

## Breves formas poéticas a lo largo del siglo veinte francés

LORETO CASADO  
Universidad País Vasco

### Resumé

La briéveté, expression artistique de la modernité, traduit le rapport spatio-temporel du sujet du vingtième siècle. De Poe et Baudelaire aux poètes contemporains en passant par Valéry et le surréalisme, la forme brève cesse de s'associer à un discours de la vérité tel que l'aphorisme, et devient énonciation du sujet en quête de nouvelles formes de pensée et de langage. Dans leur densité, rapidité, saisissement de l'instant, ces "illuminations", sous le signe de Rimbaud, constituent une poétique qui, s'inspirant également du haïku et des idéogrammes, intègrent une perception sensorielle (visuelle et auditive) et une pensée organique à l'écoute du monde extérieur et intérieur, avec un minimum de moyens. Écriture de l'essentiel dans le sens le plus physique du terme, cette poésie de la modernité questionne l'esprit de l'institution littéraire fermée en elle-même et au service de l'abstraction théorique du langage.

### Mots-clés:

briéveté, modernité, pensée, langage, perception.

### Abstract

Brevity as artistic expression of modernity personifies the subject of the twentieth century in his/her relation with the time and space. The short form, from Poe and Baudelaire, through Valéry and Surrealism up to contemporary poets themselves, moves away from the aphorism linked to the discourse of a truth and becomes a statement of the subject who questions newforms of thinking and saying. With Rimbaud the features that characterize these «illuminations» are: density, rapidity and the grasp of the moment; that is, a poetic inspired by the haiku and the ideogram which includes a visual and auditory perception as well as an organic thinking which listens to the outer and inner worlds with a minimum of means. This poetry of modernity as writing of the essential, in the most physical sense of the term «writing», challenges the self-absorption of the literary institution at the service of the theoretical abstraction of language.

### Key-words:

brevity, modernity, thinking, language, perception.

Entre las poéticas de la voz que se distinguen en la literatura de nuestra época, merece la pena detenerse en aquella que escoge la forma breve como expresión.

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. Este discurso se precisa en la poesía de la modernidad.

Para comprobarlo es necesario remontarse al siglo XIX. En “El principio poético” Edgar Allan Poe sitúa lo esencial de la poesía en el estímulo sublime que produce, estímulo que sólo se consigue en las composiciones de extensión corta: “El grado de excitación que hace a un poema merecedor de este nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa. Pasada media hora como máximo, flaquea y cae; se produce una reacción y el poema deja de ser tal en sus efectos y en su realidad” (Poe 1983:81).

Poe alude a un problema de lectura propio de nuestros días. Con la diferencia de que la capacidad de mantener la atención se ha limitado extremadamente de acuerdo con nuestra relación al espacio y al tiempo. La tendencia a la forma corta y al fragmento es un hecho en la literatura actual. La fascinación o rechazo que sugieren está también en relación con la evolución de nuestro pensamiento del arte y el lenguaje.

Al mismo tiempo que elogia lo breve, Poe advierte del uso inapropiado de la brevedad; un poema muy corto puede producir un efecto brillante, pero nunca profundo y duradero: “Es necesario que el sello presione firmemente la cera”.

De eso se trata precisamente, y sí puede decirse que la poesía de la modernidad, una vez superados los géneros literarios, una vez sopesado el lenguaje poético, una vez cuestionado un funcionamiento continuo del pensamiento, consigue decir un máximo en un mínimo.

Pero en primer lugar conviene determinar lo que se entiende por breve si se quiere establecer un nexo entre la brevedad y discontinuidad como rasgos definitorios de una literatura de la modernidad.

La proliferación de escritos que adoptan la forma breve y fragmentaria a lo largo del siglo XX ha dado lugar a una proliferación paralela de comentarios en torno a esta tendencia y constituye hoy en día un campo de reflexión que permanece abierto, precisamente por su actualidad. Esta actualidad de la forma fragmentaria cuestiona a su vez el lugar de la literatura y sus formas en una sociedad como la nuestra.

La primera asociación que se establece con la forma breve es el aforismo. Numerosos autores de nuestra época se reconocen en esta forma de expresión derivada de la escritura aforística, aunque no adopten precisamente ese término para definirla, optando por denominaciones como pensamientos, notas, incidentes...

Al mismo tiempo, no todas estas formas pueden considerarse escritura aforística. La nueva brevedad de la poesía del siglo XIX, tal como la concebía Poe, ya no se identifica con la forma sentenciosa. Si por una parte se rechaza la epopeya, la peor herejía de todas, en poesía, es el didactismo. El poema es poema *per se*. La finalidad de la poesía no es la Verdad, ni cada poema debe inculcar una moraleja.

En Baudelaire la forma corta se deriva de la idea de una prosa poética “assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme”, como la fórmula en el prólogo a sus *Petits poèmes en prose*. El fragmento tiene existencia propia tanto para el escritor como para el lector. La actividad poética vive de los múltiples contactos que se establecen en la imaginación del poeta abierto al exterior, atento a su entorno. Ejemplo de forma corta también, sus pensamientos en “Fusées”:

Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison

Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l’esprit comme les discordances aux oreilles blasées.

L’Espagne met dans la religion la férocité naturelle de l’amour

(Baudelaire 1975: 649-667)

Pensamiento o verso, la poética de la forma corta se reconoce a lo largo del siglo XX en la metáfora del relámpago. Así aparece evocada la “fugitive beauté” en *Les Fleurs du Mal*.

La forma breve en Baudelaire nada tiene que ver con la fórmula impersonal de la máxima o el aforismo. Consiste en una enunciación del sujeto muy diferente. La brevedad es el movimiento de concentración y movilidad del sujeto que escribe, en búsqueda de una nueva necesidad.

Paul Valéry se cuestiona sobre la permanencia del “yo” del escritor a lo largo de medio siglo. *Le “Moi” n’est peut-être qu’une notation commode, aussi vide que le verbe être*» (Valéry 1957:285). La forma breve se justifica a partir de la dispersión continua que caracteriza al sujeto del siglo XX, desde su afán de anotar, captar el instante, inscribirlo como huella. Una parte de la escritura del siglo veinte adopta esta forma fragmentaria, entre la nota periodística y la máxima.

Particularmente interesante aparece la posición de Valéry con respecto a la novela. El escritor le prefiere la forma breve porque esta última ayuda mejor a mantener vigilante el espíritu. Paradójicamente elogia en Marcel Proust la prolijidad de *La Recherche*, donde cada una de las frases pueden reconocerse como un “infini de puissance”. De nuevo se alude a una forma diferente de lectura y sobre todo de acercamiento interpretativo al texto literario.

Dentro de esa renovación del pensamiento crítico se define la escritura aforística de Valéry. Defiende la tradición del aforismo, pero en sus *Cahiers* precisa su programa: intentar armonizar las vaguedades de la poesía y la filosofía con las exigencias científicas del espíritu moderno. Valéry es el auténtico renovador del aforismo científico. Su intención es que las ciencias se integren en un sistema global de conocimiento, que, a pesar de las reticencias del poeta a adoptar la noción de filosófico, debería considerarse así. Cuando habla de un “refus de la pensée scientifique” quiere sobre todo superar los compartimentos del saber propios de la ciencia, mediante una síntesis que trascienda dichos modelos. A pesar de la intención

científica los *Cahiers* dan la impresión de una serie de experimentos del pensamiento, interrumpidos por dibujos o fragmentos de poemas. Se da en ellos un componente tradicional. En él se percibe la recepción de La Rochefoucauld pero también de Lichtenberg.

De la *inventio*, *dispositio*, *elocutio* de la antigua retórica sólo subsiste según Lichtenberg la *inventio*, la “trouvaille” (*Einfall*): idea que surge sin relación, encuentro espontáneo. Valéry explica cómo sus “pensées détachées” nacen como aforismos, como una impresión que asalta al espíritu a raíz de un incidente cuyo impacto ilumina cierta verdad.

Y en la reflexión que constituye el aforismo la formulación estilística también cuenta. Dado su carácter autónomo con respecto a una frase o a un texto, a menudo dicha expresión es oscura, pero en esta oscuridad residen también su belleza y su ambigüedad, estímulos para la pequeña obra de arte, cerrada en sí misma. Schlegel rechazaba la claridad de la máxima. El aforismo alemán estaría más cerca de la “Einfall” y el francés de su otra manifestación, la “Klärung”.

Es posible que en cuanto a métodos de invención Valéry pueda considerarse continuador directo de Lichtenberg en Francia. Y aunque en ocasiones se haya preferido atribuir este papel a André Breton, la recepción del pensador alemán por el fundador del surrealismo se limitaría a una teoría del conocimiento que no excluye las primeras impresiones de la infancia, los sueños o las influencias meteorológicas así como a una herencia de un espíritu de las Luces que rechaza lo sistemático, descubridor de zonas de sombra y de lo irracional.

El surrealismo jugará un papel decisivo en la evolución de la escritura aforística del siglo XX. Y la razón principal será que esta última se verá investida de una función poética que desplaza la especulación filosófica.

Definiciones, proverbios y fórmulas surrealistas surgen de un pronunciamiento frente a una noción de la realidad que se resquebraja por todos lados. La escritura surrealista da testimonio de las pulsiones contradictorias que asaltan nuestra noción de identidad tanto en el interior del sujeto como en su relación con un entorno post-bélico tras el conflicto de la Primera Guerra Mundial.

El aforismo, la máxima se construyen a partir de la paradoja y la contradicción. Como indica Marie Paule Béranger en su estudio sobre este tema, el aforismo se inscribe en la exaltación surrealista de la disponibilidad y del amor que se aplica tanto a la vida cotidiana como a la exigencia poética, a través de la teoría de la imagen.

Discontinuidad y concisión caracterizan esta forma breve surrealista. Ritmos, simetrías repeticiones fónicas, obedecen a su carácter polémico. En la base de esta escritura no está la elaboración de un sistema filosófico, pero sí responder a una serie de presupuestos relacionados con el lenguaje, la relación del hombre con la lengua y la relación del lenguaje con el mundo sensible. Un lugar privilegiado se reserva a la acción a través del procedimiento analógico que presupone una continuidad entre el lenguaje y el mundo, la palabra y la acción, y que será el propio fundamento de la “revolución surrealista”.

El mecanismo de la analogía remite a la teoría de las correspondencias de Baudelaire y al tratamiento de la imagen poética en Apollinaire; permite dilucidar imágenes a primera vista indiscifrables según los criterios clásicos.

La discontinuidad aforística y las disociaciones verbales se inscriben paradójicamente en un tratamiento de choque que tiene por fin reunificar la consciencia del sujeto percibido como un ser fracturado, diseminado por la Historia.

Robert Desnos, Michel Leiris, Paul Eluard y Benjamin Péret basan sus juegos verbales en la analogía. La imagen por analogía y por identificación se desliga fácilmente del poema y tiende a convertirse ella misma en poema, según teorizará Paul Eluard. Los aforismos de *Rose Sélavy* son poemas y no sólo “contrepèteries”, según Desnos.

Au virage de la course au rivage, voici le secours de Rose Sélavy

Les orages ont pu passer sur Rose Sélavy, c'est sans rage qu'elle atteint l'âge des oranges

Cravan se hâte sur la rive et sa cravate joue dans le vent

Dans le ton rogue de Vaché il y avait des paroles qui se brisaient comme les vagues sur les rochers

L'argot de Rose Sélavy, n'est-ce pas l'art de transformer en cygones les cygnes? (Desnos 1953:40-46)

Por otra parte para Leiris la experiencia de la lengua se justifica por una unificación de percepciones, una correspondencia de lo sonoro y lo visual. Dedicó su glosario a Desnos:

Aigle – angle d'ailes

Amour, armure

Avenir = navire

Cuisses – acuité des ciseaux nus, lisses

Diapason – la mesure des sons diaprés

Rue – tu erres (Leiris 1969: 73-116)

La analogía no significa sin embargo que cualquier cosa sea asociable con cualquier otra. En este sentido Breton restringe la libertad de los acercamientos analógicos; éstos deben aportar un valor, no pueden ser degradantes. El fundador del surrealismo distingue a los poetas por su capacidad asociativa en la utilización de la imagen. Distingue a Cocteau (“guitare bidet qui chante”) de Swedenborg, Apollinaire o Péret. Se trata de añadir un plus a la realidad, de elevar el espíritu a lo maravilloso. Un verso, una

imagen pueden ya ser un poema, como lo muestra «L'Union libre» de Breton o *L'Amour la poésie* de Paul Eluard:

Ma femme aux jambes de fusée

Ma femme aux épaules de champagne (Breton, 1988)

Toi la seule et j'entends les herbes de ton rire d'herbe. (Eluard, 1968:539).

Este es el verdadero sentido del surrealismo, sentido rechazado posteriormente por las tendencias de la poesía contemporánea en su conversión a presupuestos realistas.

La fuerza del surrealismo estuvo en el poder energético, en el dinamismo explosivo que concedió a la palabra. En *Les Mots sans rides*, Breton ve en las palabras una creación de energía. Consiste en sustituir la lógica racional por la lógica de las palabras.

Desnos, Leiris aluden también al placer sensual de manejar las palabras. El aforismo procura un placer de material sonoro y gráfico; su brevedad está en función del efecto de la palabra. Por su brevedad, por su aislamiento, la palabra se convierte en elemento privilegiado de conocimiento poético y revelación de la realidad poética o “surrealidad”.

La forma breve en la poesía del siglo veinte se caracteriza por su densidad. Se inspira en la identificación de la verdad y la consistencia anticipada por Poe en *Eureka*. Del carácter inacabado de la obra, esencia de la misma, hemos visto que este poeta deducía una poética de la brevedad inspirada en la idea de Shelling según la cual la poesía sólo puede dar sombras fragmentarias, visiones efímeras, fragmentos que sólo pueden comunicarse en un espacio de tiempo reducido que no podría exceder un tiempo de lectura psicológica determinada, y que no puede exceder, según él los cien versos.

Se anuncia así la idea moderna de que la poesía no puede ser sino montaje de lo que no puede unirse. Roland Barthes atribuye dicha forma de escritura al “sujeto disperso”. Pero este sujeto disperso no equivale a una división de la personalidad: “lorsque nous parlons aujourd'hui d'un sujet divisé, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples; c'est une *diffraction* qui est visée: je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé” (Barthes:146) Y recuerda cómo Racine hace alusión a los múltiples “yo” sin la idea de división propia de la cultura de hoy.

El fragmento nos proporciona un placer inmediato, según Barthes: “Sous forme de pensée-phrase le germe du fragment vous vient n'importe où: au café, dans le train, en parlant avec un ami: on sort alors son carnet non pour noter une «pensée» mais quelque chose comme une frappe, ce qu'on eût appelé autrefois un vers ” (Barthes, 1975 : 97).

La influencia del Zen, la cultura del signo vaciado de Dios, fundamentan esta visión del fragmento. En el libro citado alude ya a sus *Incidents* en proyecto: mini-textos, pliegues, anotaciones, *tout ce qui tombe, comme une feuille*. Y sus *Fragments d'un discours amoureux* rechazan la continuidad del discurso por otro orden absolutamente insignificante que es el del deseo.

La discontinuidad del discurso no se asocia empero a esta lógica. La segunda mitad del siglo identificó mayoritariamente la forma breve con la ausencia del sujeto, el silencio de la escritura, la muerte de la literatura. Hoy asistimos sin embargo a una reacción por parte de la crítica que viene a deshacer malentendidos con respecto a la escritura fragmentaria.

Julien Benda, en la introducción a la edición de *Los Caractères* de La Bruyère, insiste en la consciencia del escritor con respecto a su forma de escritura. Nunca reconoció la “falta de composición”. La Bruyère es contemporáneo de Bergson y de Proust al intuir que nuestra personalidad se manifiesta entera a través del mínimo gesto.

L'amour naît brusquement, sans autre réflexion, par tempérament ou par faiblesse: un trait de beauté nous fixe, nous détermine. L'amitié au contraire se forme peu à peu, avec le temps, par la pratique, par un long commerce. Combien d'esprit, de bonté de coeur, d'attachement, de services et de complaisance dans les amis, pour faire en plusieurs années bien moins que ne fait quelquefois en un moment un beau visage ou une belle main (La Bruyère, 1951:134).

La Bruyère es precursor de los oficiantes del pensamiento pulsátil, stendhalianos o nietzscheanos. Pero hay que entender dicha práctica de lo fragmentario no sólo como una forma de ruptura sino como una integración de ritmos y variaciones. Para Nietzsche hay que perder el respeto al Todo, desmigajar la Unidad y arriesgarse a un pensamiento que ya no garantiza la unidad, que se abre a lo plural, palabra del entre-dos y el límite.

Pero el siglo XX ha confundido esta escritura fragmentaria con la evanescencia y desintegración del sujeto y la palabra. Pascal Quignard defiende a La Bruyère frente a otros escritores de fragmentos: rechaza el gesto deliberado de escribir de forma desintegrada, sobre todo cuando esta se reconoce como escritura moderna de la catástrofe, lo dinamitado, lo muerto. La verdadera discontinuidad es la heterogeneidad dentro de la composición, la ruptura y sobresaltos del estilo: “Rien de plus continu, de plus mécanique, de plus obsessionnel, de plus rabâchant que la plupart des livres qui paraissent de nos jours et qui affectent une apparence fragmentée” (Quignard, 1986: 60).

La crisis del sujeto, la crisis del signo lingüístico y sus consecuencias en el pensamiento de la modernidad instauran la era de la desintegración. La forma breve de nuestra época descarta el término de aforismo, vinculado tradicionalmente al discurso de una verdad, y prefiere otras metáforas. Valéry, entre las múltiples denominaciones (*choses tues, ébauches de pensées*) se queda con el término marítimo *rhumbs*, para indicar las desviaciones de una dirección constante del espíritu<sup>1</sup>, René Char habla de *parole en archipel*, Claude Roy adopta el término de

1 Ce nom marin de *Rhumbs* a intrigué quelques personnes – de celles, je pense pour qui le dictionnaire n'existe pas.  
Le *Rhumb* est une direction définie par l'angle qui fait dans le plan de l'horizon une droite quelconque avec la trace du méridien sur ce plan (...).  
Pourquoi ce nom sur un recueil d'impressions et d'idées? Comme l'aiguille du compas demeure assez constante, tandis que la route varie, ainsi peut-on regarder les caprices ou bien les applications successives de notre pensée, les variations de notre attention, les

*minimes* y Henri Michaux opta por *tranches de savoir* o *poteaux d'angle*. En estas fórmulas, no cabe duda, la función poética va por delante del pensamiento filosófico. Pero la escritura aforística post-surrealista prolonga la forma tradicional del aforismo también en la medida en que sus anotaciones son una meditación en búsqueda de verdades a través del lenguaje.

Un estudio de Philippe Moret profundiza en la vinculación o desviación del aforismo moderno con respecto a una tradición clásica. Insiste en la continuidad de la tradición moral y sentenciosa en la categoría del aforismo moderno, sobre todo para desmarcarse de la corriente crítica “qui, autour de Barthes, Derrida, Deleuze, mais surtout Blanchot, a milité très activement pour la promotion de la catégorie du fragment, censée emblématiser une certaine modernité littéraire caractérisée par ce que Blanchot appelle le «desoeuvrement» ou l'absence d'œuvre” (Moret 1997: 207). Este estudio se opone a la idea de que la escritura aforística de nuestra época obedezca a una “exigencia fragmentaria” de la modernidad literaria. Retoma la cuestión del fragmento planteada por Lucien Dällenbach que distingue tres formas de abordar dicha noción partiendo de la idea de una totalidad desintegrada:

- el fragmento sería “resto, residuo, miga, ruina...”, resto de una unidad perdida. Por ejemplo los fragmentos de los presocráticos y de los de Heráclito en particular.
- en el sentido contrario, el fragmento se considera *germe d'avenir*, trazo de una totalidad futura. Son los *Pensamientos* de Pascal y sobre todo los *Fragmentos* de los románticos alemanes, en concreto los de Novalis que denominará “granos de polen”. Esta noción del fragmento será fundamental para la inauguración de un proyecto teórico de la literatura que permite reunir poesía y filosofía en un género poético romántico de orden idealista, en eterno devenir, no destinado a cumplirse. Esta noción romántica del fragmento supera la cuestión de los géneros literarios, la hace caduca, y puede considerarse precursora del régimen contemporáneo del fragmento.
- este último se caracteriza como “morceau d'un tout improbable, contradictoire ou impossible à (re)constituer”, “hiatus entre fragment et totalité”; es el que Blanchot teoriza en *L'Entretien infini* y que se supone debe constituir la obra moderna (Dällenbach 1981:2-4)

La “exigencia fragmentaria” de Blanchot se corresponde con una idea de la obra literaria considerada en su integridad en cuanto obra, en su pérdida de significado y de sentido, en su agotamiento a base de una reflexión constante sobre su esencia y su negatividad, más que en la cuestión de la forma y el estilo. Esta concepción del fragmento se integra en el acer-

---

incidents de notre vie mentale, les divertissements de notre mémoire, la diversité de nos désirs, de nos émotions et de nos impulsions –comme des écarts définis par contraste avec je ne sais quelle constance dans l'intention profonde et essentielle de l'esprit- sorte de présence à soi même qui l'oppose à chacun de ses instants. Les remarques et les jugements qui composent ce livre me furent autant d'écarts d'une certaine direction privilégiée de mon esprit: d'où *Rhumbs*. (Valéry, 1960: 597).



caminito “deconstruccionista” de la literatura y suscita el rechazo por parte de una crítica de nuestros días a la actitud post-estructuralista que identifica modernidad y discontinuidad, hace de lo inacabado esencia de la literatura de nuestra época.

Es cierto que nos encontramos ante un fenómeno de moda. El masivo recurso al fragmento refleja todas las crisis posibles. El discurso crítico sobre el fragmento se ha desarrollado sobremanera en las últimas décadas del siglo veinte. Pero más allá de la moda hay que ver cómo sigue planteándose la cuestión del fragmento. En la órbita de Blanchot podrá figurar el Barthes de *Le degré zéro de l'écriture*, pero no el de *Roland Barthes sur Roland Barthes* como supone Moret. Es más, me atrevería a decir, ya he hecho alusión a ello, que este último libro permite leer de manera diferente los contenidos de *Le Plaisir du texte*:

Un soir, à moitié endormi sur une banquette de bar, j'essayais par jeu de dénombrer tous les langages qui entraient dans mon écoute: musiques conversations, bruits de chaises, de verres, toute une stéréophonie dont une place de Tángier (décrite par Severo Sarduy) reste le lieu exemplaire. En moi aussi cela parlait (c'est bien connu), et cette parole bien “intérieure” ressemblait beaucoup au lieu de la place, à cet échelonnement de petites voix qui me venaient de l'extérieur: j'étais moi-même un lieu public, un souk; en moi passaient les mots, les menus syntagmes, les bouts de formules, et aucune phrase ne se formait, comme si c'eût été la loi de ce langage-là. Cette parole à la fois très culturelle et très sauvage était surtout lexicale, sporadique; elle constituait en moi, à travers son flux apparent un discontinu définitif: cette *non phrase* n'était pas du tout quelque chose qui n'aurait pas eu la puissance d'accéder à la phrase, qui aurait été *avant* la phrase; c'était: ce qui est éternellement, superbement, *hors de la phrase*. Alors, virtuellement, toute la linguistique tombait, elle qui ne croit qu'à la phrase et a toujours attribué une dignité exorbitante à la syntaxe prédicative (comme forme d'une logique, d'une rationalité”(Barthes, 1973: 79).

El sujeto se pone “a la escucha de”. Es significativo sin embargo de una intelectualidad de nuestra época que un gesto tan espontáneo y tan evidente en una poesía como la de Rimbaud, por ejemplo, tenga que detenerse, articularse en los recovecos del pensamiento del lenguaje para encontrar su fórmula. Sin duda se hace aquí patente ese cierre del oído que acompaña a la “posesión” de la ciencia evocado en el poema rimbaldiano “Soleil et chair”. La discontinuidad a la que Barthes alude en este fragmento no está tan lejos de la prácticas de escritura aforística señaladas, y que se expresan más en términos de continuidad que de ruptura.

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: “Etre en état de *greguería*, c’est recevoir un jour bleu comme un télégramme, subir une nuit aux bas de soie noire...” (Delay 2001:120).

La forma breve moderna es también la “idea liebre” de Bergamín, ideas libres, nunca recibidas, siempre lanzadas: la *fusée* es una experiencia, mientras que la estrella una observación. Y en esta constelación de formas se integran también las *Epifanías* de Joyce, momentos en que la realidad de una cosa, la más banal, nos asalta y nos invade como una revelación.

Otro caso relevante de escritor de la brevedad en el siglo veinte es Cioran. A lo largo de sus libros todos ellos de fragmentos se deduce su idea de la poesía: antirreflexiva y anti-formalista. La poesía es fundamentalmente energía, fuerza de expresión del delirio de la condición humana. La reflexión teórica sobre el lenguaje, obsesiva en Francia, es una amenaza para la poesía. Cioran erige la poética contra la poesía, el versificador y artista contra el poeta. De la misma forma que no concibe una escritura sobre la escritura:

Valéry ou Stéphane George nous déposent là où nous les avons abordés, ou nous rendent plus exigeants sur le plan formel de s’esprit: ce sont des gens dont nous n’avons pas *besoin*, ce ne sont que des artistes. Mais un Shelley, mais un Baudelaire, mais un Rilke interviennent au plus profond de notre organisme qui se les annexe ainsi qu’il ferait d’un vice (Cioran 1949:142-143).

Rara vez asistimos a una declaración tan tajante sobre la afirmación de la poesía como necesidad vital. El distanciamiento de Cioran hacia Mallarmé y su discípulo Valéry se deduce de su creencia en el poder de las palabras, de su negativa a rodear la cuestión poética fuera de la compensación que ofrece a la dificultad de aceptar la existencia. La poesía para Cioran tiene una función liberadora, es un poder de actuación sobre lo real, por ello hay que seguirla en su excepcional ilusión, en los universos de recambio que nos ofrece, y que, aunque sea por un momento, nos salvan.

Se condena así pues una literatura de la literatura en la que el texto se pone en escena y se encierra en sí mismo hasta consumirse en su propia representación.

En un estudio que observa la implicación corporal en la poesía de nuestra época interesa la faceta de Cioran en cuanto pensador orgánico:

Face à l’homme abstrait qui pense pour le plaisir de penser, se dresse l’homme organique, le penseur déterminé par un déséquilibre vital qui se situe au-delà de la science et de l’art. J’aime les pensées qui gardent un arôme de sang et de chair. Les hommes n’ont-ils pas encore compris que le temps de préoccupations superficielles et intelligentes est révolu et que le problème de la souffrance est infiniment plus révélateur que celui du syllogisme, un cri de désespoir infiniment plus révélateur qu’une remarque subtile... Pourquoi ne voulons-nous pas admettre la valeur exclusive des vérités vivantes ? (Cioran 1983: 95).

La expresión filosófica, la idea, solo ocupan un lugar en segundo plano. Durante toda su vida Cioran defendió este pensamiento orgánico que rechaza toda abstracción vacía y especulación gratuita. Es emocionante escuchar al autor no haber evolucionado a lo largo de su larga experiencia: cuarenta años de superfluo trabajo de verificación persiguiendo expresar ese aroma *de chair et de sang* a través de una escritura energética, una escritura tanto más energética que se da concentrada. El aforismo obedece a esta exigencia.

Al lenguaje y a la escritura se les atribuye mantenerse lo más cerca posible del impulso emocional que los motiva. El aforismo es la expresión directa de una idea-sentimiento que se basta a ella sola. La brevedad y concentración garantizan la energía y eficacia de esta forma de expresión que para Cioran es forma de violencia en toda su brutalidad. El arte poético del aforismo de Cioran, consiste en un rechazo, de entrada, al lirismo, como lo expone en *De l'inconvénient d'être né*:

Quand on se refuse au lyrisme, noircir une page devient une épreuve: a quoi bon écrire pour dire *exactement* ce qu'on avait à dire?

El aforismo va directo al grano:

L'aphorisme? Du feu sans flamme. On comprend que personne n'y veut se réchauffer (Cioran 1973:178)

Pero, precisamente, la poesía, la poesía del siglo veinte sí reconoce el calor que puede desprender una forma breve que abre puertas y sabe acoger. Beckett, por ejemplo, en sus *Mirlitonmades*, deja que resuene el eco de Cioran:

Rentrer  
À la nuit  
Au logis  
Éteindre ,voir  
La nuit voir,  
Collé à la vitre le visage (Beckett 1998:6)

Un recuerdo, un guiño, una señal de reconocimiento hacia ese otro poeta exiliado, escribiendo en una lengua extranjera, para frenar todo efecto de estilo, quedarse cerca de las palabras:

A vingt ans, ces nuits où des heures durant je restais le front collé à la vitre, en regardant dans le noir...(Cioran 1973:124)

Una metáfora reúne a los dos escritores, una metáfora de otro aforismo de Cioran:

Attiré par la solitude, il reste pourtant dans le siècle: un stylite *sans colonne* (Cioran 1973 :96)

Pues quedarse cerca de las palabras no supone renunciar a su poder de evocación y

connotación, ya que antes que nada estas formas breves, poemas o aforismos, son formas del sujeto, y del sujeto en su siglo, con toda la fuerza de arrastre que esto significa.

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.

Sin embargo, y a través de los ejemplos dados, no se puede hablar desde una perspectiva poética de facilidad o dificultad. Si la brevedad constituye unos 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. Lo que se traduce en una extensión espacial.

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. Formas que dicha brevedad adopta se encuentran en Apollinaire, Eluard, Leiris, Guillevic, Jaccottet, Char, Dupin o Claude Roy y sus “mínimos”.

Este valor de lo mínimo se manifiesta en la seducción de lo pequeño, lo limitado en el espacio y en el tiempo e iría desde los “momentos privilegiados” clave de la escritura proustiana a todas las formas de ruptura de un continuidad valoradas en su reducción y condensación y al mismo tiempo en su fuerza creadora.

El espacio reducido constituye un valor para la imaginación. Es centro de vida y de fuego, como afirma Bachelard en *La Poétique de l'espace*. Lo minúsculo es una puerta abierta que abre todo un mundo. Para una imaginación intimista el universo entero se concentra en una semilla. La forma breve, en este sentido, es un sueño de apertura.

Se ha reprochado a Bachelard la parcialidad de sus argumentos por el hecho de trabajar con imágenes aisladas. Pero en la perspectiva poética, una perspectiva del dinamismo imaginario asociado a una percepción sensorial, una imagen es una realidad de expresión. Bachelard ofrece algunas “miniaturas sonoras”, que interesan especialmente en relación con

la escritura poética breve en la que se integra la percepción acústica y que hace de la forma breve una poética de la voz. René Guy Cadou, Claude Vigée, después de Rimbaud, “oyen” crecer la hierba.

Bachelard se refiere al soñador solitario; el que sabe que antes de hablar hay que prestar el oído, escuchar las cosas existir en uno mismo, tal como lo sugiere Claudel, otro gran auditivo, otro “extranjero”.

Precisamente Claudel es uno de los escritores más significativos de la forma breve que mejor define su realización poética en el siglo veinte: el haiku. En sus ideogramas intenta conciliar las dos formas de expresión artísticas: la visual y la auditiva. En búsqueda de nuevas formas de expresión poética, Claudel concibe sus *Cent phrases pour un éventail* tanto para el ojo como para el oído. Su experiencia proviene de un contacto directo con la cultura oriental: otro sentido del espacio y el tiempo, otra noción de la escritura. Al sustituir la pluma por un pincel todo cambia. El poeta no sólo es autor, es también espectador y crítico de su obra: “Sa création se fait sous ses yeux au ralenti. Il a le temps. Dès lors, pourquoi la contrainte extérieure et mécanique du papier et de la prosodie? Laissons à chaque mot, qu’il soit fait d’un seul ou de plusieurs vocables, à chaque proposition verbale l’espace –le temps–nécessaire à sa pleine sonorité” (Claudel 1957: 719).

El haiku en la literatura occidental hay que observarlo como una respuesta a la búsqueda de la concisión perseguida por la poesía moderna. El haiku es la captación efímera del instante. No interesa en absoluto la descripción. Su materia es una evidencia silenciosa pero no es una forma de concentrar una idea. Tan sólo pretende afirmar, decir, y en pocas palabras. Tampoco se trata de “poetizar”. La desnudez es lo que caracteriza a esta forma breve; revestirlo con cualquier tipo de efecto resultaría un contrasentido. A la hora de expresar lo que llena un instante, lo que somos en ese instante, las palabras de la vida cotidiana aciertan mucho más que la forma buscada y construida.

El haiku dice cosas ordinarias de la naturaleza y la vida. No es objeto de reflexión sino de sensación inmediata, física y mental a la vez: hacer resonar el espacio, infinitamente abierto. Es una resonancia de ecos del mundo interior y exterior con un mínimo de medios. La enunciación que le caracteriza responde a la emoción de la fugacidad del tiempo y la fragilidad de las cosas.

Es el género de la literatura del que la literatura está más excluida. Por eso atraerá especialmente a la poesía de la modernidad que cuestiona el ensimismamiento de la institución literaria. El surrealismo reconocerá el valor poético del haiku. André Breton explica el “signo ascendente” de la imagen poética inspirándose en un apólogo Zen:

Par bonté boudhique, Bashô modifia un jour avec ingéniosité, un haïkai cruel composé par son humoristique disciple, Kikakou. Celui-ci ayant dit: “Une libellule rouge –arrachez lui les ailes- un piment”, Bashô y substitua: “Un piment –metes lui des ailes- une libellule rouge”(Breton 1949:13)

Esta misma cita la recogerá Ramón Gomez de la Serna: “si la greguería puede tener algo de algo es de *haikai*, pero es *haikai* en prosa”(Gómez de la Serna 1977:50).

Lo más probable es que la mayoría de los poetas de vanguardia que se inspiraron en esta forma no sabía muy bien qué era el haiku. En el caso de la greguería ni el componente humorístico que la sustenta mayoritariamente ni la estructura sintáctica que la caracteriza se asemejan a los del haiku, donde se trata sobre todo de la captación de un instante de la vida y la fusión del sujeto en su entorno natural o doméstico. Se concibe como una aportación de novedad por contraste y responde a una necesidad de cambio propio de las tendencias vanguardistas de la época:

Las cosas apelmazadas y trascendentales deben desaparecer, incluso la máxima, dura como una piedra, dura como los antiguos rencores de la vida. Hay que dar breve periodicidad a la vida, su instantaneidad, su simple autenticidad, y esa fórmula espiritual, que tranquiliza, que atempera, que cumple una necesidad respiratoria y gozosa del espíritu, es la greguería.(Gómez de la Serna 1977: 50).

El haiku seduce a la modernidad lo mismo que otras formas exóticas como el negrismo y primitivismo. Lo moderno se reconoce en la obra antigua. Octavio Paz señala en *Los Hijos del limo* cómo lo viejo de milenios puede acceder a la modernidad ya que su aparición en nuestro horizonte estético significa una ruptura, aporta un cambio. La integración cultural de la forma japonesa en la tradición occidental es difícil de definir; se realizará en función de la cultura específica. Pedro Aullón de Haro distingue varias canalizaciones: la asimilación a formas líricas tradicionales (en el caso de España la seguidilla sobre todo), una utilización meramente esporádica, o en cuanto inclusión “contracultural” en corrientes ideológicas; estas últimas serán frecuentemente de influencia budista. Estados Unidos ofrece un terreno abonado y entre los haikistas más difundidos se cuentan casos tan distintos como el de Jack Kerouac o Gary Snyder cercano a nuestra época a través de su pensamiento ecológico. Son, así pues, posturas más “espirituales” que literarias.

La aventura espiritual que representó el surrealismo, la última revolución espiritual del siglo, adopta la forma de expresión del haiku como una de las suyas. Eluard escribirá once composiciones, con el título *Pour vivre*.

Le vent  
Hésitant  
Roule une cigarette d'air

Femmes sans chanteur,  
Vêtements noirs, maisons grises  
L'amour sort le soir

Une plume donne au chapeau

Un air de légèreté  
La cheminée fume (Eluard ,1968:51-52)

El interés por esta forma breve, su rapidez telegráfica es afín a la sensibilidad moderna; tiene también su origen en el cuestionamiento de la estabilidad del sentido y de la representación.

Más cerca de nuestra época, el haiku se convierte también en modelo para Philippe Jaccottet, que persigue una poesía sin imágenes, una poesía que sólo establece relaciones:

Sérénité  
L'ombre qui est dans la lumière  
Pareille à une fumée bleue (Jaccottet 1971-1990).

El ideal de una palabra simple, neutra, que no hace sino decir el instante del mundo en su enunciación mínima actúa en los poetas de la poesía del veinte como un cuestionamiento radical de la palabra poética, es decir del lenguaje.

Así se comprenden las abecedarios, glosarios, léxicos y definiciones ya vistas, formas breves propias de la misma poesía. Dentro de ellas pueden considerarse también los aforismos poéticos de Jules Renard:

Papillon, fleur vagabonde.

La chauve souris qui vole avec son parapluie.

Les crabes, galets marchant.

Penser, c'est chercher des clairières dans une forêt.(Montandon 1988:121-131)

De nuevo se hace manifiesta una estética de la sorpresa que reside no tanto en el contraste sino en la analogía.

Georges Perros es otro de los poetas de la fragmentación:

Coeur: Ce qui le fait battre plus fort. L'amour. La peur. Le café. Le sport.

Corps: Le grand oublié. Il se venge.

Équilibre: Oui, mais vive le trapèze.

Rigueur: Stalactite de la sensibilité.

Sérénité: Expression de l'esprit.

Langage: Ce qu'on a trouvé de mieux pour honorer le silence. On lui doit le silence.(Perros 1996:92-100).

Georges Perros opta por un lenguaje poético solidificado. Los aforismos son *cailoux*, el estilo de la forma breve, lapidario, obedece a la condensación, concentración que requiere el gesto de frenar, pararse, decir lo sólido.

La búsqueda de la serenidad y el silencio inspiran esta poesía que resiste a la velocidad de un mundo disparado en todas direcciones.

Quizás estemos acudiendo al final de la era del discurso escrito y oral. Quizás el pensamiento y el lenguaje de nuestra civilización, agotado de tanto cuestionamiento y ensimismamiento, comienza a entender la palabra poética inseparable de la biología y de la química que configuran el tejido de la vida.

Eau océane qui bruit si familière dans mes cellules, indifférente ta houle qui m'emporte. Et moi je bégaie. J'arrache avec peine des fragments d'herbes et de rochers, des sons mal dégrossis, cloués ici-là d'une joie étrange. *Mais j'entends le chant*. Il me bouge, il m'ouvre, me détruit. Et je l'entends encore (Gaspar 1978:103).

Al principio de todo, nos dice Lorand Gaspar poéticamente, como sólo se puede hablar de poesía, al principio de todo, en un principio imaginario, solo está la disponibilidad y la terrible libertad de la palabra para formular todos los ritmos posibles.

Quizás el poema únicamente pueda identificarse con ese ritmo, tal como lo propone Henri Meschonnic: aquello hacia lo que vamos y de lo que nos retiramos.

Y en ese paso el poeta no se detiene sino para tomar aliento. Esas breves paradas son las formas breves.

## Referencias Bibliográficas

- AULLÓN DE HARO, Pedro. 1985. *El jaiku en España*. Madrid, Playor.
- BACHELARD, Gaston. 1957. *La Poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- BARTHES, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*. Paris, Seuil
- 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil.
- BECKETT, Samuel. 1998. *Quiébros y poemas*. Madrid, Ardora Ediciones.
- BERRANGER, Marie Paule. 1988. *Dépaysement de l'aphorisme*. Paris, Corti.
- BRETON, Alain. 1949. *Signe ascendant*, Paris, Gallimard.
- CIORAN, E. 1949. *Précis de décomposition*. Paris, Gallimard,
- 1973. *De l'inconvénient d'être né*. Paris, Gallimard.
- 1983. *Des Larmes et des Saints*. L'Herne.
- CLAUDEL, Paul. 1957. *Cent phrases pour un éventail*, Paris, Gallimard.
- DÄLLENBACH, Lucien. 1981. "Distinguos", in *La Question du fragment*. Université de Genève.
- DELAY, Florence. 2001. *Petites Formes en prose après Edison*. Paris, Fayard.
- DURAND, Gilbert. 1975. *Science de l'homme et tradition*. Paris, Albin Michel.
- ELUARD, Paul. 1968. *Oeuvres*. Paris, Gallimard.
- GASPAR, Lorand. 1994. *Approches de la parole*. Paris, Gallimard.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. 1977. *Greguerías*, Madrid, Espasa Calpe.
- LA BRUYÈRE, Jean de. 1951. *Les Caractères*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri. 1990. *Critique du rythme*. Verdier.
- MONTADON, Alain. 1988. "Les aforismes poétiques de Jules Renard", in *Fragment(s), fragmentation, aphorisme poétique*. Université de Nantes.



- 1992. *La Forme brève*. Paris, Hachette.
- MORET, Philippe. 1997. *Tradition et modernité de l'aphorisme*. Genève, Droz.
- PERROS, George. 1996. *L'Occupation et autres textes*, Joseph K.
- POE, Edgar Allan. 1973. *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza Editorial.
- RABATÉ, Dominique. 1999. *Poétiques de la voix*. Paris, Corti.
- QUIGNARD, Pascal. 1986. *Une gêne technique à l'égard du fragmen.*, Fata Morgana..
- VALÉRY, Paul 1960. *Tel quel II*. Paris, Gallimard, 1960.
- WEISSENBERGER, Klaus (ed.).1985. *Prosa ohne erzählen (die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa)*. Tübingen, Max Niemeyer.