

Aguas aéreas

La exactitud imposible

David Huerta

Un poema en prosa de *Los conjurados* (1985), libro de vejez de Jorge Luis Borges, tiene como tema sueños innumerables de toda índole. El Tiempo soñador es el sujeto del texto, titulado “Alguien sueña”. En un pasaje significativo, Borges apunta lo siguiente: “Ha soñado [... *el Tiempo*] la enumeración que los tratadistas llaman caótica y que, de hecho, es cósmica, porque todas las cosas están unidas por vínculos secretos”. Esos “vínculos secretos” me parecen una versión de las *correspondencias* del célebre soneto de Charles Baudelaire, un poeta sin duda ajeno al “canon de Borges”, formado principalmente por autores de lengua inglesa.

“Los tratadistas” mencionados en “Alguien sueña” son, creo, uno solo: el vienés Leo Spitzer (1887-1960), filólogo y lingüista, maestro moderno de los estudios estilísticos. El ensayo de Spitzer “La enumeración caótica en la poesía moderna” fue traducido al español por Raimundo Lida y puede encontrarse en el libro *Lingüística e historia literaria*. Según yo, debería ser lectura obligatoria para todos los poetas modernos; pero Dios libre a los poetas de esa monstruosidad: las *lecturas obligatorias*. Borges conversó con Raimundo Lida, en un encuentro moderado por María Esther Vázquez, reproducido en un reciente libro antológico de Lida publicado por El Colegio de México: *De la literatura hispánica moderna* (2008); ya se había publicado en el tomo *Estudios hispánicos* (1988).

Borges opone al “caos” de la enumeración estudiada por Spitzer, entonces, una teoría de las armonías íntimas del universo, gobernadas irresistiblemente por “vínculos secretos”. Sospecho un rechazo visceral de Borges al desorden depositado en la entraña de la palabra ominosa: *Caos*. Borges procede simultáneamente como un ro-

mántico y como un clásico: lo primero, por su fe en la magia del sueño; lo segundo, por su contraste entre el Caos y el Cosmos, abordado para los milenios occidentales por Hesíodo en su Teogonía.

¿Cómo conocemos la identidad de esos “tratadistas” —uno solo en verdad: Leo Spitzer— con quienes Borges parece no estar de acuerdo, siguiendo su costumbre “romántica” de confiar en los poderes absolutos de la imaginación, él, trasunto sudamericano —argentino y desgano en el espejo, por más señas— de Monsieur Teste, el hombre del intelecto puro y analítico? No lo sabemos cabalmente ni lo podemos asegurar; pero algunos datos perfectamente accesibles permiten conjeturarlo: su cercanía personal con Raimundo Lida; esa conversación a tres voces con María Esther Vázquez —quien la recogió en algunos de sus trabajos borgesianos—; el interés profundo, diría uno sistemático, de Borges (es uno de sus principales y más llamativos rasgos compositivos y de estilo) por ese tipo de enumeraciones, fácilmente demostrable con decenas de páginas de su obra literaria en prosa y en verso, indistintamente. Borges hizo enumeraciones de esa clase a lo largo de toda su obra, desde sus primeros libros poéticos hasta *Los conjurados*, libro publicado un año antes de su muerte, ocurrida en 1986.

* * *

La enumeración caótica es sólo uno de los nombres de ese procedimiento literario; otro es “enumeración heteróclita”, es decir: una lista de seres, presencias, fenómenos diversos (heteróclitos). Para Borges, acaso, debería llamarse, “enumeración cósmica”.

Otro poeta sudamericano, el chileno Pablo Neruda, era adicto a esas enumeraciones cósmicas o heteróclitas; no cuesta el menor trabajo comprobarlo en sus versos, también desde su juventud lírica. Tampoco es difícil discernir la muy probable fuente común de ambos, Neruda y Borges: el poeta Walt Whitman, en cuya obra poética aparecen, asimismo, esos listados, a menudo impresionantes y casi siempre eficaces por su belleza o por su alto grado de proyección emotiva en el ánimo de los lectores. El ensayo de Leo Spitzer comienza con citas ilustrativas de Walt Whitman: del poema “A Woman Waits for Me” y de “Song to Myself”. ¿Borges vería una especie de atentado contra su ídolo poético de los Estados Unidos en ese ensayo crítico del “tratadista” Leo Spitzer? Según yo, sí; por eso hizo esa alusión levemente maliciosa o desdenosa en “Alguien sueña”.

* * *

Una relación de objetos en una lista comercial o un catálogo son formalmente semejantes a este procedimiento literario. La diferencia está en la intención: el almacenista desea, en el momento de preparar su inventario de bienes, tener el control de un patrimonio material; el poeta quiere presentar una cifra emotiva, espiritual o intelectual, del mundo o de la experiencia.

Un escritor francés moderno, Georges Perec, era un artífice consumado de las enumeraciones. Lo interesante, en su caso, es la aparente frialdad de las elaboraciones enumerativas en sus libros; como si quisiera más bien mostrar, sencillamente, cómo son, al margen de cualquier intencionalidad literaria, aun cuando desemboquen o

concluyan en obras propiamente literarias. Mi favorita es la del hermoso libro *Je me souviens* (“Me acuerdo”), de 1978: 480 frases encabezadas con la frase titular —“Je me souviens” —, cada una de ellas con un recuerdo personal, casi siempre nimio o insignificante —pero no para el memorioso, quien así repasa o revisa su vida. Cada una de las partes o capitulillos de *Je me souviens* parece trivial; el conjunto, en cambio, resulta conmovedor.

Una valiosa y penetrante observación crítico-histórica de Spitzer en “La enumeración caótica en la poesía moderna” me ha servido para hacer, en clase, un poco de sociología literaria, con diversa fortuna: en las mejores ocasiones, intriga de veras a los estudiantes; en las otras, se aburren un poco.

Afirma el crítico vienés: la vertiente moderna de las enumeraciones caóticas coincide en el tiempo histórico con la aparición, en la ciudad de París, y sólo un poco más tarde en los Estados Unidos, de los grandes almacenes, de las tiendas departamentales conocidas de todos los habitantes de las urbes modernas. En esas tiendas abigarradas es posible encontrar “de todo”, dicho sea de un modo figurado: la oferta comercial es, ahí, enorme, por cierto. Los grandes almacenes son pequeños mundos: profusos, abundantes, variados. El marxista Walter Benjamin también se ocupó de estos fenómenos del comercio capitalista desplegados en la “capital del siglo XIX”, la vertiginosa París del Segundo Imperio, la Comuna, los grandes bulevares y la estrategia del “embellecimiento estratégico” del barón Haussman, verdugo de la revolución proletaria de 1871.

Whitman, escribe Leo Spitzer, suele proceder por medio de un “vigoroso asíndeton”; el tecnicismo señala una eliminación, con intención expresiva (en busca de compacidad y brevedad), de los nexos sintácticos entre los elementos de una enumeración: un listado enunciado con simples separaciones de comas o de puntos y comas. De esa manera, Whitman “acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos



de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista; pero un niño que, siendo además sabio y poeta, extrajera poesía y pensamiento de una lista de áridas palabras; un niño genial, con el genio verbal de un Victor Hugo”.

¿Ejemplos de enumeraciones heteróclitas articuladas por medio del asíndeton? Uno, conocidísimo, de Lope de Vega; es, casi en su totalidad, el soneto en donde se hace inventario de las facetas del amor: el último verso, después de la lista, dice “esto es amor, quien lo probó lo sabe”. Reproduzco únicamente el primer cuarteto:

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso...

Lope procede, como siempre, con su proverbial facilidad, parte orgánica de sus virtudes y sus defectos. El asíndeton lopesco de este soneto presenta, en rápida sucesión, verbos y adjetivos (algunos de éstos pueden considerarse también nombres); en los tercetos, el ritmo frenético se arremansa y la velocidad disminuye en busca de la conclusión: todo esto, cada una de las frases o palabras inventariadas, *es el amor*.

Otro ejemplo, éste de Luis de Góngora. Es de un soneto antologado muy a menudo, pero visto con cierto disgusto por los gongoristas profesionales, debido a su andadura convencional, metida de lleno en la estela de cierto petrarquismo ya declinante: sus primeras palabras son “Mientras por competir con tu cabello”; a mí me

parece un poema muy hermoso y memorable. Al final, Góngora dibuja una imagen de la decadencia corporal, de la decrepitud; es decir, del paso del tiempo, transformador de la belleza en esto:

...en tierra, en humo, en polvo,
en sombra, en nada.

Como muchas otras veces, sor Juana Inés de la Cruz hizo una glosa de su maestro; éste es el verso conclusivo del poema sorjuanescos “Éste que ves, engaño colorido”:

...es cadáver, es polvo, es sombra,
es nada.

Esos enunciados abundantes, plurales, misceláneos, corren el riesgo de parecer inertes; no es el caso de esos poemas “áureos”, desde luego. Pero pensemos en un escritor inexperto: echará en su texto, como un cajón de sastre, un montón desconcertado de palabras, y el efecto buscado de variedad armoniosa se perderá en un revoltijo sin pies ni cabeza. He aquí, entonces, la paradoja y la dificultad de las enumeraciones estudiadas por Spitzer: por medio de un instrumento preparador del “caos”, ofrecer en cambio un orden cósmico. Dicho de otra manera: no cualquier lista, enumeración o inventario de palabras ofrece a los lectores la potencia de una imagen genuina, auto-suficiente, expresiva; hace falta “voluntad de estilo” para convertir esas largas tiradas de lenguaje en verdaderos *textos literarios*.

La enumeración caótica o heteróclita es un procedimiento estilístico: un sello personal de los autores. La intención expresiva, al utilizarla o desplegarla, consiste en dar una idea o una impresión de abundancia, de prodigalidad, de riqueza; por lo menos en un caso, la intención es presentarlo *todo*: el mundo, ni más ni menos. Ese caso es el de uno de los cuentos más justamente famosos de la literatura moderna: “El Aleph”, de Jorge Luis Borges.

En el cuento “El Aleph” leemos cómo un personaje llamado Borges descubre un objeto increíble.

Ese objeto, el Aleph del título, está en el sótano de una casona de Buenos Aires, en la calle Garay. Su primer descubridor y dueño, Carlos Argentino Daneri, lo describe así: “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”.

Es la descripción de un objeto no nada más increíble sino *imposible*. El Aleph es un compendio de la totalidad, una fulguración sinóptica del cosmos: contiene “*todos los lugares*” y éstos son discernibles en su interior “desde *todos los ángulos*”.

Pero eso no es lo increíble; si uno lee con cuidado, la misteriosa maravilla del Aleph reside en esta frase adverbial: “sin confundirse”.

El Aleph es una especie de oxímoron grandioso; esa cualidad de paradoja resuena en la forma de esa expresión adverbial: la preposición “con” y el prefijo —la sola partícula inicial— del verbo “confundir” en su forma reflexiva (con el sufijo “-se”), es decir, este par de monosílabos unidos sin confundirse: sin-con. Para la gramática, así presentados, son dos preposiciones, y expresan una tenue imposibilidad vacía de objetos, despojada de fenómenos o hechos: *sin, con*, unidos.

En el centro de “confundirse” está el verbo “fundir”: todo se funde en el Aleph, pero esa fusión o fundición ocurre en un orden estricto y absoluto, en un despliegue armónico, inteligible y vertiginoso.

El segundo descubridor del Aleph, Borges, lo dirá a su manera cuando le toque describir la maravilla imposible de esa “pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor”. Carlos Argentino Daneri habla de los innumerables lugares coexistentes visiblemente en el Aleph “sin confundirse”; Borges ampliará esa descripción:

En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitosos o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia.

A los lugares infinitos se suman ahora “millones de actos”. Aparece aquí el *dramatismo* del Aleph, su actividad bullente. Cuando Carlos Argentino Daneri lo describe, puede quedarnos la impresión de una

muchedumbre de cuadros inertes, de estampas, de escenarios, de lugares deshabitados, de sitios inmóviles e impersonales; en la descripción de Borges, en cambio, el Aleph se convierte en un mundo animado hasta el delirio, y a pesar de ello la precisión de los actos y objetos contenidos en su diminuta inmensidad está perfectamente dibujada con palabras en las cuales se supera y sublima la frase de Carlos Argentino Daneri (“sin confundirse”): los actos vistos en el Aleph “ocupan el mismo punto, *sin superposición y sin transparencia*”.

La exactitud de las palabras de esa descripción es tan imposible como el espectáculo del Aleph. Éste es imposible, inimaginable, y sin embargo podemos hacernos una representación de su entidad asombrosa por la vía del doble apunte de Borges: la convergencia de millones de actos en un punto sin estorbarse unos a otros, sin afantasmarse en una cualidad de vidrio en el cual no se distinguirían, pues de lo contrario sencillamente no habría *visibilidad* en el Aleph; éste sería un amasijo sin forma ni armonía.

El “sin confundirse” de Carlos Argentino Daneri se ha transformado en ese “sin superposición y sin transparencia”. El tejido de las paradojas del cuento alcanza aquí un punto culminante: para imaginarnos o representarnos el Aleph, nuestros ojos deberían ver, en fila, objetos y hechos aparecidos y ocurridos simultáneamente; no están uno sobre otro ni se ve a través de ellos, pero están ahí, en el Aleph. Es un ahí imposible, cuya imposibilidad se allana por medio de esta explicación descriptiva: sí, vemos todo eso y lo vemos al mismo tiempo, todo, “sin superposición y sin transparencia”.

Podemos escuchar sonidos “en fila” (los acordes musicales); pero no podemos ver todos los objetos ordenados en una fila (deberían ser, para ello, perfectamente transparentes): el primero ocultará a los demás, por completo si es más grande, o sólo parcialmente, si es más pequeño. (Sigo en este párrafo a Tomás Segovia; en uno de sus ensayos se ocupa de los mismos temas).

El Aleph es irrepresentable, inimaginable; pero no es inverosímil. La verosimilitud lo cruza de punta a cabo en su inmensa

pequeñez (tiene “dos o tres centímetros” de diámetro) y a la vez le da sustento: es la verosimilitud de las palabras con las cuales se describe su imposibilidad, en especial las frases adverbiales “sin confundirse” y “sin superposición y sin transparencia”. Antes y después de esas frases hay, por supuesto, muchas otras palabras, pues el lenguaje es sucesivo, como se lee en un pasaje del cuento; el Aleph, en cambio, es un prodigio simultaneísta: todo en él es visible en un “instante gigantesco”. Este extraño oxímoron mezcla una noción temporal (“instante”) con una idea de magnitud física (“gigantesco”); la mezcla está al servicio de una experiencia intelectual y psicológica: el asombro de ver todo, al mismo tiempo, dentro de un objeto minúsculo.

La visibilidad del Aleph sólo puede ser entendida o experimentada en la legibilidad de las palabras de Borges y en los parlamentos de Carlos Argentino Daneri. La vía de acceso a la visible verosimilitud de esa diminuta esfera tornasolada es, en todos y cada uno de sus puntos, la legibilidad del cuento.

Son las connotaciones de esas frases adverbiales las aparecidas sucesivamente sin confundirse, sin transparentarse y sin superponerse.

En el orden de ese lenguaje está el arte de Borges.

El Aleph, entonces, es una pequeña esfera de palabras legibles puestas en un orden propiciatorio para el aparecimiento del milagro ficticio de una visibilidad infinita.

Si fuera yo un filósofo judío y holandés del siglo XVII, pondría aquí, para terminar, el llamativo acrónimo o símbolo QED, cuyo significado aproximado es “precisamente esto nos proponíamos demostrar y ha quedado demostrado”. **U**

Nota aclaratoria: En mi conversación con Guadalupe Alonso (*Revista de la Universidad de México*, número 70, diciembre de 2009, página 9) hay un dato inexacto: me refiero ahí a un poeta de Costa Rica “injustamente olvidado”: Rafael Cardona Jiménez (1892-1973); pero aparece en cambio el nombre de su sobrino, Alfredo Cardona Peña, escritor estimable. No: don Rafael fue mi vecino en la Colonia del Periodista y a él evocaba yo en ese pasaje. ¡Ah!, y tampoco utilizo la palabra “influenciado”; prefiero el participio más corto —y, creo, más correcto— “influido”.