



www.edicionesera.com.mx

Gonzalo Lizardo



El grafópata
(o el mal de la escritura)



El *graphopathés* (Preludio)

Quizá los textos que mejor expresan el pensamiento de un autor sean sus escritos ocasionales, aquellos que concibió sobre la marcha, casi al margen de su obra, para expresar sus opiniones o cumplir con un trabajo. Así forjaron sus teorías estéticas dos escritores tan disímiles como Baudelaire y Eugenio d'Ors, uno con sus críticas periodísticas, el otro con sus *Glosas*. Más conflictivos son los novelistas, habituados a crear personas ficticias en falseadas situaciones, cuyo rostro es casi invisible en su obra principal, pero no en sus ensayos, cartas, prólogos y demás encargos, acaso porque en ellos fue menos rigurosa la vigilancia de la razón sobre su escritura, y más espontáneo el flujo de su intuición.

Los textos aquí reunidos fueron seleccionados entre los muchos que publiqué, durante dos décadas, para cumplir una finalidad pragmática, entre el periodismo, la docencia, la investigación, el compromiso amistoso, el luto o el simple ejercicio de estilo. Son páginas dictadas por la casualidad, aunque esta casualidad ha sido dictada por mi dedicación a la página escrita: por mis experiencias, mis lecturas y mis proyectos vitales o literarios. “Si fueras alpinista, me hablarías de las montañas –solía decirme Matías Ximenes–, pero te tocó ser melómano y maestro de humanidades, así que pláticame de tus discos y tus libros.”

Como variante existencial del círculo hermenéutico, esta actitud presupone una praxis activa de la literatura, así como una literatura que reactive esa praxis. Leo para escribir porque escribo para vivir porque vivo para leer; ése es el destino circular del

grafópata o *graphopathés*: aquel que padece la literatura como si fuera un mal crónico o un vicio lúcido, que se adquiere por contagio y del que sólo unos pocos desean curarse. Esta fiebre semiótica, como dolencia del alma, deriva sin duda de aquella que padecieron Madame Bovary, Werther y don Quijote, con una sutil agravante: que ahora los enfermos no solamente desean absorber las vivencias de sus héroes, sino que aspiran a compartir, al mismo tiempo, la experiencia de sus autores: a un grafópata extremo, no le sería difícil imaginarse a Molly Bloom escribiendo la biografía de su autor antes de confesar: “James Joyce soy yo”.

Como síndromes habituales, el grafópata no sólo padece una crónica afinidad por las analogías y las correspondencias, sino también por el sincretismo: por esa hermetista costumbre de mezclarlo todo. Desde esta perspectiva, existe algo común a las grandes obras, sean novelas, poemas, canciones, reportajes periodísticos o relatos históricos: la búsqueda del asombro y la superstición por la *forma*. Si cada cosa sólo puede ser dicha cabalmente de una sola manera, es inevitable que, para expresar ciertos asuntos o provocar ciertas emociones, sea necesario transgredir ciertas normas. La semejanza entre escribir una novela y reparar un zapato, por ejemplo, sería menos evidente si la explicáramos a través de un tratado, que si lo hiciéramos a través de un cuento que mostrara las afinidades entre dos oficios humanos y su relación con la vida concreta.

Al fundir la vida con el arte, el grafópata no pretende evadir *lo real* a través de la obra artística, sino sumergirse voluntariamente en una especie de hiperrealidad: en una lúcida ilusión de lo real –de la violencia, de la injusticia, del absurdo–, reflejada en el espejo del espejo que es el arte, la palabra, la música, el símbolo. En ese sentido, el grafópata persigue un objetivo casi existencialista: plegar y replegar –por medio de la lectura y la escritura– la aparente linealidad de la existencia humana, hasta volverla un laberinto tan prolijo, fascinante y desmesurado, que

haga parecer frívolo nuestro miedo a la muerte, nuestro deseo de inmortalidad.

POSDATA: a contrapelo de López Velarde, que se negaba a cambiar una coma a sus escritos una vez que habían sido publicados, me amparo en Paul Valéry y en José Emilio Pacheco para defender mi derecho a reescribir los míos. Como la mayoría de estos textos fueron publicados de manera circunstancial –en revistas como *Dosfilos*, *El Gallito Cómics*, *Letras Libres* o *Cuartoscuro*, en suplementos como *Confabulario*, en memorias de congresos, en periódicos, blogs, revistas electrónicas o epílogos de libros– a nadie debería extrañar que, al momento de integrar un volumen, un grafópata decidiera modificarlos en función del efecto (y la forma) general.

Fábula de los autores que se bifurcan

Nada es menos obvio que algunas preguntas obvias, como la que Michel Foucault expuso en 1969 ante la Sociedad Francesa de Filosofía. Al preguntarse “¿Qué es un autor?” el filósofo pudo mostrar de qué manera el nombre de *quien* escribe condiciona nuestra interpretación de *lo que se* escribe. Aunque haya o no existido una persona “real” que se llame, por ejemplo, Miguel de Cervantes, Vernon Sullivan o Hermes Trismegisto, tanto sus nombres como sus pseudónimos cumplen con una función clasificatoria que nos permite a los lectores “reales” agrupar ciertos textos mediante relaciones “de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos por los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante” (Foucault 1999, 338). Gracias a esta función, el nombre “Michel Foucault” nos autoriza a confrontar lo que se plantea en *Las palabras y las cosas* con lo que se afirma en *El nacimiento de la clínica*, de tal modo que lo leído en una obra nos prepara para lo que leeremos en la otra, y nos ayuda a percibir concordancias o contradicciones de diversa intensidad o jerarquía.

Puede suponerse que, a semejanza de otras nociones, la de autor varía con el devenir de la Historia: cada cultura y cada época le otorga a la figura autoral un significado distinto con respecto al que le otorga a sus propios sujetos. En la Antigüedad, los únicos libros que debían leerse eran divinos: se leían las palabras de Moisés o de Homero como si las hubieran dictado los dioses. Aristóteles y Platón conservaron un prestigio semidivino durante siglos, hasta que el Renacimiento y la Ilustración los redujeron a una estatura humana. En la actualidad, apenas se espera de un

autor algo mejor de lo que se espera de cualquier ser humano: cuando mucho, que sea talentoso o trabajador, inteligente o ingenioso, emotivo o emocionante, universal y único. La confianza de que un nombre puede autentificar distintos textos proviene de una superstición: pensar que cada nombre designa a un individuo idéntico, indivisible e inmutable, siendo que las personas reales son mutables, escindidas y heterogéneas –tal como lo manifiestan las biografías, las ideas y las obras de Maupassant, Ducassee o Pessoa, por mencionar los casos más descarados.

Si en la modernidad la evolución del autor depende de la genealogía del sujeto, parece obvio que la fragmentación de la subjetividad moderna ha generado una fragmentación de la identidad autoral, la cual debe ahora discernirse conjuntando las escurridizas definiciones de Autor Modelo, Autor Real y Autor Liminal. Pero así como las divisiones entre mente y cuerpo, alma y carne, consciente e inconsciente no han obviado el problema de examinar la identidad –cada vez más compleja– de la persona humana, estas nociones subrayan la importancia de esclarecer la intención del autor (*intentio auctoris*) como un paso indispensable antes de determinar la intención de la obra (*intentio operis*), tal como intenta ejemplificarlo Umberto Eco, en *Los límites de la interpretación*:

Una vez Borges sugirió que se podría y debería leer el *De Imitatione Christi* como si hubiera sido escrito por Céline. Espléndida sugerencia para un juego que incline al uso fantasioso y fantástico de los textos. Pero la hipótesis no puede ser sostenida por la *intentio operis*. Yo he intentado seguir la sugerencia borgesiana y he encontrado en Tomás de Kempis páginas que podrían haber sido escritas por el autor del *Voyage au bout de la nuit* [...]. Pero lo que no funciona en esta lectura es que no se pueden leer con la misma óptica otros pasos del *De Imitatione* (Eco 1998, 40).

Un argumento intachable, al igual que su corolario: si un texto que la tradición atribuye a un autor determinado lo atribuimos a otro, se modifica no sólo el sentido del texto original, sino también el de las obras que solemos atribuir a sus hipotéticos autores. Pero el párrafo citado tiene la paralela virtud de estimular nuestra suspicacia: la sospecha de que Umberto Eco, falazmente, le ha achacado al autor argentino una afirmación que éste jamás sostuvo. Se explicaría así que omitiera referirnos en qué página planteó Borges ese juego “fantasioso y fantástico” con los textos... a menos que Eco supusiera que el lector evocaría por sí mismo “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Como se recordará, esta ficción ensayística de Borges –compilada en su libro *Ficciones* (1944)– nos reseña el esfuerzo que invirtió un ficticio escritor francés para escribir por él mismo el *Quijote* de Cervantes. Por supuesto, Pierre Menard no se propuso elucubrar, a la manera de Avellaneda o Flaubert, otra versión del *Quijote* más o menos transformada. Su “admirable ambición”, por el contrario, consistía en “producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes” (Borges 2011, 111).

Nada es menos obvio que algunos proyectos obvios, como el de Pierre Menard: un proyecto secreto y banal que no buscaba revolver nuestras maneras de escribir el mundo, sino multiplicar nuestras formas de leerlo. La premisa es simplísima: cuando la suponemos escrita por dos plumas distintas, una misma página genera dos interpretaciones irreconciliables. Según la perspectiva habitual, el *Quijote* es un relato costumbrista que un soldado español escribió en el siglo XVII como parodia de las novelas caballerescas. Si lo suponemos escrito por un poeta francés –un lector de Nietzsche y de Válerly que propagaba “ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él”– entonces ocurre la magia y el *Quijote* se transforma, sin modificar una sola letra, en una novela histórica, una minuciosa reconstrucción literaria de

nuestro pasado, al estilo de *Ivanhoe* o de *Salammbô*. En consecuencia,

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esta técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esta técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (Borges 2011, 117).

Si las leemos con atención –y con ironía–, estas palabras demuestran que Jorge Luis Borges –en contra de lo que piensa Umberto Eco– no recomienda “leer el *De Imitatione Christi* como si hubiera sido escrito por Céline”. Ciertamente, eso se afirma literalmente en un libro que le atribuimos a Jorge Luis Borges –el más “fantasioso y fantástico” de los fabuladores–, pero se trata de un libro que no reúne reflexiones teóricas, sino un hatajo de alegorías llamado *Ficciones*. Confundido por la jerga ensayística del texto, Eco olvida (acaso sin quererlo) que estas palabras, aunque fueron transcritas por el autor argentino, provienen de un narrador ficticio: un personaje sin nombre que convivía en Nîmes con poetisas y baronesas y que mantenía correspondencia con literatos imaginarios mientras despoticaba contra los diarios protestantes y sus deplorables lectores (“si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos”); en fin, un autor apócrifo, lleno de prejuicios ideológicos y literarios que Borges ha inventado para que escribiera en su nombre un fermentado ensayo sobre el ficticio Menard... en el cual se propagan, precisamente, aquellas ideas que representan “el estricto reverso de las preferidas por él”.

Tal hipótesis podría refutarse, con facilidad, si se argumenta que muchos escritores usan a sus personajes como muñecos de ventríloquo: como monigotes de papel y tinta que no repiten sino las convicciones y las dudas de sus creadores. Así les ocurrió, en desigual grado, a Cervantes y a su Quijote, a Papini y a su Gog, a Bolaño y a su Belano, a Montaigne y a su Montaigne. Es posible, por tanto, que Borges haya bifurcado su voz para amplificar sus teorías personales sobre el autor y sus personajes. Pero es posible, igualmente, sostener que el narrador del texto no es reflejo sino némesis del autor.

Esta doble conjetura no sólo evidencia cuán complicado resulta leer las ficciones de Borges como si el mismo Borges las hubiera escrito. Demuestra también que la noción moderna de autor se ha bifurcado una y otra vez, multiplicándose por los senderos de la página, para compensar de algún modo el histórico menoscabo de su prestigio... o para reproducir mejor la fractura del sujeto moderno: esos hombres y esas mujeres que viven y medran, vacilando a cada instante entre el alma y la piel, la vigilia y el sueño, el interdicto y la transgresión, el saber y el placer, la libertad y la tranquilidad, lo real y sus ficciones, el Yo y el Otro.