

◆ COLECCIÓN ◆
FERNANDO CARLOS
VEVIA ROMERO

Juan Villoro

Tres ensayos



Programa Universitario
de Fomento a la Lectura

◆ COLECCIÓN ◆
FERNANDO CARLOS
VEVIA ROMERO

Juan Villoro



Tres ensayos



Programa Universitario
de Fomento a la Lectura





Ricardo Villanueva Lomelí
Rectoría General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrectoría Ejecutiva

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretaría General

Carlos Iván Moreno Arellano
Coordinación General Académica

Patricia Rosas Chávez
Dirección de Letras para Volar

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial Universitaria



**Programa Universitario
de Fomento a la Lectura**

Primera edición electrónica, 2020

Director de la colección
Fernando Carlos Vevia Romero

Coordinador de la colección
Alfredo Tomás Ortega Ojeda

Autor
Juan Antonio Villoro Ruiz

Prólogo
Patricia Córdova Abundis

D.R. © 2020, Universidad de Guadalajara



Editorial Universitaria
José Bonifacio Andrada 2679
Colonia Lomas de Guevara
44657, Guadalajara, Jalisco
www.editorial.udg.mx

Diciembre de 2020

ISBN 978-607-547-999-6
DOI: <https://doi.org/10.32870/9786075479996>



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Todos los derechos de autor y conexos de este libro, así como de cualquiera de sus contenidos, se encuentran reservados y pertenecen a la Universidad de Guadalajara; por lo que se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso por escrito del titular de los derechos correspondientes. Queda prohibido cualquier uso, reproducción, extracción, recopilación, procesamiento, transformación y/o explotación, sea total o parcial, sea en el pasado, en el presente o en el futuro, con fines de entrenamiento de cualquier clase de inteligencia artificial, minería de datos y texto y, en general, cualquier fin de desarrollo o comercialización de sistemas, herramientas o tecnologías de inteligencia artificial, incluyendo pero no limitando a la generación de obras derivadas o contenidos basados total o parcialmente en este libro y/o en alguna de sus partes. Cualquier acto de los aquí descritos, o cualquier otro similar, está sujeto a la celebración de una licencia. Realizar alguna de esas conductas sin autorización puede resultar en el ejercicio de acciones jurídicas.

Hecho en México
Made in Mexico

Estimado lector:

A casi una década de su creación, el Programa Universitario de Fomento a la Lectura Letras para Volar se ha consolidado como una iniciativa de responsabilidad social de gran alcance. Este Programa atiende un problema social que se encuentra en la base de la educación y realiza acciones no sólo para el desarrollo de habilidades como leer y escribir en el ámbito universitario, sino que también promueve el placer por la lectura y el acceso a los libros.

Sabemos que existe una correlación positiva entre la cantidad de libros que se poseen y el desempeño académico; sin embargo, en México sólo una de cada cuatro personas tiene más de veinticinco libros en su hogar (Conaculta, 2016). Por eso, la Universidad de Guadalajara se ha empeñado en aportar tirajes masivos para hacer accesible la lectura, así como desarrollar una serie de actividades que promuevan el gusto por ésta.

Las colecciones literarias de narrativa, Caminante Fernando del Paso; de poesía, Hugo Gutiérrez Vega, y de ensayo, Fernando Carlos Vevia Romero, expresan

un mensaje que la Universidad de Guadalajara quiere transmitir a toda la ciudadanía: leer es importante, leer es placentero, leer es transformador, leer es posible.

¡Que ningún universitario se quede sin leer!

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General
Universidad de Guadalajara

Índice

- 9** **Juan Villoro: los embates de la perplejidad**
- 17** **I. La pasión y la condena. Viaje en torno
a una mesa de trabajo**
- 23 Los estímulos del caos
- 26 La mente y el mundo
- 31 Vivir el texto
- 38 La pose y el rostro
- 44 Darse de alta
- 49** **II. El *Quijote*, una lectura fronteriza**
- 56 La invención del contexto
- 59 Leer lo que podría ser
- 62 Polos opuestos
- 68 Escritura y movimiento
- 70 De rocinante al impala: caballeros y
detectives
- 74 La frontera melancólica
- 81** **III. Lección de arena: *Pedro Páramo***
- 81 Historia y mito
- 88 La muerte deseada
- 90 Ruidos. Voces. Rumores
- 97 Los dioses obligados



Juan Villoro: los embates de la perplejidad

Dice Juan Villoro que “una de las cosas más difíciles es refundar la esperanza en medio de la catástrofe” (*La utilidad del deseo*). Su avasallante obra literaria y su presencia viva en las letras mexicanas es una manera compleja, creativa y digna de recuperar la esperanza en nuestro vapuleado país.

Sus relatos breves, sus crónicas, sus ensayos y sus novelas nos permiten aproximarnos a la realidad desde la luminosidad de una frase que da claridad a lo aparentemente inexplicable, y desde la sagacidad de un argumento que sirve para constatar que el centro de la circunferencia está en todas partes y que, por ello, el mejor intérprete será el que sabe que su visión es contingente al espacio, tiempo y lenguaje que lo sostiene.

Los cuentos de Villoro nos enseñan que las personas con una existencia de apariencia anodina pueden en realidad estar caminando en dirección a un momento misterioso y memorable que contradice, pero también otorga sentido a sus vidas. En su relato “Confianza” (*Espejo retrovisor*), por ejemplo, un profesionista que difícilmente experimenta el arrebato de la pasión se convierte en un seductor seducido capaz de experimentar

un momento erótico que los lectores —adivinamos— inundará toda su vida.

Los personajes de Juan Villoro recorren los laberintos mentales en los que adolece el hombre contemporáneo. Laberintos que tendrían que ser inocuos porque se forjan con figuras elementales pero que, encarnados en la vida humana, no lo son: pequeñas obsesiones, repeticiones cotidianas que tristemente suplen nuestra necesidad del ritual; el vacío de significado o la ausencia del placer que se filtra silenciosamente entre una y otra de nuestras acciones durante el día; o la ceguera de no tener del todo claro a dónde llegaremos tras el paso de los días.

En “Forward Kyoto” (*Espejo retrovisor*), Villoro recrea cómo la relación amorosa entre dos puede crecer a partir de tres. Un par de socios fotógrafos bifurca su camino: uno se inscribe sin dificultad en el mundo digital y en el éxito empresarial; el otro permanece fiel a la fotografía analógica y a una mezcla de romanticismo y neurosis que la ciudad le propicia. El primero presenta, al segundo, a Naomi, una fotógrafa con quien el narrador acaba haciendo su vida en Kyoto. El cuento es en realidad una novela corta de amor, tal vez una de las novelas más cortas escritas en español. Ahí el asombro, la espontaneidad, la belleza del vivir, la gracia de la amistad, y el placer único y refinado de beber un Albariño, salpican la vida de los personajes. Las descripciones de Villoro son simultáneamente análisis e imagen inespe-

rada: “Ella hablaba —escribe sobre Naomi— como si participara en un congreso tenue, un congreso que ocurría en un sueño”. (*Espejo retrovisor*, p. 43)

El humor de Juan Villoro puede ser frecuentemente irónico. El absurdo de la realidad mexicana toma marcada forma en “Mariachi”, un relato que bien podría ser una parodia del psicoanálisis, pero también una parodia de uno de los emblemas folclóricos nacionales. La obsesión del joven protagonista por las mujeres de pelo blanco y el origen de su oficio como cantante los explica así:

Mi madre murió cuando yo tenía dos años. Es un dato esencial para entender por qué puedo llorar cada vez que quiero. Me basta pensar en una foto. Estoy vestido de marinero, ella me abraza y sonríe ante el hombre que va a manejar el Buick en el que se volcaron. Mi padre bebió media botella de tequila en el rancho al que fueron a comer. No me acuerdo del entierro pero cuentan que se tiró llorando a la fosa. Él me inició en la canción ranchera. También me regaló la foto que me ayuda a llorar: mi madre sonríe, enamorada del hombre que la va a llevar a un festejo; fuera de cuadro, mi padre dispara la cámara, con la alegría de los infelices. (*Espejo retrovisor*, p. 63)

La crónica. La atención de Juan Villoro a nuestro entorno no es sólo cultural y humorística, también lo es

histórica y otra vez luminosa. Muy a su tono, pone a dialogar el sí y el no de lo que acontece, la transparencia del día con la zozobra que propicia la noche de las cosas. En su imprescindible crónica “Los convidados de agosto”, en la que da vida a la Convención Nacional Democrática que sucedió después del levantamiento zapatista en 1994, el autor de las novelas *El disparo de Argón* y *El testigo* narra las vicisitudes de la caravana en su camino por la riquísima Chiapas:

Los bosques, las vegas fértiles, las palmas, sugerían un viaje de Los Alpes a la Amazonia, nunca de México a México. Recordé un fotomural que en 1969 adornaba la primera línea del metro: una sierra desértica y la leyenda “Nuestro problema”. Como la Conquista, la ardua geografía ha contribuido a la explicación mítica de la miseria.

Chiapas es el jardín secreto de una nación donde la hierba es un lujo que se contempla en los estadios. (*Espejo retrovisor*, p. 163)

La palabra de Juan Villoro pierde constante y sutilmente la inocencia. En su caminata, la selva y lo orgánico se imponen. El bucolismo termina, dice. Y a nosotros, lectores testigos, una frase puede dejarnos girando sin parar, hasta encontrar la clave verbal o imagen perceptiva que mejor respalde su precepto: “El aprendizaje de

la adversidad —afirma— tiene una última frontera: el cuerpo”. (*Espejo retrovisor*, p. 164)

La simpatía por el discurso zapatista no escapa a su implacable crítica. El subcomandante Marcos escribe piezas maestras de retórica política que se sitúan entre el antes y el después de la utopía socialista. Pero el llamado texto de Aguascalientes, pronunciado por el subcomandante Marcos, contiene “arrebatos de poesía”. “En la veneración literaria del subcomandante —escribe Villoro— se cumple la misma operación reductora de la ‘literatura comprometida’. Una novela que se limita al proselitismo es tan inútil como una arenga política que se percibe como un caudal de metáforas”. (*Espejo retrovisor*, p. 167)

Juan Villoro representa, en nuestras letras, una crítica sin adscripción. Su mirada es desnuda y sólo es fiel a su incuestionable pericia para ver la verdad giratoria de las cosas.

El ensayo. La obra ensayística de Juan Villoro recorre la literatura clásica nacional e internacional. *La utilidad del deseo*, su más reciente libro en el género, recoge ensayos insustituibles para quienes ejercemos las letras. En el “Camino de la madera”, que funciona como prólogo pero que constituye por sí mismo una disertación ejemplar sobre su formación como escritor, Juan Villoro nos explica su relación con la lengua. La singular diglosia que caracterizó su infancia, al hablar español en la vida cotidiana y al utilizar y escribir alemán en la escuela,

lo dispuso a un natural extrañamiento ante la realidad y ante la manera de nombrar las cosas. El origen de su poética y su afilado pensamiento acaso descansa ahí:

A los seis años aprendí a escribir “madera que se frota” para referirme en un idioma que no era el mío a un cerillo. Poco a poco me acostumbré a entender mi propia lengua como un depósito donde se almacenaban rarezas de ese tipo. El aprendizaje es la posibilidad de que una extravagancia se vuelva lógica. El más reciente eslabón de ese proceso autodidacta es este libro. (*La utilidad del deseo*, p. 13)

Con una sugestiva alegoría entre el bosque y la escritura, Villoro nos introduce a su mundo creativo, a “una foresta mental en pos de ideas, imágenes, adjetivos” (*La utilidad del deseo*, p. 10). El deleite del bosque como el del libro parece radicar en la vastedad de su materia, en la profundidad y movimiento de sus ramas, en los ciclos en que muda su follaje. Y nos recuerda: “Nadie disfruta en silencio absoluto. El deseo debe contagiarse [...] La lectura pide compañía”. (*La utilidad del deseo*, p. 10-11) “Leer libros: [es] una forma de que arda la madera” (*La utilidad del deseo*, p. 13), afirma.

La obra de Juan Villoro es un espeso bosque en el que es posible abrir claros cuando leemos sus ensayos, volar asidos a lianas cuando leemos sus cuentos, adentrarnos a un viaje nocturno y espeso cuando transcu-

rrimos las páginas de sus novelas, o ver brillar el sol que atraviesa altas copas cuando deslindamos el agudo ojo de sus ensayos y crónicas.

El patrimonio literario de Juan Villoro, como el que han forjado Arreola, Fuentes, Paz, Fernando del Paso y otros, lo hacemos nuestro. Sin ellos, no podríamos descifrar nuestra singular existencia nacional. Sin ellos, el espejo de nuestra esperanza sería, con mucho, más opaco.

Patricia Córdova Abundis



I. La pasión y la condena. Viaje en torno a una mesa de trabajo¹

“Trabajamos en la oscuridad. Hacemos lo que podemos. Damos lo que tenemos. Nuestra incertidumbre es nuestra pasión y nuestra pasión es nuestra meta. Lo demás es la locura del arte”. Con estas palabras, Henry James resumió una vida dedicada a desentrañar historias singulares en situaciones aparentemente rutinarias del microcosmos humano. El desafío central de su trabajo no fue encontrar un tema, sino transformarlo en la resistente sustancia del arte.

La frase citada habla del esfuerzo, pero también de la necesaria resignación ante los límites de ese esfuerzo: “Hacemos lo que podemos”. James buscó las palabras más certeras y empleó distintos métodos para alcanzarlas. Convencido de que su estilo dependía de la oralidad, pasó de la escritura al dictado en voz alta. Este método, bastante cercano a la actuación, lo llevó a probar suerte en el teatro en los últimos años de su vida. Sin

.....
¹ Conferencia inaugural del III Festival Puerto de Ideas, pronunciada en Valparaíso, Chile, el 8 de noviembre de 2013.

embargo, las elaboradas peroratas con las que componía sus relatos carecieron de fortuna en escena.

La progresiva pérdida de la memoria le trajo problemas de vocabulario. En una ocasión quiso dictar la palabra “perro” y sólo produjo esta tentativa vaguedad: “Algo negro, algo canino...”. Esta aproximativa relación con el lenguaje lo alejó de la franqueza y la precisión, pero le permitió notables rodeos estilísticos. Para referirse amablemente a una señora fea elaboró un complicado elogio: “Aquella pobre casquivana poseía cierta gracia cadavérica”. En ocasiones, el hallazgo estético proviene de un defecto. Sergio Pitol narra en *El oscuro hermano gemelo* una cena en la que la conversación más interesante ocurre en la parte de la mesa a la que no tiene cabal acceso, pues padece un problema auditivo. Obligado a completar las frases oídas a medias, urde una trama sorprendente.

En el caso de James, la dificultad de utilizar el lenguaje directo puede ser vista como una falla de elocuencia o una señal de cortesía, pero también como un ejemplo de los desvelos del escritor por acercarse tentativamente a un tema esquivo. Escribir es un devaneo hacia una meta ignorada. Lo más significativo en la cita que encabeza este ensayo es la última frase: después de aceptar su oficio como una fatigosa artesanía, James alude a la oscuridad de los resultados: “Lo demás es la locura del arte”. Nadie está totalmente seguro de lo que escribe.

Thomas Mann comentó que la principal diferencia entre alguien que redacta por una razón cualquiera y un auténtico escritor es que para el segundo el texto es más difícil. La vocación literaria comienza por asumir que la escritura es un problema. La página en blanco no se supera por medio de un dichoso automatismo. Hay que escoger entre una palabra y otra, eliminar repeticiones, evitar la rima involuntaria, esquivar el adverbio estruendoso y el adjetivo exagerado, encontrar el tono justo, colocar una alusión que evite la literalidad, crear mensajes que se sobrentiendan. El estilo literario genera la ilusión de un idioma privado, compartido en forma íntima entre el autor y el lector. “En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...”, una voz nos interpela en forma diferente, y el modo en que esa frase es leída crea un vínculo singular que se modificará con otro lector.

El lenguaje literario explora nuevas posibilidades “naturales” del idioma. Sin abandonar los elementos comunes de la lengua, crea una zona de complicidad en la que puede transmitir un secreto. Nadie nos había hablado así. En la primera frase del Quijote, vocablos tan habituales como “lugar”, “acordarme” y “nombre” se organizan de tal manera que lo conocido sorprende: las palabras de siempre revelan su vida privada.

Lograr eso requiere de inaudito esfuerzo cuyo saldo es inseguro. El propio Cervantes comparaba su oficio con el de un tahúr que apuesta con las cartas que

le prestó la suerte. No hay certeza durante el proceso creativo ni la hay al terminar. Los premios no son certificados de inmortalidad y las ventas cambian con las veleidades del mercado. El único sistema de medida para el talento es lo que llamamos “tradición”. Pero incluso el pasado está en disputa. Autores que una época juzga clásicos son olvidados en la siguiente y otros tardan siglos en adquirir el rango, siempre provisional, de “genios indiscutibles”.

¿Por qué se ejerce esta tarea sin recompensa cierta? Revisemos el lugar de los hechos: una mesa con papeles en desorden, objetos no siempre útiles (clips, gomas de borrar, lápices con o sin punta, cajas que contienen pastillas, botones, boletos de metro, un casete sin grabadora), recuerdos que misteriosamente llegaron ahí (un silbato, una pelota de goma, un encendedor), facturas y recibos olvidados, apuntes que ya no significan nada, post-its urgentísimos, remedios para malestares pasados, fotos de familia que estorban pero tienen valor de talismán, objetos rotos, trozos de algo que el tiempo y la mala memoria han vuelto indescifrables.

Esa zona caótica y abrumadoramente normal resume la misteriosa condición del hecho estético. Los hallazgos surgen de un espacio común que parece negarlos.

¿Puede la magia ocurrir en circunstancias tan pedestres? El pintor opera en un taller salvaje donde el uso progresivo de los materiales deja huellas en los muros, los zapatos y las cejas, y donde los colores adquieren un

destino. La mesa de un escritor niega toda alquimia. El único asombro que podría causar es el de estar perfectamente ordenada.

El sitio de la escritura merece ser visto como uno de los enigmas de lo infraordinario que tanto interesaron a Georges Perec. Lo extraño puede surgir en las situaciones más banales. Un personaje de Cortázar se pone un suéter y queda atrapado en una madeja indescifrable.

En su jornada, el escritor busca algo semejante, el surgimiento de lo inexplicable en un entorno común. Los peroles borboteantes del hechicero y el bosque de cristal en el laboratorio del inventor anuncian que ahí se producirán asombros. La mesa de un novelista revela, si acaso, que sus pastillas para la úlcera ya caducaron y que debe comprar hojas para la impresora.

Pero el autor está y no está en su lugar de trabajo. El decorado le resulta innecesario e incluso distractor. Ciertos autores buscan la incomodidad para sentirse mejor. Günter Grass escribe de pie ante un púlpito y Friedrich Schiller colocaba manzanas podridas en un cajón para que su aroma le creara la sensación de estar en otro sitio.

Las virtudes del ambiente no necesariamente estimulan la creación. En un estudio con vista al mar es más difícil concentrar la vista en los papeles. Un cuento de Ricardo Piglia trata de dos enfermos que comparten cuarto. Uno de ellos está cerca de la ventana y describe las intrincadas maravillas que puede observar desde ahí.

Cuando el enfermo que ha escuchado las historias puede acercarse a la ventana, descubre que da a un muro. El paisaje había sido inventado por el otro enfermo. Seguramente, la contemplación real de un escenario fabuloso habría desatado menos historias.

Uno de los grandes enigmas de las musas es que sean representadas como mujeres hermosas. La belleza paraliza; ante el rostro perfecto nos convertimos en seres balbuceantes. Si en el mundo de los hechos enfrentáramos a una bellísima Calíope, difícilmente sentiríamos la energía de la musa de la elocuencia. Dominados por su encanto, tartamudearíamos en el intento de invitarle un café.

La escritura surge en un ámbito sin gracia, la mesa de trabajo. En su novela *Mao II*, Don DeLillo cuenta la historia de una fotógrafa deseosa de retratar a un autor recluso. Él detesta la manipulación mediática de la literatura. Su oficio no merece ser exhibido; su principal “acción” visible consiste en perder el pelo sobre el teclado. El efecto de la escritura puede ser riquísimo, pero las condiciones en que surge carecen de interés externo.

En su último relato, “La memoria de Shakespeare”, Borges logró una esclarecedora reflexión sobre las motivaciones del arte. Un hombre recibe la inaudita oportunidad de tener en su mente todos los recuerdos del autor de *Macbeth*. Imagina lo que será disponer de la vida interior de quien produjo un caudaloso lenguaje:

“Fue como si me ofrecieran el mar”. No puede rechazar la oferta. Sin embargo, cuando entra en posesión de ese pasado, descubre que las memorias del poeta del sonido y de la furia son tan banales como las de cualquier hombre: “La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que éstas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable”. Ser Shakespeare, vivir como él, significa recordar un atardecer común, el roce con el pelambre de un perro, el sabor de una manzana. Su desafortada arquitectura verbal se sustentó en esos precarios estímulos. El protagonista del cuento vive una historia más extraordinaria que la de su ídolo, pero no sabe narrarla. El arte no depende de los materiales, sino de la manera de usar ese barro común.

Los estímulos del caos

¿Qué nos impulsa a pasar la mayor parte de la vida ante una mesa caótica? Juan Carlos Onetti definió su vocación en estos términos: “La literatura es una pasión, un vicio y una condena”. Sería injusto decir que el escritor no disfruta su trabajo, pero sería más injusto suponer que lo hace todo el tiempo.

Durante el Festival de Paraty, en Brasil, sostuve una conversación con el escritor israelí Etgar Keret. La última

pregunta que nos hicieron tuvo que ver con la felicidad. ¿Gozábamos al escribir? El autor de *Pizzería kamikaze* dijo que el mundo era demasiado adverso como para también sufrir al escribir. Su trabajo lo rescataba dichosamente de las miserias reales. Yo opiné algo que parece diferente pero acaso no lo sea tanto. Escribir fatiga. Debemos elegir entre los muchos modos de expresar algo, debemos corregirlo, debemos tirarlo a la basura, debemos empezar de nuevo. “Hay que fracasar mejor” era el lema optimista de Beckett. Lo interesante es que esa lucha no es sólo una forma complicada de sufrir; es una forma complicada de gozar.

El primer aprendizaje de un autor es que los libros no quieren ser escritos. Se resisten, sacan las uñas, muerden. Este rechazo repele, pero también cautiva. Nada más placentero a fin de cuentas que lo que se conquista con dificultad. Sin embargo, aquí acecha otro peligro. Saber que el talento representa la superación de una torpeza puede llevar a uno de los más frecuentes errores literarios: pensar que hacemos mejor lo que se nos dificulta más.

Lo cierto es que todo escritor encuentra un modo de sobrellevar, e incluso disfrutar, los rigores que conlleva su trabajo. De ahí la condición de “vicio” a la que se refiere Onetti.

No cualquier persona se somete a esas exigencias. Más allá de la vocación o la “facilidad” para escribir, se requiere de condiciones psicológicas particulares —y

algo extravagantes— para alejarse de los otros a idear un universo paralelo. La mayoría de la gente no siente ese impulso.

Sin acudir al gabinete del doctor Freud, podemos decir que el autor busca compensar a través de la escritura algo que no obtiene en el resto de su existencia. ¿Qué juguete perdió en su remota infancia? ¿Qué exilio lo sometió a la añoranza de los perdidos sabores del origen? ¿Qué impresión de la naturaleza humana lo llevó a imaginar congéneres? ¿Qué afán de dominio le permitió ser Dios, alcalde, rey soberano de un territorio concebido a su imagen y semejanza?

No hay experiencia humana sin representación de esa experiencia. Uno de los principales resultados de la percepción es que el mundo tangible está incompleto: la realidad fáctica no basta. Necesitamos imaginarla, soñarla, reinventarla. Quien evoca el pasado o anhela el futuro vive en otra región mental. El escritor es un profesional de esa evasión y está dispuesto a pagar el precio que conlleva. En aras del placer, acepta una condena. Su vicio consiste en unir esos opuestos: busca placer en la condena.

La mayor parte de los escritores no escribe porque sepa algo; escribe para saberlo. *El millón*, de Marco Polo, y las *Cartas de Relación*, de Hernán Cortés, transmiten experiencias que los autores conocen antes de tomar la pluma. El viajero veneciano y el conquistador extremeño transmiten portentos realmente vividos. El autor de

ficción carece de esa cantera previa; su expedición ocurre en la página, sin mapas definidos ni estrategia preconcebida.

La mente y el mundo

Nadie se encerraría en un despacho a escribir si esa raza no tuviera cierta aceptación social. De los escribas mayas a los cuentistas becados del presente, el trabajo de inventar a solas cumple una necesidad social. Una especie dotada de razón necesita otorgar sentido al arbitrario entorno.

Como señala Roger Bartra en su *Antropología del cerebro*, la cultura es el almacén de memoria que forma parte orgánica de la especie y permite su supervivencia. Incapaces de asimilar en el cuerpo todo lo que necesitamos para expandir las posibilidades de la mente, hemos creado un exocerebro: “Ciertas regiones del cerebro humano adquieren genéticamente una dependencia neurofisiológica [de un sistema] que se transmite por mecanismos culturales y sociales”, escribe Bartra. Las bibliotecas, las universidades y la realidad virtual son depósitos de conocimiento que amplían nuestras funciones, el cerebro exterior que nos define como comunidad.

El escritor contribuye a configurar los símbolos y los sistemas de representación de una especie que

depende de la comunicación y la conciencia que tiene de sí misma.

Esto puede llevar a la consideración de que el artista es un mártir de la creación que sufre para que otros gocen (o por lo menos comprendan su destino). Ciertos autores han perdido la razón en esa búsqueda. La sensibilidad es un combustible delicado y puede ocasionar que el artista arda en su propia luz. Cuando Hölderlin sucumbió a sus demonios, su casero dijo con acierto que había sido vencido por lo que llevaba dentro.

Haciendo a un lado los casos más extremos, pensemos en un castigo menor, el de la disciplina, que obliga a pasar horas ante el texto. El escritor necesita estar ahí y no siempre quiere hacerlo. De manera célebre (y, a juzgar por el resultado, poco provechosa), Francisco González Bocanegra fue encerrado por su novia para que escribiera la convulsa letra del Himno nacional mexicano. Sin necesidad de estar preso, el autor acude a distintas variantes del “método Bocanegra” para no abandonar la mesa de la que desea alejarse.

Una vez concentrado en su trabajo, no puede prever del todo lo que va a ocurrir. A propósito de esto, escribe Giorgio Agamben: “La imaginación circunscribe un espacio en el que no pensamos todavía”. Es el momento crucial del acto creativo: el artista sabe y no sabe lo que hace. Imaginar es un gesto anterior a la razón que debe ser sancionado por ella. Al modo de un sonámbulo, el escritor avanza por un camino que se modifica

con sus pisadas. Después de varios borradores, cobra mayor conciencia de su recorrido, abre los ojos, deja de caminar dormido y llega a una forma de la vigilia que por cansancio o resignación llama “versión definitiva”.

¿Hasta qué punto podemos valorar objetivamente lo que imaginamos? Cortázar aseguraba que, de vez en cuando, su personaje Lucas “ponía” un soneto como una gallina pone un huevo. Esta idea es irónica, no tanto por comparar a un autor con una gallina, sino porque despoja de dramatismo y originalidad al acto creativo y lo convierte en un desecho natural del organismo.

La realidad es muy distinta. Raras veces un escritor acepta el resultado sin más. En su crónica memoriosa *Joseph Anton*, Salman Rushdie cuenta cómo Harold Pinter, ya encumbrado como el mayor dramaturgo vivo de Inglaterra, mandaba textos por fax a sus amigos y esperaba con ansias una respuesta aprobatoria. Esa inseguridad no es superable; pertenece a la vocación. El autor se pone en tela de juicio en cada uno de sus textos y carece de un método incontrovertible para juzgarlos.

En su origen, el impulso creativo pertenece a la imaginación, donde “no pensamos todavía”. Algo impulsa a escribir: un sueño, una vivencia que de pronto se carga de sentido, un recuerdo encubridor, algo escuchado al azar, un malentendido que se torna elocuente, la reacción ante lo que otro no pudo decir cabalmente.

La escritura propiamente dicha implica pasar de esas intuiciones a una zona racional, controlada por la

técnica, el “oficio literario”. El juicio que merece ese trabajo es siempre subjetivo. Críticos y profesores han ensayado numerosos métodos valorativos para los productos de la fantasía, algunos tan creativos como la ficción. Aunque sus dictámenes suelen ser modificados por el tiempo y los variables juicios de la tradición, son más confiables que la valoración que un autor hace de sí mismo. En ese terreno resbaladizo incluso la soberbia es insegura. Los autores que recitan sus poemas de memoria, como si agregaran frutos a la realidad y parecen felices de haberse conocido en el espejo, revelan que en el fondo dudan de sus textos. Si las obras se bastaran a sí mismas no tendrían que poner tanto énfasis en ellas. En el polo opuesto se encuentran quienes se torturan con una autocrítica a la que ningún elogio pondrá remedio: Kafka y Gógol se consideraban pésimos escritores.

No hay garantía de que lo que escribimos tenga calidad certificada. Recuerdo una conversación con Roberto Bolaño en la que llegamos a la siguiente conclusión: la única prueba confiable de que un texto “estaba bien” ocurría cuando nos parecía escrito por otro. Esta repentina despersonalización permite la autonomía necesaria para que una obra respire por cuenta propia. Al mismo tiempo, nos priva de la posibilidad de sentirnos orgullosos de ella, pues su mayor virtud consiste en parecer ajena. Escribir significa suplantarse, ser en una voz distinta. Por eso Rimbaud pudo decir: “Yo es otro”.

El narrador se pone en la piel de sus personajes. Esta provisional transmigración de las almas permite que el autor sea el primero en percibir la ilusión de vida que debe producir el texto.

Resulta fácil comprender que el novelista se despersonaliza para vivir transitoriamente en Comala, Macondo o Yoknapatawpha. Sin embargo, el gesto mismo de escribir produce un extrañamiento. Quien corrige un texto en papel, llena la cuartilla de tachaduras. Pero al pasarlo en limpio surgen otras correcciones. La operación física de reescribir abre nuevas posibilidades. Lo asombroso es que eso sólo sucede con la escritura en acción. Al momento de leer un manuscrito, se advierten ciertos defectos, pero hay mejorías que sólo provienen de reescribir palabra por palabra. Esto lleva a una pregunta casi metafísica: ¿quién decide lo escrito? No dependemos en exclusiva de la mente, sino de su misterioso vínculo con la mano. Unos versos de Gerardo Diego resumen el enigma: “Son sensibles al tacto las estrellas / No sé escribir a máquina sin ellas”. Las yemas de los dedos parecen tomar decisiones por su cuenta, como guiadas por un dictado astral.

Los recursos de corrección de la computadora eliminan la obligación de reescribir la página entera; basta señalar una palabra para cambiarla. Para quienes pertenecemos a una generación acostumbrada a “pasar en limpio”, esto cancela las variantes que sólo aparecen en la

pausada reescritura, con el juicio crítico que subyace en la yema de los dedos.

La noción de “borrador” permite que el artífice se pase en limpio. La versión “definitiva” es una forma radical de la paradoja: el autor ha incorporado lo suficiente de sí mismo para que el resultado le parezca venturosamente ajeno.

Vivir el texto

La persona que escribe no es la misma que vive. Fernando Pessoa llevó esta circunstancia a un grado superior. Ante la ausencia de precursores en la tradición portuguesa, decidió crearlos. Concibió la poesía y las vidas de los poetas que debían justificarlo. A través de sus variados heterónimos fue muchos autores. Curiosamente, este ser múltiple llevó una vida retraída, melancólica, austera. Octavio Paz lo llamó con puntería “el desconocido de sí mismo”. Pessoa enfrentó el destino como quien vive de prestado y no puede intervenir. Ese aislamiento radical le permitió convertirse en el solitario que convivía en su interior con mucha gente.

Sin necesidad de transfigurarse para vivir como un heterónimo, el autor de ficción encarna en sus personajes. Debe narrar desde ellos, comprender sus reacciones, sus manías, sus tics, sus modismos, su manera única de ver el mundo y relacionarse con la lengua.

¿Hay algo más tentador que la posibilidad de iniciar otra vida desde cero? En los días posteriores al terremoto que devastó la Ciudad de México en 1985, me uní a una brigada de rescatistas. Ignorábamos el número de muertos y la cantidad de gente que aún podía ser salvada. De pronto me asaltó una idea: estaba en una situación ideal para desaparecer de manera definitiva, sin dejar huella. Si me iba a otro sitio y comenzaba una nueva vida, me darían por desaparecido, como a tantas víctimas de la tragedia. Me disiparía junto con los demás destinos que se transformaron en vacilantes estadísticas. Esa oportunidad de tener una posteridad en vida, de inventar una muerte cívica para asumir otra existencia, se parece mucho a la invención literaria.

Quien escribe habita un entorno paralelo cuyos riesgos van del lumbago a la perturbación mental. A través de sus fabulaciones, complementa un mundo insuficiente y en este proceso de sublimación de lo real puede quedar en órbita como un tripulante del Apolo 13.

Durante la escritura, la mente se traslada a otra parte, más genuina que el entorno tangible. La prolífica despersonalización de Dickens y Balzac los llevaba a llorar por los personajes que morían en sus páginas. Percibir a las criaturas imaginarias como seres vivos es un incontestable logro estético. También es una señal de alarma, pues colinda con la zona alucinatoria donde los amigos imaginarios se vuelven demasiado próximos.

Una equivocada exaltación romántica ha llevado a algunos colegas a elogiar a Roberto Bolaño como un mártir que cambió la escritura por la vida. Esto es falso, no sólo porque la biografía y la obra de Bolaño fueron una contundente afirmación de la vida, sino porque narrar es una manera de vivir que puede deparar emociones más plenas e intensas que las provocadas por los hechos y la espuma de los días.

¿Hay un límite para distinguir entre vida y narración? En su novela testimonial *El adversario*, Emmanuel Carrère cuenta la vida de Jean-Claude Romand, hombre consagrado a la impostura en la cartesiana sociedad francesa. Después de dejar inconclusos sus estudios de medicina, Romand fingió haberse recibido y logró engañar incluso a sus exdiscípulos. Su carácter generaba empatía y respetabilidad. Esto hizo que diversas personas le confiaran sus ahorros para que él manejara sus inversiones. Durante décadas vivió con holgura del dinero ajeno. Rentó una casa en la frontera con Suiza y fingió que trabajaba en la cercana Organización Mundial de la Salud. Todos los días cruzaba la frontera rumbo a la OMS y se quedaba en el estacionamiento de la institución. Leía durante horas, luego mataba el tiempo en un café y volvía a casa. En ocasiones, simulaba viajes de trabajo al extranjero. Durante unos días se encerraba en un cuarto de hotel, leía folletos sobre su supuesto lugar de destino y compraba algún souvenir en el aeropuerto de Ginebra. Durante décadas, ni sus familiares ni sus

amigos más cercanos sospecharon que esa vida fuera un embuste. Finalmente, Romand fue descubierto. Incapaz de soportar la verdad, que implicaba la pérdida de su vida paralela, mató a su mujer, a sus hijos y a sus padres y trató de suicidarse. Falló en este último intento y fue a dar a la cárcel. Carrère quiso contar su historia, le envió una carta y recibió una respuesta negativa. Se concentró entonces en otro proyecto, la novela autobiográfica *Una semana en la nieve*. Curiosamente fue al leer esta obra cuando Romand sintió deseos de hablar con el novelista. Quizás advirtió que toda su vida adulta había sido una novela autobiográfica, una novela extrañamente vacía, no escrita, que debía llenarse de sentido. En esta ocasión, fue él quien buscó al novelista.

El adversario ha sido aclamada como una nueva versión de *A sangre fría*, de Truman Capote. En primera instancia, la historia cautiva por la escalofriante normalidad de un multihomicida. Sin embargo, también representa una honda exploración del modo en que surgen las historias. La perversión de Romand tiene un resultado muy distinto al trabajo de un escritor, pero comparte el mismo impulso. El presunto médico llenaba sus días “hábiles” en forma imaginaria. Su error consistió en vivir su novela en vez de someterse al suplicio y al gozo de escribirla. Su historia condujo a un desenlace no sólo equívoco e inesperado sino enfermo. Su segunda vida era una escenificación literal de la forma en se produce la literatura. Sustraído del entorno, se adentraba en un

mundo paralelo, con la diferencia de que ese mundo era real y estaba hueco.

Sin necesidad de llegar a una perturbación tan extrema como la de Romand, el escritor se asigna una existencia ficticia que en ocasiones lo transforma. “¿Qué te pasa?”, pregunta la asombrada esposa. A diferencia del falso médico francés, el novelista no puede decir “tuve un problema en la OMS”.

Cuando el autor sale con las manos vacías de su estudio, no sabe a ciencia cierta qué sucede. Algo impreciso no marcha bien en su otro mundo, y se resigna a cenar una sopa que no le sabe a nada en este. “¿Cómo es posible que no puedas decir qué tienes? ¡Te dedicas a usar las palabras!”, le reclama alguien demasiado próximo, sin saber que escribir consiste, precisamente, en tener problemas con las palabras. La elocuencia no es un switch que el escritor activa en su interior: es la salida de un túnel de dificultades. Cuando la expresividad funciona, el oscuro ámbito que la precedió se desvanece. Los obstáculos para escribir no deben estar presentes en la página; son como el hilo invisible que guía al sastre y se retira cuando la prenda está lista.

No es fácil renunciar a lo que no le conviene al verso o a la prosa. Sobre todo, no es fácil renunciar a los hallazgos que brillan con luz propia pero no tienen nada que hacer en ese texto. La resistencia a suprimir estupendos giros innecesarios suele ser la perdición de los virtuosos.

El más fecundo castigo que el autor puede imponerse es el de hacer a un lado las maravillosas ocurrencias que contravienen la lógica del texto. La obra se resiste a ser creada pero, una vez en marcha, gana independencia y revela su propia sabiduría: es y no es del autor.

Llegamos a un punto nodal de la creación. Una pieza lograda genera la impresión de que ahí todo es deliberado. Eso no podría suceder de otra manera.

Uno de los grandes estímulos de leer a autores de segunda fila o claramente fallidos es que sus libros sí podrían suceder de otra manera y en consecuencia sugieren otros libros. Interrogado sobre sus influencias, el novelista menciona a ilustres precursores como Joyce, Calvino, Lucrecio, Montaigne y Benjamin, que sin duda han contribuido a definir su noción del arte y su modo de pensar; sin embargo, muchas veces la influencia más directa viene del contemporáneo que perdió la oportunidad de consumir algo y deja el asunto pendiente para quien sepa aprovecharlo.

Las lecturas mediocres tienen diversos modos de beneficiarnos. En 1976, el escritor uruguayo Danubio Torres Fierro entrevistó a Gabriel García Márquez en su casa de Ciudad de México. El autor de *El otoño del patriarca* le dijo entonces: “¿Te das cuenta que siempre empezamos por lo peor cuando estamos destinados a gustar de algo? El escritor comienza leyendo a Bécquer, a cierto Neruda, al Darío más elemental, y el músico escucha la *Serenata* de Schubert o el *Concierto para piano*

y orquesta número 1 de Tchaikovsky. Eso ayuda a entrar en materia, a descubrir qué es en realidad la literatura y qué la música, y entonces sirve para abrir caminos y despertar apetitos”.

Ciertas obras resultan imprescindibles para encender la curiosidad y avivar el fuego, pero rara vez son las mejores en su género. ¿Cuántos libros débiles necesitamos para llegar a *Ulises*? La pregunta carecería de interés si sólo se refiriera a la calidad; lo interesante es que involucra al placer y podríamos reformularla de este modo: ¿cuántos malos libros nos deben gustar antes de descubrir a Joyce?

El derecho a leer malos libros es esencial a la formación del lector. Pero también beneficia a quien, habiendo aquilatado complejas formas del placer, de pronto necesita los inciertos placeres de una obra menor.

En su búsqueda por llegar a un lenguaje que lo distinga, el escritor puede hacerse presente hasta asfixiar el texto. En una conversación con Martin Amis hablamos de las novelas tardías de Philip Roth. Con su habitual filo sarcástico, dijo: “Son estupendas, pero no entiendo por qué se obsesiona en mostrar el enorme trabajo que le dio escribirlas”. Se refería a la enfática voz narrativa que obliga a pensar más en el novelista —las decisiones que tomó y las muchas alternativas que canceló— que en sus personajes. Curiosamente, la frase define más las novelas de Amis que las de Roth. El médico diagnóstica mejor en cuerpo ajeno.

Oscar Wilde volvió a tener razón al afirmar: “Denle una máscara a un hombre y dirá la verdad”. Es el gesto más certero para incluir la autobiografía en la ficción. No se escribe para mentir sino para decir otra clase de verdad. El carnaval de Venecia se basa en esa estrategia. Los diablos, los arlequines y las colombinas que deambulan por los canales son peculiares formas de la sinceridad; quienes portan esos disfraces no tratan de ser otros; pronuncian lo que no se atreven a decir en los días de costumbre.

La pose y el rostro

La industria del cine se apasiona por la figura del artista convulso; el sujeto temperamental que maltrata a los demás atenta contra sí mismo, se vuelve intratable y deja una obra de espléndida belleza. Hollywood ama la paradoja del genio cruel y autodestructivo que compone una sinfonía conmovedora.

Se espera que el creador tocado por la gracia tenga un carácter único. Salvador Dalí, Andy Warhol, Ramón María del Valle-Inclán y Charles Bukowski han creado personajes para sí mismos que forman parte de su propuesta estética. En esos casos, el talento adquiere certificación exterior: se trata de genios disfrazados de genios.

Posar como artista es una manera de confirmar las ilusiones que el público se hace sobre la originalidad del

creador. Pero no todos necesitan avalar su diferencia con sus ropas o su aspecto. Los bigotes de Dalí semejaban pararrayos de la sensibilidad. Aunque otros artistas llevan la tormenta en su interior, en mayor o menor medida, todos se someten a los relámpagos y los cortocircuitos de las emociones.

“Somos los libros que nos han hecho mejores”, escribió Borges. Leída en clave de beatería cultural, la frase puede llevar a la creencia de que la frecuentación de la cultura siempre es positiva. Nada más alejado de la espuria realidad. Un artista supremo puede ser una pésima persona. Y aún más: de manera inquietante, los desfiguros del mal carácter suelen ser mejor punto de partida para crear que el aplomo y la simpatía.

Trabajar en función de la belleza no necesariamente entraña una conducta moral. George Steiner ha descrito la amarga paradoja de los comandantes de los campos de concentración que amaban la música de Bach y la poesía de Rilke.

El director de orquesta Arthur Honegger sufrió un sobresalto equivalente cuando fue invitado a formar una orquesta en una cárcel. Como los presos carecían de preparación musical, tuvo que juzgarlos por su sensibilidad y su predisposición a crear. Cuando entregó la lista de músicos seleccionados, el director le hizo esta alarmante aclaración: “Ha creado usted una orquesta de asesinos”.

Excelsos escritores han sido criminales, políticos corruptos, alcohólicos perdidos, pederastas, traidores,

usureros, fanáticos fascistas o simplemente malos esposos y pésimos padres.

Los desarreglos morales de los genios han sido tan frecuentes como sus logros en la fantasía. ¿Las perturbaciones psicológicas favorecen la rara actividad de concebir un orden paralelo modificable a voluntad? Una vez superados los rigores de la disciplina y la angustia de la página en blanco, el novelista puede actuar como una deidad veleidosa o un tirano inflexible. “Mis personajes tiemblan cuando me les acerco”, decía Nabokov. Por obra del Creador, la página da lugar a un terremoto, la devastación y las muchas hormigas.

Jugar a decidirlo todo es una irresistible tentación de infancia. En algún momento de su aventura, el escritor alcanza su castillo en el limbo, la región pueril de la que puede ser monarca. No cualquiera siente este deseo en la edad adulta. ¿Hay manera de explicar el afán de totalidad que caracteriza al responsable único de la obra, el demiurgo en su escritorio?

En su novela *La ridícula idea de no volver a verte*, Rosa Montero se ocupa de las condiciones en que surge la vocación creativa y cita un estudio de la Facultad de Psiquiatría de la Universidad de Semmelweis, en Hungría, que arroja los siguientes datos: 50% de los europeos tiene en el cerebro una copia de un gen llamado “neuregulín 1”, 15% tiene dos copias y 35% ninguna. Según el estudio, la gente creativa pertenece a ese 15% que presenta dos copias. “Poseer esta mutación también con-

lleva un aumento del riesgo a desarrollar trastornos psíquicos, así como una peor memoria y una disparatada sensibilidad ante las críticas”, escribe Montero.

Sin forzar los determinismos científicos, es obvio que el escritor muestra esas propensiones. Se trata de alguien que tiene ideas, se distrae con facilidad y se queja mucho. Su conducta se podría resumir en un refrán: “Cuando piensa, piensa en otra cosa”. Esta peculiaridad encarna de distintos modos. El escritor puede ser un sufriente ejemplar que transforma el dolor en goce estético (el laborioso Gustave Flaubert llamaba la atención sobre el hecho de que la perla fuera una enfermedad del ostión), un sujeto abusivo que aprovecha sin escrúpulos las heridas ajenas (Borís Pilniak decía que la zorra es el dios de los escritores) o alguien que vive de imaginar lo que no vive (Julian Barnes entiende la escritura como una terapéutica “pacificación de apócrifos”).

La pasión y la condena del artista, y el vicio de sobrellevarlas, conducen a un manejo irregular de las emociones, que puede llevar a la locura (Strindberg), los estímulos transitorios de la droga o el alcohol (Burrroughs, Lowry), insólitas manías (Proust), un maniático ostracismo (Salinger) o a la revuelta vida interior de un burgués perfecto (Thomas Mann).

Pero antes de crear la imagen del escritor necesariamente arrebatado, al borde del estertor sensible, baste decir que ciertos autores han sido no sólo llevaderos sino sumamente agradables. Aunque los Chéjov y los Cortázar

no abundan, sus ejemplos revelan que incluso una magnífica persona puede escribir de maravilla.

No es necesario padecer la cárcel para escribir con conocimiento de causa de las mazmorras, pero sí es necesario ubicarse mentalmente en esa situación. De acuerdo con Nietzsche, el conocimiento del infierno permite concebir el cielo. Ese infierno puede ser tan tangible como el que Genet padeció en su infancia o tan conjetural como el del favorecido Tolstói. Lo cierto es que el escritor es un ser fronterizo que vive entre la realidad y la imaginación y, en mayor o menor medida, se ve afectado por ese tránsito de una realidad a otra. La carga de su segunda vida puede ser abrumadora y no es casual que muchos escritores hayan dejado de escribir. Enrique Vila-Matas dedicó un libro entero al tema: *Bartleby y compañía*.

Uno de los casos más sorprendentes de un autor aquejado de angustia literaria es el de Robert Walser. Durante años llevó una vida pacífica y metódica en un manicomio. La principal cura que encontró ahí fue la de sentirse libre de la presión de escribir. La página en blanco le parecía mucho más agobiante que el sanatorio. En los testimonios de sus años de hospital (en su mayoría recogidos por su amigo Carl Seelig), el autor de *Jakob von Gunten* se juzga correctamente a sí mismo; opina con solvencia de numerosos temas, controla su carácter. Pero no soporta que lo consideren singular. No quiere ser reconocido. En forma curiosa, desconfía de Kafka, quizá porque el autor de *El proceso* lo había elo-

giado. Busca una medianía que lo proteja de las exigencias del mundo.

No es difícil simpatizar con él. De manera un tanto melodramática, el escritor Junot Díaz ha declarado: “Si pudiera devolver mi don, lo haría”. La sensibilidad extrema, y la obligación de usarla, puede convertirse en una carga insoportable.

Rodrigo Fresán ha dedicado una extensa novela al tema de cómo piensa un escritor, *La parte inventada*. Ahí reflexiona sobre la rara paz que sobrecoge al autor que ya no se siente impelido a buscar palabras: “Pasar el resto de la vida como alguien que ya no escribe [...] Y sonreír con esa sonrisa triste de los que alguna vez fueron adictos a algo: la sonrisa de quienes están mejor de lo que estaban pero no necesariamente más felices. La sonrisa de quienes [...] sospechan que en realidad ellos no eran los adictos sino, apenas, la adicción: la incontrolable sustancia controlada, la tan efectiva como pasajera droga. Y, entre temblores, comprenden que algo o alguien se los ha quitado de encima porque ya no le sirve [...] Y que por eso la droga ha partido, lejos de ellos, en busca de sustancias mejores y más poderosas”.

La idea de vicio mencionada a propósito de Onetti resurge aquí como adicción. Pero el original giro de Fresán consiste en dejar de ver al autor como un adicto a la escritura, para verlo como la adicción misma, la necesidad social, cultural o esotérica que la comunidad tiene de que alguien haga eso. En este sentido, dejar de

escribir no convierte al escritor en una persona sobria, reformada, que dejó la droga, sino en alguien que, al modo de una sustancia que caduca, perdió su fuerza intoxicante.

Lo decisivo en el pasaje citado es que ahí confluyen el miedo, la ilusión y la inutilidad de dejar de escribir, tres fantasmas que se sientan con el escritor en su mesa de trabajo.

Darse de alta

La escritura puede llevar al dolor y la demencia y a las más variadas versiones del quijotismo, pero también contribuye a sobrellevar el peso del mundo y recuperar la cordura.

Concluyo estas reflexiones con el recuerdo de una singular conferencia. El extraordinario historiador del arte Aby Warburg vivió en un sanatorio para enfermos mentales de 1921 a 1924. Llegó ahí a los veinticuatro años y fue tratado por Ludwig Binswanger, discípulo de Carl Gustav Jung. El método al que se sometió fue el de la “autocuración”. Warburg era un hombre de elevada inteligencia que cultivó la obsesividad funcional del erudito. Sólo alguien como él, con tendencia al delirio de relación, podía concebir un atlas de imágenes para ordenar el legado plástico de Occidente. Sin embargo, los excesos de carácter, que durante mucho tiempo

operaron en su favor como señas de acuciosidad y rigor académicos, llegaron a provocarle violentos arrebatos con los que pretendía defenderse de la amenaza del mundo. Su insólita capacidad de conectar lo sumió en una insufrible paranoia. De la interpretación pasó a la sobreinterpretación, temiendo que cada guiso estuviera envenenado.

Según relata Binswanger en *La curación infinita*, el experto en la supervivencia de las ideas antiguas en la Edad Media y en la constelación de las imágenes de Occidente llegó al sanatorio en un estado de absoluta irritabilidad. Desconfiaba de todo y de todos. Sólo se calmaba ante un rostro desconocido, que no pudiera provocarle asociaciones.

Sin embargo, nunca perdió del todo la lucidez. Llevó un diario donde advirtió que su padecimiento consistía en establecer excesivas “relaciones causales” entre una cosa y cualquier otra. Por ello prefería “comer los platos sencillos y abarcables de una mirada”.

Binswanger procuró que la dañada razón de Warburg sanara por su propia vía. El enfermo volcó sus preocupaciones en la escritura hasta adquirir el asombroso rango de convaleciente.

Al sentirse con suficiente dominio de sí mismo, encontró un curioso modo de ser dado de alta: impartió una conferencia para demostrar su lucidez. El 21 de abril de 1923, los médicos y las enfermeras se reunieron a escuchar a Aby Warburg. Estamos ante un insólito expe-

diente de la cultura. El ponente no diserta para obtener un grado o instruir a los demás, sino para comprobar su estado mental. En mayor o menor medida, esta situación extrema atañe a todo conferencista y fue el punto de partida para escribir mi monólogo teatral *Conferencia sobre la lluvia*.

Warburg eligió disertar sobre el ritual de la serpiente en los indios hopi. No quiso reunir ese texto en sus obras, pues lo consideraba un mero expediente de salud mental. Por la misma razón, se quejó de que no fuera mencionado en el dictamen médico que lo dio de alta.

El estudioso de las imágenes consideraba que el símbolo tenía un valor farmacológico, y creó una rima para promover esta certeza: *Symbol tut wohl!* (¡El símbolo hace bien!) En forma apropiada, escogió como tema de disertación a la serpiente, capaz de inyectar un veneno letal, pero que cambia de piel y representa la renovación. Además, es el emblema de la medicina: “Asclepio, dios griego de la salud, tiene como símbolo una serpiente que se enrolla en un bastón”, el caduceo que solemos ver en los consultorios.

En su conferencia, Warburg aborda la conducta “mágico-fantástica” de los indios hopi y estudia la hibridación que esta visión experimenta al entrar en contacto con las costumbres racionales de esa misma comunidad. En el sanatorio, él ha oscilado entre ambas formas de comportamiento. Como la serpiente que le

sirve de hilo conductor, entiende que debe dejar la piel en ese sitio para seguir viviendo.

Warburg concluye que los símbolos, la mitología, el arte —la articulada representación de lo real— niegan la destrucción y permiten superar la angustia de la muerte y trascender el sufrimiento. Su conferencia es una peculiar puesta en práctica del tema tratado. A medida que habla, el profesor se cura.

Al final, arremete contra la tecnología deshumanizadora, describe el cable eléctrico como una espuria “serpiente de cobre” (“Edison ha despojado del rayo a la naturaleza”), alerta contra la pérdida de contacto orgánico con la naturaleza —lo antropomorfo y lo biomorfo se han replegado para ceder su sitio a los aparatos— y exclama como un profeta apocalíptico: “El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos”.

En opinión de Ulrich Raulff, curador de la edición de *El ritual de la serpiente*, la conferencia es una alegoría del programa de autocuración. Warburg “se atrevió a simbolizar aquellas potencias fóbicas de las que él mismo era víctima: una conferencia sobre la quintaesencia misma del terror, precisamente la serpiente. De esta manera utilizó el símbolo por excelencia de la amenaza para examinar su *ratio*”. Estamos ante un “grito de guerra” para aprovechar el “valor del propio miedo”. Con idénticas dosis de valentía y capacidad retórica, el convaleciente mostró que había abandonado la neblina del delirio para pasar a otra zona conflictiva: la razón.

Cuando fue dado de alta, le regaló a Binswanger una réplica de un cuadro de Rembrandt, *La estampa de los cien florines*, donde Cristo sana a los enfermos.

La conferencia de Warburg revela el papel curativo de la inteligencia. Acaso esa autosanación represente el más profundo e inconfesado ideal de todo autor: “Lo demás es la locura del arte”.

Ante el desorden alfabético del teclado debe domarse a sí mismo, descubrir la hondura de sus preocupaciones, reponer sus pérdidas, exorcizar sus fantasmas. Así repite la curación infinita y el drama de Warburg, “la conquista del símbolo y la precariedad de tal victoria”, como la llama Raulff.

Más allá del escritorio lo aguarda un mundo imperfecto donde de pronto estallará el timbre del teléfono. Ahí será juzgada la obra y ahí él será juzgado. Al final de su jornada ignora lo que aportó al copioso universo, pero puede atesorar el único logro irrefutable de ese día: como el intrépido y sufrido Warburg, se da de alta.

Juan Villoro,

La utilidad del deseo. Ensayos literarios,
Barcelona, Anagrama, 2017.

II. El *Quijote*, una lectura fronteriza

La suerte de una literatura depende de la forma en que es leída. Sujetos a las consideraciones de la época, los libros modifican su contenido si cambian de forma. El exagerado Pierre Menard escribe otro *Quijote* con idénticas palabras.

Italo Calvino encontró una sencilla definición de clásico: un libro que no cesa y “nunca termina de decir lo que tiene que decir”. Sin embargo, habría que precisar, con Borges, que la sostenida irradiación de esas páginas depende de manera fundamental de sus testigos. El tema, por supuesto, proviene del *Quijote* y constituye su núcleo inventivo, la estrella polar de su universo. Cervantes concibe la aventura de un lector radical, incapaz de distinguir la realidad de la fabulación. La lectura patenta el carácter con el que comparecerá en un escenario que es, precisamente, la construcción de un libro.

En el primer tramo de la novela, el forajido Ginés de Pasamonte alardea de que se escriba un libro sobre sus peripecias. “Y ¿está acabado?”, le pregunta el Caballero de la Triste Figura. “¿Cómo puede estar acabado, si aún no está acabada mi vida?”, responde Ginés. Cervantes muestra a un personaje cuya vida se escribe a medida que sucede, y amplía el juego de espejos: don

Quijote discute lo que ya se escribió de él y actúa para seguir siendo escrito. De eso se trata.

Nada sabemos de la infancia o la juventud del protagonista. Llega a nosotros como las figuras míticas, con sus atributos finales. Poco importa lo que le pasó antes porque no era así. Emerge transfigurado por su inmersión en la lectura: no distingue dónde terminan los libros y dónde comienzan las áridas tierras de la Mancha.

Una noción de traslado esencial a la imaginación de Cervantes se refiere a la recepción del texto. Los mensajes dependen menos de su configuración que de la forma en que son recibidos. El arte moderno se funda en este desplazamiento en la valoración de la obra. La belleza y sus efectos no son atributos inmanentes de las cosas (como quería el ideal pitagórico); dependen de una apropiación creativa de lo real. En sí mismo, el tema puede ser un objeto desastrado, equívoco y aun repelente. El fulgor negro del arte español (del *Lazarillo* a Goya y al esperpentismo) no se explica sin este esencial viraje en la percepción estética.

Don Quijote ve el mundo como lo ha leído y así subraya que la literatura se determina por su acto final, la interpretación. Por supuesto, está loco de atar y su locura es el motor de la historia; sin embargo, en el centro de ese ciclón de disparates anida un remanso de cordura. La novela despliega toda clase de peripecias provocadas por alucinaciones y por un falso sentido de la consecuencia, pero también las “discretas razones”

a las que sólo se llega por vía extrema o largo rodeo. La sensatez a contrapelo del Quijote le permite argumentar con buen juicio sobre lo que ha malinterpretado. ¿Hay mejor ejemplo del valor múltiple del texto, la sobreinterpretación, los *misreadings*, la lectura paranoica y la teoría de la recepción que las maneras en que el perturbado caballero combina el rigor y el delirio para leer el mundo?

Desde el prólogo, Cervantes se define como presentador de materiales ajenos. Sólo en parte se hace responsable de la obra: se define como su padrastro, notable concepción de la autoría. En la cultura popular, el padrastro suele encarnar los defectos de la autoridad sin sus virtudes compensatorias. Una figura limítrofe, a medio camino entre el deber y el afecto. Así es el autor del *Quijote*; se ha esforzado para conseguir las páginas que pueden leerse en el libro, pero no le corresponden los méritos de la invención. Estamos, pues, ante una obra que guarda autonomía respecto al escritor bajo cuyo nombre se ampara. No se trata del recurso del “manuscrito hallado” ni del anónimo, sino de algo más raro, un resultado en parte ajeno y en parte propio, un hijastro.

Cervantes se propone como lector inaugural de la obra: ensambla lo que encuentra. Pero no es indiferente a los hallazgos; también es el primer comentarista del relato. En el párrafo inicial informa que el personaje ya ha sido narrado, incluso con discrepancia (hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben); un

sustrato legendario llega a nosotros de nueva cuenta. En el capítulo IX sobreviene un giro: la versión presente del texto ha sido traducida del árabe; su autor es Cide Hamete Benengeli. Así se establece otra mediación. El “autor” (Cervantes) recopila, arma y, puesto que no sabe árabe, consigue traductores para la obra.

Esto aumenta la deliberada impureza del texto. La historia proviene de un traslado de idiomas. Cervantes, que luchó en Lepanto y cayó preso en Argel, hace que el original provenga de una cultura enemiga. Traducirlo implica cruzar a medias una frontera; es mucho lo que se pierde en el camino. A propósito de las traducciones, comenta don Quijote: “Me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen”. Cervantes escoge una lengua extranjera y plebeya para contar desde el reverso del tapiz. Corresponde a la lectura transformar el “largo y espacioso campo” de la novela en un dibujo nítido.

El *Quijote* trata, ante todo, de cómo se escribe un libro. La trama se estructura a medida que se lee; si unas páginas se pierden (como en el célebre episodio que deja al vizcaíno con la espada suspendida en el aire), habrá que encontrarlas para que la lectura continúe. En la segunda parte, cuando la primera ya goza de reputación editorial y circula la versión pirata de Avellaneda,

los personajes comentan su pasado como un libro y enfrentan el porvenir como un capítulo inédito. Vida y texto son para ellos idénticos.

Francisco Rico, que ha fijado los criterios modernos decisivos de aproximación a la obra, comenta que en la segunda parte don Quijote y Sancho encuentran un mundo que ya es quijotesco: otros personajes conocen su reputación y la ponen a prueba. En diez años (de la aparición del primer volumen al segundo) la aventura ha ganado celebridad. Don Quijote es él más su leyenda. “En 1605 se le presenta como ‘famoso’ sin serlo; en 1615 lo era como pocos”, escribe Rico en el prólogo a la edición del *Quijote* que preparó para la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Los episodios de Clavileño y la Ínsula Barataria demuestran la disposición de personajes nada quijotescos a urdir una celada típicamente quijotesca. Que el mundo se parezca tanto a sus fantasías desconcierta al protagonista: “Frente a las firmezas de otros tiempos, ha comenzado a no saber”, apunta Rico. Don Quijote se confunde por el triunfo de su estilo y la excesiva aceptación de sus intérpretes.

Puesto que, de acuerdo con el juego de suplantaciones, se desconoce el original de la obra, toda lectura es tentativa. Esta vía indirecta al relato depende de una lengua que mezcla lo culto y lo popular, la retórica y la oralidad, el romance y los libros de pordiosería, y que admite la posibilidad de ser errónea.

Cervantes opera desde la inseguridad de quien no es un autor único y definitivo; se sirve de un idioma que sabe débil. Esto le permite absorber con mayor libertad voces ajenas, pues no depende de un código asentado. A propósito de Kafka, Deleuze y Guattari, hablaron de lengua *menor* para su elección del alemán en la comunidad judía de Praga, en vez del checo o del yídish, idiomas que llegaban a él con una carga cultural más rígida y definida. Cervantes escribe en la lengua del imperio y en su siglo de esplendor, pero simula perseguir una historia perdida, escrita en una lengua ajena. Los árabes, recuerda en su calidad de intermediario, son muy mentirosos: ninguna reticencia es poca con quienes son “tan nuestros enemigos”. La noción de frontera y contrabando resulta decisiva en la concepción de Cide Hamete Benengeli, enfrentado contra el castellano. Si Vargas Llosa escribió una “carta de batalla” para la gesta de *Tirant lo Blanc*, el *Quijote* reclama en su migrante andadura un “permiso de residencia” para la novedad de su estilo, disfrazado de extranjería.

Jean Canavaggio, biógrafo de Cervantes, pondera el rico repertorio cultural que la vida movедiza le deparó a su objeto de estudio. De joven, respiró el Renacimiento en Italia, se enroló durante cuatro años en la milicia, cayó preso en Argel por cinco años, regresó a la Península Ibérica para llevar una errabunda existencia de recaudador de impuestos, volvió a ser apresado,

esta vez en Sevilla, donde se concentraba la picaresca más variopinta del Siglo de Oro.

Los comentarios de Cervantes sobre otras culturas son de una tolerancia inusual en su época. Conviene recordar que el primer Índice de la Inquisición fue promulgado en 1547, año del nacimiento de Cervantes. La historia del idioma vive entonces su mayor expansión creativa y su etapa más restrictiva. Si algo se puede decir de la personalidad del novelista, que contagia a buena parte de sus personajes, es que encaró la fatalidad con idénticas dosis de resignación, interés y humor crítico. Este talante se aplica también a las culturas desconocidas y lo singulariza en un tiempo poco amigo de la otredad. Cervantes leyó en italiano, luchó cuerpo a cuerpo con los turcos, trabó íntimas amistades en Argel, conoció a toda clase de soldados, prisioneros, pobres diablos endeudados. Después de una pausa de veinte años, regresó a las letras con una obra que recogía imprevistas influencias: un presunto libro árabe, parodia del género de la caballería, donde comparecían el poema, la procacidad carcelaria e historias que nada tenían que ver con eso.

Como suele ocurrir en el celoso ámbito de las letras, quien mejor entendió la fuerza renovadora de este relato mestizo fue un competidor. En una carta escrita *antes* de la publicación del *Quijote*, Lope de Vega previene acerca de su perniciosa aparición. La época lo recibió como un espectáculo de ingenios y Cervantes murió con la certeza de haber entretenido a sus lectores. Como ha

explicado Rico, durante siglos el *Quijote* fue un divertimento en español y un clásico en inglés, francés y alemán. Sólo hasta el siglo XVIII también ganó el rango de pieza definitiva en español. Es posible que la tardanza en aceptar la profundidad del libro se debiera en parte a que pactaba con otras culturas y tradiciones; desde su origen tenía algo “extranjero”, bastardo: renovaba lo propio con recursos ajenos y aun “enemigos”. Al encomiar la “escritura desatada”, Cervantes fundaba la novela moderna como tierra de indocumentados.

La invención del contexto

Llama la atención el pasaje seleccionado por Borges para demostrar que el *Quijote* calcado letra a letra por Pierre Menard es el mismo y es otro del escrito por Cervantes. En el capítulo VIII, la acción se interrumpe porque se pierde el manuscrito y el vizcaíno queda con la espada en alto frente a don Quijote. En el siguiente episodio, Cervantes explica en primera persona los esfuerzos que se tomó para hallar las páginas faltantes y aclara que siempre le ha gustado leer, “aunque sean los papeles rotos de las calles”. Cuando encuentra el pasaje que falta, reflexiona acerca de su veracidad y la impresión que de él tendrá el lector. ¿Cómo calibrar lo que proviene de un mentiroso que trabaja en árabe? Es justo en ese punto donde Borges inserta a un tercer “autor”,

el francés Pierre Menard. El copista transcribe: “La verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir”. Borges ahonda la ironía cervantina de hablar en nombre de una verdad que no se puede cumplir. Cervantes y Borges responden al mismo impulso: lo que define la lógica del texto es la manera en que lo leemos. Los extranjeros Cide Hamete Benengeli y Pierre Menard reciben carta de naturalización por el contexto en que son leídos.

En otra referencia al ilocalizable autor del *Quijote*, Cervantes lo define como “sabio arábigo y manchego”, el origen se torna mixto: un forastero aclimatado en Iberia. Su identidad híbrida ampara el relato que tanto se beneficia con las mezclas.

Pero Cide no es el único autor del texto; actualiza relatos precedentes. José Balza ha llamado la atención sobre un hecho recurrente en el *Quijote*; la referencia a cuando la obra no estaba escrita. “Aunque hasta ese momento la humanidad desconozca obras de ficción como el propio *Quijote*”, escribe Balza en *Este mar narrativo*, “el hecho de que haya habido otros narradores, otros autores capaces de crear un libro como él, establece antecedentes imaginarios para que éste sea posible. Los anónimos autores del *Quijote* forjan entonces, para Cervantes, los estratos antiguos de la novela: en ellos se concreta la certeza de una geología novelesca”. El libro que leemos presupone una estirpe previa, precursores sin

rastró que sobreviven en la voz de un continuador. Harold Bloom se refirió a la angustia de las influencias para describir el modo en que un escritor lidia con una tradición opresiva y elige los antecedentes que lo determinan. La novela de Cervantes está atravesada por una ilusión de la precedencia, el “licor de los mitos”, como escribe Balza. No podía ser de otro modo en un personaje que nace como tal con la lectura.

El protagonista de Cervantes quiere ejercer la caballería cuando ha desaparecido del mundo e incluso de las novelas. Por eso su indumentaria es un disfraz. Don Quijote utiliza la habilidad manual que antes empleaba en la confección de jaulas y palillos de dientes para fabricarse armas de cartón. Así, se lanza al camino como tosco remedo de sus modelos, un personaje de carnaval que representa su rol con grotesca exageración. Su identidad se construye con honesta falsía: es deliberadamente artificial.

De acuerdo con Marthe Robert, el acto más radical del Quijote es la imitación: se disfraza para asumir un código preestablecido. Sin embargo, este deseo de mimesis no encaja con el medio en que se mueve: quiere ser lo que no puede ser. Como Pierre Menard, el Caballero de la Triste Figura es original no por la conducta que se asigna —calcada de otra—, sino por el contexto. La copia es reinventada por la forma en que la miran.

Leer lo que podría ser

El *Quijote* propone un decisivo criterio de verosimilitud. Su autor se sitúa fuera de la obra, como mero intercesor, y no confunde la realidad con la invención. En otras palabras: no lee su libro como lo haría don Quijote. La revelación de la identidad de Cide Hamete Benengeli va acompañada de esta descripción: estamos ante una “gravísima, altisonante, dulce e imaginada historia”. De los cuatro atributos que definen lo que leemos, el de clausura denota su condición imaginaria. En la segunda parte, el protagonista desciende a la Cueva de Montesinos y atestigua portentos “cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa”. Máquina desaforada, el *Quijote* descalifica lo que cuenta, y aun así lo cuenta. El placer del texto deriva, en buena medida, de este ejercicio de disolvencias.

Aire en el aire, la fabulación reclama una legalidad alterna a la del mundo de los hechos. Como ha mostrado Juan José Saer, la ficción no es lo contrario de la verdad; construye una segunda realidad, la de la invención convincente: “Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando de antemano la actitud ingenua que consiste en saber cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino

la búsqueda de una un poco menos rudimentaria” (El concepto de ficción). Tal es el presupuesto que Cervantes sostiene a lo largo del libro: una historia imaginada que sólo don Quijote, en su locura, toma en sentido literal. Cervantes aparta la novela moderna de la verificación realista y hace de la ironía su principio de juicio. Si nos reímos de los dislates es porque podemos distinguir lo real de las figuraciones del caballero andante, pero sobre todo porque podemos atribuirles una lógica. La bacía de un barbero difiere de un yelmo de guerra, pero una disparatada similitud *puede* unirlos. Don Quijote carece de la distancia irónica que permite vincular distorsionando. Estamos, pues, ante dos niveles de lectura: la literal, practicada por el protagonista, y la que pone en tela de juicio lo que mira, que Cervantes pide a su lector.

Los repetidos descalabros no alteran la opinión del caballero: “Yo sé quién soy”, exclama, cuando un campesino trata de devolverlo a la realidad. A propósito de esta escena Sergio Fernández comenta en su *Miscelánea de mártires*:

Es en este momento cuando del rechazo, o sea de la adversidad, curiosísimamente le nace a don Quijote la convicción del ser, antes afirmado en el amor: “Yo sé quién soy”, le dice, frase contundente porque está plagada de ironía ya que quien la expresa es un hombre inmerso en la ensoñación. ¿Será entonces que sólo en el hechizo un hombre puede decir que sabe lo que es?

La sinrazón del Quijote se funda en creer, sin fisuras, que sabe quién es en un mundo donde todo es mutable y la sensatez aconseja no estar seguro de nada. Lección de escepticismo, el *Quijote* hace que el juicio pase por el tamiz de la incertidumbre: todo podría ser de otro modo. En este sentido, contraviene expresiones tan españolas como “las cosas como son” o “que te lo digo yo”. Nada es nunca de manera definitiva y la verdad no deriva de la autoridad que el testigo se confiere a sí mismo.

Don Quijote lee en clave medieval: busca gigantes, efectos sobrenaturales que no requieren de otra causa que su propia aparición. Una y otra vez, paga un elevado precio por no distinguir persona y personaje, el hecho de la pose; es uno con su lectura y esto lo vuelve gracioso para el lector moderno inventado por Cervantes: el que acepta una historia imaginada, donde lo único creíble es el principio mismo de la invención, el procedimiento, la máquina narrativa.

De acuerdo con Borges, las situaciones en las que Hamlet ve una obra teatral y don Quijote lee el *Quijote* revelan que “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”. La fuerza de esta postulación fantástica deriva de la inquietud que suele acompañar el acto de leer: de pronto, el universo convocado por las letras adquiere mayor dosis de realidad que la circunstancia en que ejercemos la lectura. Esta

repentina suplantación en la conciencia es similar a la del sueño o los falsos recuerdos que damos por reales. El lector del *Quijote* sabe que no puede creer en las páginas como lo haría Alonso Quijano; al mismo tiempo, la continua puesta en duda de lo que atestigua lo lleva a dudar de sí mismo. La construcción del sujeto escindido que determina la novela del siglo xx proviene de Cervantes no tanto por los personajes que pueblan su obra, sino por el personaje que pide que la lea. Al iniciar sus cursos de literatura, Nabokov comentaba que el máximo personaje que puede concebir un autor es otro tipo de lector. Don Quijote sale a La Mancha para inventar a sus lectores.

En su novela *El árbol de Saussure*, Héctor Libertella llama la atención sobre un accidente semiótico: la palabra “yo”, decisiva para todo relato, reúne en español dos conjunciones opuestas (y/o), la unión y la disyuntiva, lo que articula y lo que disgrega. El fragmentado “yo” contemporáneo es fiel a ese oráculo gramatical, el tejido de adhesiones y disonancias con que leemos el *Quijote*.

Polos opuestos

Desde el punto de vista de la historia de la lectura, la novela de Cervantes se funda en un gesto extemporáneo. La tradición de la caballería andante ya ha desaparecido y

don Quijote se ve obligado a buscar las armas de sus bisabuelos. Sus claves de referencia, el *Amadís de Gaula* o *Tirant lo Blanc*, son obras del pasado. A cada nuevo encuentro debe explicar lo que su extravagante indumentaria representa (tantas veces lo hace que, de pronto, al repetir que su descanso es pelear, dice “etcétera”). La caballería no es un valor entendido en los campos que recorre. En un giro típico de su carácter, Sancho piensa que los extraños no los comprenden por ignorancia, madre de todas las perplejidades. Cuando una moza no sabe lo que significa ser “caballero aventurero” la considera demasiado nueva en el mundo (en realidad, debería ser viejísima para discernir a un caballero andante a golpe de vista).

Para Ricardo Piglia, la novela de Cervantes es la puesta en escena de un lector extremo: “Hay un anacronismo esencial en don Quijote que define su modo de leer. Y a la vez surge de la distorsión de esa lectura. Es el que llega tarde, el último caballero andante. ‘En la carrera de la filosofía gana el que puede correr más despacio. O aquel que llega último a la meta’, escribió Wittgenstein. El último lector responde implícitamente a ese programa”.

El tema de perpetuar o destruir una forma de leer aparece en el capítulo VI a propósito de la conveniencia de salvar libros o quemarlos, y es retomado en pasajes paródicos donde Cervantes demuestra cómo se leería esa página escrita con la retórica, ya gastada por el tiempo,

que apostaba a imágenes codificadas, donde el sol extendía su rubia cabellera. En forma propositiva, Cervantes escribe *fuera* de la costumbre; su protagonista perpetúa un género a cuyas reglas él no se sujeta como autor. Al referirse a *Tirant lo Blanc*, hace que el Cura encomie la cuota de realidad de la que carecen otras novelas de caballerías: “Aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte”. Don Quijote es devorado por la ficción pero actúa en un entorno donde aspira las emanaciones corporales de su escudero. Muy pronto descubre que las dosis de realidad de *Tirant lo Blanc* no bastan para narrar esa *imaginada* historia. El primer signo de discrepancia entre lo que ha leído en las novelas de caballerías y la sociedad que lo circunda tiene que ver, de manera significativa, con el dinero. En el capítulo III, un ventero le pide que pague y él informa que va “sin blanca”, como todos los de su linaje. El ventero advierte que su interlocutor sólo entiende razones literarias y le informa que en los relatos de caballerías no mencionaban el dinero por simple pudor, pero que se trataba de un trato implícito. A partir de ese momento, la economía de la novela pasa de la Edad Media al Renacimiento: el dinero hará circular más acciones que los gigantes. Don Quijote paga, franqueando con su peaje el cruce de lo fantástico a lo real.

Cervantes establece una peculiar tensión entre los portentos ópticos que su protagonista atestigua y las

muy reales pedradas que recibe. El viaje de ida y vuelta entre fabulación y realidad depende de los diálogos entre el caballero andante y su escudero. En el capítulo IX se informa que Sancho no sabe leer; la oposición de criterios no puede ser más radical. Don Quijote asume el mundo como novela ante un testigo iletrado. Dos tradiciones se enfrentan en los diálogos que van del caballo al burro: la literaria y la oral, el sentido figurado y la comunicación pragmática. “El Quijote es único y Sancho es todos los demás”, observa Rodrigo Fresán. Esta diferencia marca dos estilos, el irrepetible del caballero andante y el saber común del escudero. La novela es la zona donde ambos discursos se cruzan y contaminan: don Quijote alcanza la sensatez argumental en situaciones creadas por su delirio y Sancho se finge loco por instinto de supervivencia. La inversión kafkiana, proseguida por Borges, de que es Sancho quien crea a don Quijote, tiene su origen en la propia novela de Cervantes. El escudero bautiza a su amo como Caballero de la Triste Figura y así define su condición melancólica. Don Quijote acepta la iniciativa de su subordinado, pero la atempera considerando que no se le ha ocurrido a él: el sabio árabe que compone la obra le puso esa idea “en la lengua y en el pensamiento”. Si Sancho “narra” al Caballero es porque ya está escrito de antemano. Kafka suprime la última vuelta de tuerca y preserva la autoría de Sancho.

Lo decisivo en este teatro de atribuciones son las líneas de fuerza entre dos campos opuestos, su necesidad de choque. La dinámica requiere de otra demarcación invisible, el “justo medio” entre el Quijote y Sancho, entre la ensoñación y la rusticidad, una línea intangible y necesaria, una frontera intermedia, donde la fantasía y el sentido común se benefician recíprocamente.

¿Qué sería de la novela sin sus polos opuestos? Cuando don Quijote se harta de ser juzgado y prohíbe a Sancho que hable mientras avanzan por la Sierra Morena, la trama se hace imposible. El escudero guarda un silencio rabioso, convencido de que las cosas que no se dicen se pudren en el estómago. El caballero levanta el castigo, resignado a que su acompañante lo valore como un espejo oponente, es decir, resignado a que lo narre.

Las historias contadas por Sancho tienen la impericia de quien ignora la síntesis y procura que la trama sea igual a la vida. Su amo le llama la atención de que todo lo dice dos veces y él da una prueba patafísica del verismo como asiento de la narración. Refiere que un pastor cruzó trescientas cabras por el río Guadiana y le pide a su escucha que esté atento al número de cabras que van cruzando; cuando don Quijote pierde la cuenta, Sancho pierde el hilo del relato.

Novela-biblioteca, el *Quijote* incluye narraciones ajenas y traspasa con libertad sus límites territoriales. Las novelas intercaladas suelen irritar o entusiasmar a los lectores extremos del libro. En todo caso, la idea de

interrupción es esencial al acto de leer y no podía estar ausente de la desmesurada vida del lector don Quijote.

¿Es posible hablar de un lector perfecto de la novela? A propósito del *Finnegans Wake*, escribe Piglia: “Joyce llega más lejos que nadie en la ilusión de escribir con una lengua propia [...] El escritor pone al lector en el lugar del narrador. Un lector inspirado que sabe más que el narrador y que es capaz de descifrar todos los sentidos, un lector perfecto”. Cervantes no concibe una lengua privada, pero crea una forma nueva: es el primer lector de una historia que cancela una tradición y funda otra, un lector temperamental e improvisado, algo ya imposible en un mundo cervantino. La posteridad ha perfeccionado la manera de leer de la que Cervantes fue el primer aprendiz.

Seguramente, el autor se asombraría de las lecturas que permiten la vigencia de su obra. Don Quijote tiene cincuenta años, edad que se puede padecer sin excesivo daño en la actualidad. Sin embargo, la fuerza de representación del libro y de la iconografía que lo ha acompañado durante cuatro siglos remite a lo que significaba cumplir cincuenta años en el Siglo de Oro. Al leer el libro imaginamos las desmesuras de un anciano. El Caballero de la Triste Figura sabe por Sancho que un diente vale más que un diamante y él ha perdido demasiados para ser ajeno a su deterioro. En lo que toca a su indeleble aspecto físico, don Quijote es leído como lo fue en su día; en cambio, ciertas escenas se han expandido con

una fuerza virtual que las hace ocupar mucho mayor espacio en el repertorio de la cultura del que tienen en el texto. Es el caso del embate a los molinos de viento. Una página y media de la obra se han convertido en su símbolo absoluto y más extendido, como si las aspas de los molinos centrifugaran una energía de representación.

Escritura y movimiento

De acuerdo con Hemingway, la literatura norteamericana comienza cuando Mark Twain escribe: “Es hora de irnos a aquellas tierras”. Una invitación al viaje. Se trata, sin duda, de un gesto cervantino: salir al mundo en busca de experiencia, estructurar la trama a partir de los desplazamientos.

Hemingway podría haber encontrado en Twain otros sesgos cervantinos (*Huckleberry Finn* alude al antecedente de *Tom Sawyer* —un libro como reflejo de otro— y narra a partir de dos protagonistas contrastados), pero eligió un gesto vinculado a la errancia. “Es hora de irnos a aquellas tierras”: la frase atañe al espacio pero también al tiempo, al imperioso instante de partir. Para situar a su personaje en su primera salida, Cervantes escribe: “Una mañana, antes del día”, la hora fronteriza en que ya comenzó una fecha pero la luz aún no la acompaña. Cruzar es la consigna.

De manera sintomática, don Quijote se sirve de una metáfora espacial para que Sancho entienda el carácter de sus aventuras: no son de ínsulas sino de encrucijadas. Aunque se refiere a la pretensión del escudero de hacerse de una ínsula en recompensa a sus fatigas, el protagonista contrasta dos morales respecto al territorio: la posesión aislada, la isla, o la zona de encuentro y cruce, la frontera.

La tensión entre los anhelos sedentarios de Sancho y el impulso errante de su amo se pone de manifiesto cada vez que escogen lugar para dormir. El escudero desea los muros protectores de una venta; don Quijote, en cambio, privilegia la intemperie; dormir a cielo descubierto le parece un “acto posesivo” que facilita “la prueba de su caballería”, una apropiación pionera de la tierra de nadie. La imagen canónica de la narrativa del *far west*, el vaquero que duerme junto a la fogata usando como almohada su silla de montar, se desprende de este gesto de caballería.

Las fronteras son formas provisionales de definir la identidad; se es de un sitio en oposición a otro. En un sentido político, la frontera es una advertencia, una línea del peligro. Sólo hay algo más arriesgado que cruzarla en forma ilícita: mantenerse en esa zona de indefinición, ser la indocumentada presa de la patrulla fronteriza. En el plano psicológico, ésta es la condición de los *borderliners*. El síntoma difícilmente se aplica a don Quijote. Su mente no deja de transgredir límites; pasa del delirio a

la sensatez en forma contundente: es un migrante sin tregua, no alguien que vive en borroso estado fronterizo.

Pocos recursos resultan tan efectivos para desestabilizar una norma como el sentido del humor. No es casual que en los aeropuertos estadounidenses un letrero anuncie que están prohibidos los chistes, ni que el *Quijote* se sirva de la comicidad para saltar de la realidad a la invención. En una aduana, el escritor viajero B. Traven repitió la aseveración del caballero andante: “¿Para qué necesito pasaporte? Yo sé quién soy”. Pero la frontera es la línea donde la identidad vale menos que su representación.

Otros célebres usuarios del humor como recurso de contrabando, los hermanos Marx, situaron uno de sus *gags* en una frontera. Al desembarcar en Nueva York, Groucho presenta el pasaporte de Maurice Chevalier. “Usted no se parece a Maurice Chevalier”, le dice el guardia. Groucho canta para mostrar su parecido.

De rocinante al impala: caballeros y detectives

En un ensayo sobre lo quijotesco como virus, escribe Rodrigo Fresán:

El *Quijote* es una línea flaca pero fuerte, un límite definitivo y definitivo, una frontera que una vez cruzada

no ofrece pasaje ni paisaje de vuelta: de un lado queda la gloriosa tradición de la literatura de caballerías y hazaña pura, del otro surgen los efectos de esa literatura —de esas ficciones— sobre los territorios de la realidad. Y el Quijote y lo quijotesco —implacables— se las arreglan para funcionar como funcionan las vacunas: atacan al virus con el virus (recordar que finalmente don Quijote es vencido por una escenificación terapéutica de su propia locura: el bachiller Sansón Carrasco disfrazado como el Caballero de la Blanca Luna, quien antes fue el Caballero de los Espejos) pero, en lugar de neutralizarlo, lo potencian convirtiéndolo en otra cosa, en algo novedoso por entonces, en algo que sigue siendo original.

Fresán encuentra el nacimiento de un género en el argumento que atrapa al protagonista con su propio delirio. La novela nace con el sello de la metaficción; desde su origen, se lee a sí misma.

Cuando a Barry Gifford le preguntaron acerca de la evidente influencia de *En el camino*, de Jack Kerouac, en su obra, *Corazón salvaje*, respondió que todas las *road novels* provenían del Quijote. Cervantes funda por partida doble la novela moderna y el subgénero de la novela nómada que llega hasta *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, donde Ulises Lima y Arturo Belano, aprendices de poetas, viajan en sentido inverso a don Quijote: no buscan que la vida compruebe lo que ley-

ron en los libros; viven para investigar la materia que puede ser literatura. A bordo de un Impala, recorren el norte de México. De eso se trata rumbo a la zona de indefinición, lo híbrido, la frontera texmex. Como ocurre con las cabalgaduras del Quijote, el desvencijado coche de los poetas potencia las incertidumbres de la trama. *Thelma & Louise*, la película de Ridley Scott, representa una versión exacerbada del tema, con una pareja de mujeres por protagonistas: la errancia se transforma en fuga y el último cruce es un salto al abismo, única opción de no volver a la restrictiva realidad.

Don Quijote es un lector metido a hombre de acción. Su doble papel se expresa con nitidez en el discurso sobre las armas y las letras, donde Cervantes se despoja con holgura de su juego de suplantaciones y habla por sí mismo en boca de don Quijote. El escritor soldado lamenta la triste recompensa que reciben quienes ponen su vida en prenda y lo difícil que resulta probar la valentía personal en una era que cuenta con “endemoniados instrumentos de artillería”. El lance solitario del caballero que obra por convicción propia es ya imposible.

Varios siglos después, el detective establece en la cultura popular una sugerente mediación entre las conjeturas sobre la realidad y la acción. A propósito de Poe escribe Piglia:

En Dupin, en la figura nueva del detective privado, aparece condensada y ficcionalizada la historia del paso del hombre de letras al intelectual comprometido. En muchos sentidos, el detective permite plantear un debate sobre el letrado y está ligado a la clásica discusión entre autonomía y compromiso. Para decirlo mejor, el detective plantea la tensión y el pasaje entre el hombre de letras y el hombre de acción.

Cervantes sabe que el guerrero individual puede poco ante la “maldita máquina” de la pólvora; al postularse como “profesor de las armas” en esa época infausta, don Quijote realza los peligros que corre y asume el deber de razonarlos. El discurso tiene por fin último mostrar los mayores riesgos y las exiguas recompensas que aquejan al “mílite guerrero”; sin embargo, es pronunciado por un lector absoluto, que vive la vida como un libro. El detective aparece como una figura donde cristalizan el afán de leer el mundo (las huellas dactilares en la escena del crimen) y el deseo de enfrentar los desafíos de la acción; por eso para Piglia este investigador armado es una variante popular del intelectual comprometido. *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, prosiguen esta serie. Poetas interesados en indagar la vida para transformarla representan una variante intuitiva y lúdica del intelectual comprometido. La insistencia de Bolaño en la valentía como principio ético y estético

encuentra en el discurso sobre las armas y las letras su causa remota.

La frontera melancólica

Para don Quijote la valentía es una escala de percepción: Sancho no ve lo mismo que él porque tiene miedo y eso turba sus sentidos. En cambio, en su intrepidez, él ve de más aunque no siempre lo advierta. Ante un rebaño de ovejas concibe un batallón integrado por gente de muy diversas procedencias:

Aquí están los que beben las felices aguas del famoso Xanto [...]; los que beben las corrientes cristalinas del olivífero Betis; los que tersan y pulen sus rostros con el licor del siempre rico y dorado Tajo; los que gozan de las aguas del divino Genil; los que pisan los tartesios campos, de pastos abundantes; los que se alegran en los elíseos jerezanos prados.

La descripción de la otredad conformada por la patrulla fronteriza incluye paisajes: ríos, campos, zonas de cruce. Animado por la valentía y el deseo de unir imaginación y acontecimientos, don Quijote sobreinterpreta un rebaño como una mezcla de culturas. Los desaguisados —las palizas que lo regresan a sí mismo— revelan otro rasgo de su carácter, la melancolía, diagnosticada

por Sancho desde el comienzo del libro. No se trata de una mera tristeza, sino de una condición sensible que debilita el cuerpo al tiempo que despierta otras facultades.

Roger Bartra ha estudiado en detalle el peso cultural de la melancolía, de la Edad Media a *La náusea*, de Jean-Paul Sartre, cuyo primer título fue *Melancholia*. En la tradición española, un antecedente esencial en el estudio del tema es el *Libro de la melancolía*, publicado en 1585 por Andrés Velásquez, médico de Arcos de la Frontera. De acuerdo con Bartra, el lugar de nacimiento de Velásquez prefigura su interés por el humor melancólico:

Me parece que una de las claves que nos permite vislumbrar la gran importancia del problema abordado por Andrés Velásquez en su libro la podemos hallar en el nombre mismo de la ciudad donde fue escrito. La melancolía era un mal de frontera, una enfermedad de la transición y de trastocamiento. Una enfermedad de pueblos desplazados, de migrantes, asociada a la vida frágil de la gente que ha sufrido conversiones forzadas y ha enfrentado la amenaza de grandes reformas y mutaciones de los principios religiosos y morales que los orientaba. (*Cultura y melancolía*)

El *Quijote* pone en escena la gran enfermedad del desplazamiento. Nada más lógico que un personaje que

confunde la realidad y el deseo, escrito por un árabe transterrado a la Mancha y que entra en los libros por el ensamblaje de un padre postizo, tenga como estrella el negro sol de la melancolía. Para Bartra, la melancolía quijotesca es ambivalente: provoca la locura del protagonista, pero también le confiere su extraña lucidez contra la norma: “El *Quijote* está inmerso en una nueva textura intelectual que reivindica el carácter positivo aunque riesgoso del humor negro”. También en su psicología el protagonista asume una estrategia del disfraz. Émulo de Amadís, copia su melancolía, y alcanza así una tristeza artificial: “La dificultad de explicar la melancolía de don Quijote proviene de que está inscrita en un simulacro”.

No hay duda de que el protagonista de Cervantes ha enloquecido por las lecturas; sin embargo, dentro de su delirio es capaz de representar teatralmente la locura para aproximarse a sus modelos ficticios; es en esta melancolía fingida donde el personaje se divierte más y reflexiona con repentina sensatez. En el capítulo XLIV de la segunda parte, ya adiestrado en el repertorio de sus reacciones, el Caballero de la Triste Figura manipula su melancolía ante una duquesa para adoptar una conducta a un tiempo seductora y casta: se hace el interesante al sugerir que su tristeza tiene un origen difícil de expresar; por otra parte, esta pesadumbre le da un pretexto para no ser atendido por las doncellas dispuestas a desnudarlo. La melancolía es aquí impostura, estratagema.

Para Bartra, el engaño que practica don Quijote se inscribe en los juegos cortesanos de la época y revela el alcance más profundo de su malestar, la forma en que “la melancolía artificial puede curar la melancolía real”. Remedio para melancólicos, el *Quijote* participa de la simulación como ejemplo y terapia. El protagonista experimenta el mal en las dos zonas que determinan la novela, la realidad y la fantasía; en ocasiones su melancolía es genuina; en otras, fingida. Nunca don Quijote es tan libre como cuando sabe que es falso ni tan cuerdo como cuando en forma deliberada se representa a sí mismo. La realidad, —el contexto— que no entiende de representaciones, espanta sus humos escénicos para devolverlo al entorno donde sólo es un loco.

Fresán se ha preguntado por qué los manicomios de las comedias están llenos de Napoleones pero no de Quijotes. ¿No sería emblemático tener en esa galería al loco por antonomasia? El autor de *Jardines de Kensington* da con una sugerente respuesta: “Para creerse Quijote hay que ser Quijote. Y hay que estar siempre afuera y nunca entre los desquiciados. En este sentido —y a la hora de la patología manicomial— un Quijote encerrado no tiene sentido alguno. No tiene razón de ser”. Criatura virtual, el Quijote carece de sentido si vuelve en sí, del mismo modo en que carece de sentido si todos comparten sus locuras o si comparece en un manicomio como loco “legítimo”. Su energía depende

de no realizarse del todo; es lo que existe como posibilidad, ambigüedad, frontera, realidad intangible.

A pesar de sus continuas derrotas y de su muerte, que ratifica el poderoso veneno de las novelas de caballerías, don Quijote eleva el humor melancólico a una variante de la sensatez a contrapelo, la feraz “tristeza del mundo” que encontraría otros mensajeros en Goethe, Nietzsche, Benjamin y Sartre.

Simulacro de simulacros, don Quijote muere para que no vuelva a ser imitado y deja por testamento la segunda y definitiva parte del libro. Cide Hamete Benengeli, que sólo ha existido para esta obra, se expresa al final a través de la pluma que está a punto de colgar para siempre: “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir”. Miguel de Cervantes es quien pone las comillas. El padrastro hace lo suyo.

Cervantes narra desde los linderos del texto; sugiere que se lea con atención determinado pasaje, anuncia que otro se explicará más tarde, matiza la fuerza de los portentos. El narrador que se discute a sí mismo depende de la noción de umbral, del límite transgredido para estructurar su narración. Sancho pierde el hilo de su historia porque las cabras no terminan de cruzar el río Guadiana. Cruzar lo es todo. Hora de irnos a esas tierras.

Ningún final más cervantino que éste: “y alzando los ojos vio lo que se dirá en el siguiente capítulo”. El protagonista observa lo que será narrado; el libro se construye al ser leído. Cervantes abre una pausa entre

dos capítulos, el XXI y el XXII. Don Quijote alza la vista: al otro lado, su historia continúa. Al cruce de esa frontera, a su traslado cumplido, debemos una curiosa actividad: la literatura moderna.

De Juan Villoro,
De eso se trata. Ensayos literarios,
Barcelona, Anagrama, 2008.

III. Lección de arena: *Pedro Páramo*

*Era mi despedida de este mundo,
la primera vez que me moría.*

Eugenio Montejo

Historia y mito

Las 159 páginas de *Pedro Páramo* son atravesadas por ánimas en pena, caballos desbocados, prófugos que regresan a su atroz punto de partida. Territorio donde los tiempos y las identidades se diluyen, la novela sigue el curso circular del mito; nada lineal (ninguna trama con sentido de la consecuencia) puede pasar en ella porque sus personajes han sido expulsados de la Historia; encarnan “un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo”.

El dominio de Comala es refractario a lo que viene de fuera; quien pisa sus calles se somete a una temporalidad alterna, donde los minutos pasan como una niebla sin rumbo; los personajes, muertos a medias, carecen de otra posteridad que la queja, los rezos y murmullos con los que buscan salir de ese dañino portento, merecer el

polvo que ahogue sus palabras, guardar silencio, morir al fin.

Juan Preciado llega al pueblo de Comala en busca de su padre, el cacique Pedro Páramo. Muy pronto, advierte que el sitio responde a otra lógica; en la página 13, avista a un primer espectro: “Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera”.

Los fantasmas de la novela se han apoderado incluso de su contraportada. La edición del Fondo de Cultura Económica, en su Colección Popular, incluye una anónima sentencia entre comillas: “Un cuarto de siglo bastó para situar a *Pedro Páramo* como ‘la máxima expresión que ha logrado hasta ahora la novela mexicana’”. ¿Quién pronuncia el elogio? ¿De dónde viene la cita? Aunque se esté de acuerdo con ella, sorprende que caiga sin razón ni porqué. El mundo rulfiano ha producido un curioso efecto secundario. Avalado por un espectro, el autor recibe un trato de figura legendaria, cuyos méritos son indiscutibles y, por lo tanto, no necesariamente demostrables.

A propósito de Borges, Beatriz Sarlo observa que la justificada universalización de su literatura ha borrado sus vínculos con la cultura vernácula. También Rulfo funda una “modernidad en las orillas”, pero ha sido víctima de la lectura opuesta. Sus sorprendentes estructuras y su artificioso empleo del habla “natural” suelen ser vistos como resultados un tanto accidentales

de una realidad extravagante. La fama de Borges lo desarraiga de sus fervores locales; la de Rulfo, lo asimila en exceso a una cultura que superó con creces. El autor de *Pedro Páramo* frecuentó las más diversas literaturas (en especial la escandinava y la brasileña), pero intervino poco como ensayista y no dejó un canon de sus gustos. Acaso esta reticencia provocó que a veces fuera visto como un creador intuitivo, casi al margen de sí mismo, rulfianamente afantasmado. El mito del Rulfo de “mágica inspiración” pasa por alto que estamos ante el más arriesgado y riguroso renovador formal de la narrativa mexicana. El entorno le sirve no para rendir testimonio, sino para construir un símbolo.

Aun en sus relatos de corte más realista, depende de la subjetividad. Cada paisaje, cada dato exterior, está filtrado por la conciencia. La trama abunda en muertes y traslados, pero las acciones ocurren en un tiempo que nunca acaba de suceder, una zona que se encoge o dilata en la percepción de los testigos: “En esta tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa está el secreto de la visión de la realidad mexicana en Rulfo”, escribe Carlos Blanco Aguinaga en un ensayo de 1955, año de aparición de *Pedro Páramo*. De manera emblemática, uno de los muchos relatores a los que Rulfo presta su voz termina su descripción diciendo: “Como si así fuera”.

La mitificación de Rulfo, el énfasis en la obra lograda como de milagro, al margen de las arduas preocupaciones

técnicas del novelista, ha impedido, entre otras cosas, que *Pedro Páramo* sea entendida como un caso de literatura fantástica. En esta oficiosa lectura, el autor es separado de sus invenciones, se difumina como subproducto de una tradición tan rica que no requiere de explicación. Comala y sus muertos se imponen como un triunfo telúrico, deciden ser escritos.

Augusto Monterroso se interesó en los fantasmas rulfianos con el doble propósito de subrayar su condición ilusoria y de explicar por qué no suelen ser vistos como personajes fantásticos:

En su humildad, no tratan de asustarnos sino tan sólo de que los ayudemos con alguna oración a encontrar el descanso eterno. Sobra decir que son fantasmas muy pobres, como el campo en que se mueven, muy católicos, resignados de antemano a que no les demos ni siquiera eso. En pocas palabras, lo que ocurre con los fantasmas de Rulfo es que son fantasmas de verdad. ¿Significa eso que les neguemos también este último derecho, el de pertenecer al glorioso mundo de la literatura fantástica?

En el desierto todo ocurre por excepción; sus terregales sólo producen historias cuando alguien se pierde por ahí. Es en esta región donde Rulfo ubica sus fantasmas. Las mansiones recargadas de utilería estimulan la imaginación gótica: el desván con baúles y telarañas,

alumbrado por un candelabro de seis bujías, exige un espectro en su inventario. Por el contrario, Rulfo trabaja en una zona vacía; sus escenarios no pueden ser más disímbolos que los de Poe, Wells o Lovecraft (participa de la cruda desnudez de Hamsun o Chéjov); sin embargo, en esas tierras pobres crea un mundo desaforado donde las ánimas en pena no son recursos de contraste (el monstruo tonificante con que Lovecraft busca recuperar la atención de sus lectores) sino la única realidad posible. El proceso de extrañamiento, esencial a la invención fantástica, se cumple en el más común de los territorios. En una corriente proclive al artificio (la máquina del tiempo, la estatua que cobra vida, el robot inteligente) o a las singularidades fisiológicas (la pérdida de la sombra, la aparición de un doble, el sueño profético), *Pedro Páramo* se presenta como un drama de la escasez donde los aparecidos apenas se distinguen de las sombras. No hay efectos especiales: la gente cruza la calle como si no existiera.

En su construcción y, sobre todo, en su criterio de verosimilitud, la novela se aproxima a Barón Bagge, de Alexander Lernet-Holenia. En ambos casos, el protagonista enfrenta seres reales cuya única peculiaridad consiste en haber muerto o, para ser más precisos, en haber muerto sin llegar al más allá. Mediada la trama, tanto el jinete del imperio austrohúngaro como Juan Preciado hacen un segundo descubrimiento: si están rodeados de

espectros es porque también ellos pertenecen al limbo de quienes se alejan de la vida sin alcanzar la muerte.

Pedro Páramo no pretende ser una novela histórica; sin embargo, la idea de la Historia es un elemento decisivo en su elocuente laberinto. Los alrededores de Comala llevan los apropiados nombres de Los Confines o La Andrómeda; ahí, la Historia sigue su curso. Al pueblo llegan ecos del mundo inverosímil donde los acontecimientos son posibles. La Revolución mexicana (1910-1920) y la primera guerra cristera (1926-1929) son los círculos externos de la trama. Con calculado oportunismo, *Pedro Páramo* apoya causas contradictorias que contribuyen a su fortuna personal. La Historia alcanza a Comala como las ondas de un sismo remoto; sus efectos son desastrosos; sus motivos, inescrutables. Los pormenores importan poco; las revueltas llegan como una sola confusión de pólvora; los villistas regresan convertidos en carrancistas y el cacique se aprovecha de todos ellos.

Pero el tema de Rulfo no son los acontecimientos sino su reverso, los hombres privados no sólo de posibilidad de elegir sino, de manera más profunda, de que algo les ocurra. Al margen del acontecer, los fantasmas rulfianos trazan su ruta circular. A propósito del tiempo sin tiempo de la novela, escribe Carlos Fuentes:

Recuerdo dos narraciones modernas que de manera ejemplar asumen esta actitud colectiva en virtud de la

cual el mito no es inventado, sino vivido por todos: el cuento de William Faulkner *Una rosa para Emilia*, y la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. En estos dos relatos, el mito es la encarnación colectiva del tiempo, herencia de todos que debe ser mantenida, patéticamente, por todos.

Ajenos al devenir, los personajes de Rulfo viven la hora reiterada del mito. Para que algo transcurriese, para que el pasado quedara “antes”, tendrían que abandonar su exilio atemporal. Estamos, como sugiere Julio Ortega, ante “un tiempo que da la vuelta” donde los muertos en vida carecen de presente y sólo disponen de un “pasado actual”.

La discontinuidad narrativa no conduce a una historia que debe ser “armada” por el lector, sino a un plano en el que todo sucede desde siempre. Pocas acciones se cuentan dos veces; sin embargo, la circularidad se insinúa con fuerza: todo instante es repetición.

Al referirse al desenlace de las aventuras, Fernando Savater escribe: “La muerte acaba, pero la vida sigue: nótese que no sabríamos decir ‘la muerte sigue’. La fórmula que clausura los cuentos en alemán, nos recuerda Benjamin, es: ‘Y si aún no han muerto, es que viven todavía’”. En *Pedro Páramo* la muerte es una expresión de la continuidad. La miseria que aniquila a los habitantes de Comala, su despojo irreparable, depende de su imposibilidad de entrar al tiempo. La dimensión política

de *Pedro Páramo* es específicamente literaria: la historia de quienes no pueden tener Historia.

La muerte deseada

En el relato “El cazador Gracchus”, de Franz Kafka, la muerte no es percibida como una amenaza sino como una liberación, la forma desesperada de abandonar una realidad dañina. En consecuencia, el castigo del protagonista consiste en no alcanzar nunca el exterminio. El cazador, que siega las vidas de sus presas con deportiva pericia, sufre una inversión radical de su oficio y es condenado a no acabarse de morir. También Rulfo concibe una infranqueable aduana al más allá, similar a la *festhaltende Strasse* de *El proceso*, la calle que retiene a sus transeúntes, donde “avanzar” y “salir” se vuelven términos inútiles.

En *Pedro Páramo*, como en la reacia calle de Kafka, el movimiento no implica progresión. La única posibilidad de abandonar ese entorno sería la muerte, pero las víctimas requieren del perdón para llegar ahí. Rulfo otorga un grave peso moral al perenne deambular de sus espectros: “Están nuestros pecados de por medio”; la errancia entre la vida y la muerte es la penitencia por la caída; sin embargo, no hay el menor sentido de la justicia en esta condena: todos, por igual, han sido sentenciados, sin apelación posible. Lo único que puede salvar a las

víctimas es que un vivo rece por ellas. En este libro de los muertos se reconoce la existencia de los vivos, pero ninguno “está en gracia de Dios”. Si Kafka explora el totalitarismo en los niveles más íntimos de la vida (los funcionarios que arrestan a un ciudadano en la cama), Rulfo se adentra en el totalitarismo de la religión y registra los numerosos remedios de la Iglesia católica como renovadas formas del sufrimiento.

En un ensayo precursor, José de la Colina señaló el papel emblemático de la pareja incestuosa que encuentra Juan Preciado. Los hermanos han estado en Comala “sempiternamente”. Desnudos, lujuriosos, se entregan a su pasión pero son incapaces de procrear; su falta de fertilidad, como la del pueblo entero (“todo se da, gracias a la Providencia; pero todo se da con acidez”), dimana de su impureza. Sin embargo, la religión sirve de poco para paliar las culpas. Incluso los profesionales de la fe están inermes. El padre Rentería no puede conciliar el sueño y repite los nombres de los santos como quien cuenta borregos, pero este reiterativo santoral ni siquiera concede el milagro de aburrir. Cuando el obispo encara a los hermanos incestuosos, lanza una punitiva consigna bíblica: “¡Apártense de este lugar!” El veredicto es inútil. Nadie puede ser expulsado de ese infierno. Si Dostoievski y Tolstói intentan una depuración del cristianismo, llegar a modos más genuinos de la experiencia religiosa, Rulfo construye un presidio intensamente católico; sus personajes creen con una autenticidad

estremecedora, pero no les sirve de nada. El círculo no tiene salida y la esperanza se convierte en una variante cruel de la ironía. En palabras de Carlos Monsiváis: “Un eje del mundo rulfiano es la religiosidad. Pero la idea determinante no es el más allá sino el aquí para siempre”. Las plegarias no atendidas son el raro combustible que mantiene a los personajes fijos, abandonados a su suerte, en un instante que sucede sin principio ni fin.

Ruidos. Voces. Rumores

El tema del viaje es esencial a la imaginación rulfiana; muchas de sus tramas son pasajes de traslado (la peregrinación en “Talpa”, la huida en “La noche que lo dejaron solo”, la persecución en “El hombre”, la extenuante caminata en “¿No oyes ladrar los perros?”, el recorrido rumbo a “Luvina”). La primera persona que encuentra Juan Preciado es un ser movedizo, el arriero Abundio Martínez, alguien que comunica realidades distantes con su recua de mulas. Abundio Martínez abre y cierra el relato, es el centinela que le otorga circularidad.

El trámite del traslado prepara al lector para el asombro; sin embargo, el recurso decisivo para aceptar la realidad desplazada de Comala es otro: Juan Preciado no conoce a nadie en el pueblo, pero todos lo reconocen. En casas sin techo y patios barridos por la niebla

escucha a los extraños que dicen frecuentarlo “desde que abrió los ojos”. El desacuerdo entre la mirada del narrador y sus testigos, la desesperante autenticidad ajena (la vida atribuida al protagonista, fidedigna e irreconocible), es uno de los mayores logros de la novela. El drama del desconocimiento adquiere así una legalidad propia, la fuerza perturbadora de lo que sólo puede ser cierto de ese modo.

El título provisional de la novela, *Los murmullos*, es inferior al telúrico de *Pedro Páramo*, el patriarca de la reproducción estéril, generador de todos los fantasmas. Sin embargo, *Los murmullos* alude en forma más clara a la técnica de la novela: aturdido por la galería de voces, Juan Preciado pierde su identidad. En la página 74, justo al centro de la trama, se convierte en otra alma en pena que susurra: “Me mataron los murmullos”. La historia iniciada por Juan Preciado prosigue en las voces colectivas; los muertos adquieren cabal autonomía y el narrador se disipa entre sus sombras. No es de extrañar que abunden las palabras sueltas, dichas por gente ilocalizable. En este tejido de frases independientes, un grito atraviesa la noche: “¡Ay vida, no me mereces!” o alguien canta: “Mi novia me dio un pañuelo / con orillas de llorar...”. ¿Quién habla? “Ruidos. Voces. Rumores”, responde el narrador.

Seguramente Carlos Blanco Aguinaga fue el primero en señalar que en el ámbito rulfiano “nadie escribe: alguien habla”. Rulfo construye sus ficciones con voces

de perturbadora autonomía, y procura que las palabras lleguen sueltas, como arrastradas por el viento, al margen de la voluntad de estilo del autor. Los cuentos de *El Llano en llamas* (1953) derivan su fuerza de lo que se revela de modo casi indeseado en los diálogos o en el fluir de la conciencia. Los personajes suelen ser arrepentidos en su última hora, hombres parcos a quienes la vida arrincona hasta hacerlos elocuentes. Vencidos por una violencia atávica, sueltan frases que los comprometen. La acústica rulfiana es la de lo escuchado por accidente. Por un favor del aire, alguien oye una confesión en “la noche entorpecida y quieta”, voces “casi vacías de ruido”.

En un texto para la película *La fórmula secreta* (1964), Rulfo confirma el poder oral de su idioma: “Ustedes dirán que es pura necedad la mía, que es un desatino lamentarse de la suerte y cuantimás de esta tierra pasmada donde nos olvidó el destino”. Esta apropiación de la palabra hablada ha provocado que en ciertas ocasiones sea visto como el taquígrafo de una tradición. La primera edición de *El Llano en llamas* informa que el autor se sirve “de su experiencia personal, de las charlas familiares, de los relatos escuchados en boca de los hombres de su provincia”. Con etnológico entusiasmo, se enfatiza su valor testimonial. La hazaña de Rulfo es muy superior. Lejos del costumbrismo, inventa un territorio, una manera simbólica de referirse a los pue-

blos “donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio”.

Cuando Preciado “muere” y se convierte en otro heraldo sin cuerpo, la novela rompe su última atadura con el mundo exterior: Comala es ya un espacio separado de su entorno; lejos, muy lejos, quedan Los Confines. Estamos en un territorio escindido, un exacto mecanismo de autarquía narrativa, la obra coral que sepulta a Juan Preciado, el emisario que venía de fuera.

El habla de *Pedro Páramo* ha dado lugar a discutibles elogios antropológicos. Para ciertos amigos del folclor, los mayores méritos de la novela son documentales: Rulfo “captó” el lenguaje de los Altos de Jalisco y lo integró sin pérdida a su obra. Esta interpretación se funda en la idea de que un texto literario es significativo por lo que comunica más allá de la ficción. La lectura antropológica convierte al narrador en un hábil taquígrafo del lenguaje coloquial y en un misionero políticamente correcto que otorga voz a quienes no la tienen. En ambos niveles, la operación intelectual de Rulfo es mucho más compleja: reinventa el habla rural de México y crea una alegoría sobre la expulsión de la Historia. Su territorio se transforma en un orden simbólico, una cartografía más auténtica que su modelo.

Ningún campesino ha hablado como personaje de Rulfo, pero pocos diálogos parecen tan genuinos como los de *Pedro Páramo*. Este espejismo de la naturalidad depende de numerosos recursos: el reciclaje de arcaísmos

(“si consintiera en mí”), la poesía dicha por error (“tú que tienes los oídos muchachos”), las tautologías casi metafísicas (“esto prueba lo que te demuestra” o “si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio”).

Los nombres de las plantas también revelan una caprichosa elección. Juan Rulfo no busca claveles ni margaritas; en su huerto crecen saponarias, capitanas, arrayanes, flores de Castilla, hojas de ruda, los paraísos que rozan la piel de Susana San Juan.

En una región desértica, las flores brotan como exiguos dogmas de la belleza. Los pasajes líricos de la novela, que generalmente se refieren a Susana San Juan y a los recuerdos de juventud de la madre de Juan Preciado, dependen de un peculiar sentido de la escasez. Comala ha acostumbrado a los suyos a tal calor que los que se van al infierno regresan por su cobija. Sólo en los recuerdos de las mujeres sopla un viento oloroso a limones. En este paraje yermo, agotado, basta el brote de una hoja o la mención del agua para lograr un efecto estremecedor. El lirismo de Rulfo cautiva por la pobreza de los términos comparados; en Comala, una boca se sacia si le dan “algo de algo”. Del mismo modo en que el asombro del oasis depende del vasto desierto que lo rodea, en esta saga del polvo un abrojo o un tallo endebles son ya imágenes de la fertilidad, paisajes del deseo: “Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples

rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...”. De manera dramática, esta insólita evocación de una tierra pródiga sólo existe como pasado. El presente es un magro recordatorio: “Aquí, como tú ves, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas?”. Comala es un pueblo de residuos: almas sin cuerpos, hojas sin árboles, nombres sin rostros. Esto último resulta decisivo para enrarecer la atmósfera; en otra novela de la misma brevedad sería abrumador que tantos personajes secundarios tuvieran nombre propio. En cambio, el inmenso reparto de *Pedro Páramo*, los sonoros nombres que Rulfo encontraba en las lápidas de los panteones (Damiana Cisneros, Eduviges Dyada, Fulgor Sedano, Toribio Aldrete), contribuye a la sensación de asfixia: el pueblo sin nadie está sobrepoblado.

El estilo rulfiano depende, en buena medida, de su sistema de repeticiones. El narrador junta palabras como guijarros pobres. El procedimiento alcanza peculiar elocuencia en un pasaje sobre la entonación; los verbos y sustantivos se reiteran como una partitura minimalista: “Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños”. Las frases se muerden la cola y forman anillos de polvo: “Jugaba con el aire

dándole brillos a las hojas con que jugaba el aire” o “entonces ella no supo de ella”.

En una trama de espectros, donde todo se disipa y difumina, la verosimilitud depende, en buena medida, de una percepción indirecta. Comala es un campo de efectos diferidos, resonancias, visiones nubladas.

Los sentidos más presentes en la novela son la vista y el oído; el olfato es una nostalgia; el tacto y el gusto carecen de oportunidad en un pueblo sin presente. La atmósfera fantasmática dimana de la vaguedad visual y auditiva. Nada se percibe en primera instancia; Juan Preciado ve el entorno filtrado por tinieblas, humo, un crepúsculo que se confunde con el alba, y escucha ecos, pasos, rumores. La imprecisión de la vista y el oído se funde en una expresión cardinal: “El eco de las sombras”. El sonido y la imagen son la misma bruma.

Novela fronteriza, *Pedro Páramo* prefiere los claros-curos y lleva la indefinición al sexo: “Yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre”. Antes de ser ahogado por los murmullos, Juan Preciado sostiene este diálogo:

—¿Dices que te llamas Doroteo?

—Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea.

La ambigüedad de género refuerza la sensación de estar en un entorno descolocado. El sentido de lo fantástico depende de la noción de límite, y de sus sutiles transgresiones. *Pedro Páramo* se propone como un juego limítrofe, para ser leído desde los bordes, el mundo

exterior al que no volverá nuestro emisario en la novela, Juan Preciado.

Esta cuidada estrategia de sonoridades desembocó en un gesto estético tan célebre como la propia obra rulfiana: el silencio. Al escribir sobre Rimbaud, Félix de Azúa observa que la trayectoria del poeta “está indisolublemente ligada a un acontecimiento que la determina de un modo absoluto: el silencio”. Así como la poesía de Hölderlin tiene su prolongación lógica en la locura, la de Rimbaud presupone la renuncia definitiva a la palabra. Después de crear una perfecta alegoría de la pobreza y el despojo, Rulfo dio un paso acaso inconsciente y seguramente desgarrador, pero en clara concordancia con su estética: la saga del polvo y la esterilidad no podía tener mayor caja de resonancia que el silencio.

Los dioses obligados

¿Cómo salir de la repetida tortura de Comala? Para llegar al más allá, al reposo eterno, los personajes rezan por su suerte y, sobre todo, buscan que un vivo pida por ellos. La religión es una lucha desahogada y estéril en la que combaten los creyentes; el propio padre Rentería habla de los ruegos como de una contienda (la petición de un milagro compite no sólo contra la indiferencia divina, sino contra los rezos que se le oponen: la fe es una pugna de iniciativas y el pecado se sanciona de acuerdo con

las presiones que se ejercen sobre el cielo). Este voluntarismo recuerda la idea del sacrificio de los pueblos prehispánicos: mediante las ofrendas, los dioses son obligados a cumplir.

Pero en Comala no hay otro poder que el del patriarca: “Todos somos hijos de Pedro Páramo”. La paradoja de esta paternidad sin freno es que conduce a la sequía. A medida que el cacique se apodera de más tierras y más mujeres, la región se transforma en un yermo.

Nada escapa a los actos del cacique, incluso el desierto representa un saldo de su voluntad. *Pedro Páramo* es el artífice del polvo; el “padre de todos” vive entre mujeres secas, que sueñan que dan a luz una cáscara. Tierra sembrada de fantasmas, Comala se ajusta a la definición que Pessoa hace del hombre y su inútil heredad: Páramo es un “cadáver aplazado que procrea”. Sin embargo, no es un arquetipo del autócrata como Tirano Banderas, un esperpento sin fisuras que rumia sus odios con prolija teatralidad. Dos tragedias lo hacen vulnerable, la muerte de su hijo Miguel y la pérdida de la única mujer que amó.

Susana San Juan es el reverso de los demás personajes del libro; se opone a la lógica del lugar (sus ojos se atreven a negar lo que ven) y derrota a Pedro Páramo. Rulfo trabaja un tema predilecto de Faulkner: el poder vencido por la locura. En estas bodas de la violencia y el delirio, Páramo se obsesiona por la mujer que no entiende: “Si al menos hubiera sabido qué era aquello

que la maltrataba por dentro, que la hacía revolcarse en el desvelo, como si la despedazaran hasta inutilizarla”. Susana representa la proximidad del mar, la negación del desierto, el contacto con una mente indómita, revuelta, todo lo que no es Comala. Siempre ausente, húmeda y lejana, Susana es un horizonte inaccesible, la vida que debe estar en otra parte.

Desplazada por la fuerza, Susana enloquece y se sobrepone a la opresiva realidad de Comala desentendiéndose de ella. En su descalabro arrastra a Pedro Páramo. Ante la pérdida amorosa, el cacique demuestra que la negligencia puede ser peor que su tiranía. Se cruza de brazos y el pueblo se hunde. En la última escena, el libro narra la emblemática caída de Páramo, desmoronado “como un montón de piedras”.

Los orígenes de *Pedro Páramo* ya pertenecen a la hagiografía y una escena canónica se repite entre los feligreses. En una mesa de ping-pong hecha por Juan José Arreola (con la famosa laca china que garantizaba el bote de diecisiete centímetros), Juan Rulfo desplegó las cuartillas que había escrito en desorden. Su idea original consistía en escribir una trama lineal y en las discusiones con Arreola decidió integrar un todo fragmentario, urdido con yuxtaposiciones y escenas contrastadas como los vidrios rotos de un caleidoscopio. Escenario donde mana un tiempo detenido, un pasado siempre actual, *Pedro Páramo* sólo podía concebirse como un continuo de prosa interrumpida.

Arreola se ha referido a la noción de rendija como estructura dominante del mundo rulfiano; todo es entrevisto por visillos, grietas, huecos. Las voces y los tiempos narrativos se reparten en trozos cuya unidad virtual depende del lector. Incluso los blancos tienen una función expresiva, denotan la actividad de quien está fuera del texto y debe cargarlo de sentido. Quienes permanecemos al margen, aún vivos, miramos por los intersticios. La forma del libro es su moral estricta: desde la Historia espiamos a sus expulsados.

En la última definición que intenta del hombre, Hamlet da con una fórmula que impide toda grandilocuencia: “Este polvo quintaesencial”. Los espectros de Juan Rulfo están hechos de la arena que el viento empuja en los desiertos. Pobres a un grado innombrable, se saben condenados: los que están fuera, al otro lado de la página, nunca harán lo suficiente.

De Juan Villoro, *Efectos personales*,
Barcelona, Anagrama, 2001.







**Tres
ensayos**
se terminó de
imprimir en diciembre de
2020 en las oficinas de la
Editorial Universidad de Guadalajara,
José Bonifacio Andrada 2679, Col. Lomas
de Guevara, 44657, Zapopan, Jalisco.

Modesta García Roa
Coordinación editorial

Miguel Ángel Moncada Rueda
Cuidado editorial

María Alejandra Romero Ibáñez
Diseño y diagramación