimos vuelos de un coleóptero. En ese vuelo vocal se quedan latiendo esquelas de denuncia y testimonio. Frente a esta imagen se opone otra que, de alguna manera, ofrece una alternativa estética a la masacre humana. Este contrapeso se observa en el subtítulo presentado entre corchetes: *[Versión de los acontecimientos]*. La voz poética no solo canta, sino que en su canto reescribe los hechos violentos para dotarlos de una poeticidad que cumple la función de un duelo heterogéneo.

En el apartado "Poesía e historia" de *El arco y la lira*, Octavio Paz nos muestra la confluencia dialéctica –y en ocasiones hasta simbiótica– que las obras mantienen con el presente inmediato en que se fraguan. En base a esta relación, "el poema es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que, para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres" (*Casa de la presencia* 234). Este doble movimiento de inmersión/emersión se cumple con creces en la obra de Carranza, pero de un modo más profundo. Sus poemas no son solo un producto social que trasciende el tiempo histórico y que se encarna de nuevo en la historia para diseminarse entre los hombres; también son la denuncia y el enfrentamiento de esas mismas circunstancias en las que se incuban. La precisión quirúrgica con que la autora lleva a cabo esa cruzada ante la continua violencia sufrida por diversos pobladores de su tierra natal da por resultado una obra marcada por la economía y el rigor verbal.

El canto de las moscas está compuesto por 24 fragmentos independientes que guardan un rasgo en común: todos ellos vienen precedidos por un topónimo que sirve de título al poema. De ahí que en primera instancia la obra se nos presente como una cartografía de piezas por reconstruir. En ese mapa de ausencias descubrimos que los lugares citados son en realidad escenarios asolados por el crimen y la matanza. De este

modo, la relación que se establece entre la toponimia y los versos que de ella se desgranan conecta la individualidad de la voz poética con la colectividad a la que enuncia, tatuándose así en cada página un epitafio plural.

Los poemas se leen como verdaderas inscripciones sepulcrales inyectadas por la mínima dicción que las cincela. Cercanos a la síntesis del haikú[222], los versos de Carranza se valen del minimalismo expresivo para sentenciar, mediante imágenes y conceptos, el adiós definitivo a las víctimas desoídas, cobijándolas bajo fugaces nichos de tinta. Beatriz Restrepo incide en esta condensación de recursos que rozan también lo epigramático, señalando que se evidencia "un lenguaje despojado de las palabras y las imágenes que trivializaron las matanzas en los medios de comunicación y por ello expresan mucho más" (200). Frente a la semiótica desmedida de la prensa y los noticiarios, la precisión elegíaca de la voz[223].

Esta cartografía de epitafios se abre con el siguiente poema:

Canto 1

NECOCLÍ

Quizás
el próximo instante
de noche tarde o mañana
en Necoclí
se oirá nada más
el canto de las moscas.

(*Canto de las moscas* 5)

[222] De acuerdo con Mario Rivero, "en sagas muy breves, que por su precisión geométrica compararía al haikai, Carranza elabora estéticamente el espectáculo de la barbarie diaria en la comunidad cercada por la muerte" (4).

[223] Además de cultivar una forma breve cercana a la tradición del epigrama y del haikú, María Mercedes Carranza también se inmiscuyó en diversas producciones textuales que recuerdan los juegos aliterativos de los trabalenguas y las jitanjáforas, tal y como lo demuestra su pequeña obra *Poemas de ocasión: selección de ocarinas*, aparecida en *Poesía completa y cinco poemas inéditos* (209-214).

Semejante a la escritura lapidaria, este poema inaugural nos convida una imagen desalentadora. La proximidad de la aniquilación se observa en los tres primeros versos, en los que la incertidumbre se adueña de la atmósfera. No se sabe el momento exacto en que sucederá la calamidad, pero la certeza de que se encarnará está fuera del espacio de la duda. La distribución tipográfica de los versos transmite ligereza, fugacidad, aleteo. La anatomía del texto nos hace pensar en la caligrafía que deja un insecto tras su frágil vuelo, como si una mosca fuera realmente la que nos dibujara esas líneas. Esta idea se refuerza con los tres últimos versos, pues introducen con certera intención el propio título del libro. En ese pequeño lugar de dolor surge de pronto una palabra que brilla por su especial musicalidad: Necoclí. Palabra que se repite en forma de eco, ya que es la que da título al poema. En apenas seis versos, Carranza bosqueja el peor de los presagios: las moscas como única oralidad del mundo y que –con su tímida presencia– aluden a los cadáveres a quienes mágicamente cantan.

A mi juicio, desde el primer poema nos surge una interrogante como lectores: ¿Son las moscas quienes realmente hablan en los poemas? Pareciera que Carranza disolviera su voz convirtiéndola en zumbido errante. Cada texto viene precedido por el sustantivo “Canto”, concordando así con el propio título del libro. Este detalle no es fortuito, sino que subraya la idea de que son los insectos quienes elaboran los versos. Así, me parece que hay un intento de “zoomorfización” de la voz poética, es decir, un ensayo continuo en donde la identidad del emisor se desova en murmullos, trasplantando los signos al reino del insecto. En ese silencio apenas dicho, hay igualmente una actitud política, ya que “es la voz colectiva la que habla, el pensamiento colectivo el que se expresa, el dolor colectivo el que se sufre, el que se siente” (Garavito 55).

La idea de epitafio se vuelve aún más palpable en el “Canto 2”:

MAPIRIPÁN

Quieto el viento,
el tiempo.
Mapiripán es ya
una fecha.

(*Canto de las moscas* 6)

La defunción se anuncia con igual sobriedad. El estatismo metafísico y atmosférico que trasmiten los dos primeros versos se refuerza mediante el concepto de finitud que dilapida el poema al transmutar el topónimo en una fecha, una fecha cualquiera tiene el peso de un estigma. A partir de esa marca, Mapiripán se anuncia como un micro desahucio detrás del cual palpitan sus habitantes invisibles.

En el “Canto 3” se intuye una presencia anónima, un fantasma, un cuerpo incognoscible que nos deja su inercia de vida:

TAMBORALES

Bajo
el siseo sedoso
del platanal
alguien
sueña que vivió.

(*Canto de las moscas* 7)

En este poema, Carranza se vale del recurso de la aliteración para dibujar un tenue rumor. Ese “siseo sedoso” comulga con el sueño de un desaparecido. Brevedades donde abreva el dolor, construyendo una esquela de sepultura. La utilización de ese “alguien” acentúa aún más el carácter subjetivo y anónimo de las víctimas.

La apuesta de Carranza traza una cartografía de epitafios, un itinerario donde el lector es testigo indirecto de las escalas que proponen los poemas. Ante la extrañeza que causan los topónimos, *El canto de las moscas* incide en el comportamiento del receptor, transformándolo en cómplice. La obra invita a investigar por cuenta propia lo que ha sucedido en cada uno de los lugares para contrastar la información y corroborar la versión ofrecida por la poeta. Una versión que apuesta por la dignidad humana, conteniéndola en un breve rezo en donde no hay dramatismo, sino palabras huérfanas que hieren con su simple aparición.

El tratamiento estético que en ocasiones la poeta imprime al topónimo resalta por su resignificación. El nombre del lugar se convierte en metáfora de sí mismo, trastocando su nomenclatura y descomponiéndose en imágenes que aluden a una nueva versión, tal y como sucede en los siguientes dos ejemplos:

Canto 6

BARRANCABERMEJA

Entre el cielo y el suelo
  yace
pálida Barrancabermeja.
  Diríase
la sangre desangrada.

(*Canto de las moscas* 10)

El poema se abre con una imagen cenital, presente en el eje cielo/suelo. A continuación, se presenta el verbo en solitario, dando paso, en el verso siguiente, al topónimo. El nombre del lugar se nos aparece con un ingenioso oxímoron, gracias al adjetivo que lo precede: “pálida Barrancabermeja”. Los elementos “pálida-bermeja” forman un contraste plástico mediante la alusión al tono bermejo que refleja el propio topónimo. Finalmente, para clausurar esta prosopopeya, tenemos “la sangre

desangrada", una imagen que alude a la palidez y al vaciamiento, y que conecta igualmente con el tinte bermejo. La autora poetiza el topónimo resignificando uno de sus componentes internos.

En el "Canto 11" ocurre algo similar:

VISTA HERMOSA

El alto tallo
espectral,
quemada, yerta,
solitaria
flor del páramo.
Así
Vista Hermosa.

(*Canto de las moscas* 15)

La imagen desoladora de esa flor fantasmal –abrasada, infértil y sin compañía– es la breve postal que contrasta con el carácter denotativo del topónimo. La vista hermosa en realidad no lo es, pero ese juego antitético es lo que, paradójicamente, la convierte en un hallazgo poético. Ante el escalofrío de esa tierra abrasada por la violencia, surge el tallo milagroso de la poesía, fulgor que imprime brillo a la desolación.

Dentro de esta minúscula geografía, también hay cabida para la intertextualidad o, al menos, para la referencialidad:

Canto 12

PÁJARO

Si la mar es el morir
en Pájaro
la vida sabe a mar.

(*Canto de las moscas* 16)

Gota de rocío, el poema contiene toda la carga elegíaca que nos recuerda inmediatamente a Jorge Manrique. El juego con que Carranza tergiversa los polos de la existencia del hombre es de una impecabilidad y una insinuación sorprendentes. Los conceptos se trastocan entre sí, dando por resultado una breve aporía: la vida sabe a mar porque ya la han matado.

En el "Canto 18" la trascendencia y la metamorfosis se unen para ofrecernos una metáfora germinal:

PAUJIL

Estallan las flores sobre
la tierra
de Paujil. En las corolas
aparecen las bocas
de los muertos.

(*Canto de las moscas* 22)

El poema se abre con un verbo que alude a lo bélico. Inmediatamente después, el estallido se traslada al universo de la flora que, de alguna manera, se abre paso entre la tierra. Esas flores encarnan las sombras que laten bajo ellas mismas, y sus pétalos terminan por reproducir el gesto de los caídos. La plasticidad y disolvencia con que opera esta imagen nos deja una huella indeleble que aspira, en cierta medida, a vivificar la ausencia, imprimiéndole un carácter trascendente.

En el último canto, "Soacha", acudimos a la resignación y al escepticismo. La ambigüedad nos deja petrificados, justo como una lápida que esconde restos invisibles, las sobras de una vida mancillada:

Un pájaro
negro husmea
las sobras de
la vida.
Puede ser Dios

o el asesino:
da lo mismo ya.

(*Canto de las moscas* 28)

El canto de las moscas constituye una cartografía de epitafios colectivos. Mediante el uso del topónimo, cada fragmento conecta la individualidad con la pluralidad, funcionando a modo de notas necrológicas. La orfandad que transmiten los fragmentos de este mapa mancillado contrasta con el goce estético de su elaboración. Sabor agridulce: por un lado, el milagro poético; por el otro, la desolación del hombre. Con un sobrecogimiento inaudito y el fino destello de la palabra llevada a su más alto grado de desaparición, Carranza ha cincelado una de las obras más aguzadas y lacerantes de la poesía hispanoamericana del siglo XX, extendiendo así el culto de la forma breve que implosionó en la vanguardia.

Finalmente, Fernando Garavito reflexiona: "El oficio del escritor es escribir desde los meandros de la conciencia común, sobre aquello que hace de su época un instante único en la historia del hombre, y ubicar su yo individual dentro de ese instante, como un elemento valioso para el propósito de aportar luces y sombras al proceso colectivo" (51). Carranza nos dejó como herencia un oficio de fulgurancia que comulga directamente con las esferas del ser y el hábitat que lo circunda.

4.5. Cierre capitular

Concluye aquí el cuarto y último capítulo de mi investigación. Mediante un recorrido intermitente, intenté demostrar el potencial y la pluralidad con que las poéticas breves siguieron su curso más allá de la vanguardia, diseminándose en múltiples voces y

estilos. Asu vez, me centré en dos ejemplos –Nicanor Parra y María Mercedes Carranza– porque su propuesta me parecía una intensificación estética y conceptual sobre el uso del minimalismo y la forma breve, sin que por ello otras obras desmeriten su peso. El punto final lo sitúo en el ocaso del siglo XX, pues me parecía pertinente céntrame única y exclusivamente en el siglo en que nacieron las vanguardias. No obstante, quizá toda esa inercia de brevedad aún siga dialogando con las creaciones que emergen en nuestros días. A continuación, ofrezco las conclusiones a este estudio, esperando extraer la información más precisa que permita exhibir la grandeza de la brevedad.

Conclusiones

Aquí termina este periplo de tinta que tenía como objetivo central analizar el auge y el cultivo de las estéticas de la brevedad en la vanguardia hispanoamericana. Más que un cielo cubierto de estrellas, esta investigación es apenas un grano de luz que pretende arrojar su testimonio y contribuir a la amplia retícula de los estudios literarios e investigaciones académicas en lo que a las miniaturas textuales se refiere.

El recorrido verbal de esta tesis cifró, en primera instancia, los antecedentes de las poéticas minimalistas para luego centrarse de lleno en la delimitación cronológica, geográfica y tipológica concernientes al periodo vanguardista latinoamericano y su legado en algunas de las voces del siglo XX en Latinoamérica. Como era de esperarse, a lo largo de este estudio es muy probable que haya ausencias u omisiones de ciertas obras o autores que no por ello desmerecen su peso específico dentro del ámbito de las formas breves y de la literatura universal. Sin embargo, el contenido de estas páginas no debe ser entendido desde una perspectiva plena, unívoca y antológica, sino más bien desde una posición de rastreo analítico destinado a evidenciar premisas generales y particulares, dejando a un lado cualquier intento por reflejar un exhaustivo y desmesurado ejercicio enciclopédico.

Desde las tablillas sumerias de hace más de cinco mil años hasta prácticamente el tuit que quizá ahora mismo se esté publicando en redes sociales[224], la cultura de las formas breves ha acompañado el desarrollo artístico y social de todos los pueblos que habitan y han habitado la Tierra. Es por ello que, en el título de esta investigación, recurrí al término "El destello insaciable" para reflejar precisamente esa intermitencia minimalista, oral y sígnica inherente al desarrollo de la humanidad.

Dentro de esa inmensa estela temporal, el periodo vanguardista latinoamericano ocupa un lugar primordial, ya que en él convivieron –de manera plural, creativa y

[224] A este respecto, se recomienda la tesis doctoral de Paulo Antonio Gatica Cote, titulada *La brevedad inconmensurable: el aforismo hispánico en la época de la retuiteabilidad* (Universidad de Salamanca, 2017).

heterogénea– diversas producciones textuales pertenecientes al conjunto de las poéticas de la brevedad, aspecto al que me he estado consagrando durante mis tres años como doctorando. Lejos de emitir desde un inicio cualquier hipótesis científica –que, por otro lado, es imposible de aplicar a mi objeto de estudio debido a la incompatibilidad con diversos aspectos metodológicos del campo de la ciencia, como el de la experimentación o el de la comprobación de datos–, mi intención fue dejar que los resultados fueran aflorando por sí mismos a medida que avanzaba en mis búsquedas bibliográficas y en mis reflexiones sobre dichos hallazgos. Por ello, es aquí justo donde arrojo a continuación las conclusiones de mi estudio, que se desgranan directamente de mis objetivos como investigador y de mis búsquedas como lector crítico, esperando que respondan a las interrogantes que formulé desde un principio en el apartado de "Introducción".

Para brindar a los lectores unas conclusiones más concisas y puntuales, recurriré a enumerarlas, ya que de esa manera pueden visualizarse con mayor claridad. De igual forma, me centraré primero en aquellas que parten de lo general, para luego centrarme en los autores que elegí para mi corpus. A su vez, como guiño a los programas vanguardistas aquí analizados, me decanto por ofrecer un "Manifiesto de abecedario de conclusiones". A continuación, me adentro en él.

A. En términos generales, la primera conclusión que puede extraerse de mi estudio es que las estéticas de la brevedad que delimité y que se dieron cita en la vanguardia hispanoamericana son herederas directas de las formas breves tanto europeas como orientales. A pesar de esta herencia foránea, las voces poéticas aquí analizadas supieron trenzar su propia cosmovisión con los moldes formales que absorbieron. Por primera vez en la historia de la literatura, van a coincidir –

en pleno auge vanguardista– el haikú, el aforismo, el epigrama, el refrán y la poesía popular, resaltando así el gran aire de internacionalización que supuso dicho periodo y en el que las culturas china y japonesa fueron determinantes para agilizar y alimentar el gusto por la brevedad que tanto sedujo a los ambientes literarios de ambos lados del Atlántico.

B. El interés que las vanguardias históricas manifestaron por el concepto de "síntesis" influyó decisivamente no solo en el plano de la economía verbal, sino que se extendió hacia otros campos artísticos, como la danza, la arquitectura, la música, la pintura y el teatro, constituyendo así un área multidisciplinar. En el capítulo II de esta investigación, quedó reflejado el carácter vertebral que protagonizó la noción de lo sintético. A pesar de las diferencias entre los distintos movimientos europeos (futurismo, dadaísmo, expresionismo, surrealismo e imaginismo), todos ellos convergen en la necesidad de depurar la expresión artística y poética para llevarla a un plano de máxima condensación, firmando así una especie de pacto consanguíneo en lo que a las propuestas minimalistas se refiere. Así, puede concluirse que uno de los denominadores comunes entre las estéticas vanguardistas europeas fue el de recurrir a la síntesis poética, hecho que también es visible en los movimientos latinoamericanos.

C. Si bien es cierto que hubo una cierta influencia de los *ismos* europeos en la vanguardia hispanoamericana, también lo es que dicha recepción no fue pasiva, sino más bien activa, es decir, que hubo un carácter crítico y reflexivo con respecto a las propuestas emanadas desde el Viejo Continente. Por ello, recurrí en este estudio al concepto metalúrgico de la "aleación" para intentar explicar el

modo en que las corrientes poéticas foráneas fueron absorbidas en Hispanoamérica. En base a ello, se puede concluir que la mezcla de ambas latitudes arrojó un resultado heterogéneo en la concepción de las formas breves, dando por resultado nuevas ópticas como la de la "vanguardia enraizada", tan visible en la propuesta de Flavio Herrera, así como la rica gama de expresiones minimalistas emanadas de la poesía negra (jitanjáforas y ritmos onomatopéyicos), entre otras vertientes.

D. Ciñéndonos a nuestra delimitación geográfica, la proliferación de manifiestos y demás textos programáticos presentes en los *ismos* latinoamericanos facilitaron la divulgación de diversos presupuestos teóricos que apelaban por un desdén del exceso de palabras en favor de una condensación verbal. Desde los puntos ultraístas y estridentistas hasta el fragmentarismo insólito del surrealismo, la vanguardia hispanoamericana también hizo de la síntesis poética su principal denominador común, un eje por el que transitaron poéticas heterogéneas procedentes de prácticamente todos los países latinoamericanos. De este modo, puede concluirse que el entramado teórico de los manifiestos sirvió de cohesión para acercar posturas sintéticas de diversos movimientos que en principio apuntaban a particularismos diferenciales.

E. Otro de los principales puntos concluyentes de mi investigación está protagonizado por la revista *Martín Fierro*. Tal y como pudo comprobarse, en dicha publicación convivieron un sinfín de formas breves procedentes de las principales voces vanguardistas. Las múltiples nomenclaturas y tipologías textuales que se dieron cita en los ejemplares de la revista argentina dan cuenta

de la gran variedad y repercusión que tuvieron las estéticas de la brevedad. Con más de dos decenas de nomenclaturas que apelan a lo fragmentario y al discurso mínimo (notas, anotaciones, adivinanzas, pensamientos, fragmentos, líneas, proverbios, aforismos, greguerías, gringuerías, coplas, redondillas, epitafios, epigramas, enigmas, madrigales, nichos, haikús, variaciones, frases célebres y membretes, entre otras), la revista argentina hizo del concepto de "síntesis poética" un abanico marcado por estilos y tonalidades diversas. Así, las páginas de dicha revista sirvieron de diálogo y retroalimentación para que distintas plumas procedentes de diversos rincones de ambos lados del Atlántico convivieran y solidificaran la necesidad de una condensación poética acorde a los presupuestos estéticos de la reducción del discurso literario a su más alta concisión.

F. Otro de los factores que permitió la cohesión de la brevedad en el periodo vanguardista fue el avance tecnológico. Más allá del campo semántico que se introdujo en diversos poemas mediante la aparición de aviones, hélices, piruetas aéreas, motores, automóviles, luminarias o trenes, por mencionar algunos, lo que realmente marcó el ritmo de la brevedad fue, en primera instancia, la comparación del poema sintético con el discurso del telegrama. Para reforzar esta conclusión, acudo de nuevo al célebre "Manifiesto de 'Martín Fierro'" –redactado por Oliverio Girondo–, que apareció publicado en la primera plana del cuarto número de la revista argentina un 15 de mayo de 1924 y en el que puede leerse el siguiente postulado: "'Martín Fierro' ve una posibilidad arquitectónica en un baúl 'Innovation', una lección de síntesis en un 'marconigrama', una organización mental en una 'rotativa'" (Salas 25). Como en el caso de Borges y

sus reflexiones sobre la condensación del poema, aparece de nuevo aquí el concepto de "marconigrama", una palabra que denota la gran influencia que trajo consigo la telegrafía sin hilos y que algunas voces aprovecharon para acercarla al ámbito literario con el objetivo de aludir, en términos tecnológicos, a una escritura marcada por la economía de recursos lingüísticos, tal y como ocurre con los telegramas. La idea de una "poesía telegrafiada" fue una de las constantes teóricas que permitió unir el imaginario tecnológico con la estética de la brevedad. Por su parte, la transformación del paisaje urbano y la aceleración de la vida cotidiana –aspectos vinculados al progreso de la técnica– propiciaron que la forma breve fuera un vehículo idóneo para captar la fugacidad del instante y el carácter fragmentario de la vida. Por ello, tal y como señalaba Loreto Casado Candelas, si la estética de la brevedad constituye una de las señas identitarias de la poesía del siglo veinte es por su densidad, por su carácter fugaz y por su instantaneidad, es decir, "por reflejar una forma de relación con el espacio y el tiempo que se acomoda perfectamente al siglo de la velocidad" (62). Ante este dinamismo, que estudié en el primer apartado del capítulo II, la palabra poética supo hallar el modo de coagularse y trascender la aceleración de la vida cotidiana hasta convertirse en su espejo fugaz. En el siglo de la velocidad y del cambio, la estética de la brevedad logró contener el instante y maquillarlo con el sello de la pausa y la transitoriedad. Por ello, me referí en su momento a la conformación de una suerte de "poética del flash", en la que la forma breve fungió como un mecanismo de detención y fugacidad que logró coronarse, más que como una escuela, como una aventura conjunta de la era vanguardista. Uno de los principales antecedentes que sirvieron como germen a esta confluencia entre poesía y fragmentación del sujeto moderno se halla en Baudelaire,

concretamente en su texto titulado “Le peintre de la vie moderne”, en el que el poeta francés ya anticipaba el cosmos de lo cambiante al internarse en el fluir cotidiano de su época y descubrir que “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, la contingencia, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Schwartz 41). Esta es una de las conclusiones más híbridas y especiales de mi investigación, ya que se confirma que la brevedad no solo se relaciona con la intencionalidad de una estética, sino con la vitalidad existencial y material en la que se fragua.

G. De igual forma, a lo largo de este estudio, se pudo comprobar que hubo dos aportaciones inminentes del mapa latinoamericano a la conformación de las prácticas minimalistas, y que sin duda alguna contribuyeron a la permeabilidad de las poéticas breves:

    1) El nacimiento, en la década de 1910, de la minificción –considerada por Lauro Zavala como el género más reciente en la historia de la literatura–, gracias en parte al trabajo de Julio Torri y de Macedonio Fernández (9). Dicha aportación fue vital, ya que permitió una nueva concepción de lo aforístico, de lo epigramático y de otras fórmulas híbridas que cohabitaron durante el auge de los movimientos vanguardistas.

    2) La introducción del haikú en la lírica hispánica por parte de José Juan Tablada, hecho que revolucionó el panorama vanguardista, influyendo a poetas tan insospechados como el paraguayo Manuel Ortiz y su libro *Pepitas* (1930), entre otras múltiples referencias que reflejé en el transcurso de estas páginas.

H. El concepto de Nietzsche sobre la "rumia" como elemento inherente a la forma breve y fragmentaria –aspecto que desarrolló en el prólogo a su *Genealogía de la mora* (1887) – fue decisivo en ciertos autores, como Huidobro y Girondo, en tanto en cuanto proponía un carácter asistemático a la hora de confeccionar y abordar una obra hecha de pensamientos y registro aforísticos. La influencia del filósofo alemán en ciertos poetas hispanoamericanos es visible no solo a nivel intertextual, estructural o filosófico, sino también a nivel de contenido, ya que, con su impronta "rumiante", revolucionó el universo paremiológico (refranes, antiproverbios, aforismos, axiomas, entre otras tantas tipologías), dotándolo de imágenes líricas y en ocasiones herméticas que proporcionaban una epistemología más imaginativa que sentenciosa. De ahí que el filósofo alemán se haya consagrado como uno de los autores que dinamizaron la proyección de lo breve en algunos de los pilares vanguardistas hispanoamericanos.

I. Si Nietzsche fue decisivo en el dinamismo de la forma breve en el halo de las vanguardias, Ramón Gómez de la Serna no se quedaría atrás, ya que sus greguerías volatilizaron por completo las fronteras genéricas dentro del universo de las estéticas de la brevedad. Concretamente, la presencia del autor español se diseminó con fuerza en la revista *Martín Fierro* mediante greguerías, ilustraciones y microcuentos. Más aún, en la edición del 18 de julio de 1925, correspondiente al número 19, la revista argentina publicó un suplemento dedicado al creador español. Autores como Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes, Evar Méndez, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges o Alberto Hidalgo no escatimaron esfuerzos a la hora de elogiar la figura de Gómez de la

Serna, ya fuera mediante poemas, reflexiones o ensayos entorno a su persona y a su obra. Este hecho confirma la gran expectación e influencia que el escritor ibérico causó en diversas voces del mapa hispanoamericano, contribuyendo así al desarrollo y experimentación dentro del ámbito de las paremias y de la literatura breve.

J. Desde una perspectiva global y centrándome en mi delimitación textual, puede concluirse que las formas breves aquí analizadas experimentaron una evolución milenaria que llegaría a un estado de disolución genérica. Tanto el refrán, el aforismo y el epigrama como los poemas cortos de orden popular y el haikú, poseen una tradición que se remonta a cientos de años o de milenios atrás. Dicha tradición, que incluía principios epitáficos, cultura oral, doctrinas médicas, poesía popular y contemplación oriental –cada uno con sus normas métricas y epistemológicas– fue evolucionando hasta tal punto que terminaron por constituir una retícula intercambiable que adquirió su momento más álgido justamente en la época de los *ismos*. Por ello, recurrí al término de la "microtexturización", que desarrollo en el siguiente punto concluyente.

K. Microtexturización: Lo que distingue a la vanguardia de otros periodos de convivencia de las formas breves es que se va a dar un intercambio de posiciones y un mimetismo continuo entre las diversas propuestas estéticas. Si ya era difícil definir ciertas fronteras genéricas previo al periodo vanguardista, ahora resultaría aún más complejo establecer normas rígidas e identitarias, ya que el carácter dúctil y multívoco de cada propuesta podría fácilmente encasillarse en cualquier nomenclatura posible. Este rasgo no solo se aprecia en

la creación poética, sino también en el ámbito reflexivo y teórico, pues hay que recordar que –en términos aforísticos– José Juan Tablada define el haikú como "el justo vehículo del pensamiento moderno" (*Tres libros* 105), mientras que Ramón Gómez de la Serna se refiere a la greguería como un haikú horizontal, es decir, "en prosa" (De la Colina 15), por mencionar algunas de las posibles combinaciones.

L. Los resultados que arrojan mi investigación también coinciden en señalar el amplio perímetro vanguardista que ocuparon las estéticas de la brevedad. Más allá de los movimientos nucleares –creacionismo, ultraísmo y estridentismo–, puede observarse la manera en que las tendencias caribeñas –diepalismo, euforismo, noísmo, atalayismo, postumismo, vendrinismo–, el movimiento antropófago en Brasil o las tendencias fraguadas en Honduras, Guatemala, Perú, Paraguay, Colombia, Ecuador, Bolivia y Uruguay, entre los restantes países latinoamericanos, promulgaron un férreo cultivo del poema sintético en sus múltiples variantes, confirmando así el movimiento vertebral que supuso el signo de lo breve.

M. Entre las estéticas de la brevedad surgidas en la vanguardia se puede comprobar el gran repertorio literario y conceptual que se produjo. Además de las formas caligramáticas, visuales y narrativas, hubo un interés particular por la miniatura, el juguete y el mundo liliputiense. El interés por la miniatura en la vanguardia poética latinoamericana se abrió como un abanico de rasgos diversos, que van desde la condensación formal hasta la preocupación por el mundo microscópico. El universo de la forma breve abarcó en gran medida seres de pequeñísimas

dimensiones que se agrandaron gracias al lente de la palabra. Apenas y hay que mencionar que la tradición del haikú recupera áreas diminutas de la flora y de la fauna, por lo que no es extraño encontrar textos protagonizados por hormigas, escarabajos, pétalos, caracoles, moscas, luciérnagas, abejas o grillos, entre toda una gama de biodiversidad que apunta al nicho de lo microorgánico. Dicho universo miniaturizado tuvo un gran representante en la figura y obra del poeta peruano José María Eguren, quien, a mi juicio, introdujo el tema del juguete en la vanguardia latinoamericana mediante su "Paisaje mínimo", un ensayo lírico, publicado originalmente en *El Comercio* (Lima, 22 de junio de 1931) y en el que puede leerse lo siguiente: "Se diría que los niños son miniaturas. Viven en la esfera diminuta y pintoresca de los juguetes. El esquema del paisaje mínimo consiste en reducción de líneas. Los juguetes son una simulación liliputiense de la vida" (312). Sin embargo, el arte miniaturizado de Eguren tuvo su mayor expresión en las diminutas fotografías que construyó –apenas del tamaño de un botón– y de las que me ocupé en el último inciso del segundo capítulo de este estudio.

N. Llegados a este punto, me adentro ahora en las conclusiones que se centran directamente en mi corpus central. Primeramente, conviene resaltar la franja temporal de las obras que analizo, de 1919 a 1940, coincidiendo así con el periodo de la llamada "época áurica de las vanguardias", confeccionado por Guillermo de Torre. Además, cabe mencionar que el perímetro editorial de mi corpus se extiende desde Caracas hasta Tokio, hecho que confirma la gran internacionalización que supuso la escena vanguardista.

O. Dentro de mi corpus, las obras y autores que analicé en esta investigación son las siguientes: *Un día… poemas sintéticos* (1919) de José Juan Tablada, *Vientos contrarios* (1926) de Vicente Huidobro, *Membretes* (1924-1926) de Oliverio Girondo, *Cosmos indio* (1938) de Flavio Herrera y *Microgramas* (1940) de Jorge Carrera Andrade. Se trata de cinco libros provenientes de cinco países latinoamericanos (México, Chile, Argentina, Guatemala y Ecuador) y que abarcan una franja cronológica de veintiún años. En este punto se concluye la gran gama topológica y cronológica que se presenta en este estudio.

P. La siguiente conclusión tiene que ver directamente con la conformación de una nueva estética de lo breve, aspecto que se aprecia desde el mismo título de las obras que analizo. En vez de recurrir a las nomenclaturas habituales de las formas cortas (refrán, aforismo, epigrama, poesía popular y haikú), los autores de los que me ocupo inventan sus propias dicciones, personalizando así su propia aventura verbal (poemas sintéticos, vientos contrarios, membretes, cosmos indio y microgramas). Desde su mismo título, las obras aquí analizadas confirman su voluntad de texturización.

Q. **José Juan Tablada.** Hace poco más de cien años que el poeta mexicano –mediante la publicación de *Un día… (poemas sintéticos)*– introdujo el haikú en la lírica hispánica. Al hacerlo, se desmarcó de la estética del modernismo prefigurando así el tránsito hacia las vanguardias. Sus incursiones en esta forma poética japonesa "contribuyeron a darnos conciencia del valor de la imagen y del poder de concentración de la palabra" (Paz, *Generaciones y semblanzas* 193). Lo que comenzó como una paráfrasis de ciertos poemas orientales, acabó por

convertirse en un ejercicio espiritual y poético que lo llevaría a escribir un total de 156 haikús (Sheng-Bin 137), 37 de los cuales pertenecen a la obra que nos ocupa. La manera en que Tablada se apropió de este breve modelo de composición resalta por su carácter *sui generis* al flexibilizar el esquema métrico tradicional y nutrirlo de musicalidad mediante la utilización de la rima asonante. De igual forma, supo captar el trasfondo filosófico presente en la poesía japonesa y hacerlo suyo mediante el contacto con las obras textuales y el vínculo sagrado con la naturaleza. Su abanico de flora y de fauna nos entrega una visión cercana y gratificante del mundo natural que desdice la esfera antropocéntrica valiéndose, entre otros recursos, del animismo oriental. Su síntesis y su minimalismo expresivo sorprendieron a sus contemporáneos y contribuyeron al desarrollo de la economía verbal. Junto con el destello de signos, Tablada nos heredó igualmente su oficio plástico que supo trenzar con el universo de la palabra. Si en el plano textual nos ofreció el haikú, en el visual nos hizo partícipes de la tradición del *haiga*. De este modo, palabra e imagen se conjugaron para ofrecernos la atmósfera de la creación simultánea. En base a ello, en esta tesis doctoral he analizado no solo lo referente al haikú tabladiano y a las pinturas que lo acompañan, sino también lo concerniente a las modalidades dialógicas que entre ambos universos se establecen. En *Un día… (poemas sintéticos)*, el único libro de toda su producción poética que incluye pinturas propias, Tablada nos brindó dos aportes: la mística del instante y el complemento pictórico. Formalmente hablando, la obra se puede considerar como una prefiguración de la poesía visual que, un año más tarde, aparecería con la publicación de *Li-po y otros poemas*. En Tablada la vanguardia se inició de forma híbrida: por un lado, la mixtura entre Oriente y Occidente; y por el

otro, la convivencia entre imagen y palabra. Mariposas del instante con las que el poeta cruzó el umbral hacia un nuevo sentir poético, tal y como puede comprobarse en el cuarto y último capítulo de esta investigación.

R. **Vicente Huidobro.** En el capítulo dos de esta investigación, concretamente en el apartado dedicado al creacionismo, evidencié el poder taumatúrgico de la creación poética que el propio Huidobro lanzaba como principal consigna de su movimiento. La síntesis verbal con la que el poeta chileno confeccionó gran parte de su obra evidencia una convivencia de imágenes hasta cierto punto independientes y puestas en comunión dentro del poema. Como pudo comprobarse en el tercer capítulo dedicado al *corpus*, en *Vientos contrarios*, más que poemas creacionistas, hay figuras aisladas que brillan por su aporte singular, ya que en sí mismas pueden considerarse como entidades sígnicas que, desde su concisión e independencia, se bastan a sí mismas para definirse desde su más mínimo decir. Dentro de la gama escritural que se observa en esta obra del poeta chileno, late una postura estética que lo coloca como un renovador del aforismo en la vanguardia hispanoamericana, gracias a su concepción demiúrgica de la "imagen creada" como miniatura autónoma destinada a enunciar un discurso ajeno al desarrollo poemático y a las referencialidades miméticas. En *Vientos contrarios,* algunos aforismos resaltan por su carácter inusual al instaurarse como expresiones sintéticas que eluden completamente cualquier aleccionamiento de índole moral o hipocrática, trascendiendo el discurso habitual de la tradición paremiológica y enunciando una realidad microscópica alterna a la sentencia lapidaria. Así, uno de los engranajes constitutivos de la poesía de Huidobro consiste en evidenciar "estelas de imágenes aleves y en

sordina, vertidas en una yuxtaposición sin entramado, sin énfasis, desgravadas de carnadura verbal, evasivas, sin ahínco en el detalle singularizador, como flotando en una deriva onírica" (Yurkievich, *A través de la trama* 49). De este modo, puede concluirse que el aporte de Huidobro a las estéticas de la brevedad dentro del periodo vanguardista es la invención del aforismo creacionista, ya que nunca antes en la tradición hispanoamericana se había abordado el aforismo desde una perspectiva tan alquímica y puramente imaginativa. Dicha impronta, cargada de ingrávidas materias, se agudiza mediante el tratamiento quirúrgico que el poeta realiza sobre el lenguaje, hasta dotarlo de un sinuoso anacoretismo verbal. Tal y como señalé en su momento, quizá sea así como mejor puede entenderse el paisaje astillado que Huidobro enciende de manera lábil en *Vientos contrarios*, es decir, no como máximas o pensamientos, sino como versos anacoretas que enuncian una realidad autónoma y eficazmente insondable. Huidobro hizo del aforismo una alquimia verbal.

S. **Oliverio Girondo.** Con su apuesta personal, exhibida en sus *Membretes*, el poeta argentino contribuyó al desarrollo de las nuevas fórmulas minimalistas que acabarían ocupando un lugar especial dentro de su carrera poética y en el panorama de las vanguardias. Ya desde su implicación en el manifiesto martinfierrista, Girondo dejó patente su predilección por una poesía telegrafiada y sintética. En su caso, como en el de José Juan Tablada y Vicente Huidobro, la palabra poética convivió también con el universo plástico, convirtiéndose así en una mancuerna de creación híbrida. De hecho, como evidencié en el capítulo tercero, Girondo se destacó por su gran sensibilidad plástica, que se dejaría entrever en el título de su obra aforística al utilizar un vocablo que remite a la

filatelia, es decir, al estampado sígnico: el membrete. Además de esa impronta plástica, se puede concluir que Girondo utilizó la forma breve como un registro pulsátil a lo largo de su vida y trayectoria literaria, tanto así que nunca llegó a publicar en vida el "libro" que nos ocupa, sino que se quedó latiendo como un conjunto de esquirlas en diversas páginas de algunas de las revistas más representativas del periodo renovador del siglo XX. Debido a este microclima de fertilidad, no es de extrañar que Francisca Noguerol, en su texto "*Membretes*, de Oliverio Girondo: un fecundo diálogo interartístico" (2017), haya definido a los membretes como "composiciones breves a medio camino entre el aforismo y la greguería que meditan sobre la naturaleza y la relación entre las más diversas artes" (311). Precisamente, el aporte de Girondo a las estéticas de la brevedad tiene que ver directamente con ese diálogo de hibridación artística. Por ello, puede concluirse que una de las contribuciones que Girondo hace con sus membretes a las estéticas de la brevedad es, precisamente, la vivificación del material artístico ajeno. El animismo de sus imágenes, cargado de apostrofes y sinestesias, supo crear una atmósfera panteísta en la que de pronto los cuadros, las novelas, la naturaleza, las esculturas, la arquitectura, la música o los colores se corporeizan como si estuvieran habitados por dioses diminutos e inherentes al aforismo. Girondo propone así una manera de vivificar no la mirada del artista creador, sino la del artista espectador. Ya Noguerol, exaltaba precisamente la forma en la que el autor porteño bifurcaba su inventario artístico en dos direcciones: la de la sensibilidad crítica y la de la imagen (324). La palabra del poeta argentino posee el don del insuflo, el soplido que, apenas toca el ente nombrado, lo pone en marcha como si se tratara de un breve rito adámico. En sus *Membretes*, Girondo dejó plasmada la huella de su animismo artístico, rasgo

que lo define como una de los autores más representativos de la literatura mínima en la vanguardia.

T. **Flavio Herrera.** En la obra *Cosmos indio. Hai-kais y tankas*, el poeta guatemalteco nos convida de una condensación poética que conjuga de forma brillante la tradición oriental con la occidental. Además, dicha obra resalta por su peculiaridad local, ya que, dentro del *corpus* central de mi investigación, la obra de Herrera es la única que aborda directamente el hábitat indígena para catapultarlo hacia un paisaje de raíces mínimas en las que la brevedad hace gala de su más cálida conciencia identitaria. De ahí que otra de las conclusiones de este estudio se dirija a puntualizar la importancia que tuvo la mezcla vanguardista y que, en este caso, se enraizó en tres vertientes: la occidental, la oriental y la indígena. Este componente tripartito no solo se observa a nivel conceptual, sino también a nivel formal, pues Herrera elabora una rica reflexión sobre la forma breve, emparentando el haikú con las estéticas minimalistas de la tradición europea, como el epigrama, la copla o la greguería. La hibridación entre lo indígena y lo oriental se presenta como una mixtura que entrelaza el gusto por lo local con el deleite por la exterioridad. De igual manera, se pudo comprobar que la postura híbrida que adopta *Cosmos indio* no es casual ni mucho menos fortuita, sino que responde a una perspectiva común que muchas de las voces vanguardistas latinoamericanas alzaron como su particular visión de los *ismos* y que se relaciona directamente con lo que Alfredo Bosi denominó como “la vanguardia enraizada” (1991). Ese enraizamiento tiene que ver con la mixtura del hábitat indígena y los moldes poéticos orientales y europeos, constituyendo así una serie de paisajismos y evocaciones que el poeta recrea a lo

largo de su propuesta artística. Por ello, puede concluirse que el aporte de Herrera a las estéticas de la brevedad de la vanguardia resalta por su existencialismo cotidiano y su versatilidad sintética. La apuesta por enraizar su visión particular de la vanguardia latinoamericana fue más allá de cualquier expectativa y programa escritural, respondiendo únicamente a la necesidad de practicar un intimismo local y universal que lo consagraría como una de las voces más peculiares de las formas breves vanguardistas.

U. **Jorge Carrera Andrade.** Los *Microgramas* de Jorge Carrera Andrade resaltan por su versatilidad formal y su delicadeza epigramática. Tal y como lo evidencié en su momento, el poeta ecuatoriano ejecutó también una microtexturización, ya que sus poemas están fielmente emparentados con el epigrama, el haikú, la copla y la saeta, mezclando así diversas tradiciones y dando a luz su propia nomenclatura textual. Como conclusión, lo que resalta en su propuesta estética es la fusión entre la contemplación de los fenómenos naturales y la grandiosa captación de los seres pequeños, ya que dicha práctica –muy afín a la filosofía oriental–, hicieron del microgramа un molde capaz de registrar los cambios imperceptibles que se dan en el universo y darles sensación de infinitud, detalle que coincide con la virtud poética del "kidai" japonés, un concepto que apunta al aura haikuísta y su compenetración con el mundo natural. Carrera Andrade logró imprimir en sus cápsulas textuales no solo el ámbito oriental, sino también una de las visiones más sugerentes del simbolismo francés y que marcaría profundamente a la nueva poesía; me refiero a la teoría de las correspondencias, impulsada principalmente por Charles Baudelaire. Así se concluye nuevamente el modo en que la vanguardia supo trenzar diversas tradiciones procedentes de

latitudes tan lejanas. El poeta ecuatoriano hizo de la forma breve una miniatura capaz de rendir homenaje a los seres microscópicos y naturales y emparentarlos con las relaciones cósmicas que rigen el principio de analogía en el universo, forjando así una suerte de panteísmo textual, en donde el microgramа se alza como la estética de la brevedad que concluye mi corpus.

V. Aproximándome al cierre de este manifiesto de conclusiones, es importante insistir en el hecho de que tanto la idea de la síntesis poética como la práctica de las estéticas de la brevedad sobrevivieron a la clausura de las vanguardias y siguieron su curso de manera heterogénea. Este hallazgo de mi investigación me permitió ir más allá y desarrollar un capítulo dedicado al legado de la brevedad vanguardista. Más allá de los *ismos*, las poéticas breves encontraron cauce en múltiples voces que ya analicé en el cuarto y último capítulo, con especial atención a Nicanor Parra y María Mercedes Carranza, de las que extraigo las siguientes breves conclusiones.

W. **Nicanor Parra.** En los *Artefactos* de Parra se pudo comprobar que la forma breve dio un paso más allá al confeccionarse como entidades materiales independientes –las postales– y puestas dentro de una caja. Ahora lo fragmentario tiene una presencia no solo textual, sino también física. Tal y como lo expresó Niall Binns, en los artefactos de Parra se aprecian la ausencia de un "desarrollo poemático", la presencia de un acompañamiento visual, así como el adiós al formato habitual de libro y al lirismo, en favor de una práctica fragmentaria ("Introducción" LXII). Estos rasgos, entre otras cuestiones, son los que me permitieron establecer una estrecha relación entre la obra de Parra y las

estéticas de la brevedad, y más aún cuando el propio poeta chileno elabora una comparativa entre su producción textual y la de los avisos de los diarios, hecho que, en cierta media, hace pensar en los telegramas poéticos o en la poesía telegrafiada que tanta importancia tuvo en el desarrollo de la economía verbal durante el periodo vanguardista. Parra confeccionó un nuevo mecanismo objetual para impulsar las poéticas de lo breve hacia un formato novedoso, en el que la figura del poeta como "recolector de unidades" trastoca las referencialidades de la síntesis lingüística cotidiana para insuflarles un nuevo sentido, asimilándolas hacia una especie de crítica a la cultura de masas. La confluencia híbrida del texto con las ilustraciones da aún más peso y valor a la propuesta de Parra, una propuesta que resaltó por la mezcla de fórmulas como el aforismo, el trabalenguas, la poesía popular, el tinte del haikú, los refranes, el epigrama y el grafiti. Mediante dicho aproximamiento se puede concluir que Parra dio un nuevo carácter a las formas minimalistas que convivieron en la vanguardia, dándoles un nuevo valor estético casi cincuenta años después del surgimiento de los *ismos*.

X. **María Mercedes Carranza.** La última obra que analizo en esta investigación se corresponde con la voz de la poeta colombiana María Mercedes Carranza. Su libro *El canto de las moscas [Versión de los acontecimientos]* es una aventura en la que la tradición sepulcral y epigramática llevan la expresión poética al límite de la concisión, rindiendo homenaje a todos aquellos cuerpos sucumbidos por la violencia y la masacre en su tierra natal. La conclusión que puede extraerse es que su oficio poético utilizó la forma breve para denunciar los actos sangrientos que han sacudido a gran parte del territorio latinoamericano. Sus

poemas cumplen una función tanatológica al enumerar diversas poblaciones dándoles un sepulcro alegórico, convirtiendo la obra en una especie de cortejo fúnebre, en donde cada fragmento se ofrece como un epitafio colectivo. El denominador común de sus breves composiciones es que todas ellas vienen precedidas por un topónimo que sirve de título al poema. De este modo, la relación que se establece entre la toponimia y los versos que de ella se desgranan conecta la individualidad de la voz poética con la colectividad a la que enuncia. Como pudo apreciarse, otra de los grandes hallazgos de su obra es lo que en su momento califiqué como la "zoomorfización de la voz poética", ya que pudo concluirse que en cierta medida Carranza suplanta su voz por la de los insectos, en este caso las moscas. De ahí que los poemas se nos presenten como pequeños aleteos o zumbidos emitidos por dicho insecto. Esta contribución ayudó a comprobar que las poéticas de la brevedad siguieron reinventándose y dialogando para dar resultados tan concisos y condensados como lo muestra la obra de Carranza. Gracias al fino destello de la palabra y al tratamiento quirúrgico del dolor colectivo, la poeta colombiana supo trenzar las estéticas de la brevedad de manera inusual, extendiendo el legado que las voces vanguardistas dejaron tras su paso.

Y. Mediante este manifiesto de abecedario de conclusiones, se ven respondidas las preguntas que me planteé al inicio de esta investigación, cumpliendo así mis objetivos centrales y particulares y que tienen que ver con el análisis, los antecedentes y el legado alrededor de las estéticas de la brevedad que se dieron cita en la vanguardia hispanoamericana.

Z. Espero que la estela de este destello haya sido fructífera, y las conclusiones, así como el desarrollo total de esta tesis, contribuya al campo de los estudios poéticos.

Aquí termina este caudal de brillos. Agradezco a los lectores su tiempo y dedicación, y un placer haberlos tenido como testigos durante el recorrido de estas páginas.

Obras citadas

(Para facilitar una búsqueda más eficaz,
todas las fuentes citadas en este estudio figuran en un único apartado.)

ABRIL, Xavier. *Poesía soñada*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.

ACOSTA BLANCO, Ángel. "Los haikais como género microtextual moderno en la lírica del guatemalteco Flavio Herrera (en conmemoración de los cien años del haikú en español)". *Letralia* 344 (2019): s.n. https://letralia.com/sala-de-ensayo/2019/04/29/haikais-flavio-herrera/. Consultado el 15/6/2021.

_____, "23 autores cuyos libros han canonizado el haikai en español". *Letralia* 363 (2020): s.n. https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2020/11/26/23-autores-haikai-en-espanol/. Consultado el 30/11/2021.

ALCÓN ALEGRE, Juan. *La edición de poesía visual en la red www*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, 2005.

ALMAGRO JIMÉNEZ, Manuel. "Introducción" en Ezra Pound, *Antología poética*. España: Universidad de Sevilla, 1991: 8-91.

ALSTRUM, James Joseph. "Las 'Gotas amargas' de José Asunción Silva y la poesía de Luis Carlos López". *Thesaurus* XXXIII, 2 (1978): 280-303.

ANAYA, José Vicente. "Ocho epigramas". *Alforja* XI (1999-2000): 32-33.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana I. La Colonia. Cien años de República.* México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

ÁNGEL-LARA, Marco Aurelio. "Aforismo: problemas de la definición". *Quimera* 422 (2019): 11-13.

APABLAZA, Claudia (comp.). *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos*. España: Barataria, 2011.

ARCE Y LUQUE, José de. "Introducción" en Hipócrates, *Aforismos y pronósticos*. Trad. José de Arce y Luque. Madrid: Sociedad de Autores, Libreros e Impresores de España, 1847.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1994.

ARMAND UGÓN, Pablo. "Versificar para el *común* en el siglo XIX: los epigramas de Francisco Acuña de Figueroa". *Cuadernos Americanos* 151 (2015): 79-103.

ARORA, Shirley L. "Paremiología hispanoamericana ¿un campo en peligro de extinción?". *Paremia* 9 (2000): 35-43.

AUDI, Roberto (ed.). *Diccionario Akal de Filosofía*. Madrid: Akal, 2004.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____, *La intuición del instante*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique. "Prólogo" en César Vallejo, *Obra poética completa*. Caracas: Fundación Biblioteca de Ayacucho, 1985: IX-LXXVII.

BARRERA, Trinidad. *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.

BARRIOS, Hiram. *Lapidario. Antología del aforismo mexicano (1869-2014)*. México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014.

_____, "Disparos al aire. Aforismos sobre el aforismo en la literatura hispanoamericana". *Quimera* 422 (2019): 14-16.

_____, "El aforismo en la vanguardia hispanoamericana". *Tema y Variaciones de Literatura* 52 (2019): 25-37.

_____, *Disparos al aire. Antología del aforismo en Hispanoamérica*. Gijón: Trea, 2022.

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1973.

_____, *El imperio de los signos*. Trad. Alfonso García Ortega. Madrid: Mondadori, 1991.

BASAURI, Carlos. *La población indígena en México III*. México: Dirección General de Publicaciones del CONACULTA e Instituto Nacional Indigenista, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2006.

BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1986.

BERMEJO, José María. "Bashô, poeta de la iluminación instantánea". *Revista de Occidente* 161 (1994): 123-140.

BERRANGER, Marie-Paul. *Dépaysement de l'aphorisme*. France: Librairie José Corti, 1988.

BINNS, Niall. "Introducción" en Nicanor Parra, *Obras completas & algo + (1935-1972). Obras completas I.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: XXIX - LXXVI.

_____, "Aproximaciones a la obra de Nicanor Parra". *Revista de Pensamiento y Cultura de la BUAP* IX: 33 (2018): 4-37.

_____, "Parra y sus personajes". Centro Virtual Cervantes: s.n. https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/acerca/binns.htm. Consultado el 1/06/2020.

BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.

BONET, Juan Manuel y Juan BONILLA. *Tierra negra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana*. España: Vandalia, 2019.

BONILLA, Juan. “Introducción” en Juan Manuel Bonet y Juan Bonilla, *Tierra negra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana*. España: Vandalia, 2019: 7-68.

BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones.* Barcelona: Seix Barral, 1994.

_____, *Textos recobrados (1919-1929)*. Barcelona: Emecé, 1997.

_____, *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 2005.

_____, *Obras completas I*. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes, 2005.

BOSI, Alfredo. “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas (textos programáticos y críticos)*. Madrid: Cátedra, 1991: 13-24.

BOSO, Felipe. “Poema visual Lluvia”. *Felipe Boso, poeta visual. Ersilias*: s.n. https://www.ersilias.com/felipe-boso-poeta-visual/. Consultado el 25/04/2022.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 1997.

CABEZAS, Antonio (trad.). “Haikú de Moritake” en *66 haiku*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999: 20

CABRERA, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad*. México: Universidad, 1954.

CALDERÓN, Alí. *El epigrama en la tradición lírica de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral, 2012.

CALVO MARTÍNEZ, Tomás. “Introducción” en Aristóteles, *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1994: 7-59.

CALVO REVILLA, Ana. “Chispazos del entendimiento y revelaciones epifánicas: aforismos, aforemas, barbarismos, pompas y otras discordancias portátiles”. *Quimera* 422 (2019): 22-25.

CAMPA MADA, Roberto. *Intercrossings and Superpositions: The Aesthetic of Synthesis and Ibero-American Avant-Gardes of the 1920s*. Estados Unidos: UDP, 2011.

CANDELAS COLODRÓN, Miguel Ángel. "El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo". *La Perinola* 3 (1999): 59-96.

CANO REYES, Jesús. "Nicanor Parra y la fuente de Duchamp: desacralización, apropiacionismo y la poesía de los objetos". *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales* 47 (2020). Recuperado a partir de http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/158447.

CARDENAL, Ernesto. *Poesía completa*. Ed. María Ángeles Pérez López. Madrid: Trotta, 2019.

CARRANZA, María Mercedes. *El canto de las moscas [versión de los acontecimientos]*. Bogotá: Arango Editores, 1998.

_____, *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Bogotá: Alfaguara, 2004.

CARRERA ANDRADE, Jorge. *Microgramas*. Tokio: Ediciones Asia América, 1940.

_____, *Obra poética II*. Ed. Álvaro Alemán. Quito: El Fakir, 2017.

_____, *Poesía traducida*. Ed. Álvaro Alemán. Quito: El Fakir, 2017.

CASADO CANDELAS, Loreto. "Breves formas poéticas a lo largo del siglo veinte francés". *Anales de Filología Francesa* 17 (2009): 51-67.

CASADO, Miguel. *La palabra sabe*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2012.

CASTAÑÓN, Adolfo. "De las formas breves en la literatura latinoamericana contemporánea". *América: Cahiers du CRICCAL* 18-1 (1997): 19-24.

CATULO, Cayo Valerio. *Poesía completa.* Trad. Lía Galán. Argentina: Colihue Clásica, 2013.

CERVANTES, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Santillana Ediciones, 2007.

CHANG SHIK, León. "El espacio asiático concebido y vivido en las crónicas de José Juan Tablada". En *Orientalismos: Oriente y Occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*. Barcelona: PPU, 2010: 91-102.

CHELLE, Fernando. "'Correspondencias', Charles Baudelaire: acercamiento a un soneto trascendental en la historia de la poesía". *El Libertador* 19 (2012): 19.

CIORAN, Emile. *En las cimas de la desesperación*. Barcelona: Tusquets, 1999.

COLL Y VEHÍ, José. *Elementos de Literatura*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856.

COLLAZOS, Óscar. *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península, 1977.

COLUNGA, Alberto y Eloíno NÁCAR. *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1947.

CORNEJO POLAR, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* IV-1 (1978): 7-21.

COROMINAS, Jordi. "Prólogo" en Claudia Apablaza, *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos*. España: Barataria, 2011: 7-17.

CORRAL, Wilfrido H. "Primer enfoque sobre formas breves que no canonizamos a ciencia cierta". *América: Cahiers du CRICCAL*, 18-1, (1997): 25-43.

COTA, Antonio Raúl. "Nota introductoria" en Antonio Porchia, *Voces*. México: UNAM, 2012.

CUARTAS RESTREPO, Juan Manuel. *Blanco Rojo y Negro. El libro del Haikú.* Santiago de Cali: Universidad del Valle, 1998.

CUSSEN, Felipe. “Cheio de tudo: Paulo Leminski y el budismo zen”. *Taller de Letras* 51 (2012): 115-130.

DARÍO, Rubén. *Poesía completa*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1977.

DE TERESA OCHOA, Adriana María y María Angélica PRIETO GONZÁLEZ. *Literatura universal*. México: McGraw-Hill, 1997.

DERRIDA, Jaques. “El aforismo a contratiempo”. Trad. Emilio Velasco. En *Conjunciones: Derrida y compañía*. Ed. C. de Peretti y E. Velasco. Madrid: Dykinson, 2007.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Guillermo Serés. Madrid: Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2011. https://www.rae.es/sites/default/files/Aparato_de_variantes_Historia_verdadera_de_la_conquista_de_la_Nueva_Espana.pdf. Consultado el 5 de junio de 2020.

DÍAZ DUFOO, Carlos (hijo). *Epigramas*. México: Tumbona ediciones, 2008.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 1999.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Cristopher. “Vigencia de un clásico: Carlos Díaz Dufoo Hijo” en Carlos Díaz Dufoo (hijo), *Epigramas*. México: Tumbona ediciones, 2008: 110-126.

DOMÍNGUEZ SOSA, Blanca Estela (ed.). *Contemporáneos. Obra poética. (Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta)*. Barcelona: DVD, 2001.

DUCAY, Esperanza. “Introducción” en Marco Valerio Marcial, *Epigramas*. Trad. Esperanza Ducay. Zaragoza: Guara Editorial, 1986: 9-28.

EDMÉE ÁLVAREZ, María. *Literatura mexicana e hispanoamericana*. México: Porrúa, 1997.

EGUREN, José María. *Obra poética. Motivos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

FE, Marina. "En busca del poema". En *Los imaginistas (Des imagistes)*. México: UNAM, 2010.

FERIA, Miguel Ángel. "La trayectoria poética de Rubén Darío a la luz del parnasianismo. I: de Nicaragua a París". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45 (2016): 183-211.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio. *La mano de la hormiga*. Madrid: Fugaz, 1990.

FERNÁNDEZ MORENO, César. "El Ultraísmo" en Óscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península, 1977: 21-40.

FERNÁNDEZ PONCELA, Anna M. "La cultura popular: los refranes hoy". *Revista de Folklore* 364 (2012): s.n. http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cultura-popular-los-refranes-hoy-783784. Consultado el 14 de noviembre de 2019.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. "La poesía vanguardista en Cuba" en Óscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península, 1977: 191-210.

_____, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio. *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid: Akal, 1998.

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa. "Ernestina de Champourcin: una voz diferente en la Generación del 27". *Hipertexto* 7 (2018): 18-37.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel. *Antología Palatina I. Epigramas Helenísticos*. Trad. Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Gredos, 1978.

FRENK ALATORRE, Margit. "Introducción" en *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra, 1977: 11-29.

_____, "La compleja relación entre refranes y cantares antiguos". *Paremia* 6 (1997): 235-244.

_____, "Prólogo" en *Estudios sobre lírica medieval*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014: 7-34.

GALÁN, Lía. "Introducción" en Cayo Valerio Catulo, *Poesía completa.* Trad. Lía Galán. Argentina: Colihue Clásica, 2013: V-LXIII.

GALÉ, Enrique. "Aforismos: la condensación del pensamiento". En *Historia de la literatura europea en digital* (2013): s.n. https://www.literaturaeuropea.es/generos-subgeneros/aforismos/. Consultado el 13 de febrero de 2020.

GALINDO, Óscar. "Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea". *Estudios Filológicos* 40 (2005): 79-94. http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132005000100005. Consultado el 11/11/2021.

GARAVITO, Fernando. "María Mercedes Carranza. Toda la tierra sobre ella pesa" en María Mercedes Carranza, *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Bogotá: Alfaguara, 2004: 15-56.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco.* Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965.

GARCÍA-GARCÍA, José Manuel. "G. Ceide Echevarría: Haikai mexicano". *Brevelituras* 26 (2018): 1-6. https://web.nmsu.edu/~jmgarcia/MM26.pdf. Consultado el 4/12/21.

GATICA COTE, Paulo Antonio. *La brevedad inconmensurable: el aforismo hispánico en la época de la retuiteabilidad*. Salamanca: Universidad de Salamanca, tesis doctoral, 2017.

GENETTE, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.

GIDI BLANCHET, Claudia Elisa y Martha Elena MUNGUÍA ZATARAIN. "Epigrama". En *Diccionario español de términos literarios Internacionales*. Dir. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones-Científicas, 2015. http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Epigrama.pdf. Consultado el 15 de abril de 2020.

GIRALDI DEI CAS, Norah. "Las formas breves de Felisberto Hernández y de Juan Carlos Onetti". *América: Cahiers du CRICCAL* 18-1 (1997): 133-143.

GIRONDO, Oliverio. *Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 1968.

_____, *Persuasión de los días. En la masmédula*. Buenos Aires: Losada, 1998.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Ulalume. *Plagios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

GORDON, Samuel. "La influencia japonesa y caligramática en las formas poéticas breves latinoamericanas". *América: Cahiers du CRICCAL* 18-2 (1997): 319-328.

_____, "Estéticas de la brevedad". *Fractal* 30 (2003): 29-75.

GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón, tomo III*. Ed. Miguel Romera-Navarro. USA: University of Pennsylvania Press, 1940.

_____, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*. Madrid: Aguilar, 1960. http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-de-ingenio-tratado-de-la-agudeza--0/. Consultado el 15 de enero de 2020.

GRECO, Martín. "El peatón afrodisíaco: los *Membretes* de Oliverio Girondo". *Cuadernos del sur – Letras* 42 (2012): 133-144.

HAHN, Óscar. "*Altazor*, el canon de la vanguardia y el recuerdo de otras vidas más altas". *Hispamérica* 59 (1991): 11-21.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Estudios métricos. Obras completas III*. República Dominicana: Editora Nacional, 2003.

HERAS SEVILLA, Ana. "La labor paremiológica de Louis Combet (1927-2004)". *Paremia* 4 (2005): 53-60.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Madrid: Cátedra, 1998.

HERNANDO SALINAS, Héctor. "La escritura nietzscheana: expresión del cuerpo-pensamiento y disolución de la obra-Nietzsche". *Eidos* 2 (2004): 34-51.

HERRERA, Flavio. *Cosmos indio. Hai-kais y tankas*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1938.

HIPÓCRATES. *Aforismos y pronósticos*. Trad. José de Arce y Luque. Madrid: Sociedad de autores, libreros e impresores de España, 1847.

HORACIO. *El arte poética de Horacio o Epístola a los pisones*. Trad. Tomás de Yriarte. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1777.

_____, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Trad. José Luis Moralejo. Madrid: Gredos, 2008.

HUERTA, Efraín. *Estampida de poemínimos*. México: Premia, 1980.

_____, *Poesía completa*. México: FCE, 2014.

HUIDOBRO, Vicente. *Vientos Contrarios*. Santiago de Chile: Nascimento, 1926.

_____, *Altazor*. Madrid: Visor, 2008.

_____, *Poesía y creación*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2012.

ISAACS, Jorge. *María*. Madrid: Cátedra, 1991.

JUNCEDA, Luis (Ed.), *Diccionario de Refranes*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

KYN, Taniya. *Radio. Trece poemas inalámbricos*. México: Malpaís, 2014.

LA ROCHEFOUCAULD. *Máximas*. Trad. Esther Benítez. Madrid: Akal, 1984.

LANDEIRA, Joy. "Jaiku: El género español del siglo XX". En *Orientalismos: Oriente y Occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*. Florida International University. Vol 2. Barcelona: PPU, 2010: 21-29.

LÁZARO MORA, Fernando. "Gracián y el Refranero". En *Gracián y su época: actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses: ponencias y comunicaciones*. España: Institución Fernando el Católico, 1986: 317-324.

LEAL, Luis. "El movimiento estridentista" en Óscar Collazos, En *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península, 1977: 105-116.

LEMINSKI, Paulo. *Yo iba a ser Homero. Antología poética bilingüe*. (Trad. Aníbal Cristobo). Barcelona: Kriller 71, 2013

LICHTENBERG, Georg Christoph. *Un sueño y otros aforismos*. (Trad. Juan Villoro). México: UNAM, 2006.

LIZALDE, Eduardo. *Nueva memoria del tigre: poesía 1949-2000*. México: FCE, 2005.

LÓPEZ CRUCES, Antonio José. "Introducción". En *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000: s.n. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-jocosas-humoristicas-y-festivas-del-siglo-xix--0/html/ff1bb3ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_1_. Consultado el 5/6/2020.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes.* Madrid: Iberoamericana, 1999.

_____, "Comprimido de palabras o pequeño diccionario de un manifiesto (la prosa programática vanguardista en América Latina". En *En pie de prosa: la otra vanguardia hispánica*. Ed. Selena Millares. Madrid: Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2014.

LÓPEZ POZA, Sagrario. "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)". Bulletin of Hispanic Studies. Vol. 85, nº 6 (2008): 821-838.

LÓPEZ-BELTRÁN, María Jesús. "Haiku. Una aproximación". *Japanseye*, 2016: s.n. <https://japanseye.com/2016/03/20/haiku-una-aproximacion/>. Consultado el 10/10/2020

MARCIAL, Marco Valerio. *Epigramas*. Trad. Esperanza Ducay. Zaragoza: Guara Editorial, 1986.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.

_____, *El artista y la época*. Biblioteca Amauta: Lima, 2017. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/Tomo6.pdf. Consultado el 29 de octubre de 2020.

MARÍN HERNÁNDEZ, David. "*Poemas en prosa* de Ch. Baudelaire, en la traducción de Enrique Díez-Canedo (1920)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3b687. Consultado el 15 de octubre de 2020.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas.* Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.

MARTÍNEZ MONTES DE OCA, Gabriel. *Apuntes sobre poesía japonesa*. México: Edamex, 1982.

MARTÍNEZ, Erika. "El aforismo en castellano, tradición y vanguardia". *Letral* 7 (2011): 30-38.

_____, "Decir verdad, hacer ficción: para una revisión del aforismo". *Pensamiento* 290 (2020): 761-775.

MARTINS, Wilson. "El vanguardismo brasileño" en Óscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península, 1977: 170-190.

MATA, Rodolfo. "José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen". Estudio preliminar al CD-ROM *José Juan Tablada: letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Coordinación de Publicaciones Digitales DGSCA UNAM, México, 2003: s.n.

_____, Estudio preliminar en *José Juan Tablada. De Coyoacán a la Quinta Avenida*: *una antología general*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008: 11-29.

_____, "José Juan Tablada y el haikú". Prólogo en *Un día… Poemas sintéticos* (edición facsimilar). México: Ábside Poesía-CONACULTA, 2008: VII-XV.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Estudios sobre lírica medieval*. Madrid: Centro para la edición de los clásicos españoles, 2014.

MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000.

MILLÁN ALBA, José Antonio. "El ensayo y la escritura autobiográfica". En *Historia de la Literatura Francesa*. Coord. Javier del Prado. Madrid: Cátedra, 1994: 501-535.

MILLÁN, Gonzalo. *El viajero sin vuelta: antología personal*. Sel. Carlos Decap. Chile: UDEC, 2020.

MILLARES, Selena. *Prosas hispánicas de vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2013.

MOLINA FOIX, Vicente. "La poesía de los sucesos (Fénéon y el humor negro de las noticias periodísticas)". *Letras libres* 26 (2003): 18-21.

MOLINA, Enrique. "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo", en Oliverio Girondo, *Obras completas*, Buenos Aires: Losada, 1968.

MONDRAGÓN ESPINOZA, Blanca Aurora. "Recepción del surrealismo en Hispanoamérica a través de sus manifiestos y otros documentos". En *Manifiestos. de manifiesto: provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*. Ed. O. Sánchez Aguilera. México: Bonilla Artigas Editores, 2016.

MONSIVÁIS, Carlos. "Los estridentistas y los agoristas" en Óscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península, 1977: 117-132.

MONTANDON, Alain. *Les formes brèves*. Paris: Éditions Hachette, 1992.

MONTES, Hugo. *Ojo con Nicanor Parra*. Madrid: Libros de la resistencia, 2014.

MONTIEL BALLESTEROS, Adolfo. "Comentario" en Flavio Herrera, *Cosmos indio. Hai-kais y tankas*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1938: 81-84.

MUNDY, Hilda. *Pirotecnia*. La Paz: Plural, 2004.

NAVIA BURBANO, Sandra Patricia. *Modernidad en Popayán: Debates estéticos, políticos y etnográficos que transformaron la dimensión cultural del territorio caucano. 1930-1953*. Ecuador: FLACSO, tesis, 2019.

NEILA, Manuel. "Dos aforistas afuerinos: Amado Nervo y Franz Tamayo". *Quimera* 422 (2019): 30-33.

NERUDA, Pablo. *Libro de las preguntas*. http://artekatu.com/materiales/wp-content/uploads/2018/03/libro.pdf. Consultado el 13 de mayo de 2020.

NERVO, Amado. “Pensando (Prosa)”. En *Obras completas, volumen XXVII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1922.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aforismos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Edhasa, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad. José Luis López y López de Lizaga. Madrid: Tecnos, 2003.

NOGUEROL, Francisca. “*Membretes,* de Oliverio Girondo: un fecundo diálogo interartístico”. En *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*. Ed. Selena Millares. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2017, 311-330.

NOHA KRAMER, Samuel. *La historia empieza en Sumer. 39 primeros testimonios de la historia escrita.* Trad. Jaime Elías Cornet. Madrid: Alianza, 2015.

NOLASCO DÍAZ, Juan Ramón y René Humberto ROSALES CHINCHILLA. “Pedro Geoffroy Rivas precursor de la vanguardia poética en el salvador”. El Salvador: Universidad de El Salvador, tesina, 2010.

OCAMPO, Estela. *El infinito en una hoja de papel*. Barcelona: Icaria, 1989.

OJEDA, Enrique. “Prefacio” en *Microgramas/Micrograms*, de Jorge Carrera Andrade. Quito: Orogenia 2007.

OLIVER, Juan Manuel (Sel.). *Refranero español*. Madrid: Sena, 1988.

_____, “Prólogo”. En *Refranero español*. Madrid: Sena, 1988: 5-14.

ORTIZ GUERRERO, Manuel. *Obras completas (éditas)*. Asunción: Indoamericana, 1952.

ORTUÑO, Ángel. “*¿En dónde estará el nido / de esta canción mecánica?* Manuel Maples Arce: La poesía estridentista y la radio”. *Luvina* 54 (2009): 86-89.

OSORIO, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1988.

OTA, Seiko. *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

PACHECO, José Emilio. "Nota sobre la *otra vanguardia*". *Revista Iberoamericana* 106-107 (1979): 327-334.

_____, "Versión y notas en 'Doce epigramas' por Marcial". *Letras Libres* 45 (2002): s.n. https://www.letraslibres.com/mexico/doce-epigramas. Consultado el 1 de abril de 2020.

_____, "Escrito en la oscuridad. Una nota al pie de la poesía de María Mercedes Carranza" en María Mercedes Carranza, *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Bogotá: Alfaguara, 2004: 11-14.

PALMA, Alejandro. "Introducción" en Kyn Taniya, *Radio. Trece poemas inalámbricos*. México: Malpaís, 2014: 5-39.

PARRA, Nicanor. *Obras completas & algo + (1935-1972). Obras completas I.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

_____, *Obras completas & algo + (1975-2006). Obras completas II.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

_____, *Discursos de sobremesa*. Santiago de Chile: UDP, 2006.

PASCAL, Blaise. *Pensamientos*. Biblioteca Virtual Universal. https://biblioteca.org.ar/libros/89354.pd. Consultado el 10/04/2020.

PAZ, Octavio. *La casa de la presencia (Poesía e Historia). Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.

_____, *Excursiones/Incursiones (Dominio extranjero). Fundación y disidencia (Dominio Hispánico). Obras completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.

_____, *Generaciones y semblanzas (Dominio mexicano). Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.

_____, *Versiones y diversiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón. *El hablar lapidario: ensayo de paremiología mexicana*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1996.

_____, *Refranero Mexicano*. En Academia Mexicana de la Lengua. https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/refranero-mexicano. Consultado el 28 de noviembre de 2019.

PÉREZ-REYES GUTIÉRREZ, Edgar. "El instante bifurcado: pintura y haikú en *Un día... (poemas sintéticos)* de José Juan Tablada". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 49 (2020): 181-193.

PICAZO GONZÁLEZ, Dolores. "Michel de Montaigne (1533-1592): ensayo y autobiografía". En *Historia de la Literatura Francesa*. (Coord. Javier del Prado). Madrid: Cátedra, 1994: 332-342.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2016.

POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2017.

PÖPPEL, Hubert. "La vanguardia literaria colombiana y sus detractores". *Estudios de Literatura Colombiana* 6 (2000): 35-50.

PORCHIA, Antonio. *Voces*. México: UNAM, 2012.

PORTAL, Magda. *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica*. México: Apra, 1928.

POUND, Ezra. *Antología poética*. Ed. Manuel Almagro. Trad. Antonio Rivero. España: Universidad de Sevilla, 1991.

PROPERCIO. *Elegías*. Trad. Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos, 1989.

RAMÍREZ DE VERGER, Antonio. "Introducción" en Propercio, *Elegías*. Trad. Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos, 1989: 3-43.

RESTREPO, Beatriz. "¿Desde cuándo zumban las moscas en los versos de María Mercedes Carranza?". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 88 (2015): 195-200.

REYES, Alfonso. *Cuestiones estéticas. Capítulo de literatura mexicana. Varia*. *Obras completas I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

_____, *Obras completas*, tomo X. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

RIVERO, Mario. "Parte de guerra" en María Mercedes Carranza, *El canto de las moscas [versión de los acontecimientos]*. Bogotá: Arango Editores, 1998: 4.

ROBLES, Humberto E. "La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)". *Revista Iberoamericana* 54.144 (1988): 649-674.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo. "El vanguardismo en el Paraguay". *Revista Iberoamericana* 48.118 (1982): 241-255.

ROMUALDO, Alejandro y Sebastián SALAZAR BONDY. *Antología de la Poesía Peruana*. Lima: Librería internacional, 1957.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. "La obra poética de Clementina Suárez. 'Y que he encontrado la verdad en la médula de mis huesos'". *Centroamericana* 24.2 (2014): 53-76.

RUIZ LIMÓN, Ramón. *Historia y evolución del pensamiento científico*. México: Euler, 2006.

RUIZ SÁNCHEZ, Marcos. “La teoría de la bipartición del epigrama desde Scaligero hasta nuestros días. Consideraciones para un enfoque pragmático del género”. *Archivum* 54-55 (2004-2005): 163-210.

SÁINZ DE MEDRANO, Luis. “Introducción” en José Hernández, *Martín Fierro*. Madrid: Cátedra, 1998: 13-94.

SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *El epigrama español (del siglo I al XX)*. Madrid: Aguilar, 1941.

SALAS, Horacio (ed.). *Revista Martín Fierro 1924-1927: edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes: 1995.

SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés. “Prólogo” en Friedrich Nietzsche, *Aforismos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Edhasa, 1994: 9-14.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. “Prólogo” en José Ángel Valente, *El fulgor: antología poética: 1953-1996*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas (textos programáticos y críticos)*. Madrid: Cátedra, 1991.

SEPPER, Dennis. “La controversia de Goethe y la formación del carácter científico”. Trad. Germán García Martín. En *Ciencia y Romanticismo 2002*. España: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2002: 109-132.

SEVILLA MUÑOZ, Julia. “Louis Combet, maestro de paremiólogos”. *Paremia* 3 (1994): 9-15.

_____, “Shirley L. Arora y la Paremiología Hispanoamericana”. *Paremia* 9 (2000): 7-14.

SHENG-BIN, Lin. *José Juan Tablada y el haikú hispanoamericano*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, 1992.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. “Prólogo” en José María Eguren, *Obra poética. Motivos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

SOLOGUREN, Javier. *El rumor del origen. Antología general de la literatura japonesa.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

SUÁREZ, Clementina. *Clementina Suárez. Poesía completa*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 2013.

SVANASCINI, Osvaldo. *Tres maestros del haikú*. Caracas: El perro y la rana, 2007.

TABLADA, José Juan. *La feria de la vida*. México: Serie Lecturas Mexicanas-CONACULTA, 1991.

_____, *Tres libros: Un día… (poemas sintéticos), Li-po y otros poemas, El jarro de flores (disociaciones líricas)*. Madrid: Hiperión, 2000.

_____, *Un día… Poemas sintéticos* (edición facsimilar). México: Ábside Poesía-CONACULTA, 2008.

TAMAYO, Franz. *Proverbios sobre la vida, el arte y la ciencia*. Barcelona: Red ediciones/ Linkgua, 2020.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. “El epigrama: la *lounge durée* de un género menor”. En *Risa y géneros menores*. Coord. Luis Beltrán Almería, Claudia Gidi y Martha Elena Munguía. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017: 111-131.

TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Editor Rafael Caro Raggio, 1925.

_____, *Historia de las literaturas de vanguardia I*. Madrid: Guadarrama 1974.

_____, *Historia de las literaturas de vanguardia II*. Madrid: Guadarrama 1974.

_____, *Historia de las literaturas de vanguardia III*. Madrid: Guadarrama 1974.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. “Prólogo”. En *Diccionario de Refranes*. Ed. Luis Junceda. Madrid: Espasa Calpe, 1995: 9-11.

TORRES TORRES, Antonio. “Paremiología española e hispanoamericana. Los americanismos parémicos”. *Dialectología* 10 (2013): 87-105.

TRUEL, Juana. “La fecha de publicación de *El espejo de agua* de Vicente Huidobro”. Lexis II-1, (1978): s.n.

ULACIA, Manuel. *El árbol milenario*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1999.

VALLEJO, César. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca azul editores, 1973.

_____, *El arte y la revolución*. Lima: Mosca azul editores, 1973.

_____, *Obra poética completa*. Caracas: Fundación Biblioteca de Ayacucho, 1985.

_____, *Trilce*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1991.

VELASCO, Juan. “Estudio preliminar” en José Juan Tablada, *Tres libros: Un día… (poemas sintéticos), Li-po y otros poemas, El jarro de flores (disociaciones líricas)*. Madrid: Hiperión, 2000: 9-14.

VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos.* México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

VIDAURRE, Carmen. “José Juan Tablada: la pintura verbal”. En *Modernismo, “Imágenes y palabras”*. Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2009:194.<https://www.academia.edu/9078707/Jos%C3%A9_Juan_Tablada_la_pintura_verbal>. Consultado el 15/12/2019.

VIDELA DE RIVERO, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

VILLORO, Juan. "Presentación" en Georg Lichtenberg, *Un sueño y otros aforismos*. Trad. Juan Villoro. México: UNAM, 2006:7-8.

YÉPEZ, Heriberto. "Microsofía del hombre fragmentario" en Carlos Díaz Dufoo (hijo), *Epigramas*. México: Tumbona ediciones, 2008.

YURKIEVICH, Saúl. *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2007.

_____, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana.* Barcelona: Edhasa, 2002.

ZAID, Gabriel. *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo veintiuno, 2003.

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía.* México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ZAVALA, Iris. "Presentación" en Blanca Estela Domínguez Sosa (ed.), *Contemporáneos. Obra poética. (Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta)*. Barcelona: DVD, 2001.

ZAVALA, Lauro. "Minificción contemporánea. La Ficción Ultracorta y la Literatura Posmoderna". México: Universidad de Guanajuato, 2017. https://www.academia.edu/3452017/Minificci%C3%B3n_Notas_de_Curso_. Consultado el 15/08/2021.

ZUBIRIA, Martín. "Algunos epigramas de Goethe y de Schiller". *Revista de Literaturas Modernas* 35 (2005): 197-212.