La forma incesante

Miguel Gomes

...ese incesante libro mágico es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.
Borges, *Otras inquisiciones*

La realidad más allá del lenguaje no es del todo realidad...
Paz, *El mono gramático*

I

Las letras hispanoamericanas del siglo XX abundan en títulos memorables por diversas razones. No obstante, los autores cuya poética determina o representa un lenguaje colectivo son en nuestra literatura, así como en cualquier otra, mucho más escasos. En el panorama se destacan indiscutiblemente dos nombres: Jorge Luis Borges y Octavio Paz. Sus respectivas labores, que funden de manera armónica una escritura y un pensamiento, sintetizan y vertebran todo lo hecho en Hispanoamérica en la centuria que concluye. Hay quienes se adhieren a sus textos; hay quienes disienten de ellos. Pero ignorarlos o desconocerlos implicaría simplemente no haber pertenecido a una época. Más que en los calendarios, en lo que escribieron encontraremos el verdadero tiempo de nuestros trabajos —el tiempo estético, la fecha secreta que toda producción artística revela cuando se pone a dialogar con otras.

En diversos pasajes de libros como *In/mediaciones* o *Convergencias*, Paz insistió en que, a diferencia de las polémicas y de los hombres, las grandes obras están destinadas a quedarse entre nosotros. Aquí, precisamente, me gustaría rendirle a quien así se expresaba un discreto homenaje que no recaiga en la epopeya y, más bien, se manifieste a través de la relectura de una parte, siquiera pequeña, de una vasta poética personal. Me refiero al entendimiento y uso de los géneros. Para ello, en vista de que en un ensayo célebre de *Corriente alterna* Paz definía a la crítica como el establecimiento de relaciones entre textos aislados, creo sensato que prestemos atención a las coincidencias y discrepancias entre su quehacer y el borgiano, que tantas veces se adentraron en territorios semejantes. Me parece percibir en ambos una comunidad de valores que, sin embargo, no borra diferencias fundamentales.

II

Existe una fábula, amarga para muchos escritores, en la que un autor que se ocupa de varios géneros a la vez acaba confundiéndolos, como si los tipos literarios pudieran "contaminarse" entre sí más allá de la voluntad de quien los cultiva. No me refiero, desde luego, al diálogo comprensible entre formas de escritura distintas sino al lugar común crítico que en ciertas ocasiones ha pretendido hacer pasar a Darío por un poeta que *también* escribió cuentos y ensayos o a Alfonso Reyes por un ensayista que, casi por descuido, publicó cuentos, poemas y piezas dramáticas. Dichas figuras, claves, constituyen un buen ejemplo del fenómeno de recepción al que hacía referencia, pues la calidad de sus aportaciones en diferentes modalidades literarias es innegable: para no ir muy lejos, los cuentos de Darío contribuyen a cimentar la tradición continental del relato fantástico; los de Reyes, igualmente, podrían sorprender por sus audacias experimentales a un lector del *Boom*.

Desde que los románticos se propusieron la abolición de la hierática concepción neoclásica de los géneros ("el romanticismo no reconoce forma ninguna absoluta", sugería Esteban Echeverría), pero, sobre todo, desde que el modernismo restó imperiosidad a la cuestión y prefirió la evanescencia total de las fronteras formales para lograr un triunfo de lo sutil (el ensayo invadido por personajes, el cuento lírico, el poema en prosa, el poema narrativo o el que calca viejas modalidades argumentativas —piénsese en "El coloquio de los centauros"), la situación de la torpe crítica clasificatoria en Hispanoamérica se ha vuelto arriesgada y, a veces, engorrosa. No han faltado reseñistas, por ejemplo, que traten de descalificar una novela por tener pasajes "ensayísticos" o un poema por ser prosaico o, más burdamente, una narración

• *Miguel Gomes, venezolano (1963), es uno de los críticos hispanoamericanos más destacados de las últimas generaciones.*

"recortada" en versos. Sin duda, es válida la contemplación de voluntarios préstamos formales de un tipo literario a otro; el problema surge cuando quiere emplearse el caso como argumento a favor de un discurso autoritario empeñado en imponer sus propios valores a los del individuo que produjo el texto atacado.

Los renglones que siguen intentarán hacer un escueto examen de la obra de dos escritores recientes que ponen a prueba los encasillamientos críticos y, no menos, la superstición que hace de esas casillas cárceles literales de las que algunos autores no pueden salir, identificados con un género o incapaces de practicar otros sin mezclarlos o subordinarlos al que los críticos consideran su espacio creador "natural".

III

Antes, una aclaratoria indispensable. Hace cien años, el idealismo trasnochado de Benedetto Croce nos pedía obviar el problema de los géneros, para él, "inexistentes". Si a estas alturas siguiéramos el consejo, con todo, omitiríamos de nuestro horizonte fenómenos sin los cuales no se entendería el talento de creadores excepcionales, muchas veces sustentado por la exploración de lo que el contrato genérico —un medio de comunicación entre el autor y el público— supone. Las obras maestras suelen serlo, entre otras cosas por satisfacer a fondo nuestras expectativas de género o contrariamente, por jugar con ella para asombrarnos mediante la postergación de una rutina.

En la tradición del romanticismo y, más aún, del modernismo, la pulverización de un orden tipológico pétreo se afianza en el siglo XX hispanoamericano como patrón poético central. Borges y Paz son aquí, como en tantas otras oportunidades, los paradigmas.

IV

Borges y la novela: no hay, que yo sepa, una manera más adecuada de abordar nuestro tema. ¿Por qué el multifacético Borges, poeta, cuentista, microcuentista, ensayista, tratadista, incluso guionista cinematográfico, no publicó ninguna obra narrativa extensa?... Sería atractivo formular una hipótesis psicológica: la novela, forma frecuentemente ligada a una escritura de totalidades vitales, no estuvo al alcance de un escritor que se definía como hiperintelectual y aislado de su entorno. La prolijidad de las comprobaciones necesarias requeriría un volumen aparte. Prefiero, por el momento, otra explicación, más convincentemente perceptible entre líneas escritas: la postura crítica, marginal y singular del sujeto poético borgiano a duras penas podía aceptar su inclusión en un orbe centralizado y generalmente considerado prestigioso. Borges, el irónico, o sea, el distanciado de las cosas, se habría llevado la contraria de adoptar el género que todo el mundo esperaba de él para poner en claro su valía. En el escritor maduro quizá constituya éste un resabio de una juventud vanguardista en la que, en más de un manifiesto, expresó igual desafecto por las "categorías dilatadas" —único ejemplo que recordaré: la "Proclama" de la revista mural *Prisma* (1921).

Cuando leemos el "Epílogo" que el argentino dispuso en sus *Obras Completas* de 1974, volumen esencial para nosotros pues es fruto de una autoevaluación en la que participan casi todos los géneros practicados durante más de cincuenta años, notaremos una reflexión humorística que intenta explicar o celebrar la ausencia del ejercicio novelesco; el pretexto es la transcripción de una entrada de la imaginaria *Enciclopedia Sudamericana* en su edición de 2074, donde se nos ofrecen noticias de Borges:

> Fue partidario de la tesis de su amigo Luis Rosales, que argüía que el autor de los inexplicables *Trabajos de Persiles* y *Segismunda* no pudo haber escrito el *Quijote*. Esta novela, por lo demás, fue una de las pocas que merecieron la indulgencia de Borges; otras fueron las de Voltaire, las de Stevenson, las de Conrad y las de Eça de Queiroz. Se complacía en los cuentos, rasgo que nos recuerda el fallo de Poe *There is no such thing as a long poem*...

Como *boutade* podría tomarse la alusión a la novela si no estuviese seguida de la mención del cuento. Probablemente hecha de memoria, la cita que transcribe Borges no es literal, aunque sí fiel al sentido original. En *The Poetic Principle* (1848–50), Poe había dicho:

> I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, "a long poem", is simply a flat contradiction in terms. I need scarcely observe that a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul (...). But all excitements are, through a physical necessity, transient. That degree of excitement which would entitle a poem to be so called, cannot be sustained throughout a composition of any great length.

En todo caso el principio que esboza Borges para desterrar la novela de su repertorio de formas personales es el de la brevedad, y ello justifica la invocación del cuento en calidad de, reformulémoslo así, "antídoto": como decía Poe del poema extenso y del "poema" propiamente dicho, en realidad la novela no es sino una suma de narraciones cortas. De hecho, cuando en otras ocasiones reflexiona Borges acerca de las particularidades de lo novelesco, el ad-

jetivo usado —me atrevería a asegurar que desdeñosamente— es "dilatado", "moroso" (véase "El arte narrativo y la magia" en *Discusión*)[1]. Pero un texto imprescindible para completar la teoría borgiana es la escueta nota publicada el 14 de mayo de 1983 en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*: "Argumento de una novela que no escribiré". Si tiene importancia el escrito no es por su abierta negación del género largo, sino por la triunfal "asimilación" y anulación de éste que se hace en los siete párrafos fulminantes de un ensayo.

Uno de los asuntos genológicos que más ha frecuentado la crítica a la hora de describir la poética de Borges es la aproximación de poesía, cuento y ensayo mediante la insistencia transgenérica en la cita, la argumentación y el análisis. En palabras de Jaime Alazraki, "con Borges el ensayo adquiere una textura narrativa e, inversamente, el relato cobra una densidad ensayística"; "lo que Borges dice desde la forma de sus ensayos es que no hay ningún motivo para no tratar las ideas o los problemas de la cultura de la misma manera que la ficción organiza su materia narrativa" y viceversa[2]. También ha escrito Anderson Imbert; "El narrador Borges salió sigilosamente del ensayista (...). Hay en él cuentos que parecen ensayos y ensayos que parecen cuentos (...). Una vez le dije a Borges que era concebible un par de ediciones monstruosas de sus obras completas; una en la que los cuentos fueran ilustraciones de sus ensayos y otra en la que los ensayos aparecieran como notas al pie de los cuentos"[3]. En el escrito borgiano de 1983, sin embargo, lo que prima es la opuesta remisión a un género desde otro; la imaginación hablante "escribe" una novela mientras la lectura nos entrega, más bien, una reflexión acerca de cómo novelar:

> He imaginado el argumento de una novela que por razones de ceguera y de ocio no escribiré, y que sería el reverso de la admirable *Guerra del cerdo*, de Bioy Casares. El tema de ese libro es una conjuración de los jóvenes contra los viejos; el tema del mío, cuya redacción queda a cargo de cualquiera de mis lectores, es una conjuración de los viejos contra los jóvenes, de los padres contra los hijos. Examinemos las diversas y atroces posibilidades de ese argumento, que acaso nadie escribirá. Ojalá nadie, porque sería un libro muy triste. Quizá lo habría aceptado León Bloy...

Concíbase el "ocio" en los dignos términos del *otium* latino, contrario del *negotium*, empresa práctica, prosaicamente útil: el deseo de que jamás se produzca la escritura que se vislumbra legitima oblicuamente el texto discursivo que alberga tal idea. ¿Por qué? Una meditación intensa no puede permitirse la palabra extensa de la novela; buena prueba de ello es el final del ensayo borgiano mismo, que juega a la suspensión:

> Quizá convenga renunciar al concepto de una conspiración y reducir a dos el número de los protagonistas. Uno, el anciano que comprende que aborrece a su hijo; el otro, el hijo que se sabe odiado y culpable. La novela concluye cuando el fin no ha llegado aún. Ambos esperan.

La vastedad es una sed de abarcar el todo o de reducir el universo a una posesión: el argumento "trunco" niega dicha ambición y nos propone el expediente típico de las formas breves, la tensión final de Poe. Por eso, aunque lucubramos acerca de una novela, despertamos súbitamente y encontramos en nuestras manos un ensayo ambiguo, narrativo: la fascinación estética que nos produce el rápido efecto del desenlace imprevisto descarta de una vez por todas la inutilidad novelesca —"ociosa", sí, pero en un sentido moderno. ¿Para qué decir "dilatada" y "morosamente" lo que en dos páginas se puede expresar con maestría?

Por lo anterior, me parece que se impone en el sistema borgiano de géneros un eje de valores: no importa la claridad con que definamos las formas; lo que cuenta es la brevedad: ella regula, ella elimina ciertos géneros y permite la existencia de otros. Podríamos dedicarnos a la tarea de clasificar los escritos del autor como "poemas ensayísticos", "ensayos cuentísticos", etc.; la iniciativa, además de ingenua, sería estéril. Sólo hace falta saber que lo que puede tener cabida en las páginas de Borges son los tipos que logran el *excitement* sugerido por Poe. Otros detalles son secundarios: da lo mismo que nos enfrentemos con un cuento, un ensayo o un poema. Todos se emplean como signos de oposición: herramientas para socavar el gran mito contemporáneo de la novela.

V

Otro ejemplo de fusión razonada de géneros lo ofrece Octavio Paz. Con motivo de sus *Poemas* (1935–1975), para no ir muy lejos y seguir con las obras autoevaluadoras, leemos la siguiente advertencia:

> (En este volumen) hay tres secciones en prosa: *¿Águila o sol?*, *La hija de Rapaccini* y *El mono gramático*. Desde Baudelaire las fronteras entre la prosa y el verso son más y más fluctuantes. *La hija de Rapaccini* es una adaptación teatral, *Arenas movedizas* colinda con ese género anfibio que es el cuento y *El mono gramático* con el ensayo. Confío en que esos textos, en algún momento, colinden también con la poesía.

Ahora bien, si nos detenemos en el caso de

¿Águila o sol? nos daremos cuenta de que las fronteras no son tan poco significativas como la citada presentación aparenta sugerir. Los límites están allí, pero para difuminarse y así magnificar los poderes de la poesía. Tomemos una pieza de la sección "Trabajos del poeta":

> Jadeo, viscoso aleteo. Buceo, voceo, clamoreo por el descampado. Vaya malachanza. Esta vez te vacío la panza, te tuerzo, te retuerzo, te volteo y voltibocabajeo, te rompo el pico, te refriego el hocico, te aranco el pito, te hundo el esternón. Broncabroncabrón. Doña campamocha se come en escamocho el miembro mocho de don campaamocho. Tli, saltarín cojo, baila sobre mi ojo. (...) El erizo se irirsa, se eriza, se riza de risa. Sopa de sapos, cepo de pedos, todos a una, bola de sílabas de estropajo, bola de gargajo, bola de víscera de sílabas sibilas, badajo, sordo badajo. Jadeo, penduleo desguanguilado.

Esta escritura en trance recorre la sección casi de principio a fin, en sus dieciséis partes, y les da unidad: entrevisión del poder mágico de las palabras, pero, no menos, compromiso con su musicalidad. La disciplina de sonidos conductores tan exigente como la métrica tradicional; de hecho, el poema en prosa ha sido definido en innumerables ocasiones como impulso rítmico, deuda con un sonido o un grupo de ellos. Los "Trabajos del poeta" pueden ser descritos en términos similares; en cada una de sus piezas verificamos la necesidad de recibir sensualmente las frases, mientras que la organización lógica de historias queda casi completamente desplazada. Pero si nos adentramos en la sección "Arenas movedizas", específicamente recordada por Paz, percibiremos una situación distinta. En textos como "El ramo azul" o "Mi vida con la ola" hay anécdotas puestas en armonía con una prosa no del todo transparente y desechable, sino sonora:

> (La ola con la que yo convivía) maldecía y reía; llenaba la casa de carcajadas y fantasmas. Llamaba a los monstruos de las profundidades, ciegos, rápidos y obtusos. Cargada de electricidad, carbonizaba lo que tocaba; de ácidos, corrompía lo que rozaba.

Reparamos en que, cuando se habla de la fantástica ola–mujer, las vocales luminosas "a" e "i" se enfatizan y acentúan; por el contrario, al referírsenos la aparición de los "monstruos" del abismo, asoma la lúgubre "u": el contraste entre la belleza y seducción de la amante y sus iras terribles resulta así absoluto, poético... Pero el cuento sigue allí: lo que se ha alcanzado, más bien, es un equilibrio entre argumento y expresión.

Queda pendiente, con todo, la pregunta de rigor: ¿por qué situar piezas narrativas en un volumen predominantemente lírico y, más radicalmente, en una compilación titulada *Poemas*? Tal como la advertencia preliminar lo insinúa, la narrativa, el teatro y el ensayo pacianos aquí recogidos giran como planetas alrededor de un sol que los alumbra: la poesía.

Márgenes y centro: la entronización de un género es obvia y puede reforzarse si acudimos a otros escritos de Paz —*El arco y la lira*, por ejemplo. En sus páginas, es bien sabido, se propone una contemplación supragenérica del poema, que no es "una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre". La poesía, a su vez, "no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador", "instante que contiene todos los instantes": como podrá advertirse, el hablante ensayístico discurre acerca de una entidad casi mística, numinosa, indecible. No es extraño, entonces, que se sobreentienda su superioridad y omnipresencia. Así pues, en la tercera parte del libro, donde se perfila una atractiva historia de los géneros, encontraremos las siguientes convicciones, como siempre en Paz, dignas de atención y arrebatadas:

> Cervantes desprende la novela del poema épico burlesco (...), su prosa colinda a veces con el verso, no sólo porque con cierta frecuencia incurre en endecasílabos y octasílabos, sino por el empleo deliberado de un lenguaje poético (...). Desde principios del siglo XX la novela tiende a ser poema de nuevo. No es necesario subrayar el carácter poemático de la obra de Prout, con su ritmo lento y sus imágenes provocadas por una memoria cuyo funcionamiento no deja de tener analogías con la inspiración poética. Tampoco es menester detenerse en la experiencia de Joyce, que hace recobrar a la palabra su autonomía para que rompa con el hilo del pensamiento discursivo. El mundo de Kafka es una *Comedia* infernal (...). No sé si D.H. Lawrence y Faulkner son grandes novelistas, pero estoy seguro de que pertenecen a la raza de los poetas (...). Las misma tendencias pueden observarse en el teatro contemporáneo. Desde el ocaso del romanticismo, el teatro había caído en la prosa e Ibsen representa el apogeo de esta dirección. Pero con Strindberg la poesía regresa —y de una manera terrible y fulminante.

Podremos concluir, por consiguiente, que la genología paciana, como la borgiana, admite la confusión sistemática de las categorías. Lo que cambia, sin embargo, es el eje ordenador: en Borges es la brevedad, que entremezcla poema, cuento y ensayo y suprime la novela; en Paz, la entidad llamada "poesía", que suele manifestarse casi siempre —pero no sólo— en poemas líricos (éstos, al menos, abarcan más de tres cuartas partes del volumen *Poemas*, al que ya nos hemos referido).

Pero que no nos engañe el número de páginas. Superficial, cuantitativamente, la obra de Paz como ensayista, recuérdese, es más extensa que como poeta. Ese indicio externo, pese a todo, no le resta espacio mental a su poesía. Me parece que el mejor índice de esa perenne gravitación hacia un núcleo lírico lo hallaremos en el ingenioso reto que el crítico norteamericano Peter Earle, en un escrito de 1989, planteaba a sus lectores.[4] El desafío consistía en identificar la procedencia o el autor de los siguientes versos:

Bien plantada.
No caída de arriba:
surgida de abajo.
Ocre, color
de miel quemada
Color de sol enterrado
hace mil años
y ayer desenterrado.
Frescas rayas verdes
y anaranjadas
cruzan su cuerpo
todavía caliente.
Círculos, grecas:
¿restos de alfabeto
dispersado?
Barriga de mujer encinta,
cuello de pájaro.

Concluida la cita, se le advertía al lector incauto que, desde luego, las líneas anteriores pertenecían a Paz y no habían sido publicadas originalmente como versos, sino como prosa, en el primer ensayo de *In/mediaciones*.

VI

Para terminar, y pensando que nuestro sucinto recorrido ayudará a entrever trayectorias históricas en el amplio dominio de las letras continentales, apuntaré que en la comentada liberación y ambigüedad de las formas hay algo típicamente modernista. Ambos autores, en efecto, han celebrado en varios escritos ese momento de la tradición hispanoamericana. Nadie mejor que Paz, en *Los hijos del limo* y otros volúmenes, lo ha contextualizado y descrito como "nuestro verdadero romanticismo" por haber consistido en una fervorosa lucha contra la rigidez racional de los positivistas, difundida en toda la América durante la segunda mitad del siglo XIX. Borges, por su parte, en su madurez y después de haber atacado a Darío y sus huestes, acaba aceptando el papel fundacional del nicaragüense —"El libertador", en su sabio decir de entrevistas y semblanzas— y del modernismo en general —"esa gran libertad", como lo frasea el prólogo a *El oro de los tigres*.

> Cualquier elogio es superfluo a estas alturas de su gloria. Lamento, tanto como su muerte, la interrupción irreparable de un torrente de belleza, reflexión y análisis, que saturó de extremo a extremo el siglo XX y cuya onda expansiva ha de sobrevivirnos por mucho tiempo.
>
> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

La emancipación que enfáticamente se señala, sin duda, se verifica en la manipulación e infracción de las convenciones de los géneros, lo que a su vez nos introduce en una cosmovisión donde la forma apunta a la ambivalencia fundamental del universo que nos rodea, interminable red de analogías y sendero de alteridad. ¿Qué otra poética pudieron haber elegido quienes con persistencia denunciaron los dogmas y desconfiaron de ellos, así como de toda intelección estática, claramente compartimentada y monolítica de la realidad?

Como en pocos escritores, latinoamericanos o no, en Borges y Paz la teoría del conocimiento, la ética y la estética se aúnan para forjar un proyecto indivisible.

NOTAS

[1] Buen complemento puede ser lo dicho por Borges en una conversación con César Fernández Moreno recogida por Emir Rodríguez Monegal en *Borges por él mismo* (1980): "no podría hacerlo (escribir novelas). Soy un haragán. Una novela necesita muchos ripios (...) Las novelas no me impresionan tanto como muchos cuentos (...). Además, la novela es un género que puede pasar, es indudable que pasará; el cuento no creo que pase (...). Los cuentos, aunque dejen de escribirse, seguirán contándose. Y no creo que las novelas seguirán contándose, ¿no?" (Caracas: Monte Ávila, 1980. pp. 214–5).

[2] "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar". Isaac Lévy y Juan Loveluck, eds. *El ensayo hispánico*. Columbia: The University of South Carolina, 1984. p. 116

[3] *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1992, pp. 46–7.

[4] "El poeta como ensayista: Pierre Menard el hipnotizante". *Ideas*'92. 4, II, 2 81989): pp. 23–8.