

La pasión y la condena

Viaje en torno a una mesa de trabajo

JUAN VILLORO*

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

La progresiva pérdida de la memoria lo llevó a tener problemas de vocabulario. En una ocasión quiso dictar la palabra “perro” y sólo produjo esta vaguedad: “algo negro, algo canino...”. Su 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

* En sus novelas, cuentos, ensayos, crónicas y libros para niños, Juan Villoro, nacido en la Ciudad de México, ha desarrollado una prosa inconfundible que ha merecido algunos de los premios más importantes del territorio hispanoamericano: el Xavier Villaurrutia, el Jorge Herralde, el Vázquez Montalbán, el Antonin Artaud, el Internacional de Periodismo Rey de España y el José Donoso. En su obra destacan las novelas *El disparo de Argón*, *Materia dispuesta*, *El testigo*, *Llamadas de Amsterdam* y *Arrecife*, crónicas como *Palmeras de la brisa rápida*, *Safari accidental*, *Dios es redondo* y *Ocho punto ocho: el miedo en el espejo*. No menos memorables son sus libros de ensayo: *Espejos personales* y *De eso se trata*; los libros de cuentos *La casa pierde*, *Los culpables*, así como los libros infantiles *El profesor Zipper* y *la fabulosa guitarra eléctrica* y *El libro salvaje*.



Juan Villoro
y escultura *Kaan Sáasil*
de Eleonora Ramal



Mónica Cardenal y Juan Villoro

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 dificultada de utilizar el lenguaje directo puede ser vista como un 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 “valores entendidos”.

El estilo literario genera la ilusión de ser un idioma privado. El texto se sirve de palabras comunes para decir algo en clave íntima, compartida en forma única 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 un esfuerzo inaudito cuyo resultado 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 caset sin grabadora), recuerdos que misteriosamente llegaron ahí (un silbato, una pelota de goma, un soldadito de plomo), facturas y recibos olvidados, apuntes que ya no significan nada, *post its* urgentísimos y sin embargo ignorados, remedios para malestares pasados, fotografías 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 hasta 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 extraordinario que tanto interesaron a Georges Perec. Lo extraño puede surgir en las situaciones más banales.

Todos los días las familias enfrentan un doméstico dilema metafísico: la desaparición de un calcetín. Sin que intervenga un proceso sobrenatural, una prenda pierde a su pareja. Por más pequeño que sea el domicilio y más controladas que estén la cesta de ropa sucia y la zona de lavado, el escape resulta posible. No se trata de un robo porque nadie quiere un solo calcetín. Estamos ante una fragmentación de lo habitual, tan rara como encontrar media camisa en el armario. Sin dejar rastro, un calcetín se esfuma hacia otra dimensión. ¿Existe un universo paralelo donde todos los calcetines son impares? Lo cierto es que algunos se divorcian o enviudan sin explicación posible. Conjuramos su pérdida con un hechizo casero: anudamos calcetines impares por si algún día vuelven los faltantes.

La jornada del 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 el colesterol 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 ese afrutado y fragante

deterioro le creara la sensación de estar en otro sitio.

Las virtudes del ambiente no siempre 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; en su caso, la principal “acción” que ejecuta 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 estas 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 la pelambre de un perro, el sabor de una manzana. Su desafortunada 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 sabores en la tierra 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 escriben porque sepan algo; escriben 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 el despacho de un escritor si esa rareza 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, Francisco González Bocanegra fue encerrado por su novia para que escribiera la convulsa letra del himno nacional mexicano. Sin necesidad de estar preso, todo autor recurre a alguna variante del “método Bocanegra” para no abandonar la mesa de la que desea alejarse.

Una vez concentrado en su tarea, 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 una función 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” (el deseo latente que percibimos como un recuerdo “real”, que en realidad no ocurrió), 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”. La valoración que merece ese trabajo es siempre subjetiva. 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 sus 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 Gólgol 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 correcciones adicionales. La operación 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 mejoras 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 se instala en una realidad alterna 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 XIII, sin posibilidad alguna de regreso.

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 pretendió haberse recibido y logró engañar incluso a sus ex condiscípulos. 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, sus hijos y 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 que Romand sintió deseos de hablar con el novelista. Quizá 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 las condiciones para crear 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, no puede decir “Tuve un problema en la OMS”.

Cuando el escritor 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 sofisticado novelista menciona a Joyce, Calvino, Lucrecio, Montaigne y Benjamin. Esos prestigiados precursores sin duda han contribuido a definir su noción del arte y su modo de pensar, pero 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 Chaikovski. 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 privado 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 diagnostica 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 seme- jaban pararrayos de la sensibilidad. Aunque otros artistas llevan la tormenta en su inte- rior, en mayor o menor medida todos se so- meten 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: los des- figurados de un mal carácter suelen ser mejor punto de partida para crear que el aplomo y la simpatía.

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

El director de orquesta Arthur Honeg- ger sufrió un sobresalto equivalente cuando fue invitado a formar una orquesta en una cárcel. Como los presos carecían de prepara- ción musical, tuvo que juzgarlos por su sen- sibilidad 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, pe- derastas, traidores, usureros, fanáticos fas- cistas o simplemente malos esposos y pési- mos padres.

Los desarreglos morales de los genios han sido tan frecuentes como sus logros en la fantasía. ¿Las perturbaciones psicológi- cas favorecen la rara actividad de concebir un orden paralelo modificable a voluntad?

Una vez superados los rigores de la disci- plina y la angustia de la página en blanco, el novelista puede actuar como una deidad veleidosa o un tirano inflexible. “Mis perso- najes 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 irresisti- ble 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 de- seo en la edad adulta. ¿Hay manera de ex- plicar 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 vol- ver 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 Hun- gría, que arroja los siguientes datos: El 50% de los europeos tiene en el cerebro una copia de un gen llamado “neuregulín 1”, el 15% tiene dos copias y el 35% ninguna. Según el estu- dio, la gente creativa pertenece al 15% que presenta dos copias. “Poseer esta mutación también conlleva un aumento del riesgo a de- sarrollar trastornos psíquicos, así como una peor memoria y una disparatada sensibilidad ante las críticas”, escribe Montero.

Sin forzar los determinismos cientí- ficos, es obvio que el escritor muestra esas propensiones. Se trata de alguien que tiene ideas, se distrae con facilidad y se queja mu- cho. Su conducta se podría resumir en un refrán: “Cuando piensa, piensa en otra cosa”. Esta peculiaridad encarna de distintos mo- dos. El escritor puede ser un sufriente ejem- plar 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 abusi- vo que aprovecha sin escrúpulos las heridas

ajenas (Boris Pilniak decía que la zorra es el dios de los escritores) o alguien que vive de imaginar lo que no vive (Julian Barnes entien- de la escritura como una terapéutica “pacifi- cación de apócrifos”).

La pasión y la condena del artista, y el vicio de sobrellevarlas, conducen a un manejo irregular de las emociones, que puede sumir en la locura (Strindberg), depender de los es- tímulos transitorios de la droga o el alcohol (Burroughs, Lowry), apoyarse en insólitas manías (Proust), llevar al ostracismo (Salin- ger) o ser la válvula de escape de un burgués convencional (Mann).

Pero antes de crear la imagen del es- critor necesariamente arrebatado, al borde del estertor sensible, baste decir que se han documentado vidas de autores no sólo lleva- deros 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. “Sólo en el in- fierno se puede ver el cielo”, decía Nietzsche. Ese infierno a veces es tan tangible como el que Genet padeció en su infancia o tan conje- tural como el del favorecido Tolstoi. Lo cier- to 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 ago-

biante que el sanatorio. En los testimonios de sus años de hospital (en su mayoría reco- gidos 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 re- conocido. La desconfianza con que se refiere a Kafka puede basarse en el hecho de que el autor de *El proceso* lo había elogiado, es decir, lo había considerado “diferente”. Para poner- se a salvo de toda rareza, busca una medianía que lo asimile a los demás y lo proteja de las exigencias del mundo.

No es difícil simpatizar con él. En for- ma un tanto melodramática, el escritor Junot Díaz declaró hace poco: “Si pudiera devolver mi don, lo haría”. La sensibilidad extrema, y la obligación de usarla, pueden 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 nece- sariamente más felices. La sonrisa de quienes [...] sospechan que en realidad ellos no eran los adictos sino, apenas, la adicción: la incontrola- ble sustancia controlada, la tan efectiva como pasajera droga. Y, entre temblores, compren- den que algo o alguien se los ha quitado de en- cima porque ya no les 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 necesi- dad social, cultural o esotérica que la comu- nidad 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 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 24 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 consuelación de las imágenes de Occidente, llegó al sanatorio en un estado de absoluta irritabi-

lidad. 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 expediente de la cultura. El ponente no expone un trabajo para obtener un grado o instruir a los demás, sino para comprobar su estado mental.

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 protocolo “clínico”. Por la misma razón, se quejó de que no fuera mencionado en el dictamen médico que lo dio de alta.

El estudioso de la 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 al 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 Rauff, 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 sea el ideal más profundo e inconfesado 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 Rauff.

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.