



[CAPÍTULO DOS]

Antes de la formación, inquietudes por la *forma*: algunas notas

~ ÉDGAR ANDRÉS LEAL GIL ~

San Agustín, acerca del tiempo, nos sigue diciendo: «¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé, pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé» (XI, c. 14, p. 17). Podría trocar la palabra “tiempo” por “forma”. ¿Qué es, pues, la forma? Si no me lo pregunto siento que lo sé, pero cuando convierto la forma en inquietud, no sé con certeza y claridad qué es. Resulta imposible, entonces, situar la forma en lo dicho, en su unidad y totalidad que define. Definir en fotografía es delinear, mostrar lo que se ve, sin desenfoque, sin opacidad. No puedo definir ni enfocar qué es la forma. Me queda la opacidad, la veladura, el filtro, lo no definido que no solo tiene una forma, sino varias, múltiples. ¿Tiene, entonces, algún sentido preguntarse por lo que no se puede definir ni someter a la epifanía de la respuesta? Tiene todos los sentidos. Quizá por eso es necesario preguntarse por la forma, puesto que, ante una no respuesta, aparecen formas, otras formas, más formas, formas.

¿Y a la mano qué tengo? La literatura, el arte, la filosofía. Aunque sería pretencioso usar el artículo “la”, “el”. Tal vez, a la mano tengo fragmentos, algunos vestigios que he ido encontrando en eso que llamo literatura, arte, filosofía, y que de cierta manera le dan forma a este texto amorfo. ¿Y por qué fragmentos? «Por pereza, por frivolidad, por asco, pero también por otras razones...» (Cioran, 2011, p. 113).

Entre tanto, comparto algunos que en ocasiones me han dado la ilusión de comprender qué es eso que llamo, qué pienso, qué siento y me afecta como forma.



La forma. Lo que percibimos y pensamos como forma lo han convertido, canjeado por formalismo puro. No es inocuo que la teorización de las formas se basa y sostiene en lo formal. El formalismo invisibilizó la forma.

En adelante, podríamos considerar en dejar de llamar forma a lo formal, ni a lo formal como forma.

La forma formal es aquello que podemos categorizar, identificar, caracterizar, catalogar, generalizar, explicar, determinar... La forma no es científicista, mientras que el formalismo es uno de sus pilares. En ese sentido, la forma está más próxima a eso que acontece en la experiencia, en la literatura.

El formalismo dejaría dicho que la experiencia es una categoría, que la literatura es un conjunto de textos caracterizados por lo narrativo que aborda un tema específico y preestablecido. ¿Es eso la experiencia? ¿Es eso lo literario? Desde un punto de vista formal, sí. ¿Y desde la forma? No sabríamos ni podríamos decirlo sin certeza alguna.



¿Qué sería, pues, la experiencia con la literatura?

Tal vez revestir, invertir, poner, quitar, reemplazar, remendar para dar formas.

Quizá tenga que ver con habitar formas.

Las formas revisten; el formalismo desviste, desnuda. Quizá la forma se aproxime más a lo erótico mientras que el formalismo pretenda una especie de pornografía. «La automatización de la forma» (Brecht, 1973, p. 405) es el desnudamiento de la forma, la ilusión de hallar la forma última, su esencia.



Nietzsche no deja en paz a sus lectores, no nos deja en paz. Con una desenvoltura rayana en la insolencia, levanta constantemente la cabeza del papel en el que está escribiendo y nos mira directamente a la cara. Insistentemente, nos agarra por las solapas, nos sacude los hombros, nos hace preguntas impertinentes, nos da órdenes, nos observa con descaro, nos hace señas. Desvergonzadamente, interrumpe nuestra tranquilidad, nuestra inocencia, nuestro anonimato y se planta de un salto ante nosotros con esa mirada burlona de quien se sabe capaz de reconocer inmediatamente de qué pasta estamos hechos, interpeándonos en nuestra propia actividad, metiéndose directamente en nuestro territorio, atacando nuestro presunto conformismo, nuestra supuesta mala voluntad... La escritura de Nietzsche nos interroga y nos obliga a interrogarnos sobre la calidad de nuestra propia lectura (Larrosa, 2003, p. 361).

La pregunta por la forma. ¿Qué es la forma?, ¿Qué puede ser la forma? La forma. Podríamos pensar en la experiencia o en la literatura o en la lectura, que es una cosa concreta que marca los límites, que enmarca, que muestra la forma. La forma es la forma, lo que forma. Pero, entonces, ¿qué sería la forma?

Ante esta pregunta, salta la palabra “formalismo”. El formalismo sí determina la forma. Se refiere a formas, es decir, géneros, formatos, modos; no obstante, ¿cuál es esa forma que nos inquieta?

Con lugar a dudas, no es la forma que conceptualiza y también se comprende desde el formalismo que se ocupa del “cómo” (la forma) más que del “qué” (contenido). Una operación similar a la que lleva a cabo la información, que dota de supremacía al contenido (lo que queda dicho) frente a la forma (el cómo se dice). Esto, pues, termina exacerbando esa concepción maniqueísta de todo, no solo de la escritura, una cosa o la otra.

¿Acaso el contenido no es forma y la forma contenido? Esa correspondencia en realidad no es correspondencia, porque tanto la forma

como el contenido no son separadas, y cuando se dan de manera aisladas no se percibe esa potencia a la que se refiere Jorge Larrosa cuando nos comparte su experiencia de lectura, que se aproxima a la forma que nos inquieta; experiencia que, cabe decirlo también, la hemos experimentado, pues al levantar la cabeza de un libro de Nietzsche para hallar en ocasiones un respiro, dibujar una sonrisa malvada o cerrar el libro con fuerza, nos hemos encontrado con su mirada dura pero amistosa.

Esa presencia de repente es la forma que buscamos, que vivimos. Esa puede que sea la forma (la forma de lo otro), que no formalismo (la forma de lo mismo).



Esa separación propiciada entre forma y contenido que, de manera franca, casi denuncia Susan Sontag cuando prosigue diciéndonos que dicha separación y, de paso, entronación de esa idea del contenido «Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo (1986, p. 20); por tanto, y ante la razón instrumental de dicha intelectualidad, «interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo de significados» (p. 20) más que de formas. «Es convertir el mundo en este mundo», y casi grita Sontag («¡este mundo!») como si hubiera otro (p. 20). Se da, pues, una separación.

El grito silencioso nos hace resonar palabras halladas en un diario de un mal año de un reconocido escritor, quien escribe opiniones contundentes (o creemos que él lo hace), pero no nos dice su nombre.

Al respecto de lo que nos dice Susan Sontag, J. M. Coetzee nos escribe en *sobre el cuerpo*:

Nos referimos a «el perro con la pata dolorida» o «el pájaro con el ala rota», pero ni el perro ni el pájaro piensan en sí mismos de ese modo. Cuando el perro intenta andar, no hay más que SOY DOLOR y, cuando el pájaro trata de emprender el vuelo, solo hay un NO PUEDO.

Las cosas parecen ser distintas en nuestro caso. El hecho de que haya locuciones corrientes como “mi pierna”, “mi ojo”, “mi cerebro”, e incluso “mi cuerpo”, indica que creemos en la existencia de una entidad inmaterial, que determina la relación de poseedor respecto a poseído en lo que atañe a las “partes” del cuerpo, e incluso al cuerpo en su totalidad. O bien la existencia de tales locuciones demuestra que el lenguaje no tiene dónde agarrarse, que no puede ponerse en marcha, hasta que ha dividido la unidad de la experiencia (2005, p. 69).



La forma es abismo, no es certeza...

Su pregunta es inquietante porque no se tienen convicciones acerca de la forma, y como sabemos: «Solo tiene convicciones quien no ha profundizado en nada» (Cioran, 2016, p. 141).



A propósito del extrañamiento (distanciamiento) como forma

Extrañamiento o distanciamiento, eso propone Beltrach Brecht ante la asfixiante costumbre mecánica que desemboca en la insidiosa normalización y naturalización.

Extrañarse en no habituarse es percibir como si lo otro se presentase por primera vez ante nosotros. Distanciarse para aproximarse de otra forma, y de nuevo alejarse, distanciarse para volver a extrañarse.

Esa lejanía, el distanciamiento y extrañamiento combaten la ilusión de dominio y de control, que converge en precisamente lo normal, lo natural.

La alarma de Brecht se da frente al formalismo ruso, que no buscó innovaciones en las formas, sino en su disposición y uso. Dice Todorov al

respecto que «Los hechos artísticos testimoniaban que la *differentia specifica* en arte no se expresa en los elementos constituyentes, sino en la utilización que se hace de ellos» (1976, p. 30). Uso, utilización de las formas que llevan al texto literario a ser estudiado y explicado científicamente, es decir, a una teorización.

En ese sentido, eso que se llama forma se empieza a tornar como fórmula, como formalismo. De ahí el grito brechtiano contra esa lógica totalitaria que explica todo o pretende hacerlo por medio de lo que Brecht llamó «Automatismo de la forma y que era muy peligroso» (1973, p. 405), dado que «se encuentran unos cuantos principios (que) dan de qué hablar; parece descubrirse un nuevo callejón. Al principio, la nueva forma promete esto y lo otro, pero pronto empieza a exigir esto y lo otro, independientemente del tema y la función» (p. 405).

Ese “independientemente (formalista) del tema y la función” suena igual a “lo importante es lo que se dice (contenido), independientemente de cómo se diga”.

De modo que «la nueva forma era un nuevo orden, una nueva organización, chocante y obsequiosa de las viejas cosas, un formalismo» (p. 405); un formalismo que anestesia la forma. El extrañamiento sería, pues, el desatar la forma, el despertarla; dejarla ser sin que sepamos muy bien qué sea.

Esa preocupación formalista por saber qué es verdaderamente es una negación de eso otro que acontece en la forma. La forma no es formalismo. El formalismo es la forma de lo mismo. La forma vibra en ese distanciamiento que nos narra Beltroch Brecht cuando nos dice:

Hallar una forma de presentación en la que lo familiar se convirtiese en sorprendente y lo habitual en asombroso. Aquello con lo que nos hallamos todos los días debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas que parecían naturales debían ser reconocidas como cosas artificiales (1972, p. 51).

En otras palabras, ficcionales...



Josep María Esquirol nos pone en la mesa esa conversación de un ser humano con un ser angelical y el extrañamiento que surgiría no tanto por parte del mortal, sino del ser metafísico; su extrañamiento por la extraña cotidianidad. Un dios, un ser abstracto, carece de cotidianidad, que en palabras de Jorge Larrosa sería «No eso que pasa, sino eso que me pasa» (2000, p. 14). De repente, la pobreza de experiencia (Benjamin, 1933) es una carencia de experiencia por la cotidianidad.

Añoramos lo metafísico. Anhelamos ser angélicos más que humanos. Negamos nuestra condición de cotidianidad, la cual adquirimos al ser expulsados del Paraíso.

Nuestro empobrecimiento radica, parafraseando a Emile Cioran (2016, p. 18), en que luego de haber sido exiliados añoramos el Paraíso o damos otro por seguro; paraíso que carece de forma, pues se fundamenta en la esencia. El extrañamiento del ángel es por esas formas, esa potencia de lo que podría ser, suceder, acontecer o pasar en la cotidianidad.

En el Paraíso todo es; por tanto, nada sucede, nada acontece y nada pasa.



En la metafísica el esencialismo ve con malos ojos a la forma. Si no, ¿por qué Platón expulsa a los poetas de la polis?, ¿les prohíbe permanecer allí? Tal vez, porque lo poético y sus formas no informan, sino que combaten... estallan...



No dejo de pensar en esa befa nietzscheana contra algunos lectores.

Nietzsche les grita: «¡Lectores de periódicos!», que solo acuden, según Benjamin, al arma más avanzada del capitalismo para informarse, para sentirse actualizados de lo que pasa en la realidad, para estar comunicados con sus pares.

Lector de periódico: aquel que concibe el lenguaje, las palabras como un instrumento de comunicación y lee de la misma manera todo: periódicos, literatura, poesía, informes... El lector de periódicos solo lee en una vía y lee las palabras positivamente, con exagerada transparencia; solo se interesa por el contenido o el formalismo. La información y la comunicación propician la disociación de forma y contenido, mientras que la transmisión es próxima a la forma.

Recuerdo, para ilustrar esto, una conversación que tuve con un amigo en torno a eso de la comunicación y la transmisión. Convocamos a Hölderlin, de la mano de Heidegger, y esa revelación del lenguaje como el bien más inocente, al tiempo más peligroso dado al hombre. En esa peligrosa inocencia o inocente peligrosidad situamos dos palabras: “comunicación” y “transmisión”.

En la comunicación hay una instrumentalización (información); en la transmisión (lo poético), esa ingenuidad, esa diferencia que se torna peligrosa; sin embargo, frente a decir con claridad ello, hallamos la imposibilidad. Solo pudimos asociarlo a cuestiones culinarias.

La comunicación se nos mostró, pues, como comida rápida: una hamburguesa de McDonald con papas fritas y gaseosa, servida contra el tiempo para devorar raudamente en presencia de ausentes sentados en sillas que, en lugar de invitar al habitar, provocan el huir por su incomodidad. Cualquiera, sin conocerle, nos da de comer cualquier cosa.

La transmisión, contrariamente, la pensamos como una comida familiar: un sancocho de esos que se han dejado de hacer, pero se hacían en otros tiempos por las abuelas y convocaba a conocidos y desconocidos, que por el primitivo dar y compartir se hacían amigos a través de la hospitalidad con y de los otros.

Comida en los dos casos que se diferencia por el cuidado, el otro, la hospitalidad, el encuentro, la experiencia, lo poético; en otras palabras, por la forma.

Esa conversación la tengo aún presente. La valoro, y pienso comprenderla más y, sobre todo, encarnarla.

Tiempo después, encontré unas palabras que me decían algo similar y a las que acudo para intentar decir, de otra forma, eso inquietante que acontece con relación a esas dos palabras: “transmisión” y “comunicación”.

Esas palabras me narran algo así:

«La sociedad humana ha creado el lenguaje con la finalidad de que podamos comunicarnos unos a otros nuestros pensamientos, sentimientos e intenciones», reza el *Manual de comunicaciones 101* que usa el profesor David Laurie en esa asignatura que ahora se llama Comunicación, pero que otrora fue Lenguas Modernas.

A Laurie se le antoja absurda tal definición de lenguaje y, sobre todo, de finalidad. «Su opinión, por más que no la airee, es que el origen del habla radica en la canción, en la necesidad de llenar por medio del sonido la inmensidad y el vacío del alma» (Coetzee, 2012, p. 10).



Me pregunto por la forma.

Intento escribir, y tal como Bernardo Soares, «Estoy escribiendo, a fin de cuentas, como fuga y refugio. Evito las ideas. Olvido las expresiones exactas, y ellas se me abrillantan en el acto físico de escribir, como si fueran producto de la pluma misma» (Pessoa, 2013, p. 33).

Y sigo escribiendo...

¿Y la forma?

No sé...



El tambor de hojalata resuena. El grito vitricida de Oskar me molesta y rompe esta tranquilidad transparente del lenguaje. Además de los gritos, hay ruptura por la narración del niño de tres años que se mantiene, a pesar del paso del tiempo, así, niño.

Confieso que comencé a leer el libro de Günter Grass al menos tres veces (y la tercera no fue la vencida), y siempre lo abandoné. Se me hacía inasible, denso, “inleíble”, si existe la palabra. Encontraba ciertas imágenes y situaciones que me gustaban, pero terminaba por aburrirme (recor-dé lo que me pasó con otros libros). La cuarta vez me propuse terminarlo.

Me adentré por la mirilla y observé a Oskar, con paciencia, abandonando esa pretensión de comprender la historia que de por sí aún se me hace incomprensible, y me dejé llevar. Me dejé contar la historia de Oskar Matzerath a su manera: farragosa, exagerada, inverosímil; una forma particular. Avancé con Oskar y pude terminar de leer el libro.

(Lo inquietante: *su forma*).

Me quedo con dos anotaciones más pequeñas:

Primera: el punto de inflexión que brinda sentidos es llegar hasta *el crecimiento de un vagón de mercancía*, donde el dolor en las articulaciones no permite a Oskar escribir y ni «la pluma estilográfica quiere dejarse guiar» (Grass, 2015, p. 471). Bruno, el enfermero que «casi no (le) quita el ojo de encima» (p. 13), toma su lugar y escribe siguiendo el hilo del relato.

Decir que hay un cambio de narrador sería plausible; no obstante, se pasa de alguien que transmite a otro que comunica. Oskar, mientras escribe, vive y revive su vida, incluso se la inventa; Bruno, por el contrario, informa la vida de Oskar. Ese cambio extraño deja la sensación de que Bruno hubiese conta-

do la historia de Oskar Matzerath en unas cuantas páginas, pues se hubiese enfocado en lo dicho por su paciencia psiquiátrica y el contenido de sus palabras, y así su historia sería inteligible y terminaría aburriendo por su ordinariez. Bruno no hubiera usado casi 700 páginas, puesto que en la decena que escribe deja todo dicho sobre Oskar.

Contrariamente, a Oskar le interesa la forma que habita su vida, sus palabras; esas imágenes de su abuela de faldas infinitas, su abuelo pirómano, el padre que no es y el tío que sí lo fue; su crecimiento...

Segunda: *El bodegón de las cebollas*, donde Oskar, con sus amigos, tocaba música de 9 de la noche a 2 de la madrugada para amenizar a los clientes que acudían a ese restaurante, entre los que había «hombres de negocios, médicos, abogados, artistas, también de teatro; periodistas, gente de cine, deportistas conocidos... en pocas palabras, todos los que hoy se llaman intelectuales...» (p. 590). Todos iban allí, recibían tablitas de manera en formas de cerdos y peces y cuchillos de cocina de manera sublime. Finalmente, recibían cebollas, «cebollas como las que compra un ama de casa; cebollas como las que vende la verdulera; cebollas como las que plantan y cosechan el campesino o la campesina o la sirvienta» (p. 592). Cebollas que pelaban. Los clientes no iban al bodegón de las cebollas a comer, iban a pelar cebollas.

—¿Para qué?

—Para llorar, porque se les había olvidado luego de la guerra, pues vivían «en el siglo sin lágrimas, a pesar de tanto sufrimiento por todas partes» (p. 593).

Cebollas que lograban «lo que el mundo y el sufrimiento de este mundo no lograban: lágrimas redondas y humanas» (p. 593).

Ese bodegón de las cebollas me recuerda la imagen benjaminiana de los soldados que retornaban de la guerra sumidos en un silencio asfixiante, pues tampoco hubo cebollas. Esas cebollas poéticas, cargadas de formas indecibles, inentendibles pero conmovedoras, que afectaban; cebollas que materializaron el silencio en lágrimas.

De repente, y por qué no, las cebollas de hoy son la poesía, el cine, la literatura... En una palabra, que son muchas: la narración y su poética, a las que acudimos para reír y la mayoría de las veces para llorar desconsoladamente.

Puede que sea en eso poético que no nos informa ni comunica, pero sí nos hace experimentar otras cosas y encontrar la forma que nos inquieta.



Conversación y forma:

¿Por qué más en conversación y no tanto en el diálogo? Porque el diálogo tiene un fin, un propósito o un objetivo. Se dialoga sobre algo concreto, y ese algo es un faro que orienta. Conversar sería versar sobre algo, moverse, cantar sin la pretensión de concluir o cerrar o llegar. No hay una única orientación.

En tal caso, es posible dejar de dialogar, perder el hilo. Quizá sea en ese perder que se hace presente la conversación. El diálogo es común, mientras que la conversación puede no serlo, porque en lo que conversamos con otro hay una opacidad, un silencio enigmático e indescifrable.

¿Dónde se situaría más la forma?

¿En la conversación o en el diálogo?

En otra lectura aparece la imagen de la conversación radicalizada.

En *Foe*, la historia de *Crusó* dista un tanto, o más bien ofrece otra perspectiva del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. En *Foe*, *Viernes* es el protagonista y lo acompaña *Susan Barton* luego del rescate de la isla desierta. Página tras página, la imagen de *Crusó* se diluye como huellas en la arena y emerge *Viernes* misteriosamente, no en silencio, sino en un mutismo absoluto, y no solo porque su lengua fue amputada (¿por caníbales o por el mismo *Crusó*?, —se pregunta *Susan Barton* con insistencia ante la incapacidad de comunicarse con *Viernes*), sino por una inconexión a través de las palabras, que también pueden ser expresadas desde otros lugares y no solo desde la voz.

Susan intenta enseñar a *Viernes* palabras para comunicarse con él y enterarse de qué piensa, de su vida y de quién le cortó la lengua. Así aclara sus sospechas sobre el *Robinson* de J. M. Coetzee. No es posible ni con imágenes, ni con palabras, ni con grafías... En medio de la frustración y de la soledad que le provoca el mudo *Viernes*, *Susan Barton* toca torpemente una flauta sin saber qué pone en marcha con el sonido, y *Viernes* responde con otros sonidos y una absurda danza.

Ahora es *Susan* quien no entiende qué quiere decir (o decirle) el que hasta ese momento estuvo callado; sin embargo, a pesar de esa interpelación, ella, que cree habitar la tierra de las palabras, se pregunta. Y es cuando surge esa imagen del conversar, pues con *Viernes* resulta imposible el diálogo.

Susan se pregunta (nos pregunta) y nos dice:

Pensé: Cierto, no estoy conversando con *Viernes*. Pero ¿no es como si lo estuviera haciendo? ¿Qué es la conversación sino una forma musical en la que los dos interlocutores atacan alternativamente el mismo estribillo? ¿Qué importa cuál sea el estribillo de nuestra conversación o la melodía que interpretemos [...]? ¿Acaso no es cierto que algo ocurre entre ellos y que de cada nuevo encuentro salen frescos y curados por algún tiempo de su soledad? Mientras

Viernes y yo tengamos la música en común tal vez ni a él ni a mí nos haga falta ningún otro lenguaje (2004, p. 96).



Una perfecta unidad, la búsqueda de un sistema coherente son la prueba de una vida personal pobre, esquemática e insulsa, carentes de contradicciones, de gratuidad, de paradojas. Solo las contradicciones y las antonimias interiores prueban una vida espiritual fecunda, pues solo ellas proporcionan al flujo y a la abundancia interna una posibilidad de realización (Cioran, 1996, p. 32).

Unidad, coherencia, sistema, esquema, perfección... palabras que me suenan a formalismo.

Contradicción, paradoja, inconsecuencia, flujo, abundancia... y no dejo de escuchar la palabra “forma”.

Forma

Forma.



«¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura no por desinterés, sino, al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones?» (Barthes, 1994, p. 34). ¿Qué es eso que nos hace detener?; ¿tomar un respiro para asociar, conectar, preguntar, pensar, reír? ¿Cuál es ese acontecimiento que percibimos en las palabras escritas que leemos y releemos? Y nos sigue preguntando con inquietud Roland Barthes: «En una palabra, ¿no os ha pasado nunca eso de leer levantando la cabeza?» (p. 34).

Respondemos que sí, que levantamos constantemente la cabeza y nos preguntamos: ¿Levantamos la cabeza ante la forma?



La forma es también eso que nos asusta por su extranjería, que en ocasiones nos golpea. En su libro sobre Dostoievski, J. M. Coetzee nos recuerda (*¿Crimen y castigo?*) cuando nos narra que:

Mientras estuvo usted leyendo el relato de mi hijo, permítame que se lo diga, me percaté de que se mantenía usted a cierta distancia, de que erigía una barrera de ridiculización, como si esas palabras hubieran podido saltar de la página y estrangularlo (2014, p. 57).

Y el policía le pregunta, nos pregunta:

—¿Qué es lo que tanto miedo le da, consejero Maximov? Mientras leía la historia de Karamzín, o de Karamzov, o como se llame, cuando el cráneo de Karamzín se parte en dos igual que un huevo, dígame la verdad: ¿Sufre usted con él, o se siente usted exultante aunque en secreto, como si fuera suyo el brazo que empuñaba el hacha? Y permítame que conteste por usted: la lectura consiste en ser el brazo y ser el hacha y ser el cráneo que se parte (pp. 57-58).



Releo estas palabras y me pregunto si Fernando Vallejo (2005), en su gran diálogo¹ del Quijote, quizá se refiere a la forma y, de paso, problematiza el formalismo. Nos cuenta Vallejo (incluyéndonos y lo agradezco) que, «A cuatrocientos años de su publicación, el Quijote sigue asombrándonos con sus riquezas y complejidades, sin que alcancemos a desentrañar todavía su significado profundo».

1 Yo lo leo más como una conversación...

La forma es eso que nos hace volver

Y Vallejo sigue:

Tres veces lo he leído, en tres épocas muy distintas de mi vida, y las tres con la misma mezcla de asombro y devoción y riéndome a las carcajadas como si alguien me hubiera soltado la cuerda de la risa.

Me pregunto con relación a esto: ¿Por qué volvemos a ciertos libros? ¿Qué nos hace retornar? ¿Qué es eso que sigue diciéndonos otras cosas, a pesar de haberlo ya leído, y pensamos ingenuamente que por eso lo conocemos? ¿Eso que nos extraña, eso desconocido que nos asombra es más próximo a la forma que al formalismo?

Vallejo nos ofrece perspectivas; para él como para nosotros todo lo que dice don Quijote es maravilloso. Todo, todo, todo. Sin embargo, mientras nos preguntamos, afirma: «Si (la técnica) de Cervantes también lo fuera (maravillosa), las palabras de don Quijote serían opacadas por ella o cuando menos contrarrestadas», es decir, la forma resultaría aherrojada por el formalismo.

A lo largo del diálogo (que insistimos en leer como conversación) Vallejo recalca errores mayúsculos de Cervantes en su escritura del Quijote. Errores ortográficos, gramaticales, espaciales, situacionales... Errores que no censuramos, sino que celebramos encomiásticamente: «El Quijote no tiene defectos: los defectos en él se vuelven cualidades». Errores que no cometerían escritores como Mujica Láínez, Azorín o Alejo Carpentier. No obstante, por su preocupación por la prolijidad de la escritura, tanto en las palabras de Alejo Carpentier, Azorín o Mujica Láínez, «No es concebible el Quijote».

El Quijote soslaya el formalismo. Su forma lo rompe, lo agrieta. La forma vibra en la torpeza, en el descuido, la desidia y la ingenuidad; en su risa danzarina que se burla de la pesadez del formalismo.



La forma quizá sea eso que sobrevive (y se escapa) al formalismo y al contenido.



La forma hace estallar al formalismo, la forma es dinamita; hace que la forma sea otra cosa. Una novela no es ya la novela ni un informe es el informe².

La forma es una vibración, un movimiento que afecta, extiende, conecta, interrumpe. La forma es acontecimiento, es irreductible.

La forma, aunque me pase, es ajena, es extraña, y eso que me pasa, aunque no sepa con certeza qué es, «no puede ser mío [...], no puede ser mi propiedad [...], no puede estar previamente capturado o previamente apropiado ni por mis palabras, ni por mis ideas, ni por mis sentimientos, ni por mi saber, ni por mi poder, ni por mi voluntad» (Larrosa, 2009, p. 15).

Esa forma es lo que se nos presenta como lo radicalmente otro.



Nietzscheanamente, ir más allá del formalismo y el contenido. Intentar ir hacia la forma.

2 Recordemos el inolvidable informe de Brodeck (2015).