

LAS POSIBILIDADES GENÉRICAS Y NARRATIVAS DEL FRAGMENTO: FORMAS BREVES, HISTORIA LITERARIA Y CAMPO CULTURAL HISPANOAMERICANOS*

De la inevitablemente incompleta y cambiante historia literaria de Hispanoamérica surgen interrogantes respecto a algunos textos insurgentes. En diferentes momentos se citan, por graciosos o geniales, pero rara vez se los encuentra como parte significativa de la producción de un autor. Como lo muestra Iglesias Santos, el carácter *sui generis* de esos textos es difícil de adscribir a un género, autor, escuela, movimiento literario o polisistemas de base eurocéntrica, pecado mortal en otros sistemas¹. Siempre están en los intersticios de la literatura, pero casi nunca parecen adquirir la legitimidad que les permitiría definir la producción total de un autor. Por ser textos heterogéneos, los manuales e historias literarias convencionales parecen considerarlos de mera ocasión, frívolos, a lo máximo reveladores de un desliz discursivo de sus autores o de una recuperación tardía. La paradoja consiste en que se reconoce, por ejemplo, el valor de los *Pensées* (1670) de Pascal y se los recupera como prolegómenos en 1844, pero no se hace algo similar con autores hispanoamericanos pares suyos. Se trata, después de todo, del problema de la colonización de las historias literarias. Éstas no deben ser la racionalización de lo que las autoridades didácticas, políticas o institucionales han determinado que forme parte de las historias literarias, es decir, una agrupación de textos cuyos valores se expresan sólo implícitamente, y de acuerdo con criterios que nunca se conocen o formulan explícitamente.

* Un resumen de este trabajo fue presentado al IV Colloque International del CRICCAL (París), dedicado a "Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours".

¹ "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", en *Avances en teoría de la literatura*, ed. Darío Villanueva, Universidad, Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356.

te². Pero, como reitera uno de sus pocos practicantes hispanoamericanos, aquélla es una objeción generalizada que se puede incorporar a la periodización de nuestra literatura:

Es claramente perceptible en los historiadores serios y profundos que escogen esquemas únicos y unidimensionales direcciones del cambio histórico, el uso de otros criterios ordenadores, no puestos explícitamente en evidencia, que emplean muy sostenida y persistentemente al lado del esquema propuesto³.

¿Pero tendremos que depender de la arbitrariedad crítica o habrá que esperar tanto en Hispanoamérica? Todo lo contrario. Creo que la gran producción en nuestro continente del tipo de texto que específico nos urge a recrear —o por lo menos corregir— el campo cultural con que se forman nuestras historias literarias. Éstas, como cualquier otra, privilegian la lectura del pasado más que la del presente. En lugar de detenerme en el Darío de *Azul* y la prosa poética que engendraron los “medallones” de ese libro, o los escritos epigramáticos de otros poetas modernistas y de principios de siglo, asumo y parto de las posibilidades precursoras de esa prosa. Comienzo con la lectura de cuatro fragmentos próximos a nuestro momento sociohistórico. El primero de ellos dice: “Tengo una gran desconfianza por los hombres que no fuman ni prueban un vaso de alcohol. Deben ser terriblemente viciosos”⁴; “Tratándose de ideas basta el texto corto; tratándose de individuos ni el texto extenso basta”⁵, proclama el segundo. El tercero casi pontifica así: “No te muestres mucho ni permitas demasiadas familiaridades: de tanto conocerte la gente termina por no saber quién eres”⁶. El cuarteto termina con uno de varios fragmentos interpretativos acerca de un experto en fragmentos: “La mujer (es casi siempre la misma: ángel, niña, fantasma, hermana) que aparece en la poesía de Ramos Sucre es también simbolista”⁷.

² CLÉMENT MOISAN, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire*, Presses Universitaires de France, París, 1987, p. 190.

³ CEDOMIL GOIC, “La periodización en la historia de la literatura hispanoamericana”, *Los mitos degradados*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1992, p. 295.

⁴ JULIO RAMÓN RIBEYRO, *La tentación del fracaso*, t. 2: *Diario personal 1960-1974*, Javier Campodónico Editor, Lima, 1993, p. 85.

⁵ NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA, *Nuevos escolios a un texto implícito*, Procultura, Bogotá, 1986, t. 1, p. 123.

⁶ AUGUSTO MONTERROSO, *La letra e. (Fragmentos de un diario)*, Era, México, 1987, p. 87.

⁷ FRANCISCO RIVERA, “De ensayos y fragmentos”, *La búsqueda sin fin*, Monte

Veamos entonces las varias vetas genéricas e interpretativas que nos proporcionan los fragmentos citados. En todos ellos y en su contexto superior, más de una regla sobre los géneros, leyes, cánones y principios de la literatura mayor se cruza o tergiversa, aun sin insistir en la problemática de su carácter referencial. En este artículo quiero mostrar cómo, desde ese complejo contexto, se podrían establecer pautas factibles para las posibilidades genéricas y narrativas del *fragmento*.

En varios momentos, cualquier lector de prosa se ha enfrentado a esta tensión: un texto de género borroso, que algunas veces es parte de un texto mayor; y otras tiene sentido por sí solo, a pesar de formar parte de una compilación de textos similares. Tirantez que con frecuencia se traduce en la crítica con variantes de la fórmula “te quiero contar algo, pero también quiero convencerte”, sin pensar en que estos dos actos discursivos no se excluyen mutuamente, como postulaba Valéry cuando se refería a la tensión entre el control racional del intelecto y la posesión irracional producida por la pasión. El querer dar sentido al género producido por este tipo de presión creadora tal vez se deba a la manía o tiranía que todo campo crítico comparte en algún momento: clasificar, encasillar, ordenar, catalogar, en fin, reprimir lo que no se puede esclarecer. El acto podría ser innecesario, si no fuera por el hecho de que en Hispanoamérica el fragmento no es siempre un texto casual, de ocasión. Buscar posibilidades genéricas para el fragmento, ya en el campo interpretativo, corresponde al móvil de matiz científico de suministrar instrumental hermenéutico en lugar de acumular simples taxonomías normativistas. Es en este punto que postulo esta revisión de nuestra historia literaria. Debe quedar claro que la historia literaria es una especie de mal necesario cuyas funciones son indispensables para la vida cultural y la recepción de la literatura. Ya Perkins postuló que “The proper subject of literary history is not the succession of works but the succession of systems, for to describe the work without describing the system in which it functions is meaningless”⁸.

Ávila, Caracas, 1993, p. 36. No se ha estudiado hasta la fecha la práctica del fragmento de parte de las escritoras hispanoamericanas. En este sentido es interesante el postulado de ELIZABETH HARRIES, según el cual el siglo XVIII percibe los fragmentos como femenino o “bello”, en vez de masculino o “sublime” (*The unfinished manner: Essays on the fragment in the later eighteenth century*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1994, pp. 122-128). Es decir, propone una sexualización del género que no trato en lo que sigue.

⁸ DAVID PERKINS, *Is literary history possible?*, The Johns Hopkins University Press,

Me explico con un par de anécdotas concéntricas. Hace unos tres lustros publiqué en inglés una brevísima introducción a una selección de fragmentos de Alfonso Reyes y Oliverio Girondo⁹. Aparentemente, lo que postulaba tuvo una recepción reducida, tal vez porque el público angloparlante no se convencía de que Reyes y Girondo fueran otra cosa que un crítico y un poeta. Otra posibilidad es que la circulación de la revista no era amplia, y su público tal vez demasiado exquisito para temas “efímeros” producidos en un campo cultural que preferían conocer en su lengua. Quiero pensar que esa introducción mía no tuvo repercusión debido a la última razón. Después de todo, era la época de lo que Saúl Yurkiévich ha llamado “el flechismo” en la crítica literaria, y, aparte de ser mal dibujante, no había afinado mi puntería o propuesto un *corpus* más extenso, como quiero hacer en este artículo. Es más, cabe pensar todavía una respuesta previsible: “el fragmento ya había sido practicado hasta la saciedad en Occidente”.

Un par de años después, en una clase dedicada al cuento hispanoamericano contemporáneo, preguntaba a mis alumnos sobre qué podía ser un fragmento. Una alumna propuso que la fortuna que se encuentra en las galletas de restaurantes chinos era un género narrativo. Después de todo, cuenta algo, enuncia con convicción, y a veces hay “personajes”; y hoy cabría preguntarse si se diferencia mucho del papel narrativo que tienen las “recetas” con que Laura Esquivel construye su *Como agua para chocolate*. La discusión fue larga, y quedamos de acuerdo en que todo tenía que ver con las economías y tecnocracias de la producción y recepción de la literatura canónica. Dicho sin “flechismo”, si alguien tuviera la iniciativa y paciencia de compilar esas frases, adivinanzas, clichés y simplezas que se anuncian en esas galletas, si alguien las juntara y las publicara en un libro o folleto; cuando se vendiera, se leyera, y se reseñara esa antología de textos, tal vez entonces serían un género. Ha sido inevitable recurrir a la fragmentación de lo que

Baltimore, 1992, p. 170. Un ejemplo reciente de este tipo de reordenación es el libro de fragmentos del mexicano FELIPE GARRIDO, *La musa y el garabato*, Universidad de Guadalajara-F.C.E., México, 1992. Estos 221 textos (o más de la mitad de los escritos por el autor) fueron publicados semanalmente en una sección de “cuentos” en el suplemento *Sábado* de *Unomásuno*, entre 1984 y 1992. Un texto anterior, *Garabatos en el agua* (1985), recoge los del primer año, y algunos de éstos son incluidos en la segunda colección. Retomo más adelante las implicaciones de este tipo de resemantización para un autor canónico como Benedetti.

⁹ “The art of the fragment in Spanish American literature”, *Review*, 1982, núm. 31, 49-52.

se podría llamar el *nouveau solipsisme* (de moda en la crítica especializada estadounidense) debido al problema de lidiar con una percepción renovada de lo que son la narrativa, el género y la interpretación.

Como las notas a pie de página en un texto erudito, que pueden ser una cita, digresión, amplificación o marginalización de la exposición principal, el fragmento desmantela, desplaza, cruza y rompe categorías. Si se quisiera una historia literaria (fragmento de una totalidad que no existe) lineal de las formas breves hispanoamericanas en los últimos tres cuartos de este siglo, podríamos trazar una línea cronológica que comienza con dos Julios, Garmendia y Torri. Pero la historia se detiene en la metafísica de la nada (según la expresión feliz de Ana María Barrenechea) de Macedonio Fernández y la metaficción de lo grotesco en Pablo Palacio; y se reafirma con Antonio Porchia, más las “ocurrencias” de Felisberto Hernández y Piñera. El fragmento adquiere otros matices con Cortázar, Borges y Bioy Casares, Monterroso, Arreola, pasa por las re-fabulaciones o “falsificaciones” de Denevi (y en otro grado de Anderson Imbert) y sigue en nuestros días con lo que el venezolano Ednodio Quintero llama “cuentos cortísimos” en *Cabeza de cabra y otros relatos* (1993) y los de sus compatriotas Gabriel Jiménez Emán (*Los 1001 cuentos de 1 línea*, 1981), Eduardo Liendo (*El cocodrilo rojo*, 1987) y Alberto Barrera.

Tal vez se expliquen las cadenas más recientes con el siguiente texto de Barrera, llamado “Las cucarachas no existen”: “Las cucarachas no existen: sólo son grandes escritores disfrazados, buscando material para escribir sus obras completas”¹⁰. Se podría leer este fragmento como un homenaje a Monterroso filtrado por Kafka, o en la terminología de Rose, una parodia doblemente codificada, que consiste en dos mundos textuales¹¹. Prefiero la primera opción. El prólogo de Barrera dice: “*Edición de lujo* es una forma de organizar la curiosidad frente a otros libros y otras historias. Una manera de expresar el amor gratuito del lector en el código que lo somete

¹⁰ ALBERTO BARRERA, *Edición de lujo*, Fundarte, Caracas, 1990, p. 41.

¹¹ MARGARET ROSE, *Parody: Ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 39-42 *passim*. No nos interesa ahora explicarnos sobre la parodia. Rose, en este estudio —el más reciente, confiable y totalizante que hay— después de distinguirla de varias formas (burlería, plagio, broma, *pastiche*, cita, centón, sátira, metaficción, ironía y otros) discute el período histórico correspondiente a los textos que estudio y los incluye en el posmodernismo (pp. 206-242). Las salvedades sociohistóricas hispanoamericanas que señalo diluyen la adhesión estricta a los postulados de Rose.

y lo seduce” (p. 5). Pero aquí se puede creer que, conceptualmente, llamar a un libro “edición de lujo” no se distancia mucho de llamar a otro *Obras completas (y otros cuentos)*, como hace Monterroso. Por otro lado, creo que el archicódigo del libro de Barrera se encuentra en la cita de Monterroso que antepone a su primer texto: “Dios todavía no ha creado el mundo: sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto pero confuso”. Es decir, el fragmento puede hacer concesiones, pero hay que recordar que no siempre sus repertorios se componen de piezas inseparables que se citan, plagian, glosan o comentan. Si se quisiera ensanchar este tipo de posibilidad transtextual (en el sentido que le da Genette a las relaciones textuales manifiestas o secretas), se tendría que consultar los homenajes narrados o “ensayados” de varios autores. De éstos serían representativos los de 1981 (corregidos para la segunda edición) del mexicano Guillermo Samperio: a Monterroso (“Ellas no tienen la culpa”), a Elizondo (“Carta anónima a S.E.”) y a Borges (“J.L.B.”), reunidos en *Textos extraños* (1985).

En un ensayo reciente llamado “De ensayos y fragmentos”, Francisco Rivera traza con inteligencia la historia del fragmento en Occidente. Ante los interrogantes que discute, el más pertinente es el “problema del libro”. Es decir, qué hacer con el fenómeno de la colección de fragmentos, que siempre resultan ser “obras incompletas” a pesar de su aparente fijación. En realidad no da una respuesta porque no la hay. En sus *Exercices d’admiration* (1986) el difunto Cioran preguntaba con razón si los *Cahiers* (29 volúmenes) de Valéry no serían las baratijas o curiosidades del “Libro” que quería componer. A las historias literarias hispanoamericana y occidental habría que preguntarles si el proyecto borgeano del “Libro” no supera al de su antecesor. Sin hacer preguntas retóricas, el fragmento siempre pretende o aparenta dar respuestas al lector, no al crítico. Consecuentemente, Rivera se apoya para su argumento (respecto a los lazos entre la abstracción formal de la vida moderna y su contrapartida literaria) en la consideración de los textos de Heráclito como architextos siempre-presentes. Al hacerlo, Rivera cae en la tentación de incluir los fragmentos del filósofo “llorón” en una lista de precursores clásicos (no hispanoamericanos) de la escritura fragmentaria. La aserción convertida en postura crítica olvida que el primer libro sobre Heráclito en América fue *Heráclito defendido* (1663) del jesuita Vieyra, publicado dos años más tarde en México¹².

¹² Al respecto, es de notar que hasta hoy una de las ediciones más fiables de

Tampoco es casual que Palacio los haya traducido con el título de *Doctrinas filosóficas*¹³, basándose en la versión francesa de Solovine. Esta progresión se da tal vez porque —según una de varias elucidaciones de Heidegger sobre ellos— antes de traducirlos debemos traducirnos a lo que dice un fragmento, a lo que está pensando¹⁴. Volviendo a Rivera, para él, sólo a partir de los años treinta de este siglo el escritor (de Occidente) “se entrega a la escritura de diarios, apuntes, aforismos, fragmentos y otras cosas por el estilo que luego habrá de recoger en forma de libro” (art. cit., pp. 39-40); pero ese libro será raro, y del género raro posdariano, porque hay que recordar lo que *no* ha logrado hacer la historia literaria hispanoamericana con las amplificaciones y digresiones genéricas de *Motivos de Proteo*. Ubicar este producto de la “vocación contemplativa” y del fetiche de la forma autosuficiente de Rodó en el género ensayo es disminuir su riqueza. Rivera concluye: “Para llegar a una aceptación gozosa de la escritura fragmentaria hay que esperar hasta los años sesenta” (p. 40). Su conclusión es contundente y correcta: “Un nuevo concepto de la escritura y, por lo tanto, un nuevo concepto del libro, lo cual implica un nuevo concepto de la función del lector y de la operación de la lectura” (p. 41). Es decir, estamos hablando de metatextos, elevados a varios poderes de significado.

La salvedad que se le puede hacer al texto de Rivera es que es más un excelente ejercicio erudito y repaso de los orígenes del fragmento que un reconocimiento de la tradición que, paradójicamente, él ayuda a recuperar, reconocer y construir de nuevo en Hispanoamérica. Si algo nos han recordado constantemente Derrida y sus seguidores es que aun los textos aparentemente originales tienen orígenes, y éstos a la vez buscan otros, aun más remotos en el espacio y en el tiempo, y así, *ad infinitum*. Pero ya que hablamos de Hispanoamérica, y sin negar el palimpsesto y el archivo occidental de los que surge el fragmento hispanoamericano, una visión somera de esta práctica se puede hacer explorando el impulso antiformalista del arte del fragmento. Antes de los años treinta ya había en Hispanoamérica gozo por este tipo de texto,

los fragmentos (y que toma en cuenta las aseveraciones de Heidegger que discuto más adelante) es la de DAMIAO BERGE, *O logos heraclítico. Introdução ao estudo dos fragmentos*, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1969.

¹³ En Ediciones Ercilla, Santiago, 1935.

¹⁴ *Early greek thinking*, trads. D. Farrell Krell, & F. A. Capuzzi, Harper & Row, New York, 1975, pp. 14-19 *passim*.

como también por la colección, a veces espuria, de ellos. No era una tendencia subordinada o fundacional, sino más bien un desafío a la historia literaria obsesionada, extrañamente, con la purificación de la forma. Si Rivera menciona con razón que el fragmento es el género típico del romanticismo alemán, la práctica hispanoamericana comienza definiéndose en forma negativa, y encaja con lo que con cierta seguridad se podría llamar nuestra primera vanguardia¹⁵.

Entre 1921 y 1929 José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) publica cuatro compilaciones de textos inclasificables en la esfera literaria de su época: *Trizas de papel* (1921), *Sobre las huellas de Humboldt* (1923), ambas recogidas en *La torre de Timón* (1925), más dos colecciones en 1929, *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego*. Éstos, más una recopilación de “poemas”, traducciones, cartas, y textos no recogidos en libro se publican como su *Obra completa* en 1980. Otro venezolano, Julio Garmendia (1898-1977), publica *La tienda de muñecos* en 1927. En 1984 sale a la luz *Opiniones para después de la muerte*, que recoge textos escritos por él entre 1917 y 1924¹⁶. Si los textos que componen estas colecciones no son fragmentos en el sentido que le atribuyo al vocablo, son cuentos-fragmentos en los que la fragmentación textualizada los aproxima a los cruces espacio-temporales de la literatura fantástica. Mientras tanto, en México, Julio Torri (1889-1970) ya había publicado *Ensayos y poemas* en 1917, y en 1940, bajo el título *De fusilamientos*, la producción de las décadas anteriores. Como veremos, es natural que esta fijación del fragmento, que desacredita las formas de la “realidad” del momento, cambie con los subsecuentes compiladores y antólogos de la arqueología literaria.

¹⁵ Hasta la fecha, el único libro que estudia al fragmento como género y trata de definirlo para el siglo XX es el de HARRIES (*op. cit.*, pp 8-11). Para ella, la tradición del fragmento comienza con Petrarca, pasa por Sterne y Coleridge, y culmina con el romanticismo dieciochista francés, italiano, alemán y británico, a cuyo estudio se limita. La diferencia entre el argumento de Harries y el mío es que ella examina las “ruinas” textuales de varios textos extensos, y cómo ciertos escritores los publican como entidades acabadas. Yo examino esas “ruinas” en sí, no como parte de un texto mayor.

¹⁶ En muchos sentidos, el autor de fragmentos no está exento de la “muerte del autor” y la exacerbación de su producción. En el caso de Cortázar, con *Cartas desconocidas de Julio Cortázar* (1992), *El joven Cortázar* (1993) —que reúne cartas, fragmentos de cartas, artículos críticos y reseñas (una de *Salvo el crepúsculo*) sobre el autor— y los tres volúmenes de su *Obra crítica* (1994) pone en jaque la noción de lo inédito. Sus *Cuentos completos* (1994) de hoy, como veremos, no son los de los *Relatos* de 1974, ni la totalidad de los que siguieron a éstos.

Más hacia el sur, en el Ecuador, Pablo Palacio publica los “extraños” y seductores relatos de *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), más otros nueve textos escritos entre 1921 y 1930 que no se reunieron hasta la publicación de su magra obra completa en los años sesenta. Sus “novelas” (siempre cortas) no se componen de capítulos sino de párrafos irregulares que se aproximan a secuencias narrativas que quieren reproducir la fragmentación de la sociedad del momento. Son, a la vez, un desafío que, como otros componentes del fragmento, cuestionan la necesidad de la interpretación, la urgencia de alejarse de los orígenes culturales. Más hacia el sur tenemos las aguafuertes de Roberto Arlt. Es la misma época en que Oliverio Girondo publica *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), e incluye los alegatos, adagios o máximas llamados “Membretes” como parte de la colección *Calcomanías*, de 1925. No está de más recordar que, entre 1924 y 1925, Quiroga publica en revistas cuarenta y cuatro textos sobre animales, árboles, fieras y plantas (publicados en 1967 con el título genérico *De la vida de nuestros animales*, tomo 3 de las obras inéditas y desconocidas) que no son sólo textos para niños sino una muestra del fragmentarismo e hibridez de textos que también pueden ser vistos como fábulas autobiográficas. Para esta época la popularidad de las novelas cortas de Vargas Vila instalaba en los campos culturales “bohémios” o progresistas la necesidad de fragmentar o superar la rigidez de la historia literaria con la inclusión de textos “periféricos”. Son los años de lo que Jorge Schwartz, cuando habla de la conexión entre Girondo y Oswald de Andrade, ha llamado “vanguardias enfrentadas”. Es un *campo cultural*—entendido como luchas por legitimarse, según Bourdieu— en que varias redes intelectuales asociadas a una modernidad o a una izquierda definidas drásticamente se disputaban la hegemonía cultural.

La discusión se da sobre todo en revistas especializadas que logran construir una esfera intelectual en pocos años y pocos números¹⁷. En un campo cultural tan polémico no era difícil encontrar evaluaciones precursoras y clarividentes de lo marginal. Borges, colaborador en esas revistas y en otras de menos jerigon-

¹⁷ Véase *América. Cahiers du CRICCAL*, 1989, núms. 4/5, dedicado a “Le Discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l’entre deux-guerres 1919-1939”. Es un proyecto continuo, que en los núms. 9/10 (1991), examina los años 1940-1970. Véase también el capítulo 4 (pp. 98-121) de BOYD G. CARTER, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, Ediciones de Andrea, México, 1968.

za, llama “acotación” a la nota que incluye sobre aquel libro de Gironde en *El tamaño de mi esperanza*¹⁸, y afirma:

Gironde es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón. Luego, las estruja, las guarda... Sé que esas trazas son instintivas en él, pero pretendo inteligirlas. Gironde impone a las pasiones del ánimo una manifestación visual e inmediata; afán que da cierta pobreza a su estilo (pobreza heroica y voluntaria, entiéndase bien) pero que le consigue relieve. La antecedencia de ese método parece estar en la caricatura y señaladamente en los dibujos animados del biógrafo¹⁹.

Borges tal vez descalificó este texto porque no cabía en el proyecto universalista que se proponía como parte de la elite literaria del momento. Como arguye convincentemente Víctor Farías, se trata más bien de una infravaloración *a posteriori* de la crítica criollista de las literaturas uruguaya, argentina, española e inglesa. Esto no fue hecho, sigue Farías, por motivos humanistas, sino porque Borges quería cubrir así los supuestos reaccionarios de su opción criollista²⁰. En esa misma Argentina, como sabemos, Macedonio Fernández publica *Papeles de reciénvenido* (1929), colección a la cual se le va añadiendo los textos igualmente fragmentados de *Continuación de la nada* (publicados conjuntamente en 1944), más relatos, cuentos, poemas, miscelánea y “adelantos” narrativos de diferentes épocas (1966). En efecto, por razones históricas relacionadas con el mundo editorial y su público —que no siempre se limitan a centros urbanos y culturalmente hegemónicos como Buenos Aires o la ciudad de México, piénsese por ejemplo en las publicaciones fragmentarias del *Boletín Titikaka* de Puno, Perú, en los años veinte— se podría construir una historia del fragmento por países, aunque sus pulsiones creativas serían difíciles de precisar²¹.

¹⁸ Proa, Buenos Aires, 1926, pp. 92-95.

¹⁹ Utilizo ahora la edición de Seix Barral, Barcelona, 1994, pp. 88-89.

²⁰ *La metafísica del arrabal*. “El tamaño de mi esperanza”: un libro desconocido de Jorge Luis Borges, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1992, pp. 14-24 *passim*.

²¹ Es el caso de Venezuela, desde Ramos Sucre y Garmendia, pasando por Cadenas y sus “poemarios”, *Los cuadernos del desierto* (1960) y *Falsas maniobras* (1966); o Montejó y su apócrifo *El cuaderno de Blas Coll* (1981), analizado como fragmento por RIVERA (*Ulises y el laberinto*, Fundarte, Caracas, 1983, pp. 71-87). Luego Trejo y la metafísica textualizada de *Escuchando al idiota; y otros cuentos* (1969), *Al traje trejo troja trujo treja traje trejo* (1980) y *Tres textos tres* (1992), que reúne sus otros libros. Para la promoción inmediatamente anterior a Barrera y Quintero, a la cual añadiría *Naturalezas menores* (1991) de López Ortega, son igualmente precursores los “ejercicios narrativos” de Balza, que llegan hasta la

Lo que quiero mostrar con este recorrido (al cual otros críticos sólo podrán aumentar, mas no objetar textos) no es la limitación debidamente fragmentaria de la enumeración de Rivera. Más bien, quiero señalar la necesidad de incorporar al estudio de las formas breves y a la historia literaria un *corpus* que facilite la creación de un género que la crítica debió haber establecido hace mucho, tal vez sin recurrir a prefijos como mini- o micro-. En lugar de alentarse una discusión profunda en torno a lo que pudiera cancelar esos tipos de categoría abierta, lo que hay es una lucha sofista por canonizar el cuento o relato breve. El problema es que se establece una argumentación alrededor de la clasificación genérica sin aseverar que, en lo que se define contundentemente como “cuento”, predomina la narración y no sus *posibilidades*, como es evidente en el fragmento. ¿En qué se asemejan los textos de Ramos Sucre, Garmendia, Palacio, Torri, y Macedonio? La primera reacción sería decir que sus cuentos no son cuentos, que sus ensayos no son ensayos, o, como postula Ferrari acerca de Ramos Sucre, son cantos o pseudorrelatos históricos o míticos.

Todo esto, por supuesto, es una reacción guiada y establecida por nuestras expectativas genéricas, por los hábitos que los protocolos y codificaciones de la lectura nos han impuesto históricamente. Ante contrasentidos, paradojas, pensamientos opuestos y contradictorios, neologismos y operaciones similares no sabemos qué hacer cuando el cambio en la historia literaria se debe a factores que no son inmanentes. La crítica genérica ha superado con creces la noción de que una forma breve es una historia en “semilla” o “núcleo”, o que la historia compleja combina las historias simples mediante transformaciones generalizadas²². Lo mismo se puede decir de la forma simple, especialmente si se toma en cuenta que André Jolles²³ consideró la oralidad como uno de sus rasgos característicos. De manera tangencial, se puede pensar que la noción de una “prosa oral” tiene que ver con la injerencia de compiladores o editores, con resultados no siempre felices. Creo que este es el “caso” de las transcripciones del Arreola de *Y ahora la mujer...* (1975) y de dos colecciones de 1976, *Inventario* y *La palabra educación*.

Torri, en “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”, muestra su antipatía “por las sensibilidades ruidosas, por las

reedición de algunos de ellos en *Tres ejercicios narrativos* (1992).

²² Véase GERALD PRINCE, *A grammar of stories*, Mouton, The Hague, 1973.

²³ *Formes simples* [1930], trad. A. M. Buguet, Seuil, Paris, 1972.

naturalezas comunicativas y plebeyas, por esas gentes que obran siempre en nombre de causas vanas y altisonantes”²⁴. Si uno se guiara por la terminología de Jolles, el fragmento ocuparía un campo textual intermedio entre los que él llama “caso” y “mirabilis”, especialmente si se considera la frecuente textualización de situaciones intelectuales límite. Para el campo cultural hispanoamericano tiene sentido la sugerencia general de Fowler: la crítica genérica hoy debe preocuparse más por identificar nuevos géneros y tipos de carácter puramente formal²⁵. Las máximas de La Rochefoucauld no dejarán de serlo por el hecho de que el contexto de un fragmento hispanoamericano produzca ripios o ristas en el presente de la historia literaria del continente o de Occidente²⁶.

Ahora estamos más acostumbrados a la lectura de estos procedimientos textuales, con el elemento añadido de que la historicidad en ellos es más patente en Hispanoamérica debido a los conglomerados referenciales inmediatos que tematizan y engendran. A principios de los años setenta, estos embragues textuales eran un hecho fehaciente en América Latina. Se hablaba, tal vez correctamente, de la “destrucción” de las narraciones, de antiliteratura y de los nuevos lenguajes, todo en el marco de la literatura como experimentación. Estos síntomas y simbiosis se dan por sentados en el *locus classicus* crítico cuando se refiere a la destrucción contemporánea de los géneros²⁷. De la misma manera, sabemos

²⁴ *Tres libros*, F.C.E., México, 1964, p. 15.

²⁵ ALASTAIR FOWLER, “The future of genre theory: Functions and constructional types”, *The future of literary theory*, ed. R. Cohen, Routledge, New York, 1989, p. 29.

²⁶ Por cierto, no olvido los poemas narrativos de Jacques Prevert. Lo digo así porque el olvido es una fuerza motriz en la historia literaria. Por ejemplo, Pierre Jean Jouve (1887-1976) dejó de escribir ficción en 1935, excepto por su prosa a medio camino entre poema y cuento minimalista. Ésta ha sido olvidada. Respecto a la lógica de las posibilidades narrativas, Prince define sus “historias mínimas” como la conjunción de oraciones que expresan tres sucesos. El primero y el tercero son pasivos, el segundo, activo. Los sucesos y las oraciones se arman de acuerdo con una secuencia temporal, el tercer suceso es causado por el segundo. La “historia mínima” será el axioma de una gramática generativa de historias elaboradas por transformaciones. Un ejemplo serían los tipos de narrativa que se podrían elaborar de “Estaba feliz, entonces conoció a un escritor de fragmentos, y como resultado, estaba descontento”. El problema es que este esquema, básicamente estructuralista, es renuente y excluye formas narrativas que se puedan estructurar por asociación.

²⁷ Véase HAROLDO DE CAMPOS, “Superación de los lenguajes exclusivos”, en *América Latina en su literatura*, ed. C. Fernández, Siglo XXI-UNESCO, México-Paris, 1972, pp. 279-300. De los autores que menciono sólo se discuten los ya

que el rechazo de tales textos como “extraños” no radica tanto en su composición heterogénea sino en el carácter parcial de su recepción histórica. Lo que se confronta en el fragmento es otredad, diferencia, arbitrariedad, fin del contrato mimético tradicional; y sobre todo la autonomía del texto. Sin duda, estas condiciones conducen al ensimismamiento que define la práctica de la prosa hispanoamericana de las décadas posteriores. Al mismo tiempo la caída en desgracia del género literario y el empuje anti-genérico de la crítica contemporánea han dado origen, paradójicamente, a una avalancha de publicaciones completamente decididas a probar lo exagerada que ha sido la muerte de los estudios genéricos²⁸.

Los fragmentos ofrecen la posibilidad de que se los arregle y seleccione de tal forma que cualquier organización sea válida, pero ninguna represente el orden “correcto”. El fragmento suscita una lectura al azar, y *desde* él. Los autores de diarios aparentemente presentan entradas azarosas y piden a su auditorio que encuentre en ellas no uno, sino varios significados. Por lo general, este tipo de lectura cumple con una ansiedad (tal vez comprensible) de parte de los lectores por alcanzar una continuidad narrativa, un estatuto lógico para los componentes narrativos. En lugar de variaciones y repeticiones. Este paradigma de lectura lineal es difícil de hallar en los fragmentos, porque hay en ellos una disyunción entre teoría y práctica, lo que naturalmente activa otros tipos de lectura. En los fragmentos se niegan los esencialismos, se admite que los asuntos de similaridad se determinan por medio de los contextos y los intereses creados, y se afirman las funciones personales engendradas socialmente. Se admite, entre otras cosas, que todos los sistemas cerrados no son más que postulados inter-

canonizados, y Felisberto merece una sola alusión. Cabe señalar que desde Mukarovski sabemos que la incompatibilidad es lo que define a los cánones y, de éstos, los más nuevos confrontan un mayor número de obstáculos. Por lapidario que parezca, ésta sigue siendo la situación hispanoamericana. Para una puesta al día véase WALTER MIGNOLO, “Canons a(nd) cross cultural boundaries (or, whose canon are we talking about)?”, *Poetics Today*, 12 (1991), 1-28. Por otro lado, la legitimación del fragmento se basa no sólo en su recepción crítica, sino también en el reconocimiento por parte del oficialismo literario, como cuando se le otorga a Dante Medina el Premio Casa de las Américas 1994, en el género “cuento”, a su libro de fragmentos *Cómo perder amigos*.

²⁸ Véase WILFRIDO CORRAL, *Lector, sociedad y género en Monterroso*, CILL-Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, pp. 27-32 *passim*.

nos del espacio creado por estas categorías²⁹. La distinción lógica que se podría establecer entre fragmento, parte y pedazo es inconsecuente, pues en la lectura del primero se progresa hacia la consideración de una totalidad breve; esta no es utópica porque los lectores la re-generan para atribuir cierta especificidad estética a esa producción literaria apenas alejada de valores extraestéticos.

Como siempre, es mejor expresar este tipo de digresión teórica con las palabras de uno de los practicantes del fragmento. En el texto “El ensayo corto” Torri dice:

El ensayo corto ahuyenta de nosotros la tentación de agotar el tema, de decirlo desatentadamente todo de una vez. Nada más lejos de las formas puras de arte que el anhelo inmoderado de perfección lógica. El afán sistematizador ha perdido todo crédito en nuestros días, y fuera tan ocioso embestirle aquí ahora, como decir mal de la hoguera en una asamblea de brujas.

No es el ensayo corto, sin duda alguna, la más adecuada expresión literaria ni aun para los pensamientos sin importancia y las ideas de más poca monta. Su leve contenido de apreciaciones fugaces —en que debemos detener largo tiempo la atención so pena de dañar su delicada fragancia— tiene más apropiada cabida en el cuerpo de una novela o tratado... Es el ensayo corto la expresión cabal, aunque ligera, de una idea. Su carácter propio procede del don de evocación que comparte con las cosas esbozadas y sin desarrollo³⁰.

Por su parte, y a su manera, Macedonio manifiesta en el primer párrafo de su “Modelo de disculpas para inasistentes a un banquete”: “Solicito se me pida tomar la palabra sin anular mi condición de inasistente que se disculpa apuradamente, pues me toca faltar, decir la disculpa e irme, todo en los cinco minutos reglamentados del estar sin asistir”³¹. Entre los dictámenes de Torri y los trabalenguas y “teorías” de Macedonio se encuentran otros componentes del fragmento, y todos apuntan al deber de repensar la interpretación de la historia literaria. La prosa del fragmento está llena de yuxtaposiciones y extravagancias; es cabalística, huidiza. Estas condiciones se pueden dar en el pre-texto. Torri,

²⁹ JOSEPH MARGOLIS, “Genres, laws, canon, principles”, en *Rules and conventions: Literature, philosophy, social theory*, ed. M. Hjort, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, p. 154 *passim*.

³⁰ El ensayo se encuentra reunido en *Tres libros*, utilizo la edición de 1964 que ya he citado (cf. *supra*, nota 24), p. 33.

³¹ *Papeles de reciénvenido*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1966, p. 71.

por ejemplo, hubiera querido que sus *Ensayos y poemas* se llamaran “fantasías mexicanas”, pero Genaro Estrada cambió su título³². Torri sometía buena parte de sus fragmentos inéditos a un procedimiento de supresión y condensación que daba por resultado textos autónomos de los géneros ensayo o cuento³³.

Es factible que no todos estos procesos de reelaboración nos puedan convencer de lo que es un fragmento. En un momento en que casi todo prosista parece tener o querer tener una compilación de fragmentos, el rumano Cioran, tal vez hoy el autor que junto con Canetti se acerca más a la combinación fluida de filosofía y aforismo, nos define el antojo de la operación textual en una colección de este tipo de texto. En la contraportada de su *Aveux et anathèmes* Cioran determina que:

Dans tout livre où le Fragment est roi, les vérités et les lubies se cotoient d'un bout à l'autre. Comment les dissocier, comment savoir ce qui est conviction et ce qui est caprice? Tel propos, fruit de l'instant, précède ou suit tel autre qui, compagnon de toute une vie, s'élève à la dignité d'une obsession. C'est au lecteur de faire le départ, puisque aussi bien, dans plus d'un cas, l'auteur lui-même hésite à se prononcer³⁴.

Así visto, en la construcción del fragmento se da constantemente una “genericidad textual”. Es decir, los elementos de un texto se refieren a una función modeladora o manipuladora ejecutada por otros textos. Que un texto asuma una definición genérica no implica que las reglas que se le apliquen deban reducirse a las que se asocian con el género escogido. La omnipresencia de

³² Aunque no había una conciencia de grupo o de generación literaria, las redes entre algunos de estos autores existían, con la variante de precursor, maestro, cómplice, simpatizante o amigo. Por cierto, la red se da en varios niveles. Tal es el caso entre Garmendia y Torri (SERGE I. ZAITZEFF, “Julio Garmendia y Julio Torri: dos espíritus afines”, *Gaceta del F.C.E.*, 1993, núm. 269, 42-46), Macedonio y Borges (SONIA MATTALÍA, “Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: la superscripción de las genealogías”, *CuH*, 1992, núms. 505/507, 497-505), éste (o todos) y Gómez de la Serna, Cortázar y Piñera (ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, “El disparate claro en Cortázar y Piñera”, en *Encuentro con América Latina. Historia y literatura*, eds. S. Mattalía y J. del Alcázar, Universitat de València, València, 1993, pp. 166-186), Arreola y Monterroso, etc. Estoy consciente de la extensa bibliografía acerca de Felisberto y de los otros autores que incluyo en mi selección. Sólo me refiero a la más importante entre la contemporánea.

³³ SERGE I. ZAITZEFF, “Los textos breves de Julio Torri”, *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 1994, núm. 877, 1-2.

³⁴ Gallimard, Paris, 1987.

factores evaluadores en las teorías genéricas se observa no sólo dentro de la descripción de un género dado sino también en la clasificación de los diversos géneros: “To the hierarchy of works within a genre corresponds a hierarchy among the various genres”³⁵.

En verdad no puede haber una versión factible o aglutinante del decálogo del perfecto practicante del fragmento, pero sí una versión mayor y yuxtapuesta que no agote el tema, o si se prefiere, intertextual en su posible sistematización. Ésta debería incluir los siguientes mandamientos:

1. Tensión o presión genérica multifacética y autoimpuesta respecto a extensión, rasgos, temática y forma(s).
2. Tipo fronterizo y escueto, asociado a la prosa poética o poema en prosa.
3. Tiranía lúdica o pseudofilosófica en el “mensaje” y la escritura o re-escritura como protagonista.
4. Necesidad de “entrecomillar” el texto e imbricarle archicódigos explicatorios.
5. Prólogos o posfacios como marco conceptual del calco o la concisión.
6. Anhelos de sabiduría atemporal basado en presunta experiencia.
7. Ironía como atentado constante a la seriedad y como parte de un humor cáustico.
8. Culteranismo y conceptismo asumidos visceralmente.
9. Crítica social asumida, aunque no como componente exclusivo.
10. Ausencia total de conciencia de grupo o poética compartida.
11. La ficción como hecho discursivo generalmente autónomo y enigmático.
12. Narrativa de ecos, circularidades, palimpsestos y reflejos.
13. Eliminación de expectativas convencionales y alteración de tradiciones recogidas.

³⁵ JEAN-MARIE SCHAEFFER, “Literary genres and textual genericity”, trad. A. Otis, en RALPH COHEN, *op. cit.*, p. 179. La totalidad de las teorías de Schaeffer se encuentra en su *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Seuil, Paris, 1989. Aparte de los estudios genéricos que analizo para la obra de Monterroso (*Lector, sociedad y género...*), véanse las revisiones de HELMUT HAUPTMEIER, “Sketches of theories of genre” (*Poetics*, 16, 1987, 397-430), y ADENA ROSMARIN (*The power of genre*, University of Minnesota, Minneapolis, 1985), este último analizado por J. MARGOLIS (art. cit.); la proyección de FOWLER (art. cit.) y los clásicos contemporáneos sobre el tema editados por MIGUEL GARRIDO GALLARDO, *Teoría de los géneros literarios* (Arco Libros, Madrid, 1988).

14. Cuando se dan, política y ficción como discursos unidos irreductiblemente.
15. Signo móvil que propone una nueva sintaxis narrativa y constantemente proscribe características que permiten una tipología.
16. Cuando se explayen en personajes, que éstos no sean tipos o caracteres sino que adquieran el nivel semiótico de actores o cantantes.

Si se ensayara una definición del fragmento (y aquí reviso mi texto de 1981) ésta tendría que reconocer que aborrece cualquier escritura que sea estilística o temáticamente estática, completa, redonda. Dicho con otras palabras: la meta del fragmento no es tanto dirigirse hacia una conclusión como mantener una tensión suelta, a pesar de que titular sea consagrar. Esta postura oximorónica es su presencia; es esencial para el texto, se construye en él y se siente en la lectura, tal vez porque el fragmento es frecuentemente una escritura tautológica en prosa refinada, lo cual no se puede argüir para cualquier texto corto. Por otro lado, se tendría que considerar que para cualquier definición, los fragmentos tendrán que superar el espinoso asunto de la oposición prosa-poesía.

No es difícil observar en los textos hispanoamericanos de las primeras cuatro décadas de este siglo —textos ya mencionados—, una actitud análoga con las características estructurales de la literatura occidental de mitad del siglo por acabar. En ésta, “los estilos emotivo, figurado, personal, etc., predominan en la «poesía», mientras que la ficción se caracteriza a menudo por el predominio del estilo referencial. Debe agregarse que la literatura contemporánea tiende a ignorar esta oposición”³⁶. Después de los años cuarenta el fragmento se convierte en parte integral de la literatura “activa” producida por la prosa hispanoamericana. La diferencia entre el mundo como algo que se experimenta en acciones y el mundo como algo representado en el discurso no sólo se infiere sino que se diluye. El lenguaje, al tiempo que se convierte en protagonista, es más fluido, menos privilegiado y autosuficiente, y el fragmento aparece en el cruce de ese tipo de lenguaje con una geometría del sentido, cuando éste se pierde. La brevedad del fragmento es el recurso antihegemónico más frecuente; en él, las

³⁶ TZVETAN TODOROV, “Géneros literarios”, en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. E. Pezzoni, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 182.

tematizaciones tienden a asombrar menos, el autor ha muerto y la crítica comienza a contaminarse del manual que ofrece la prosa onírica que lee³⁷. Naturalmente, esta prosa no se da en un vacío estético o social, aunque su singularidad a veces se base en una sola obra, como en el caso de Antonio Porchia (1886-1968). Su colección *Voces* (1943, y varias ediciones hasta 1992) tiene afinidades con las escrituras budistas y taoístas, Kafka y Blake. Entre la sentencia y lo efímero, las “voces” de Porchia son paradigmas para esta época debido a su contenidismo y discursividad fugaces. Algunos ejemplos de esas voces: “Quien me tiene de un hilo no es fuerte; lo fuerte es el hilo”, o “Todos mis pensamientos son uno solo. Porque no he dejado de pensar”, nos muestran que las voces no son apotegmas ni ninguno de los otros términos que he empleado, sino la expresión de un “pensamiento poliédrico, tal vez «facetado», que dice de sí lo que diversamente el lector tiene en sí”³⁸. Para la época de Porchia, y particularmente para el área rioplatense, Felisberto publicaba por primera vez, en revistas pasajeras, varios de los cuentos fragmentados reunidos posteriormente en *Primeras invenciones* (1969) y el paradigmático relato “Las dos historias”, incluido después en *Nadie encendía las lámparas* (1946). Éste contiene “La visita”, “La calle” y “El sueño”, textos que Felisberto llama “trozos” y que le sirven para potenciar persecuciones discursivas que unen vida y literatura. En su edición de aquel libro de relatos, Enrique Morillas evalúa con acierto “Las dos historias” y apunta: “Si los fragmentos iniciales hubiesen quedado como tales, tendríamos el testimonio de un escritor. Al conseguir inte-

³⁷ Un excelente registro de géneros menores (que excluye al fragmento) es el editado por FRITZ NIES, *Genres mineurs: Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur*, Wilhelm Fink, München, 1978. Nies provee una lista, mientras que GÉRARD GENETTE (*Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982 y *Seuils*, Seuil, Paris, 1987) examina los textos como principios básicos para la acción cultural y el fluir de esa prosa hacia la tribuna, viaje común en la ensayística hispanoamericana. Véase también *Prosaakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, ed. K. Weissenberger, Niemeyer, Tübingen, 1985, que incluye el fragmento entre géneros no ficticios (*sic*) como el aforismo, autobiografía, biografía, carta, diálogo y ensayo.

³⁸ LEÓN BENARÓS, *Antonio Porchia*, Hachette, Buenos Aires, 1988, p. 18. Benarós provee no sólo un estudio y antología temática, sino también una fascinante colección de testimonios, juicios críticos y cartas inéditas. Todos estos textos se caracterizan, como era de esperarse, por su fragmentarismo. Respecto al pensamiento Zen, véase el estudio de ALBERTO LUIS PONZO, *Antonio Porchia, el poeta del sobresalto*, Epsilon Editora, Buenos Aires, 1986.

grarlos narrativamente, Felisberto Hernández pudo contarnos los avatares del oficio, la índole misma de la producción del relato”³⁹.

¿En qué residen las posibilidades narrativas de este tipo de fragmento? Jorge Panesi propone que los primeros relatos de Felisberto:

más que encadenamiento jerarquizado de sucesos, constituyen sumatorias, suma de escenas narrativas metonímicamente superpuestas. Esta superposición contiene en sí un núcleo de fijeza, de estatismo, como si fuesen escenas a contemplar por un espectador hipotético que no podrá otorgarles movimiento y que está constreñido a indagar o investigar un misterio o un significado que escapa siempre⁴⁰.

Un comentario anterior propone: “Dos posiciones básicas y correlativas generan ficción en Felisberto Hernández. La primera deriva de la pobreza del artista y de su imposibilidad de comprar objetos deseados; la segunda de la pobreza del mercado de arte: dificultad para venderlo”⁴¹. Pero un estudio más completo de la totalidad de sus relatos revela que se engendran, al nivel del enunciado y de la enunciación, por medio de redes de excentricidad, divergencia y convergencia⁴². Con sus debidas variantes sociales y metaficticias, no es osadía crítica extender este criterio al fragmento de la época, pero como el fragmento es también un texto limítrofe, su progresión cronológica destruye fácilmente la adhesión a épocas. Sus propuestas epistemológicas, después de todo, no tienen nada que ver con la obsesión o la transcripción teórica posterior al momento de su aparición inicial. Pensemos en que si los comentaristas de Heráclito se ocupan de investigar si sus fragmentos son auténticos, dudosos, apócrifos o adulterados, es porque esa es su condición *sine qua non* para las atribuciones que puede postular la historia literaria. Heidegger se pregunta con qué autoridad un fragmento de hace miles de años puede hablar al lector de hoy (*op. cit.*, p. 16). Según la contemporaneidad (nuestra) en que se inscribe este último acto interpretativo, seguir la pista de la enseñanza “objetivamente correcta” de Heráclito quiere

³⁹ Cátedra, Madrid, 1993, pp. 63-64.

⁴⁰ *Felisberto Hernández*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993, pp. 35-36.

⁴¹ JOSEFINA LUDMER, “La tragedia cómica”, *Escritura*, 1982, núms. 13/14, p. 113.

⁴² Véase ANA MARÍA BARRENECHEA, “Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”, *Textos hispanoamericanos*, Monte Ávila, Caracas, 1978, pp. 159-194.

decir rehusar a exponerse al riesgo saludable de ser desconcertado por la verdad de un pensamiento. Esta ha sido la resonancia de Héraclito en Hispanoamérica, según Cappelletti⁴³.

Si esta es la historia literaria que estamos construyendo, hay que notar que en Hispanoamérica la ficción instantánea, compacta, y que frecuentemente da credibilidad a lo fantástico, siempre ha tenido una acogida singular entre los prosistas. Borges y Bioy Casares, en la “Nota preliminar” de su antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1955/1967), nos aseguran que “la anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves. Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal”. Estos criterios acerca de la posibilidad narrativa —que remiten a los privilegios producidos por el ingenio— les permiten compilar textos heterogéneos que rebasan moldes de diversas naciones y épocas. Como criterios literarios son justificables. Después de todo, la historia literaria presenta lo heterogéneo, por ejemplo, la narrativa popular como fusión de culturas, lo cual sería darle al mito una forma más libre. No es arriesgado creer que existieron dichos populares en los que se basaron los presocráticos como Heráclito para crear sus fragmentos. Los que los imitaron hicieron lo mismo, y así sucesivamente. Y este patrón no se ha abandonado para el fragmento hispanoamericano. Pero no hay que confundir renovadores con innovadores. Como consecuencia, la historia literaria actual, en lo que tenga de exacta (véase Perkins), debe saltar de género a género para tratar de fijar la libertad y valor del fragmento, porque este es más que el viaje literario de la frase feliz.

Borges y Bioy Casares sin duda tenían absoluto conocimiento de esta situación. No obstante la realidad genérica, su estratagema

⁴³ ÁNGEL CAPELLETTI, *La filosofía de Heráclito de Éfeso*, Monte Ávila, Caracas, 1969, pp. 173-176. CHARLES SCOTT explica la simpatía de Heidegger por la combinación de oscuridad y claridad de Heráclito (en “Thinking non-interpretively: Heidegger on technology and Heraclitus”, *Epoché*, 1, 1993, p. 36). Con base en el griego, Heidegger y Fink establecen un diálogo respecto a la verdad, el ser y el conocimiento; con el propósito de elevar el texto del lugar común a un estado superior, a la diferencia entre lo uno y lo diverso. Se examina esta lectura en *Heidegger on Heraclitus: A new reading*, eds. K. Maly, & P. Emad, Edwin Mellen Press, Lewiston, NY, 1986. JEAN LÈVÊQUE, *Le fragment I*, Editions Osiris, Paris, 1989, estudia las funciones precisas del fragmento en el pensamiento heideggeriano, mientras PAOLO VALESIO, “The fragment”, *Novantiqua: Rhetorics as a contemporary theory*, Indiana University Press, Bloomington, 1980, pp. 172-184, lo examina en términos del discurso autorial y su ideología.

motriz no deja de ser la brevedad. Calvino discute esta antología en un apartado sobre la “Rapidez”, y añade: “Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase”⁴⁴. El problema, dice, es que no encuentra ninguno que supere a “El dinosaurio” de Monterroso⁴⁵. Consistencia, exactitud, ligereza, multiplicidad, rapidez y visibilidad son las virtudes cardinales de la obra literaria para Calvino, y es difícil creer que tanto él, Borges y Bioy Casares, como los narradores hispanoamericanos que discuto, no compartan, aun fuera de un nivel generacional o sociohistórico, el nivel lúdico y epifánico de esas correspondencias. En su antología Borges y Bioy Casares no omiten apuntes, reseñas, cuentos, presentaciones, prólogos, introducciones, resúmenes, cuadernos, aforismos (en el sentido original griego de “definición”), fábulas, crónicas, retratos y textos similares. Entre éstos incluyen una parte de *El deslinde* (1944) de Alfonso Reyes y una descripción de Odín tomada de *Antiguas literaturas germánicas* de Borges y Delia Ingenieros. Los únicos otros hispanoamericanos incluidos son Silvina Ocampo, Virgilio Piñera y Bioy Casares, autores poco conocidos por su crítica. Su presencia, sin embargo, establece otros hilos para la historia literaria; en palabras de Heidegger: “El antiguo fragmento del primer pensamiento occidental y el fragmento tardío del pensamiento occidental reciente traen lo Mismo al lenguaje, pero lo que dicen no es idéntico” (*op. cit.*, p. 23).

Unos años después, en *Guirnalda con amores* (1959), Bioy Casares ofrece relatos de amor y fragmentos, aforismos, apuntes, borradores, observaciones y (otra vez y como otros autores) digresiones. Una visión cínica de este tipo de texto misceláneo sería postular que se compone de lo que no cabe en otros proyectos del autor, desechos y fruslerías textuales, primeras versiones. Es decir, del tipo de (pre)texto que siempre contiene un prefijo que termina limitando sus posibilidades narrativas. Aun más, se puede creer que son el producto de lo que ocurre cuando un autor agota lo que tiene que decir. Pero el asunto es que hay patrones narrativos que requieren de los lectores el conocimiento de conven-

⁴⁴ ITALO CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. A. Bernárdez, Siruela, Madrid, 1989, p. 64.

⁴⁵ En este sentido, la antología de FERNÁNDEZ FERRER, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Fugaz-Ediciones Universitarias, Madrid, 1990, es insuperable. No me detengo en conocidos problemas textuales de la brevedad. Véase, PIERRE TESTUD *et al.*, *De la brièveté en la littérature*, Université de Poitiers, Poitiers, 1993, y *La Licorne*, 1991, núm. 21, dedicado a “Brièveté et écriture”.

ciones establecidas. Aunque claramente este no es el caso de Bioy, lo que quiero decir es que cuando los fragmentos se suplen o fluyen con funciones protegidas o engendradas por las variantes de la intertextualidad, recogen, por lo general, “reflexiones inconexas” que con bastante regularidad toman de literatos, políticos, personajes históricos y seres afines. ¿Cómo diferenciar entre lo que es un producto mediocre de lo que se suele llamar “horas de ocio” y un fragmento más cercano al dictamen de Gracián sobre la brevedad, o a cualquiera de los aforismos sobre forma y contenido de su *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647)?

Como sabemos, el Siglo de Oro español provee un clima propicio para la creación de compendios de máximas, proverbios, refranes, aforismos, emblemas e incluso reglas que se convierten en formaciones discursivas en torno al pragmatismo y moralidad cotidianos. Son textos que requieren una lectura de la complejidad del contexto renacentista mayor⁴⁶, debido a que se adelantan a la noción de *paratexto* que discutiré adelante. Sin embargo, el fragmento contemporáneo, cuyo contexto es mayor por haber integrado o asimilado a su antecesor, se diferencia del clásico de una manera esencial: no pretende descubrir la ley orgánica o taxonómica que reduce la diversidad a la unidad. Que el fragmento retome como paradigma variantes de una forma breve canonizada en la historia literaria tal vez se deba al hecho de que la interpretación actual es inevitablemente tecnológica. En el momento en que el crítico asume esta perspectiva, distorsiona el diálogo esclarecedor que posibilitaba la interpretación pretécnica; ésta generalmente recuperaba contextos, no se volvía sobre sí y, sobre todo, surgía de la historia del asombro ante el devenir de las cosas⁴⁷. Pero el fragmento se distancia de la “sensatez” que es deseable que construyan el autor y el lector. El estado “incompleto” del fragmento obliga al lector a desplazarse mentalmente, y el proceso interpretativo de “completarlo” es parte de este desplazamiento.

El propio Borges, homenajearlo a pesar de sí a Macedonio, se adelanta a Stanislaw Lem (quien cumpliría con el deseo borgeano), dice que su modelo es el Carlyle de *Sartor Resartus* y propone, en el “Prólogo” a sus *Prólogos*, un libro que “constaría de una serie de prólogos de libros que no existen. Abundaría en citas ejem-

⁴⁶ Véase ROSALIE COLIE, “Small forms: *Multo in parvo*”, *The resources of kind: Genre-theory in the Renaissance*, ed. B. K. Lewalski, University of California Press, Berkeley, 1973, pp. 32-75.

⁴⁷ C. SCOTT, art. cit., p. 35.

plares de esas obras posibles”⁴⁸. Como nos señala Cobo Borda, el problema es que tal vez nunca se terminen de compilar los prólogos de Borges, porque parecen salir de las entrelíneas de otros minitextos caseros. Hasta el fin, digamos, hasta el *Atlas* (1984) y *Los conjurados* (1985) Borges cierra su escritura con los textos abiertos con que la comenzó. En el “Prólogo” a su último libro, que llama “una entrega de símbolos”, en la inscripción dice con certeza remozada: “No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano. Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman) pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo”⁴⁹. Con lo que Ana María Barrenechea ha llamado “la narración que se autoanaliza”, Borges concreta la ambigüedad genérica de la prosa, y de varias formas, como arguye en “Kafka y sus precursores”, legitima la condición protomoderna de la hibridez como sistema. Esto no quiere decir que Borges se aleje de los sistemas sociales, porque si sus “fragmentos” prueban algo es que la jerarquía de los géneros y los cánones está relacionada con las jerarquías sociohistóricas y la autoconciencia que tiene el autor de sus proyectos. Después de proveer las piezas de la “obra visible” de Pierre Menard, el narrador menciona que uno de los textos que inspiraron la empresa “es aquel fragmento filológico de Novalis —el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden— que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado”⁵⁰. En este sentido, Borges también provee una continuidad respecto a las preocupaciones estéticas que compartía con Macedonio y Gironde, y deja un palimpsesto de paralelismos obvios.

Si se entiende así el desarrollo literario, la distancia que separa al fragmento hispanoamericano de los componentes textuales que Genette compila bajo las rúbricas genéricas “paratextos” (en 1982) y “umbrales” (en 1987) se acorta cada vez más a partir de los años cincuenta, de la misma manera que las apostillas de Colón a los textos que leía se aproximan a los *addenda* y notas al margen que correctamente persigue la crítica genética. Precisamente, se podría conjeturar que *Pedro Páramo* sólo se convierte en novela en cuanto los lectores fusionan, con sus expectativas, los sesenta y cin-

⁴⁸ *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1975, p. 9.

⁴⁹ *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1989, t. 2, p. 455.

⁵⁰ *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, t. 1, p. 446, las cursivas son suyas.

co o sesenta y siete fragmentos que la componen. Tres décadas después ocurrirá lo mismo cuando Luis Rafael Sánchez arme *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) con los suplementos, mitos y *faits divers* de la cultura popular y farándula musical en torno al cantante que protagoniza (con el lenguaje) su metanovela. En el reconocimiento de esa coyuntura temporal yace el establecimiento de una nueva conciencia simbiótica entre texto e intérprete, especialmente en lo que se refiere a las relaciones entre cuento y ensayo. Este es un “problema” genérico del cual se han ocupado novelistas cuyas obras adquieren mayor público en los años ochenta. Pienso en el diálogo (intertextual y crítico) entre los argentinos Ricardo Piglia y Juan José Saer. Pero aun más en la novelística de este último y su evaluación de la tendencia actual a la fragmentación de las formas culturales. Este es un tema que Saer viene discutiendo desde su seminal estudio acerca de la influencia de los *mass media* en la literatura⁵¹, que también se traduce en un nuevo plano o modelo textual:

El fragmento no posee la autonomía de un género, sino que depende, para existir como fragmento, de su relación con una intención totalizadora, explícita o implícita. El fragmento existe como texto conflictivo, como residuo de una praxis problemática. Es un resultado empírico y no la aplicación ortodoxa de normas preexistentes. El fragmento metaforiza el heroísmo trágico de la escritura, aunque también lo acecha, desde un punto de vista histórico, el triste destino de todos los géneros, que es como el de las civilizaciones, el de ser mortales⁵².

Como dije anteriormente, no se trata de crear tipologías sino de señalar pautas que expliquen la dispersión interior y exterior del texto. Los fragmentos son *textos de resistencia*, y si se cree que son representaciones textuales patológicas y liberadoras es porque, a un nivel inmediato, “el *fragmento* opera como metáfora de la decadencia de un epistema, su pérdida de credibilidad y el dismantelamiento de sus postulados. Tales procesos crean escombros a la vez que fragmentan composiciones epistemológicas obsoletas”⁵³. Dicho en términos menos posmodernos, las teorías de divi-

⁵¹ Véase “La literatura y los nuevos lenguajes”, en C. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 301-316.

⁵² Juan José Saer por Juan José Saer, Editorial Celta, Buenos Aires, 1986, p. 15.

⁵³ GIANMARCO VERGANI *et al.*, “The culture of fragments. Notes on the question of order in a pluralistic world: Towards a structure of difference”, *Precis*, 1987, núm. 4, p. 8.

sión narrativa han sido arrasadas y en su lugar han quedado los modos, formas y tipos de narcisismo literario. Estos procedimientos de desintegración (aunque no debilitamiento) de la representación se transplantan a la novela de principios (*Rayuela*) y finales de los años sesenta, y las formas breves se convierten en eje o matriz de aquélla, tal vez para contrarrestar el culto al crecimiento textual de la novela “total” que predominó desde esa década hasta lo que algunas historias literarias han llamado el comienzo de la “nueva novela histórica”. Otra vez, es Borges quien ironiza al respecto en un fragmento de 1983, “Argumento de una novela que no escribiré”⁵⁴. Pero como bien nos recuerda la recopilación de Zaitzeff, *El ladrón de ataúdes*, el carácter formulaico y dialéctico del arte de novelar moderno tiene un antecedente tal vez más ilustre en un texto de Torri de 1912, “Prólogo de una novela que no escribiré nunca”⁵⁵. El fragmento no es entonces una “novela fragmentada”, como lo son las trucas y generalmente cortas anti-novelas producidas por poetas y narradores vanguardistas, desde los años veinte hasta fines de los treinta. El amplio desafío del fragmento a las nociones de “género” o “texto” no permite reducirlo *exclusivamente* a ninguna de las diversas formas que he mencionado en este ensayo, ni a las que se les puedan ocurrir a mis lectores. El programa paradójico del fragmento, cuando lo tiene, es mantener su fluidez genérica a la vez que adquiere una identidad que lo mantiene en tensión con las historias literarias oficiales⁵⁶.

No es un asunto de totalidad o de escala. El problema es que tradicionalmente la historia literaria ha visto en el fragmento un término antagonista para una serie completa de “objetos, concep-

⁵⁴ Ahora en *Los novelistas como críticos*, eds. W. H. Corral y N. Klahn, F.C.E.-Ediciones del Norte, México-Hanover, NH, 1991, t. 2, pp. 650-651. No ignoro los postulados de Barthes, para los cuales véase PHILIPPE VERCAEMER, “Roland Barthes: le roman du fragment”, *Modernités 4: Écritures discontinues*, ed. Y. Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1993, pp. 159-193.

⁵⁵ F.C.E., México, 1987, pp. 33-37.

⁵⁶ Hasta la fecha, sólo encuentro en JOSÉ MIGUEL OVIEDO, *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (Alianza Editorial, Madrid, 1991, pp. 142-143; 150-151 *passim*) una atención a textos genéricamente marginales. Estudia ensayos (como testimonios y reportajes), memorias, denuncias, revisiones y otros “ensayistas” periféricos como Gómez Dávila y Francisco Rivera, a cuya última obra dedica mayor atención (“Francisco Rivera: el ensayo y el fragmento”, *La Jornada semanal*, 1994, núm. 243, 16-17). Para la crítica del cuento es primordial la reciente compilación de CARLOS PACHECO, y LUIS BARRERA LINARES, *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993.

tos y fantasías que implican el proyecto de una totalidad escrita. Sea libro, poema, novela, enciclopedia o biblioteca, significa el proyecto utópico de lograr una totalidad por medio de la escritura⁵⁷. Lo que sí tenemos es un ensanchamiento o desplazamiento de la noción de la prosa, ficticia o no ficticia. En las últimas tres décadas, la producción novelística hispanoamericana instala en los lectores la experiencia del individualismo genérico del fragmento como parte del repertorio novelístico y su andamiaje conceptual. En la construcción de la historia literaria, cualquier muestra acaba por convertirse en el fragmento de una historia posterior. Así, sólo se pueden dar ejemplos canónicos de ese tipo de “novela”⁵⁸. Esto no significa recurrir a un centro, sino más bien entablar otra dialéctica. En verdad no hay un abandono declarado y total de toda referencia a un sujeto, a un referente privilegiado o a un precursor absoluto; se trata, precisamente, de ver el fósil de la historia *en* la narrativa como un pasado novelesco que habrá de ser renovado por los propios autores, tal como sucede de manera patente con la reciente preferencia de Donoso y Fuentes por la novela corta.

Pero se vuelve a las formas breves con diversos nombres, creyendo que no se las ha definido perfectamente. Junto a la “prosa” de la poesía conversacional de los sesenta (Parra, Cardenal, Juarroz, Dalton, e incluso Neruda) irrumpen entonces las reconstrucciones que hacen Denevi y Galeano respectivamente de motivos literarios clásicos e indígenas, las narraciones textualizadas como “disparates” de Sorrentino, y las brevísimas “fantasías” no siempre ficticias de Avilés Fabila. Surgen varios términos amorfos (generalmente calcados de la tradición literaria de Occidente) que, repito, no se excluyen o constringen. Como consecuencia para el campo cultural hispanoamericano, la conceptualización del fragmento no puede partir de la noción *a priori* de que todo texto importante debe tener una unidad. Esta noción es ideoló-

⁵⁷ WALTER MOSER, “Fragment and Encyclopaedia: From Borges to Novalis”, en *Fragments: Incompletion and discontinuity*, ed. L. D. Kritzman, New York Literary Forum, New York, 1981, p. 111.

⁵⁸ Para los sesenta: *La feria*, *Tres tristes tigres*, *Rayuela*, *Museo de la novela eterna* —escrita mucho antes de 1967, cuando se publica— y *El hipogeo secreto*, de Elizondo. En los setenta: *Entre Marx y una mujer desnuda* de Adoum; *La guaracha del Macho Camacho* de Sánchez; *Lo demás es silencio* de Monterroso, y *Abrapalabra* de Britto García. En los ochenta: *El palacio de las blanquísimas mofetas* de Arenas; *D* de Balza; *El único lugar posible* de Salvador Garmendia; *Maldito amor* de Ferré, y la mencionada *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

gica y mistificadora⁵⁹, como también obsoleta para los textos de hoy. Nuestros fragmentos exigen una definición manejable que le pida a los lectores imaginar un orden invisible e ideal, en el que toda obra de arte es un fragmento. Ese tipo de definición funcionaría solamente si se considerara que lo que es un fragmento para la sociedad en que se produce la prosa hispanoamericana, no lo es en otra. Por otro lado, la forma en que se ha recogido la tradición narrativa es igualmente importante. Lo que dice Heidegger respecto a Heráclito se puede aplicar con poco riesgo a la pesquisa genealógica del fragmento hispanoamericano:

The train of thought of these later thinkers and writers determines their selection and arrangement of Heraclitus' words. This in turn delimits the space available for any interpretation of them. Thus a closer examination of their place of origin in the writings of subsequent authors yields only the context into which the quotation has been placed, not the Heraclitean context from which it was taken. The quotations and the sources, taken together, still do not yield what is essential: the definitive, all-articulating unity of the inner structure of Heraclitus' writing. Only a constantly advancing insight into this structure will reveal the point from which the individual fragments are speaking, and in what sense each of them, as a saying, must be heard (*op. cit.*, p. 102).

Se puede concordar también con la idea de que

la comprensión pragmática de una cosa particular como fragmento depende por lo menos parcialmente de la interacción entre la cosa misma y el agente de percepción, y esa percepción es afectada por el contexto. El problema con los contextos es que pueden ser empíricos o implícitos; y éstos deben ser proveídos normalmente por el agente de percepción⁶⁰.

Estas presiones son particularmente claras en las obras de Benedetti, Cortázar, Monterroso, Piñera, y Ribeyro; y en otros grados en todos los textos de Arreola, el Cabrera Infante de *O* (1975) y *Exorcismos de esti(l)lo* (1976) y *El grafógrafo* (1973) de Elizondo. En los tres últimos autores el monopolio textual lo ocupa la palabra y su huella. Su presencia es colusión, bricolaje, gancho; la gramática y

⁵⁹ Véase P. VALESIO, art. cit.

⁶⁰ ALAN RENOIR, "Fragment: An oral-formulaic nondefinition", en LAWRENCE KRITZMAN, *op. cit.*, pp. 40-41.

el abismo del sujeto textual; la práctica, el poder, la cultura; en fin, la travesía y el futuro en que va a desembocar la escritura de nuestros días. En este contexto se puede pensar también en el momento testimonial del fragmento, cuyo mejor exponente tal vez sea la presunta ficcionalización de varios contextos sociohistóricos en el recorrido que desemboca en el binomio de *Amares* y *Las palabras andantes* publicado por Galeano en 1993⁶¹. No obstante, el fragmento siempre nos hace volver al pasado de su autor. No creo, por ejemplo, que se pueda entender al Elizondo de *Camera lucida* (1983) sin considerar los “aforismos” —concentrados en el acto de escribir y recogidos en la sección “La esfinge perpleja”— y la “Teoría mínima del libro” de su *Cuaderno de escritura* (1969). Y el fragmento nos hace saltar al presente más presente de Elizondo: los cincuenta ensayos breves de *Estanquillo* (1993).

¿Pero qué pasa con los otros autores, por qué están ellos más cerca del fragmento? Piñera, sobre todo en la antología de mayor difusión titulada *El que vino a salvarme* (1970), no sólo se concentra en el individualismo y en la infinita variedad de temas que sitúan a su narrativa en un limbo genérico, sino que hace de la fragmentación el *sine qua non* de su discurso. Textos como “Una desnudez salvadora”, “Grafomanía”, “Cosas de cojos”, “El infierno”, “La batalla”, “Natación”, “La montaña” y otros de igual extensión problematizan dos asuntos con convenciones ya surrealistas, ya fantásticas: la lógica de la razón onírica y el querer ser (como varios de los autores discutidos) profeta en su tierra, que generalmente es urbana. A un nivel más profundo estos son fragmentos metafísicos debido a que ilustran una condición en la cual la idea de la estructura es imposible. Por esto la sátira, la ironía, lo grotesco, el absurdo y el barroquismo ceden el paso a otras consideraciones que se instalan dentro de los paradigmas del cuestionamiento total del discurso literario. Éstas, como la “nota humorística” y la parodia, no son géneros sino elementos que los

⁶¹ Digo “presunta” porque Eduardo Galeano testimonia acerca de la otredad *desde* y no *para* Hispanoamérica. Su penúltimo texto se compone de “ventanas” sobre la cotidianidad desesperante del continente, e incluye ocho sobre la palabra y cinco sobre la memoria. De varia fragmentación y oralidad, tal vez los más contundentes sean “Ventana sobre los titulares de la crónica roja latinoamericana” (*Las palabras andantes*, Siglo XXI, Madrid, 1993, p. 53) e “Historia del superdotado, sus hazañas y su asombroso destino” (*ibid.*, pp. 149-152). Estos se deben cotejar con *Amares*. (*Antología de relatos*), “ordenación” narrativa del mismo año, en que incluye fragmentos, viñetas y capítulos de su obra de no ficción. La más reciente re-estructuración de esos fragmentos es el *opúsculo* monotemático *Mujeres* (1995).

problematizan infinitamente. Si la fragmentación implica el rechazo a las estructuras, centrismos e ideologías, la afirmación de la heterogeneidad y polivalencia como marcos del mensaje se convierte en la característica principal y *modus operandi* del sujeto posmoderno⁶².

En Piñera, y también en el Arreola no cuentista o periodista del *Confabulario definitivo* (1986) —que es muy diferente en contenido y ordenación al palimpsesto *Confabulario total* (1962)—, hay contratos de hipertextualidad mediante los cuales la tradición del “cuento” y sus códigos sucumben ante autores para quienes las conexiones sincrónicas del lenguaje tienen poco interés. No es que reduzcan todo a “discurso”, o que la estabilidad de sus relatos/fragmentos sea su inestabilidad. Precisamente, se puede pensar que lo que Piñera y Arreola quieren re-presentar es la necesidad evolucionista de la lectura de sus textos, y la subsecuente contaminación de mensajes. Es decir, identificar las relaciones de éstos con obras análogas o encasillarlos dentro de movimientos no es identificar su singularidad, sino señalar un cambio en la patología cultural que puede ser caracterizado, según dice Jameson al hablar de la lógica del capitalismo tardío, como un momento en el cual la alienación del sujeto es desplazada por su fragmentación. Es, al fin y al cabo, la fragmentación psíquica que permite darle un marco a una literatura “menor”, enajenada por el énfasis humano en la continuidad. Como toda literatura “menor”⁶³, el fragmento urde una verdadera subversión literaria, que desterritorializa al lenguaje oficial a la vez que lo emplea.

Tomemos como ejemplo a Benedetti. Desde la re-ordenación temática de la penúltima versión de sus *Cuentos completos* en 1986 —muy similar a la de los *Relatos* (1974) y *Cuentos completos* (1994) de Cortázar y los *Cuentos completos* (1994) de Ribeyro y sobre todo en los “relatos” más breves de *Despistes y franquezas* (1990), ahora parte de la narrativa breve de la edición de 1994 de sus *Cuentos completos*— Benedetti ha venido resumiendo los modos de su escritura *vis-à-vis* su denuncia (sus “ensayos” pasan por el mismo pro-

⁶² Nótese de paso la implicación para el canon de las formas breves de la recuperación de un autor. Por razones de índole de política sexual más que de “rareza” literaria, Piñera había sido condenado al ostracismo. Después de su muerte se publican (en Cuba también) varias colecciones de su prosa y el órgano oficial de la UNEAC dedica uno de sus números (*Unión*, 1990, núm. 10) a “Virgilio tal cual”.

⁶³ Véase GILLES DELEUZE, et FÉLIX GUATTARI, *Kafka; pour une littérature mineure*, Éds. de Minuit, Paris, 1975.

cedimiento). No se debe creer que esta actitud privilegia la Historia y el compromiso, si por la primera se entiende lo que Genette llama “relato factual”⁶⁴; más bien, Benedetti articula funcionamientos textuales que “visten” a otros textos, en el sentido en que el Genette de *Seuils* arguye que la presentación editorial, el nombre del autor, los títulos, las dedicatorias, los epígrafes, prefacios, notas, entrevistas y reportajes imponen un modo de empleo e interpretación conformes, frecuentemente, a los diseños del autor⁶⁵. Por cierto, podríamos añadir a este andamiaje manifiestos, proclamas, diálogos publicados e incluso la conferencia pública, como muestra Diana Sorensen Goodrich (en un trabajo en prensa). Es así como la fragmentación construye sus propios textos y campo cultural. La inestabilidad positiva del fragmento —en el sentido matemático de que el orden de los factores no afecta al producto— se confirma en la aparente necesidad de tergiversar patrones, encasillamientos, compartimientos estancos. Denevi, por ejemplo, reúne bajo el título *Falsificaciones* (1984) materiales extraídos del libro homónimo y de otros, y reagrupa textos escritos entre 1966 y 1984 según un nuevo orden, algunos también de acuerdo con nuevas versiones. Es más, esas falsificaciones se convierten en el cuarto tomo de sus *Obras completas*, mientras reserva los dos volúmenes de sus “cuentos” para los tomos dos y tres.

¿Dónde empieza o termina el fragmento como texto convertido en libro? Cioran apunta: “«¿Por qué fragmentos?» me reprocha ese joven filósofo. —«Por pereza, por frivolidad, por disgusto pero también por otras razones...»— Y como no encontré ninguna, me precipité hacia explicaciones prolijas que le parecieron serias y que terminaron por convencerlo” (*op. cit.*, pp. 144-145). Por preguntas y respuestas similares creo consecuente notar las conexiones que el mismo Benedetti presenta como “envío”:

⁶⁴ *Ficción y dicción*, trad. C. Manzano, Lumen, Barcelona, 1993, pp. 53-76.

⁶⁵ Para una puesta al día de la noción de intencionalidad en Genette, véase la entrevista de YVAN LECLERC (“Gérard Genette: Poétique et esthétique”, *Magazine Littéraire*, 1995, núm. 328, 96-102). RIVERA (art. cit.) examina sagazmente las proyecciones de la noción “Texto definitivo” propuesta por Genette en *Palimpsestos*. GUSTAVO GUERRERO a su vez dice que el libro de Rivera es: “Un intento por rodear la tarea de la crítica de un contenido simbólico y por integrar la lectura dentro del contexto de un proyecto de evolución personal” (“*Ulises y el laberinto de Francisco Rivera*”, *Vuelta*, 1984, núm. 93, p. 35). Para distinguir los regímenes del “mimotexto” (imitación) como transposiciones inagotables del paratexto, Genette recurre, naturalmente, a Borges y Bioy Casares.

Este libro, en el que he trabajado los últimos cinco años, es algo así como un entrevero: cuentos realistas, viñetas de humor, enigmas policíacos, relatos fantásticos, fragmentos autobiográficos, poemas, parodias, *grafitti*.

Confieso que como lector, siempre he disfrutado con los entreveros literarios. Cortázar, sin ir más lejos, fue todo un especialista (ver: *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Salvo el crepúsculo*) pero en América Latina también cultivaron el amasijo gentes tan sabias como Oswald de Andrade (con las “invenciones” de su célebre *Miramar*), Macedonio Fernández (con su regodeo en el absurdo) y el más cercano Augusto Monterroso (con su espléndido humor)⁶⁶.

Hacia el final de su prólogo-envío, Benedetti reconoce que su texto “padece (o quizá disfruta) de cierta inarmonía, ya que abarca, desde relatos casi tenebrosos hasta cuentitos poco menos que cursis. ¿Importa eso demasiado?” (*ibid.*, p. 14). Se puede volver, por cierto, al problema del “libro”, que ya hemos discutido, sobre todo respecto a lo que serán o serían los cuentos “completos” de Benedetti, Cortázar y Monterroso. Creo que la respuesta que he venido armando sería clara. Como práctica, el fragmento nunca abandona a su autor después de que lo practica por primera vez. Es como aprender a andar en bicicleta. Así, lo que digo de Benedetti aparece otra vez en su “novela” *La borra del café* (1992). En ésta, su argumento es básicamente lineal, entre los amores irresolutos de Claudia y Mariana y las peripecias de Norberto y el narrador, encontramos una sección llamada “¿Para qué hablar? (Fragmento de los Borradores del viejo)”. Los borradores serían los pergaminos de Melquíades en *Cien años de soledad*, el viejo tal vez el autor empírico que vuelve a recorrer un Montevideo ahora fragmentado.

Es irrevocable, evidente (y problemático) para la historia literaria que la aparición del fragmento haya provocado —como corolario a la falta de horizontes de expectativas para su lectura— la invención o adaptación a las necesidades de un autor específico de muchos términos cuasi-genéricos o subordinados. Sin embargo, parece viable, no en oposición a la nomenclatura del fragmento que propongo, etiquetarlos como posibilidad narrativa hispanoamericana del minimalismo, que el prosista norteamericano John Barth ha propuesto para Occidente. Para él hay minimalismos de unidad, forma y escala; de estilo; de material (en perso-

⁶⁶ *Despistes y franquezas*, Alfaguara, Madrid, 1990, p. 13.

najes, exposición); de tramas y *mises en scène*⁶⁷; Barth cree que su compatriota Donald Barthelme tenía razón al decir: “el fragmento es la única forma en que confío”, porque el minimalismo se esfuerza por indicar más que explicar las verdades posibles. Thomas Pynchon, otro norteamericano que ve en el *collage* la solución para la prosa de Occidente, apunta que “due to the fact that his verifiable miracles are literary, it is probable that Barthelme will not become a saint anytime soon”⁶⁸. Aunque creo que lo mismo se podría decir de Michel Tournier y sus *Petites proses* (1986), y antes de los palimpsestos genéricos que se encuentran en Pushkin, Emerson, Nietzsche, Kierkegaard, Kafka (sus aforismos), Ortega y Gasset y los *zettel* de Wittgenstein; creo que los “trozos” hispanoamericanos emblematizan y a la vez apuntan hacia otra aprehensión del conocimiento. Dicho de otra manera, y de vuelta al architexto de Heráclito, el fragmento hispanoamericano quiere superar la noción de que la única realidad es que lo representado siempre está en transición.

En 1928, el mexicano Salvador Novo incluyó un “apéndice gramatical” en su documental novelado *Return ticket*. De acuerdo con el autor, es “para el uso del lector que no haya ido a Hawaii y quiera aprovecharlo” [*sic*]. En realidad el texto no era ni apéndice ni tratado gramatical; era más que nada una miscelánea pseudocientífica y esotérica que rezumaba de pedantería, y tan juguetona como muchos de sus poemas. Antes, en 1925, Novo había publicado con el título de *Ensayos* algunos textos que en verdad poseían características generalmente asignadas a la poesía. Los ensayos más cercanos a las convenciones (que nunca van entre comillas) trataban temas completamente triviales, aunque la prosa en que se los presentaba asumía una exquisitez que no hay por qué llamar poética. En los intersticios de las propuestas de Novo se encuentran algunos de los orígenes del fragmento actual.

Quiero terminar mi recorrido con los autores que comencé, pues creo que con ellos, el fragmento sí puede entrar en el canon; aunque no es aventurado apostar que la mayoría de estas obras no está incluida en las historias, manuales y compilaciones de estudios críticos de la literatura hispanoamericana. Al hacer aquellos autores caso omiso de las posibilidades genéricas tradicionales, y de los críticos, nos han acostumbrado paulatinamente a considerar la

⁶⁷ “A few words about minimalism”, *The New York Times Book Review*, 1986, p. 2.

⁶⁸ “Introduction”, en DONALD BARTHELME, *The teachings of don B*, ed. K. Herzinger, Random House, New York, 1992, p. xx.

indefinibilidad de un texto como fuerza proselitista e indicativa de la fertilidad de la invención literaria.

Vuelvo entonces a Ribeyro y Monterroso, con una parada necesaria en Cortázar. Como ya mostró Benedetti arriba, Cortázar no necesita carné de identidad para el fragmento y su sentido temático y axiológico. Sin embargo, lo incluyo para demostrar que con esta práctica textual, autores como él rechazan tanto el modelo de síntesis como las ideas positivistas de un progreso lineal hacia una verdad teleológica. Así, el Cortázar de sus últimos libros (algunos de los cuales incluyen sus primeros textos) es quien se solidariza abiertamente con el fragmento, como ya lo había hecho antes en *Historias de cronopios y de famas* (1962); sólo que ahora su adhesión continúa en la veta de la suplementariedad infinita de lo literario (lo que antes llamaba “pameo”, “meopa”, poema o *faits divers*). En textos programáticos como “Vidas de artistas”, “Texturológicas” y “¿Qué es un polígrafo?” de *Un tal Lucas*, Cortázar logra diluir el *alter ego* de Lucas por medio de la prórroga del significado, y crea espejismos tanto del personaje como del texto en sí. Pero el fragmento admite deslices, y los de Cortázar se expresan así: “Yo le tengo gran simpatía a los polígrafos que agitan en todas direcciones la caña de pescar, pretextando al mismo tiempo estar medio dormidos como el doctor Johnson... Al fin y al cabo es lo que estoy haciendo en este libro”⁶⁹.

Si hay cierto estancamiento discursivo en el fragmento sólo puede darse en el prólogo cuando se colecciona. A pesar de que al principio del póstumo *Salvo el crepúsculo* Cortázar incluye un texto llamado “Background”, en que postula su colección como camino hecho con *auto-stop*, no hay en verdad un prólogo sino lo que a través del libro el narrador/autor llama operaciones aleatorias. En última instancia, y como él mismo admite, se trata de justificar la combinación de prosa y poesía. Esa manía, frecuentemente crítica, de sujetar las cosas y los textos es para Cortázar demasiado normativista. En un texto sin título, él y su narrador le reprochan ese conformismo a un interlocutor:

...sigo tercamente convencido de que poesía y prosa se potencian recíprocamente y que lecturas alternadas no las agreden ni derogan. En el punto de vista de mi amigo sospecho una vez más esa *seriedad* que pretende situar la poesía en un pedestal privilegiado, y por culpa de la cual la mayoría de los lectores contemporáneos se alejan

⁶⁹ *Un tal Lucas*, Alfaguara, Madrid, 1979, p. 102.

más y más de la poesía en verso, sin rechazar en cambio la que les llega en novelas y cuentos y canciones y películas y teatro⁷⁰.

Esta cita, tan cargada, no sólo muestra que Cortázar siempre fue consecuente con su práctica sino que, si nos mantenemos en el contorno del fragmento, invariablemente tuvo clara conciencia de las necesidades y cambios estéticos producidos por los puentes del campo cultural contemporáneo y su revisionismo. Pero este campo cultural no es siempre bien recibido. Si pensamos en las formas breves de las *Prosas apátridas aumentadas* (3ª ed., 1978), notamos que su autor, Ribeyro, no es ni apocalíptico ni integrado respecto a la contemporaneidad. Sus pensamientos, esbozos y anotaciones se ubican en la cuerda floja discursiva que oscila entre hechos y abstracciones, pero nada de posmodernidades para él. Como decía arriba, una vez que un autor se instala en el fragmento no lo suelta, y así, Ribeyro vuelve a él en *Dichos de Luder* (1989). En el paratexto de la carátula se afirma que aquellos dichos son “presentados por Julio Ramón Ribeyro”, y al final del prólogo, manteniéndose fiel al desdoblamiento que permite la creación de un ser apócrifo, Ribeyro cita a “Luder”: “«Los conceptos pertenecen al dominio público —me dijo secamente. Sólo las formas son privadas»”⁷¹. En este caso, el fragmento es literatura sobre literatura, autores sobre autores, textos sobre textos, bondad e ironía sobre la contemporaneidad: “Me conmueve la desesperación de tantos jóvenes artistas por no perder el carro de la modernidad [dice Luder]. No se dan cuenta que ese carro conduce inexorablemente al Museo de las Antigüedades” (*ibid.*, p. 36). El fragmento es por lo general un pasajero de la época de su autor, y da la sensación de que se quiere construir en una suerte de conciencia de su momento, de que quiere atestiguar el mito de la “pérdida de totalidad” en la cosmovisión propuesta por las varias ciencias humanas en el curso de su historia. Esto es particularmente notable cuando el texto del fragmento asume el caos que provoca la coexistencia de numerosos órdenes parciales en la realidad empírica representable. Así, Nicolás Gómez Dávila propone el siguiente escolio: “El pensador contemporáneo nos conduce por un laberinto de conceptos a un lugar público”⁷².

⁷⁰ *Salvo el crepúsculo*, Alfaguara, Madrid, 1985, p. 61, las cursivas son suyas.

⁷¹ Javier Campodónico Editor, Lima, 1989, p. 9.

⁷² *Nuevos escolios a un texto implícito*, Procultura, Bogotá, 1986, t. 1, p. 173.

El “Luder” de Ribeyro es el “Lucas” de Cortázar, el “Eduardo Torres” de Monterroso. ¿Pero cuáles son los mundos reales en que los autores pasean? ¿Se trata del París en que vivieron, los libros que leen, o (lo que no es lo mismo) su memoria de esos lugares reales y ficticios? ¿Son sus ficciones más o menos irreales que lo que llaman “pedacitos” de experiencia que las engendran? Leer y criticar un fragmento no es entonces aislar, deliberadamente o al azar, una o más partes de un todo y someterla(s) a un análisis exhaustivo *en los términos* de ese todo en que se incluye. Al contrario, leer y criticar un fragmento es trazar hilos significantes en un texto que debe reconocerse como un todo. Esto debe ser hecho con la plena conciencia de que, como cualquier otro texto, la lectura del fragmento se determina en gran parte por sus contextos inmediato y total. Con el actual estado incipiente de la interpretación de la historia literaria hispanoamericana ¿puede haber propuestas más autóctonas y pertinentes que las de Ribeyro y Gómez Dávila? Según los posmodernos, esta consideración sitúa al crítico hispanoamericano más cerca del peligro interpretativo de *encuadrar* al fragmento (que existe por sí mismo o como parte de un grupo genéricamente factible) frente a las varias coyunturas de la historia literaria y sus esquemas.

El caso de *La letra e. (Fragmentos de un diario)* de Monterroso nos muestra cómo el fragmento hispanoamericano se convierte en la excepción a la regla. Hay, en los textos de esta colección, una *continuidad narrativa* entre sus sentencias que mantiene ciertos protocolos y registros (por ejemplo, las fechas y el prólogo proveen la ilación), como también una especie de coordinación en el juego textual⁷³. En este tipo de fragmento o en la narrativa fragmentada hay que leer entre líneas (las líneas mismas son un entretenimiento), atrapar claves fragmentarias, hasta tener un facsímil o noción de totalidad que supere a la seductora metaforización minimizada. En fragmentos como los de Monterroso y otros autores de larga trayectoria en esta práctica, se textualiza y privilegia con increíble poder de concisión la totalidad del quehacer literario, del intelectual hispanoamericano, de la tradición literaria de Occidente. En textos como “Ventajas de un género”, “Actitudes de un género”, “¿Qué cosa es todo poema?”, “ADN literario: la críti-

⁷³ Remito a una lectura excelente y completa de *La letra e* de ELENA LIVERANI, “*La letra e: Augusto Monterroso y su diario de búsqueda de un género*”, *Centroamericana*, 4 (1993), 35-45. Por mi parte, ubico este texto en la producción de Monterroso en “¿Dónde está el chiste en Monterroso?”, *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, 24 (1993), 83-93.

ca genética”, “Los cuentos cortos, cortos”, “Diarios”, “Negación para un género” y otros colindantes, Monterroso confronta a sus lectores con el problema de la “genericidad” *vis-à-vis* la literariedad⁷⁴ que vertebra el fragmento en el fragmento.

Sin alguna norma no hay definición. No obstante, es claro que el fragmento hispanoamericano, surgido de lo que podríamos llamar desarrollados talentos perifrásticos, logra abolir expectativas normativas o funciones y encadenamientos literarios exclusivamente representacionales. Este efecto, surgido de una clara conciencia de los clichés respecto a las tensiones y presiones de la época contemporánea, le permite al autor de fragmentos tratar de superar la discursividad reconocible. Es un efecto textualizado en la colección de la chilena Pía Barros, *Miedos transitorios (de a uno, de a dos, de a tres)*, de 1986. En esta colección no hay ninguna correspondencia entre el título global y las tres partes (a su vez compuestas respectivamente de cinco, siete y ocho cuentos breves) y los títulos de las subdivisiones. Es decir, hay una fragmentación, que no se encuentra, por ejemplo, en los cuentos de Cristina Peri Rossi. Efecto similar al de Barros, aunque más concentrado en la cultura libresca, se encuentra en *Calendario* (1990), de Antonio López Ortega. El libro se presenta como un “diario” reflexivo, que cubre las anotaciones fijadas desde un 1 de mayo de un año hasta el 6 de abril del siguiente. Sin embargo, no se cubre cada día del año, se trata más bien de la *posibilidad* de narrar la selectividad del ser humano frente a una cronología fuera de control. La ambivalencia cognitiva de su revisionismo es lo neto en el fragmento, y como práctica literaria presuntamente repentina no responde a la autoridad de las convenciones genéricas de la prosa ficticia o no ficticia. Es decir, el sentido del fragmento es siempre particular, generalizarlo es traicionarlo. Lo que sí hace es dirigirse al auditorio y abolir el interrogante “¿Cómo reconozco un fragmento al leerlo?” para posibilitar la renovación borgeana del *Cratilo*. Mediante aquélla, el nombre es arquetipo de la cosa, y así como en las letras de “rosa” está la rosa y todo el Nilo en la palabra Nilo, el fragmento está en el *fragmento*.

No debe creerse que por ese aparente sofisma todos los fragmentos son crípticos o argumentativamente pasajeros. Su peligro, claro está, es proveer segmentos de memoria cultural y cierta desinformación respecto a las esferas sociohistóricas que podrían constituir la genealogía del presente, porque no todo lo pequeño

⁷⁴ Véase J. M. SCHAEFFER, art. cit.

es hermoso. El fragmento —al contener en sí la movilidad del vértigo y la fijación de la escritura— se convierte en una forma literaria de discontinuidad. Paradójicamente, de esa manera junta las esferas privadas y públicas, como se ve en Ribeyro. Pero este es un peligro (o ventaja) que toda forma breve ha logrado superar, a pesar de sus críticos, porque la literatura “secundaria” siempre entabla contactos tangenciales con la literatura canónica. Por eso los textos de Torri ofrecen un modelo para una literatura “noble” y la voluntad de descolonizar paradigmas. Igualmente, Felisberto, Macedonio, Novo, Gironde, Palacio y sus coetáneos pasarán a ser los nuevos “raros” (a lo Rubén Darío) de esta historia literaria finisecular. Es más, hoy en día Ramos Sucre no deja de tener sentido como poeta; los *feuilletons* de Arreola y Cortázar no son puro *divertimento* oblicuo, eurocéntrico; y los textos del Elizondo “ensayista” se convierten en la fundación de su concepto de escritura. Es decir, ya no hay que preguntarse si esta práctica ha heredado algún patrón literario que la historia crítica ha interrumpido o discontinuado, en algún texto enigmático, entre nosotros y el pasado en que fue formado. Genette arguye con razón (en textos suyos que no son otra cosa que la re-escritura de las historias literarias posibles) que no hay archigéneros, incluso modos o tipos ideales que escapen totalmente a la historicidad y que mantengan a la vez una definición genérica. En este sentido (y próximo el fin de siglo que nos hace volver a aquél en que se originó la práctica) la verdad es que, al invadir el campo de poder de la historia literaria (y descolonizarlo), el fragmento hispanoamericano muestra lo incompletos e imposibles que han sido y son nuestros proyectos por legitimar las tradiciones de este tipo de historia.

WILFRIDO H. CORRAL
Stanford University