

# MAGNITUDES DEL JÍBARO

LITERATURA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

ADOLFO CASTAÑÓN



a la memoria de José Bianco

Tradicionalmente la brevedad ha sido patrimonio de la sabiduría y el consejo popular —los proverbios bíblicos, los versículos del Corán; los *Refranes que dicen las viejas junto al fuego*. La concisión se hermana con la profundidad. Cuando no se asociaron a la sabiduría, las formas breves se vincularon a la risa: entremeses, divertimentos, apólogos, anécdotas, burlas, letanías paródicas. La retórica clásica es en lo substancial una retórica forense, una máquina de armar causas y hace aparecer el “lenguaje de la causa” y de sus circunstancias pero no el lenguaje del hombre o la persona del orador, para citar a Cicerón. En cambio, la estética de la brevedad operará de una forma muy distinta: no por acumulaciones, elaboraciones y previsiones largamente preparadas, sino por sorpresas y novedades y buscando hacer aparecer el lenguaje del individuo. Por esta razón, la brevedad y la sorpresa aflorarán como una estética después del Renacimiento —a pesar de haber existido desde siempre— y estarán asociadas de diversas formas a la estética de la innovación y el cambio, prosperarán como diferencia, en el sentido aritmético, en los márgenes de la preceptiva. La diferencia, la sorpresa, la brevedad, el lenguaje del hombre se dan al final de un ciclo. En el prólogo a las *Cartas privadas de emigrantes españoles a las Indias en los siglos XVI y XVII* recopiladas por Enrique Otte, el crítico mexicano José Luis Martínez hace ver el hecho asombroso de que los primeros colonizadores españoles reduzcan en sus cartas privadas la visión del nuevo continente a términos de administración e intendencia. No hablan de sí mismos ni del paisaje que los rodea. La invención de América desde América es algo posterior, y esa conciencia colectiva del ser y vivir americano, esa curiosidad hacia nosotros mismos se dará ya muy tardíamente en el siglo XVIII cuando, con la expulsión de los jesuitas, éstos se apoderen a través de la cultura y la imaginación crítica de la tierra que han perdido, como es el caso del mexicano Francisco Javier Clavijero. De hecho, esa invención americana de América está estrechamente ligada a los movimientos que dentro y fuera del continente se dan

para desarticular o reformar el imperio español, como bien ha mostrado David Brading en *Orbe Indiano*. Esta idea resulta central para comprender por qué en la América liberal los géneros breves son por fuerza periféricos a un proceso cultural que ya desde antes de la Independencia pasa por la legitimación y la consagración de la violencia colonizadora o emancipadora. Estamos todavía en el reino del lenguaje de la causa o del discurso doctrinario, y la inventiva literaria propiamente dicha aparece como algo marginal a este proceso. Por lo menos eso podría concluir quien comparara la diversa fortuna crítica de dos libros de un mismo autor, Domingo Faustino Sarmiento: el *Facundo* y los *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.

Podrían multiplicarse los ejemplos de esta situación en la que tiende a confundirse la historia de las ideas sobre literatura nacional con la historia de las formas literarias locales específicas: el argentino Esteban Echeverría, regular polemista y buen cuentista, o el mexicano Altamirano, brillante ensayista pero novelista mediano, aparecen en nuestros panteones más bien en función de sus escrituras doctrinarias. En el siglo XIX entonces veremos que el *lenguaje de la causa* priva sobre el *lenguaje del individuo*, el costumbrismo pide construcciones profusas, la historia exige una novela histórica, las independencias, la industria y el gobierno nacientes son paralelos a una literatura todavía lastrada de un academicismo a veces irrisorio (como el de Pesado que en sus *Aztecás* busca la influencia de Horacio en Nezahualcōyotl), y la originalidad se empieza a dar a través de las formas breves y aun humorísticas como es el caso del mexicano Guillermo Prieto y sus letrillas ociosas. En esos contextos no será extraño que el cubano

José de la Luz Caballero ocupe un lugar modesto en nuestra memoria a pesar de ser uno de los primeros autores de aforismos en América y de haber sido el único hispanoamericano que viajó exprofeso a Alemania para conocer a Goethe. Tampoco será extraño que el uruguayo Javier de Viana tenga tan poco sitio en nuestras antologías a pesar de ser uno de los renovadores del cuento breve en el XIX o que el venezolano José Antonio Ramos Sucre, autor de algunos de los poemas en prosa más rigurosos e inventivos de la lengua, sea un nombre poco practicado por las antologías de la poesía hispanoamericana. En los casos de José de la Luz Caballero y de Ramos Sucre también opera un factor que afecta a ciertos géneros breves como el aforismo y el poema en prosa: su carácter fronterizo, anfíbio los hace ser descartados de textos didácticos y antologías, y existen por el momento pocas antologías del poema en prosa y del aforismo en Hispanoamérica.

Así, de las crónicas de José Martí y Rubén Darío a las de Julián del Casal y Manuel Gutiérrez Nájera, los géneros breves y las musas menores estarán asociados al cambio y a la innovación. Esos géneros representarán para el escritor un espacio de experimentación, un laboratorio donde ensayar procedimientos que se utilizarán más adelante o donde poner a prueba concentrada los métodos utilizados previamente. El diario —por ejemplo los del venezolano Rufino Blanco Fombona o el del mexicano Federico Gamboa—, los cuadernos de notas y todas las variedades de la conversación escrita —las *Charlas literarias* de Lucio V. Mansilla, los *Testimonios* de Victoria Ocampo, las crónicas de Lezama, los ensayos de Novo, los "Textos para Cachacos" de Gabriel García Márquez, las reseñas y apuntes de Cortázar en *La vuelta al mundo* y *Último Round* o bien las cartas, la correspondencia explícitamente concebida como laboratorio literario entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña o las diversas correspondencias con que los escritores de *Contemporáneos* afinaron su poética colectiva. Esta práctica del género menor como espacio para la experimentación puede seguirse en el interior de obras de diverso género, pero en la narrativa cobra una singular importancia. Piénsese sino en los casos José Balza, Guillermo Cabrera Infante o de Juan García Ponce que han ensayado en los géneros cortos asuntos o técnicas que luego retomarán en obras más ambiciosas. En el caso de Carlos Fuentes veremos operarse un proceso contrario: la brevedad de libros como *Agua quemada* o *El naranjo* parece darse como una prueba crítica, un riguroso procedimiento de saldos y vigencias propias donde el autor, confrontado a la reescritura sintética de sus propios textos, los hace pasar por la prueba de fuego de la miniaturización (por ejemplo el paso que va de *Cristóbal nonato* al cuento "Apolo en Acapulco" de *El Naranjo*). Ese terreno de lo experimental es también el campo de una *Nueva inestabilidad* como la llamó

Severo Sarduy, el espacio de una indecisión o suspensión metódica que presupone la brevedad en la medida en que exige un continuo, incansante recomienzo, un inicio plural: la historia de *Cobra* pudo haber sido otra, haber empezado en otro tiempo y en otro lugar.

Pero la brevedad en sí ¿es un género o una categoría literaria? El lector de *El deslinde* de Alfonso Reyes tiene derecho a preguntárselo, sobre todo porque las musas menores resultan esenciales para la literatura ya que ellas velan por la minucia, el polvo, los verdaderos dioses de la vida y de las letras, según Reyes. ¿Cuáles son los géneros naturalmente breves como el aforismo o el epigrama? ¿Cuáles lo son en forma derivada —como los poemas novelescos del mexicano Gabriel Zaid? ¿Cuáles géneros son menores y breves como el poema en prosa? ¿cuáles son menores aunque no sean materialmente breves —por ejemplo el *Diario* o las *Cartas*? ¿Cuáles por fin son breves sin ser menores— como el soneto o el ensayo? Estas preguntas apuntan a constatar un hecho: la riqueza de una literatura como la latinoamericana se ha producido contra un paisaje de fondo específico que desde el punto de vista de la clasificación editorial no siempre resulta sencillo cernir.

En el siglo XX la preocupación por la brevedad y la concisión se da en función de una crítica al gigantismo cultural que es identificado como un sinónimo de barbarie. Ya desde *El tamaño de mi esperanza* (libro escrito en 1926 pero sólo reeditado hasta 1993) Jorge Luis Borges promueve una campaña de suspicacia contra los géneros torrenciales desde la idea de que la literatura criolla no tiene que ser necesariamente una literatura hipertrofiada. El desaliño, la copiosa facilidad, la supersticiosa generosidad de los sinónimos, la complicidad con la estupidez a través del matrimonio con los lugares comunes son contrarios a toda invención literaria y auguran en última instancia una hipócrita deshonestidad, una ética maliciosa. La conciencia de la forma breve se dará como una reacción instintiva ante la palabrería. "Nuestra realidad vital —dice— es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga". Pensar la realidad honestamente pasa por pensarla sin falsas grandezas, pasa por una crítica del lenguaje y sus falsificaciones ya sean nostálgicas o progresistas. En este contexto, Borges narrará el caso del filólogo aficionado que descubrió que las palabras registradas por el *Diccionario de la Academia Española* eran casi sesenta mil y que las del correspondiente diccionario francés eran treinta mil solamente. ¿Quiere decir acaso este censo que un hablante hispánico —pregunta Borges— tiene "30 000 representaciones más que un francés?" Más allá, la política literaria anti-inflacionaria que promoverá Borges desde entonces sostiene que del mismo modo que la riqueza de un idioma está menos en el caudal de voces de su léxico que en la inteligencia, imaginación y honestidad de su uso, la grandeza de una literatura o de una

obra no sabría medirse exclusivamente por el número de sus páginas, por el tamaño, sino por la correspondencia y la justicia entre lo real y lo pensado, entre vida e imaginación. Esta economía literaria planteada por el joven Borges de 1926 desembocará algunos años más tarde en lo que Italo Calvino ha llamado refiriéndose a Borges, en el capítulo que le dedica en su libro *¿Por qué leer a los clásicos?*: “la literatura elevada al cuadrado” que aspira a “una máxima concentración de significados en la brevedad de sus textos”. Concentración y convergencia de planos y de tiempos que construyen una literatura profunda o caracterizada por una pluralidad de lecturas posibles, por una multiplicación de espacios desde el interior del texto, de forma que en Borges la brevedad queda asociada paradójica pero necesariamente a una amplitud de horizontes que es la única que puede dar cuenta de esa ciudad, Buenos Aires, “que más que una ciudad es un país”. Retengamos entonces que en la economía de la literatura breve se encuentran en acción dos procesos convergentes: la concentración y la miniaturización y que ambos presuponen además de una actitud ante la creación y ante los géneros literarios, una política de idioma” para seguirlo diciendo con la voz de Borges. La concentración es agudamente percibida por quienes han intentado formular una poética de la escritura breve como una condición mineral. Dice el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen: “Concebir pensamientos de piedra —que se echen al agua y formen ondas—, que se arrojen al vidrio y lo destrocen”. O bien Octavio Paz, refiriéndose a Arreola: “Piedra labrada por la escritura, piedra que habla”. La miniaturización por su parte también puede asociarse a objetos: las cerillas en el mexicano Julio Torri o los insectos, por ejemplo las moscas del guatemalteco Augusto Monterroso o los invertidos de Pablo Soler.

Uno de los autores hispanoamericanos que hicieron de la práctica del texto breve el fundamento de una literatura es Alfonso Reyes. Su obra, una de las más vastas de la literatura hispanoamericana (con veintiséis tomos de *Obras Completas* y otros tantos de correspondencia), está hecha de pequeños ensayos, alcances, glosas fragmentos, briznas, retratos, crónicas, miniaturas. La aparatosa arquitectura de sus obras esconde la invención de un lenguaje que le permitió escribir ensayos de tres líneas, novelas de una página y aproximarse a la tradición clásica española y europea con una curiosa soltura. En Reyes la concentración pierde la rigidez del estado mineral y se abre a una palabra hecha polvo que puede cubrirlo todo —historia, geografía, teoría literaria, vida personal— con una mirada de gigante que transforma por ejemplo un capítulo de historia literaria en una observación de microbiología. Pero en la obra de Alfonso Reyes sobresale cierta práctica de la experiencia concentrada: el ejercicio de la miniaturización

inspirado, entre otras fuentes, en la lectura atenta del *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand, el texto fundador del poema en prosa en Francia y a través de ahí uno de los libros más influyentes en la historia del desarrollo de los géneros breves en Hispanoamérica. ¿Cómo concentrar en unas cuantas páginas lo que a Bernal Díaz, al Conquistador Anónimo, a Hernán Cortés y a Prescott les ha tomado volúmenes? La respuesta de Reyes es de una maravillosa sencillez: basta viajar por dentro de las ilustraciones y estampas de una recopilación italiana del XVI —la de Ramusio— de los cronistas del Descubrimiento y Conquista, embarcarse en aquellos “barcos diminutos (que) se deslizan por una raya que cruza el mar”. La de Reyes es —son sus palabras— “una imaginación como la de Stevenson, capaz de soñar *La isla del tesoro* ante una cartografía...” La miniaturización es un procedimiento complejo y resulta no sólo de la concentración, la elisión y la alusión, sino de un conjunto de conductas imaginativas entre las que cabe resaltar aquí una cierta forma de la enumeración donde cada elemento es en sí mismo un cuadro lleno de animada vida. Hay que comprender, como dice Gaston Bacheland en *La poética del espacio* que en las virtudes dinámicas de la miniatura los valores se concentran y se pasa a una lógica donde se busca hacer “vivir lo que hay de grande en lo pequeño” y donde el sujeto mismo queda expuesto a un proceso de disminución. No será entonces extraño que los libros del entomólogo francés J. H. Fabre sean tan apreciados por Alfonso Reyes quien, junto con otros artistas de la vanguardia, digamos Luis Buñuel hizo de él un autor emblemático. La miniaturización, ese devenir imperceptiblemente pequeño que Gilles Deleuze y Félix Guattari reconocen como uno de los rasgos de la literatura menor practicada por Franz Kafka (cf. Gregorio Samsa) es también un procedimiento practicado por otros escritores. Recordemos a dos, también lectores de *Gaspar de la noche* (1842): a Genaro Estrada en su *Visionario de la Nueva España* y a Julio Torri. Este último, para no mencionarlo sin la compañía de un ejemplo, concentra en una página de su poema en prosa “La Feria” las voces y atmósferas que a su vez desarrollará Arreola en la novela del mismo título que es a su vez una síntesis del costumbrismo rural latinoamericano. La lección de Viana, de Borges y de Arreola está plenamente asimilada en los ensayos y cuentos de Alejandro Rossi quien ha encontrado formas originales de reescribir y contar, *des-contándolos*, la historia y el orden cotidiano latinoamericanos.

El chileno José Santos Gonzales Vera, el peruano Luis Loayza, los cubanos Eliseo Diego y Guillermo Cabrera Infante, el guatemalteco Augusto Monterroso, el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, el colombiano Oscar Collazos, la uruguayana Ida Vitale, el mexicano Salvador Elizondo, son también exponentes de esta es-

trategia que ciñe la historia a las vidas mínimas para emplear la expresión de Gonzales Vera. En lo mínimo, la historia se reescribe o se reconstruye como sucede en los casos de Eliseo Diego, y los argentinos José Bianco Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Una investigación sobre las relaciones entre los géneros breves y la literatura fantástica en Hispanoamérica nos llevaría a conclusiones paralelas a las enunciadas por Roger Caillois en el prólogo a su *Antología de la literatura fantástica* y hasta cierto punto puede ser plausible asociar el realismo y el naturalismo a las formas extensas y la innovación y la invención a las formas breves e intensas. En el poema corto —dice Octavio Paz— “apenas si hay desarrollo”, “la variedad se sacrifica a expensas de la unidad” y “llámese jarcha, hai-ku, epigrama, *chu-che*, copla se omiten los antecedentes y la mayoría de las circunstancias que son la causa o el objeto del canto”. La épica, la filosofía, la religión son propias del poema extenso, mientras que la forma breve en poesía, aunque omite las circunstancias, suele ser circunstancial, dígalo si no la tradición clásica del poema funerario o la literatura epigramática (por cierto, una línea interesante de investigación nos llevaría a estudiar las diversas imitaciones que de la *Antología griega* y de los epigramas latinos se han hecho en Hispanoamérica como por ejemplo las del mexicano José Emilio Pacheco o las del nicaragüense Ernesto Cardenal). Otra característica de la forma breve, según Octavio Paz, es su reticencia o inaptitud para la composición. Pero esto que puede ser cierto para la poesía instantánea de los mexicanos Tablada o Pellicer no lo es necesariamente para la de Gabriel Zaid o el colombiano Giovanni Quessep. De hecho, la estrategia de la miniaturización es, sobre todo, un procedimiento de composición.

Las diversas ideas acerca de la brevedad en la literatura nos conducen a “una idea de la literatura —para citar a Calvino en su ensayo sobre Borges— como un mundo construido y gobernado por el intelecto”, una idea de la palabra concebida como acto. Pero si el único acto que está verdaderamente al alcance del hombre es el suicidio como lo sabían Novalis y entre nosotros, Jorge Cuesta y José Antonio Ramos Sucre, una literatura deseosa de definirse en cuanto acto sólo puede definirse en relación con su propio suicidio, el silencio. Esto explicaría la importancia de las alusiones, omisiones, enunciados implícitos y sobre todo de los blancos en los géneros breves. Los espacios en blanco transforman el espacio en escritura, prefiguran el vacío e invitan al lector a una comunicación que pasa y pausa por la higiene del silencio. <sup>24</sup>



La hierba poyomatli, extraída de Gordon Wasson (1980)