

TRES FORMAS DEL ENSAYO CONTEMPORANEO: BORGES, PAZ, CORTAZAR

POR

JAIME ALAZRAKI

Harvard University

Desde los lejanos días de su invención, el ensayo ha recorrido un camino no menos sinuoso que el trazado por otros géneros. Entre el estilo lapidario de un Francis Bacon y el estilo deliberadamente desgarbado de un Norman Mailer (pienso en su bellísimo ensayo «Ego» sobre el memorable encuentro Alí-Frazier en 1971¹) media una distancia semejante a la que separa la novela picaresca de obras como *Comment c'est* de Becket o *Finnegans Wake* de Joyce. Sin embargo, nos resistimos a ver en el ensayo un género tan proteico y evolucionado como la novela o el cuento o el drama. Tal vez porque el ensayo no ha preservado una continuidad histórica semejante a la de esos otros géneros derivando a formas afines anteriores o posteriores, como el tratado, el artículo, la noticia, el prólogo, la epístola, el cuadro, el opúsculo, etc. O tal vez porque el ensayo, menos exigente y complejo como forma, no ha crecido en la misma medida que sus hermanos literarios.

Puesto que el ensayo es una disquisición sobre un tema muy bien definido (generalmente de cultura), su atracción es más limitada que una obra (novela, cuento, poema) cuyo campo focal es la condición humana como totalidad. Leemos una novela de autor japonés con la misma naturalidad con que leemos una novela latinoamericana. Nos cuesta mucho más, en cambio, acercarnos a un ensayo cuyo tema es algún aspecto de la cultura japonesa. A quien no le interesen las obsesiones de un Unamuno difícilmente emprenderá la lectura de *Cómo se hace una novela*; sí se acercará, en cambio, a *Niebla* o *Abel Sánchez* o a cualquiera de sus novelas. El poderío del ensayo es también su limitación: su especificidad temática vacilando entre la conceptualización y la impresión subjetiva.

¹ Aparecido en la revista *Life*, March 19, 1971, pp. 18-36.

Pero dentro de esos límites, el ensayo no ha sido nunca un género estático. Como los demás géneros, y siempre dentro de esos límites que lo excluyen como género popular, el ensayo ha crecido y se ha desarrollado, aunque más lentamente, hasta alcanzar nuevas formas y posibilidades expresivas. Exploraremos tres de esas direcciones en las que el ensayo hispanoamericano se aventura en formas que lo renuevan como género y en autores que ensanchan su capacidad expresiva. No es casualidad que tres de nuestros escritores más originales y audaces en sus respectivos géneros (Borges en el cuento, Paz en la poesía y Cortázar en la novela) sean también los que han obligado al ensayo a cruzar sus propios límites hasta tocar territorios ignorados en la geografía del género. Un mapa preciso de esa geografía es imposible en el espacio limitado de esta nota, pero una isobara que defina sus más altas tensiones no es del todo inabordable.

Aclaro, finalmente, que lo que me interesa de esos tres escritores son sus ensayos como forma literaria. Por depender de una forma menos compleja que la de otros géneros, el ensayo ha sido estudiado casi exclusivamente por sus contenidos. La impresión de que el ensayo, más allá de algunas lindezas de estilo, se agota en sus significados es equívoca. Si no dispone de una estructura tan elaborada como la del cuento o la novela, tampoco es un género invertebrado. Como la ficción, que habla a través de una voz narrativa, el ensayo dilucida a través de una voz reflexiva. De esta voz podemos seguir sus razonamientos (ideas significadas), oír su timbre (estilo) o percibir una sintaxis de sus enunciados (composición o estructura). Mis observaciones se aplican a este último aspecto.

En otro lugar me he ocupado de las contribuciones de Borges al género ensayo². Aquí solamente puntualizaré algunas de mis conclusiones. Un examen cuidadoso de sus inquisiciones revela que Borges es tan inventivo, renovador y travieso en sus ensayos más memorables como en sus ficciones. No es casual que algunos de sus ensayos hayan entrado en colecciones universales del género, como la antología en lengua inglesa *Fifty Great Essays*, publicada por la editorial Bantam. Lo que Borges renueva en el ensayo es su sujeción a una forma, a un rigor formal, que recuerda la tesitura estructural del cuento. Borges dispone los materiales de sus ensayos según un modelo más próximo a la narración breve que al discurso ensayístico. Esta contaminación (en el sentido de absorción y fusión con que la emplean los lingüistas) se hace ya evidente desde

² Véase mi artículo «Estructura oximorónica en los ensayos de Borges», *La prosa narrativa de J. L. B.* (Madrid: Gredos, 1974), Apéndice III, pp. 323-333.

algunos de los títulos que convienen más a un relato que a un ensayo: «El espejo de los enigmas», «La muralla y los libros», «La esfera de Pascal», «El sueño de Coleridge», «De alguien a nadie», «Avatares de la tortuga», «Formas de una leyenda». Este último nos servirá como paradigma de su técnica ensayística.

Borges se propone dilucidar el irrealismo de la leyenda del Buddha: «Cuatro salidas de Siddharta y cuatro figuras didácticas no condicen con los hábitos del azar»³. Para hacerlo sigue un orden expositivo característico de muchos de sus ensayos y no infrecuente en algunos de sus cuentos: *a*) presentación del problema («el defecto de lógica de la leyenda»); *b*) una recensión de las versiones más memorables de la leyenda; *c*) un resumen de las interpretaciones más meritorias que buscan «desatar el problema», y *d*) la solución del propio Borges acompañada de una conclusión que niega las interpretaciones anteriores y la suya propia. Cuentos como «Tema del traidor y del héroe», «La muerte y la brújula», «Tres versiones de Judas» y «La otra muerte» presentan un formato parecido: *a*) un problema (la identidad del traidor, «los hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le Roy», la identidad de Judas, las dos muertes de Juan Dahlmann); *b*) las varias versiones del problema; *c*) sus posibles soluciones, y *d*) la solución del narrador con una coda que las rechaza a todas con la misma sonrisa entre escéptica y capciosa del ensayo. La última frase del ensayo [«No me sorprendería que mi *historia* de la leyenda fuera legendaria, hecha de verdad sustancial y de errores accidentales» (p. 209)] recuerda literalmente la última frase de un cuento suyo: «La historia era increíble, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta (...), sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios» («Emma Zunz»). En el ensayo, Borges alude a «su historia de la leyenda»; ese rasgo de historia del ensayo asoma desde las primeras líneas del texto: «A la gente le repugna ver un anciano, un enfermo o un muerto, y, sin embargo, está sometida a la muerte, a las enfermedades y a la vejez; el Buddha declaró que esta reflexión lo indujo a abandonar su casa y sus padres y a vestir la ropa amarilla de los ascetas» (p. 203). Comienzo que recuerda el párrafo inicial de uno de sus relatos, «Historia del guerrero y de la cautiva»: «Fue Droctulft un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado.»

A su vez, varios de sus cuentos funcionan como una maquinaria ensayística. La abundancia de citas, autores, fechas, referencias biobiblio-

³ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1964), p. 206.

gráficas, tesis, antítesis, ediciones, etc., hacen pensar en algunos de los ingredientes asociados al ensayo. «Pierre Menard, autor del Quijote» y «Examen de la obra de Herbert Quain» ejemplifican este hibridismo genérico (en la excelente *Bibliografía* de Lucio y Revello, este último cuento está clasificado como ensayo).

Huelga aclarar que esa estructura narrativa a que Borges somete sus ensayos no es ni una efusión gratuita ni un mero alarde manierista. Lo que Borges dice desde la forma de sus ensayos es que no hay ningún motivo para no tratar las ideas y los problemas de la cultura de la misma manera que la ficción organiza su materia narrativa. Ernest Cassirer decía que el conocimiento científico del mundo es una forma de ficción⁴, y Lévi-Strauss define la cultura como «ese universo artificial creado por el hombre»⁵. Borges comparte esa conclusión. En el epílogo de sus *Otras inquisiciones* escribe: «Dos tendencias he descubierto al corregir las pruebas de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso» (p. 259). La originalidad de sus ensayos, en cuanto forma, responde consecuentemente a su visión del mundo: si el conocimiento humano es también una forma de ficción, si las ideas examinadas en sus ensayos valen por «su valor estético» y su condición de maravillas de la imaginación, ¿por qué eximir al ensayo del tratamiento aplicado a la ficción?, ¿por qué no someter el ensayo a las mismas exigencias imaginativas que gobiernan el relato? Con Borges, el ensayo adquiere una textura narrativa, e inversamente, el relato cobra una densidad ensayística.

Muy otro es el caso de Octavio Paz. Algunos de sus ensayos figuran entre las más alabadas producciones del género en lengua española. Piénsese en *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira*, *Cuadrivio*, *Clau-de Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, *Corriente alterna* y *Los hijos del limo*, y en sus colecciones más recientes *El ogro filantrópico* (1979) e *In/mediaciones* (1979). Pero de todos ellos, incluyendo *Las peras del olmo*, *Puertas al campo*, *Marcel Duchamp*, *Conjunciones y disyunciones*, *Postdata* y *El signo y el garabato*, es en *El mono gramático* donde el género alcanza su más alta tensión y a él nos referiremos. ¿Ensayo?, ¿poema?, ¿poema-ensayo?, ¿ensayo-poema? O tal vez una simbiosis que trasciende la noción de género. Es un ensayo en el sentido de que se propone describir las ruinas de la ciudad de Galta, abandonada en 1910,

⁴ Ernest Cassirer, *Language and Myth* (New York: Dover, 1953), p. 8.

⁵ Claude Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología* (México: Siglo XXI, 1968), p. 132.

y presentar una reflexión sobre Hanumān, «el celebrado mono del *Rāmāyana*, que pudo volar y de un solo salto cruzar de la India a Ceilán, que cargó a costas los Himalayas y fue el noveno autor de la gramática»⁶. Pero como Hanumān —viento, poeta, gramático, pájaro—, el libro de Paz tiene también múltiples identidades. Lo que comenzó como el comentario sobre una caminata a Galta, la descripción de sus ruinas y la entrevisión de su pasado, se convierte en el comentario de su propio texto. La reflexión sobre Galta es también una reflexión del texto sobre sí mismo, o como dice Paz hacia el final del libro: «A medida que escribía, el camino de Galta se borraba o yo me desviaba y perdía en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto del comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo» (p. 136). Galta es el pre-texto y lo que de veras interesa es el texto. No tanto Galta como destino como el camino que conduce a Galta; menos la descripción de Galta que la escritura que la inscribe. Es aquí donde el libro se desnuda. El lenguaje, es decir, el camino, es el verdadero destino, y el ensayo sobre Galta y Hanumān es también un ensayo sobre el lenguaje y la poesía: «Vamos y venimos: la realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento, no hay nada sólido en el universo, en todo el diccionario no hay una sola palabra sobre la que reclinar la cabeza, todo es un continuo ir y venir de las cosas a los nombres a las cosas...» (p. 55). Es lo que hace el texto de Paz: de la descripción de Galta, de sus monos, de sus ruinas, de sus Sadhus (las cosas), a la descripción del medio que hace posible la descripción (los nombres). Y de la misma manera que el texto oscila entre Galta y el camino que lleva a Galta, entre las cosas y los nombres, entre el lenguaje como medio y el lenguaje como fin, hay en el libro una oscilación genérica semejante: el texto del ensayo se vuelve hacia su propio espesor y reemerge convertido en poesía.

El capítulo 16 es, creo, el mejor ejemplo de esa transmutación. Comienza como un esfuerzo de definición intelectual de las palabras *reconciliación* y *liberación*: «Conciliación es dependencia, sujeción; liberación es autosuficiencia, plenitud del uno, excelencia del único» (p. 83). Paz define subliminalmente su aproximación al ensayo: actitud conciliatoria, de dependencia, no de autosuficiencia ni de excelencia de lo único. Hacia el final del capítulo, estas dos abstracciones —«reconciliación» y «liberación»— se hacen presencia a través de un discurso que camaleónicamente asciende hacia la poesía:

⁶ Octavio Paz, *El mono gramático* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 7.

Reconciliación era una fruta... Reconciliación era un planeta ágata y una llama diminuta, una muchacha... Reconciliación era la vibración de un grano de luz encerrado en la pupila de un gato echado en un ángulo del mediodía; la respiración de las sombras dormidas a los pies del otoño desollado; las temperaturas ocres, las rachas datiladas, bermejas, hornazas y las pozas verdes, las cuencas del hielo, los cielos errabundos y en harapos de realeza, los tambores de la lluvia; soles del tamaño de un cuarto de hora, pero que contienen todos los siglos; arañas que tejen redes translúcidas para bestezuelas infinitesimales, ciegas y emisoras de claridades; follajes de llamas, follajes de agua, follajes de piedra, follajes magnéticos (p. 87).

Por eso el ensayo de Paz es un ejercicio de reconciliación entre dos géneros —ensayo y poesía—, entre las cosas y sus nombres, entre Galta y el camino a Galta, entre el lenguaje y la poesía: «La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo» (p. 86). Esa misma alquimia tiene lugar en el texto: poesía incrustada en el lenguaje y lenguaje imbricado en la poesía: reconciliación. Hacia el final del libro, Paz cuenta que «Hanumán escribió sobre las rocas una pieza de teatro, *Mahanātaka*, con el mismo asunto del *Rāmāyana*; al leerla, Vālmiki temió que opacase su poema y le suplicó que la ocultase. El Mono accedió al ruego del poeta, desgajó la montaña y arrojó las rocas al océano. La tinta y la pluma de Vālmiki sobre el papel son una metáfora del rayo y la lluvia con que Hanumán escribió su drama sobre los peñascos» (p. 135). Para que Vālmiki pudiera escribir el *Rāmāyana*, Hanumán tuvo primero que destruir su drama, pero el poema es una metáfora del drama. A su vez, el poema de Vālmiki es también una metáfora del lenguaje, ya que, como explica Paz, «por la escritura abolimos las cosas, las convertimos en sentido» (p. 97). El camino a Galta es entonces el lenguaje que recorre el poema para llegar a la poesía: «Escribir y hablar es trazar un camino» (p. 109). ¿Y qué espera al final del camino a Galta? Unas ruinas habitadas por monos, parias y ramera. Nada. No otro es el final del poema, de todo poema: «La poesía —dice Paz— no quiere saber qué hay al fin del camino... La escritura es una búsqueda del sentido que ella misma expele. Al final de la búsqueda, el sentido se disipa y nos revela una realidad propiamente insensata... ¿Qué queda? Queda el doble movimiento de la escritura: camino hacia el sentido, disipación del sentido» (pp. 114 y 134). Ese doble camino es también el que recorre el texto de Paz. Ensayo en cuanto búsqueda de un sentido: el camino a Galta;

poesía como esfuerzo de disipación de ese sentido: el camino por los signos del lenguaje. Metáforas de metáforas de metáforas: «Ahora me doy cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo» (p. 136). El texto no es ni ensayo ni poema, no es esto o aquello, sino esto y aquello: «un sistema de espejos que poco a poco han ido revelando otro texto» (p. 138). Ese texto es un ensayo con funciones poéticas o tal vez un poema con funciones de ensayo. Y la poesía de Paz, ¿no es un intento de cristalizar en imágenes posibles respuestas a esos interrogantes que corretean, siempre al borde de la poesía, a lo largo de sus ensayos?

Un buen punto de partida para definir la originalidad de los ensayos de Julió Cortázar es su propio comentario sobre *Rayuela*: «Allí hice la tentativa más a fondo de que era capaz en ese momento para plantearme en términos de novela lo que otros, los filósofos, se plantean en términos metafísicos. Es decir, los grandes interrogantes, las grandes preguntas»⁷. Como en los casos de Borges y Paz, también Cortázar hace con los géneros literarios lo que Colón con su paradoja del huevo, una transgresión: una novela construida sobre las funciones del ensayo, un género que se arquea hasta alcanzar la curvatura del otro. No se trata de la novela-ensayo al modo de Sartre o Unamuno, sino del ensayo como lo entiende Ulrich, el personaje de Musil tan admirado por Cortázar: «El ensayo —dice Ulrich en el primer volumen de *El hombre sin atributos*— es la forma única e inalterable que asume la vida interior de una persona en un pensamiento decisivo: dominio que se abre entre la religión y el conocimiento, entre el ejemplo y la doctrina, entre el *amor intelectualis* y la poesía»⁸. Musil habla de una forma ensayística que, como en el caso de *Rayuela*, se plantea en términos novelísticos: ideas que más que razonarse intelectualmente se viven apasionadamente, y que más que probarse en la abstracción se realizan en el diálogo vivo. Por eso los interrogantes que se plantea *Rayuela*, aunque correspondan al dominio tradicional del ensayo o del tratado, están abordados desde la novela y se resuelven con ese mismo hibridismo característico de algunos cuentos de Borges y de ciertos poemas de Paz.

La obra ensayística de Cortázar es tan abultada y aventurada como su obra narrativa. Mucho antes de publicar su primer volumen de ensayos —*La vuelta al día en ochenta mundos* (1967)— publicó ensayos sueltos en revistas literarias y académicas desde los veintiséis años, como

⁷ Margarita García Flores, «Siete respuestas de Julio Cortázar», *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 7, marzo de 1967, p. 11.

⁸ Robert Musil, *The Man Without Qualities* (New York: Capricorn, 1965), p. 301.

su breve prosa sobre Rimbaud, que apareció en la revista *Huella* todavía bajo el seudónimo de Julio Denis. Luego vino *Ultimo round*, de 1969; *Prosa de observatorio*, de 1972, y más recientemente *Territorios*, de 1978. Libros-collage, como él los llama, en los que todos los géneros se dan cita: cuento, poema y ensayo.

¿En qué reside la originalidad de sus ensayos? En su tono. Más que una prosa que se lee, los ensayos de Cortázar se presentan como una voz que se oye. Son menos el monólogo a que nos ha acostumbrado el género que un diálogo con el lector o con un interlocutor implicado que actúa como *alter-ego* del lector. Ese tono de diálogo acerca sus ensayos al tenor narrativo de la novela. En la mayor parte de los casos son ensayos que, más que exponer, cuentan algo, pero lo cuentan no a la manera cerrada del cuento, sino según ese modo inconcluso y abierto que caracteriza a la novela. Oigamos un ensayo escogido al azar, el dedicado a la pelea Firpo-Dempsey:

Una noche me tocó involuntariamente dejar estupefacta a una señora que me preguntaba cuáles eran los grandes momentos del siglo xx que me había tocado vivir. Sin pensar, como siempre que voy a decir algo que está realmente muy bien, contesté: «Señora, a mí me tocó asistir al nacimiento de la radio y a la muerte del box.» La señora, que usaba sombrero, pasó inmediatamente a hablar de Hölderlin⁹.

O éste dedicado al arte fantástico:

Esta mañana Teodoro W. Adorno hizo una cosa de gato: en mitad de un apasionado discurso, mitad jeremiada y mitad arrastre apoyadísimo contra mis pantalones, se quedó inmóvil y rígido mirando fijamente un punto del aire en el que para mí no había nada que ver hasta la pared...¹⁰.

Este estilo despeinado y tan a contrapelo del tradicionalmente asociado al tono epigramático del ensayo es parte de esa batalla contra la solemnidad que Cortázar libra dentro de nuestra literatura. Sus ensayos son un esfuerzo deliberado por parecerse lo menos posible al ensayo en su forma rebuscadamente tradicional, es decir, a un estilo impersonal y engolado. Borges decía que haber dado con la voz de un personaje era haber encontrado al personaje. Cortázar hace extensivo ese criterio al ensayo: prosa que en vez de dictaminar, discurre; que en vez de ase-

⁹ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (México: Siglo XXI, 1967), p. 69.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

verar, dialoga, y que frente al estilo sentencioso (y por eso autoritario) del género prefiere el suelto y participatorio de la novela.

Los mejores ejemplos aparecen en su última colección de ensayos, *Territorios*. Para hablar del arte de Rita Renoir o Antonio Saura o Julio Silva, Cortázar nos cuenta una historia, o un chiste, o una anécdota, o nos ofrece un contexto de su tema que para él representa el mejor texto para definir ese tema. Nunca sentimos que la voz que nos habla de este o aquel artista lo hace como un observador exterior, como lo haría un Bruno respecto a Johnny Carter. Por el contrario, esa voz parece venir, como en la novela, del mismo ámbito en que está inmerso el sujeto del ensayo, como si sujeto y objeto, el observador y lo observado, fueran por igual residentes del mismo habitat: no actitud de juez o árbitro, sino de copartícipe y cómplice.

El más bello de esos ensayos y el que mejor tipifica su *modus operandi* es «Paseo entre las jaulas», escrito originalmente como prólogo a la edición de Franco María Ricci de los grabados que forman el bestiario de Alois Zötl, artista austríaco de fines del siglo pasado. Para hablarnos de esos inquietantes animales en que la observación y la imaginación se dan la mano, Cortázar nos refiere a su propio bestiario, a sus criaturas del sueño, de la escritura, de la lectura y de la vida. Entiende que la mejor manera de hablar del bestiario de Alois Zötl es hablando de su propio bestiario: «Y en vista de que me he puesto tan confidencial, que es mi mejor manera de celebrar a Zötl sin ofenderlo con comentarios inútiles, agregaré...»¹¹. He aquí resumida su concepción del ensayo, que no es otra que la del novelista. El novelista habla de sí mismo a través de sus personajes; su presencia se manifiesta en una ausencia, de cuyo silencio la novela genera su poderío. En sus ensayos, Cortázar invierte este orden. Todos ellos lo aluden directa o indirectamente; son una confidencia o, mejor, una refracción del arte de Rita Renoir o Antonio Saura o Alois Zötl en un espectador-cómplice que ha dejado de ser mero espectador para convertirse en extensión literaria de ese arte visual, no hablando sobre este grabado, esta danza o aquel cuadro, sino *participando* en su magia o encantamiento. El ensayo es la narración de esa participación. Habla de su objeto describiendo sus efectos (o presencia) en el sujeto. Técnica novelística no sólo por su estilo eminentemente narrativo y nunca expositivo, sino porque así como en la novela los personajes forman parte de la óptica de su creador, en estos ensayos también sus objetos se convierten en testimonio de su autor. Para Cortázar, explorar el bestiario de Alois Zötl es una forma de explorar su propio bestiario. Describir

¹¹ Julio Cortázar, *Territorios* (México: Siglo XXI, 1978), p. 44.

esos artefactos visuales es empobrecerlos o, en el peor de los casos, cancelarlos: «No me gusta describir, entre otras razones porque no sé, me sale frío y de contragolpe, preferir que la primera palabra esté ya centrada, *cosa ocurriendo*, una de tantas ilusiones de escritor, pero activa y actuante, máxima aproximación sin decoro previo: con Rita Renoir no se puede, hay que operar sobre distintos planos...»¹². Explicarlos es trivializarlos o, en el peor de los casos, estrangularlos con un cordel de palabras anquilosadas: «Precisamente por eso, por desconfianza del vocabulario, me niego a toda tentativa de explicación; tampoco la busca Torres Agüero cuando pinta»¹³. No se trata de un dudoso impresionismo que operaría como el comentario, la descripción o la explicación: reemplazando el objeto por su sombra subjetiva. No descripción, sino refracción, en el sentido estricto del fenómeno dióptrico: traslación oblicua de un haz de luz de un medio a otro de diferente densidad. El ensayo de Cortázar no busca reemplazar un territorio (el objeto artístico) por otro (la escritura), sino establecer un puente entre ambos. La realización última del ensayo es ese instante en que entre el objeto artístico y su refracción en el sujeto se entabla un diálogo que los trasciende, un espacio que, aunque creado por el contacto de dos conciencias (una visual, otra literaria), prescinde de ellas, como *el intervalo* del poema metafísico indio *Vijñana Bhairava*, citado por el propio Cortázar: «En el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces en ese intervalo resplandece la Realidad»¹⁴. Los ensayos de Cortázar se aproximan a la novela por su actitud de diálogo: diálogo con su objeto, diálogo con el lector, diálogo consigo mismo. Pero diálogo también en el sentido de la filosofía dialogal de Martin Buber. A la relación sujeto-objeto, Buber llama diálogo entre el yo y el tú, y a ese «intervalo» del poema indio que transparenta la Realidad, Buber lo define como «la esfera del entre», en cuyo ámbito reside «lo realmente real». La resistencia de Cortázar a describir o explicar su «objeto» es la resistencia de Buber a ver el tú como una entidad ajena y escindida del yo: «No puedo representar, denotar o describir al hombre en quien, a través de quien, algo me ha sido dicho... No es una experiencia que pueda ser recordada independientemente de la situación; permanece como el discurso de ese momento y no puede ser aislada: interrogante de un interrogador en busca de su respuesta»¹⁵. Esta res-

¹² *Ibid.*, p. 19.

¹³ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵ Martin Buber, *Between Man and Man* (New York: Macmillan, 1971), p. 10.

ponsabilidad del diálogo como acto fecundador de la vida se extiende al plano de las artes: «Todo arte es desde su origen de naturaleza dialógica. Toda música invita a un oído que no es el del músico; toda escultura, a un ojo que no es el del escultor; la arquitectura, además, invita a entrar en el edificio. Todas ellas dicen, a quien las recibe, algo (no un 'sentimiento', sino un misterio percibido) que solamente puede decirse en ese lenguaje preciso»¹⁶. Cortázar entiende el ensayo no como una descripción o comentario o traducción de ese lenguaje, sino como el oído, el ojo o la marcha que responde a la invitación al diálogo de esta música, aquel cuadro o este edificio. Lo que ese lenguaje busca no es su pantomima, sino una respuesta. No es un lenguaje que monologa sumido en su propia contemplación, sino palabra que se tiende al otro como un puente, diálogo vivo. Pero para que ese diálogo se produzca, para que ese puente que Buber llama «el entre» («intervalo») se dé como el espacio en que el cuadro o la música se realizan, el ojo y el oído deben primero asumir la distancia que los separa del tú encarnado en el objeto: «Es imposible dar por sentado que el tú está preparado para recibir y disponerse a dialogar con el yo. Más bien y preeminentemente están en oposición porque el otro piensa otras cosas y de manera diferente, ya que no se trata de un juego de damas jugado en la torre de un castillo en el aire, sino del difícil juego de la vida sobre esta tierra dura en el que inexorablemente uno es consciente de la otredad del otro. A esa otredad no se la cuestiona sin antes realizarla asimilando su naturaleza a nuestro propio pensamiento. Pensamos en relación a ella, nos dirigimos a ella y dialogamos con ella en nuestro pensamiento»¹⁷.

El diálogo entonces se nutre menos de las semejanzas que de las diferencias. Por ser un acto creador en el que la otredad del uno fecunda la conciencia del otro, excluye todo hermafroditismo. Los ensayos de Cortázar asimilan las diferencias de su tema u objeto para generar con ellas un espacio nuevo, un texto en el que el cuadro visto aparece regenerado, refractado en una densidad segunda, realizado en su función humana. Cortázar entiende el ensayo no como un monólogo, sino como una respuesta que contiene la pregunta; no como cerrada soledad, sino como afirmación abierta del uno que incorpora al otro; no como estéril onanismo, sino como el acto fecundador de dos conciencias, de dos sensibilidades, de dos verdades. El ensayo, en resumen, como un diálogo tal como lo entiende Buber. Cortázar concluye un texto dedicado al pintor argentino Torres Agüero con un párrafo que resume lúcidamente su compren-

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

sión del género: «En este mundo concluido y perfecto —dice—, donde las rupturas y las tensiones cierran aún más el circuito de cada pintura, hay una manera de mirar que lo revela en otro plano, que lo hace de verdad obra abierta para mostrar *en el intervalo* lo que el poeta indio llama la Realidad. En todo caso, para mí ese intervalo es siempre una lentísima succión y un brusco salto; cuántas veces he sido y seré la mosca en la tela de Agüero. Atrapado por ella, aquí y allí al mismo tiempo, mirándome desde el cuadro que miro, sé que ha habido apertura, que he pasado... La Realidad está en nosotros mismos siempre que hayamos querido buscarla más allá, detectores de intervalos fulgurantes, y que saltemos luego de vuelta a este lado, libres de la red, riendo en un viento de felicidad, de reconquista»¹⁸.

Resumo: creo notar en los tres autores una tendencia semejante a fecundar el ensayo con géneros en los que cada uno de ellos es maestro. Los ensayos de Borges, Paz y Cortázar presentan un esfuerzo de hibridación que amplía sus límites y renueva sus posibilidades expresivas. En esta operación, el cuento, el poema y la novela dejan sobre la superficie de sus respectivos ensayos una estela que, si por un lado delata el efecto de esos géneros sobre el ensayo, por el otro revela que esos géneros han sido también marcados por la impronta del ensayo.

¹⁸ Julio Cortázar, *Territorios*, p. 104.