

LA ALGARABÍA
DE LA PALABRA ESCRITA

LA ALGARABÍA
DE LA PALABRA ESCRITA



CARMEN VILLORO

RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL

XXIII/IV/MMXII

Edición conmemorativa del Día Mundial del Libro, 23 de abril de 2012.

Ejemplar gratuito. Prohibida su venta.

D.R. © Carmen Villoro, 2012.

D.R. © 2012, de la edición:

RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL

Avenida de las Américas 889-201

44620, Guadalajara, Jalisco, México

Ninguna parte del contenido de *La algarabía de la palabra escrita* puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, ya sea para uso personal o de lucro, sin la previa autorización por escrito de los editores.

ISBN [en engorroso trámite]

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

INTRODUCCIÓN

Si quieres construir un barco, no ordenes a los hombres ir por madera ni distribuyas entre ellos los distintos trabajos. Es preferible que les enseñes el anhelo por la inmensidad del mar.

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

¿De dónde viene el placer por la lectura? ¿Cómo se gesta el gusto por la escritura? ¿Cómo es que para algunas personas los libros se convierten en objetos preciados, fuente de disfrute y esparcimiento, surtidores de imágenes e ideas, materiales venerados, y para otras pasan desapercibidos, no generan interés alguno o incluso se convierten en estorbos, en cosas inútiles, en basura? En este pequeño ensayo no pretendo hablar de la calidad de tales o cuales libros sino del fenómeno extraño que es el amor por ellos y de esas dos actividades complejas, la lectura y la escritura, pero no vistas como habilidades o herramientas, sino como pasiones.

Las instituciones educativas se empeñan en promover la lectura a través de programas de edición y difusión de materiales diversos y de actividades lúdicas en torno al texto, pero todo esfuerzo de fomento de la lectura debe ir acompañado por una reflexión profunda y concienzuda

sobre aquélla, porque sólo tomando en cuenta los resortes internos, los movimientos del deseo que la disparan y la sostienen, será posible alentarla y fortalecerla.

El placer por la lectura puede instalarse en el alma de un niño, de un joven o de un adulto a través de estrategias muy diferentes. Habrá aquél que se aficiona a la lectura cuando ésta se le ha impuesto como una obligación y sólo después de un sufriente ejercicio accede al beneficio del placer derivado de la misma actividad; en cambio hay quien se interesa en la lectura porque es una actividad inducida con afecto. A algunos los mueve el juego, a otros la curiosidad, a más de alguno la transgresión. «No hay mejor método para el fomento a la lectura que prohibir los libros», decía un amigo editor. No es una recomendación generalizable pero nos hace pensar en lo misterioso que sigue siendo el engranaje oculto del anhelo de saber y los diversos caminos por los que avanza.

La lectura es una pasión, así mismo la escritura, que proviene de otras pasiones antiguas menos elaboradas. Es generalmente en la infancia cuando se inocula el virus de esta afición, aunque pueda permanecer latente durante muchos años y sólo en la adultez brotar como enfermedad; el libro, no un libro en particular sino el libro tuvo una infancia con rostros diferentes: la historieta, el cuen-

to ilustrado o el relato hablado del abuelo. La infancia del libro es también la edad eterna en que quedó fijado para siempre el placer al que invita, es la zona fascinante, la dimensión mágica en la que habitan las palabras impresas. Todo libro es un conjuro y un juguete; un hechizo y una sombra; un fetiche y un sortilegio, y en su abordaje, todo lector es un mago, todo escritor un niño.

No digo aquí nada que no haya sido dicho en otro lado. Lo que comparto es mi propia edición, consciente e inconsciente, de otras voces oídas y leídas en tiempos y lugares muy diversos. Las referencias personales y las citas de autores hacen justicia sólo a algunas de ellas, otras quedaron grabadas como huellas sin derechos de autor, por lo que me disculpo si me confundo y creo que a mí se me ocurrieron esas cosas. El discurso ordenado con el que me voy enterando de lo que pienso conforme lo escribo, es asaltado de cuando en cuando por ocurrencias varias, travesuras que asoman en una que otra página desde mi propia juventud e infancia.

I

LOS LIBROS Y LA INFANCIA

LA VOZ

Ponerse a leer significa prepararse para atrapar una voz que va a surgir cuando menos lo esperes. Una voz que se deja oír desde un lugar imprevisto, más allá del libro, más allá del autor, más allá de la escritura: viene desde lo que no se ha dicho, desde eso que el mundo todavía no ha formulado sobre sí mismo porque no tenía palabras para decirlo.

ITALO CALVINO

La palabra escrita es la que ha sido palabra dicha. Cuando está impresa de alguna manera está presa, no tiene el movimiento y la coloración, el tono y la textura que le dan su pronunciación. La palabra tiene un sentido pero tiene también un sonido y es el sonido el que le otorga su carga de afecto porque el sonido está más cerca del cuerpo, sale del cuerpo, es cuerpo. Las unidades fónicas más pequeñas son las más cargadas de afecto, así lo dice un psicoanalista cuyas reflexiones acerca del lenguaje me interesan mucho, André Green; las exclamaciones: ¡ah!, ¡mmmjjj!, ¡chchch! son emoción pura. Recuerdo aquel

programa de televisión de mi infancia, *Batman y Robin*, en el que, cuando los superhéroes se batían contra los malos, en la pantalla aparecían letreros que expresaban los sonidos de los golpes: ¡Paf! ¡Pummm! ¡Zas!, monosílabos conformados por letras —la «p» por ejemplo— que reproducen el sonido del choque. Estamos hablando de la dimensión onomatopéyica del lenguaje, donde la letra remite a la experiencia sensorial; la letra y luego la palabra que contiene ciertas letras, y luego la frase formada por esas palabras. «Choque», «golpe», «trancazo», «trastazo» tienen esos sonidos que por sí mismos truenan; la palabra «truenan» también truenan. Esta reproducción de lo sonoro en el vocablo es algo que los poetas utilizan como recurso poético muchas veces sin saberlo, por mera intuición; otras veces con plena conciencia. Un ejemplo de esto son los versos de Carlos Pellicer en su libro *Colores en el mar*:

Y no hay nada tan bellamente enorme y retante
como la inmensidad y la salvaje prisa
deste mar ondulante, rebotante y triunfante.

Las palabras «enorme», del primer verso, y los vocablos «ondulante», «rebotante» y «triumfante» del tercer

verso, están formadas con vocales graves: «a», «o», «u». Eso les da una grandeza, una amplitud; en cambio las palabras del segundo verso están formadas con la vocal aguda «i» en «inmensidad» y «prisa», que lleva además la consonante «p», sonidos cortos que hacen contraste con los otros, marcando un ritmo, una pauta de movimiento. Las palabras «deste» y «rebotante» son neologismos para hacer que el verso fluya líquido sin entrecortarse y luego rebote en la repetición del adverbio.

Pero además de la reproducción sonora del sonido en los versos de Pellicer, esta vez no del habla sino del «habla» de la naturaleza, el mar, las palabras reproducen también la imagen visual. Leemos el verso: «deste mar ondulante, rebotante y triunfante» y realmente vemos las grandes olas rompiendo a la distancia, les vemos hasta el color oscuro.

En el caso de los diminutivos, tan usados en el español de México, escuchamos la «i» en su terminación, sonido que remite a lo pequeño, a lo chiquito; nótese cuántas «i» en la palabra «diminutivo», cuántas en el vocablo «chiquito», o la «ll» de «chiquillo», tan aguda.

El sonido del lenguaje es también el elemento musical que lo compone. El tono y el timbre del habla le imprimen un sentir particular. Cada sonido en sí mismo,

pero también su acabalgamiento, en donde el ritmo genera un estado afectivo. En el taller de poesía del poeta Ricardo Yáñez hacíamos un ejercicio singular: Ricardo nos pedía que le dijéramos al otro algo pero muy enojados, algo como un reclamo. Así aprendíamos el ritmo poético. No hay más que oír a alguien enojado con otro para darnos cuenta cómo acentúa las palabras, del énfasis que pone en la puntuación, de cómo, sin saberlo, versifica el texto: «te dije que no me dejaras tus bótas llenas de lodo encima de mi nuevo tapete, ¡carámba!»

Te dije
que no
me dejaras
tus botas
llenas
de lodo
encima
de mi nuevo
tapete
¡Caramba!

La emoción es rítmica. El ritmo produce música, la música remite a la emoción. La emoción es repetitiva,

repetir un sonido nos descarga, nos calma, nos arrulla. Así la canción de cuna: «a la ruru nene, a la ruru ya», en su expresión más simple; así el mantra religioso, en su expresión más sublime; en medio la literatura.

Un ejemplo son estos versos de Oscar Hahn, poeta chileno, de su poema «Ecología del espíritu»:

tóquese fondo ahora tóquese fondo quebradizo
quiébrese el fondo cáigase al vacío abierto
[...]
tóquese fondo ahora tóquese fondo duro
pálpese el fondo siempre con los pies

Un amigo de Ciudad Guzmán, el maestro Cayetano Chávez Villalvazo, me platicó con mucha emoción cómo ha logrado entusiasmar a los muchachos de preparatoria por la lectura. Son jóvenes que nunca habían tenido contacto con la literatura. El profesor los pone a leer en voz alta unos minutos cada sesión de clase. Poco a poco se les va despertando la curiosidad. La lectura en voz alta se convierte con el tiempo en lectura en silencio y van desarrollando esa capacidad de oír adentro tan necesaria para el disfrute de la lectura. Para oír adentro, primero tuvimos que haber oído afuera, es el «baño sonoro» del

que habla otro pensador del psicoanálisis, el francés Didier Anzieu cuando describe cómo la madre, con su voz, le da existencia al cuerpo del bebé.

Leer es una actividad que nos permite escuchar la voz adentro. ¿Nuestra propia voz? ¿La voz del narrador? ¿Aquella voz antigua de la madre? Simplemente la voz que es música, que es emoción, formada de diferentes voces, voz que es coro y sinfonía de experiencias vividas, voz —voces en una sola voz: la voz del pensamiento que es voz del sentimiento, que es voz sensible, voz escuchada que se ha vuelto propia.

Recuerdo con mucho gusto un encuentro amistoso entre Hugo Gutiérrez Vega y Carlos Monsiváis en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara. Fue un dueto de voces que al alimón fueron recitando de memoria poemas de autores diversos, aprendidos desde la infancia. El ejercicio de aprender de memoria los poemas y recitarlos en voz alta es una práctica que se ha perdido en la educación de los niños y estos dos escritores nos transmitían el enorme placer, la sabrosura inmensa que da el paladear los versos, recordar las palabras, reproducir los sonidos con soltura y dominio. Quien de niño ha aprendido un poema de memoria y lo ha recitado, no lo olvidará jamás y este gusto se propagará a las demás lecturas.

Hemos desestimado la importancia del sonido. Elevamos la palabra escrita a un nivel superior y ninguneamos la hablada. Al imprimir el texto le quitamos mucho de su textura afectiva.

Los cuentos infantiles muy frecuentemente están asociados a una voz. El padre, la madre o un abuelo que cuentan un cuento a un niño, crean con su voz una atmósfera de confianza donde el niño puede abandonarse al ensueño, puede perderse sin miedo de perderse, sentirse acompañado por el otro y por su propio mundo interno que, sin ningún movimiento activo, impone su presencia. Ese escuchar al otro y sentirse a sí mismo crea un vínculo afectivo intenso entre el que cuenta y el que escucha. El antecedente a este tipo de vínculo es el que se da entre el adulto que canta una canción de cuna mientras mece al niño y el pequeño que lo escucha y, primariamente, el que existe entre el bebé de días y la madre que le balbucea sonidos incomprensibles pero corporalmente aprehensibles en términos de afecto. El niño al que se le han narrado cuentos tendrá una relación íntima con la palabra. Cuando lea sus propios cuentos, se oír a sí mismo aunque no hable, habrá hecho suya la voz de la confianza y reproducirá para sí mismo el clima de calidez que ha vivenciado. La relación temprana con la li-

teratura en circunstancias que intensifiquen la cercanía, garantiza para siempre el amor por la misma. El adulto que lee escucha internamente su voz, pero esa voz es también otra voz antigua, que se grabó en su sensibilidad desde los primeros momentos de la vida. Por eso cuando leemos nos sentimos cercanamente acompañados e inexplicablemente confortados. La experiencia de la lectura se parece a la experiencia de ver el mar: las palabras van y vienen y nuestro cuerpo se abandona al placer irracional y profundo de sentir que todo está en orden.

Estas reflexiones nos llevan a pensar que el inicio de la lectura en los niños y la motivación por la misma, está vinculada de manera importante a la percepción auditiva del mundo de las palabras con sus tonos, sus ritmos y sus silencios; éste es el ingrediente que vincula afectivamente al niño con el lenguaje.

VER, TOCAR, OLER PARA QUERER

Los libros de nuestra infancia, con sus páginas rebosantes de luz y sombras decidieron, tal vez por encima de cualquier cosa, la naturaleza de nuestros sueños.

ANDRÉ BRETON

El libro es, antes que nada, un objeto. Los seres humanos amamos los objetos. De plástico, de madera, de peluche, de cristal, de porcelana, de papel, los objetos nos acompañan a lo largo de la vida. Depositamos en ellos mucho amor. Un niño es capaz de poner en riesgo su vida por un juguete. Así sucede en la película *El imperio del sol*, dirigida por Steven Spielberg, en la que un niño, por rescatar un avioncito de juguete que perdió en medio de una multitud, extravía a sus padres para siempre. Recuerdo unos pequeños hologramas que venían de regalo en las bolsitas de comida chatarra. Por el reverso anunciaban algún premio; a mi hija Mariana le salió la figura del castillo de Disneylandia que indicaba que había ganado el viaje a ese parque de diversiones: el premio mayor. Pero no dijo nada, guardó silencio porque si revelaba la verdad le pedirían el holograma y ella quería conservarlo,

le ilusionaba más la estampa que el viaje. Algunos objetos se convierten en anclas de seguridad, amuletos y fetiches. Los libros no son la excepción. Algún libro, en la infancia, capturó nuestro corazón. En ese entonces no nos importaba el autor, nos importaba poco la historia, el argumento. Lo que más nos imantaba era el objeto físico: el cartón duro de las portadas, el papel de las páginas y sobre todo, las ilustraciones.

El niño se acerca a los libros de la misma manera que las gaviotas a los pequeños peces en movimiento que bajo el agua dibujan su presencia. Las formas, los colores, los brillos, los tamaños, el tono del papel, las texturas, las tipografías, lo invitan a tener un encuentro amoroso con este objeto que, cuando es adecuado, actuará como un imán con su curiosidad y cumplirá la esperada paradoja: la presa pescará al depredador. Por esto, el diseño es parte esencial de la obra que se le ofrece.

Tener en las manos un libro es tener una flor; ante él todo se despierta: la sensualidad, la imaginación, el discernimiento. La ilustración juega un papel importante en la creación del libro objeto. Pinturas y dibujos, cuando son bellos, permanecerán en el niño y en el joven como sueños repetidos que cuentan las historias a su especial manera. Los libros para niños y jóvenes son un entre-

tejido de manifestaciones: el diseño, la ilustración y la palabra, que juntas forman una obra singular en donde el todo es más que la suma de sus partes. El niño pequeño requiere mucha ilustración y poca palabra. Al mismo ritmo que se convierte en joven y después en adulto, la balanza se va inclinando del lado de la palabra. Puede objetarse que el libro objeto, por sí mismo, no es literatura ni garantiza la calidad de la misma, y es cierto. También puede argumentarse que es difícil calificar de «literatura» los libros para niños muy pequeños cuyas ilustraciones se acompañan solamente de una frase escueta, y el argumento es casi siempre justo. Sin embargo, creo que el libro objeto actúa siempre como una metáfora de lo que es la literatura. La forma se convierte en símbolo de su contenido. Un niño que aprende a amar los libros, que es feliz cuando los toca, los ve, los huele, establecerá una relación dichosa con ellos aunque estos vayan cambiando su propuesta de un canal de percepción a otro.

Pero no cualquier libro objeto despertará la curiosidad del niño o el joven. El diseño, la ilustración y la palabra no sólo tendrán sino que deberán tocar —y qué difícil— el alma de niños y jóvenes, internarse en ese mundo enormemente incierto de sus temores, sus fantasías, sus afectos.

A los seis años de edad me operaron de las anginas. Junto con la nieve de limón me llevaron un libro. No recuerdo el título, ni al autor. Soy incapaz de reproducir la historia, pero puedo verlo. Miro con claridad la ilustración de un duende sentado en una piedra a la orilla de un camino amarillo. El libro infantil tiene que ser una creación y, al mismo tiempo, un espejo.

Cuando el libro convoca a la voz interior y a los demás sentidos, y sólo entonces, se despierta el gusto por la lectura.

LA LLAVE DE LA PUERTA

Lleno está de méritos el hombre; más no por ellos, sino por la poesía, ha hecho de este mundo su morada.

J. C. HÖLDERLIN

Las lecturas que en ocasiones ofrecemos a los niños y a los jóvenes les aburren porque no tocan temas de su interés o porque la forma como lo hacen no conecta con la manera en que ellos perciben el mundo. Un niño es un explorador en una isla: las plantas, animales, perso-

nas que habitamos el mundo que ellos descubren somos fuentes de asombro y aprendizaje, miran perplejos el mar, las nubes, las palmeras, se descubren a sí mismos con sus emociones y sus habilidades corporales e intelectuales. Rodeados de tanto estímulo, ¿cómo pretendemos que un libro les guste más que subirse a un caballo o revolcarse en una ola? A lo más que podemos aspirar es a que se encuentren con un libro como con un caracol en una playa, lo tomen en sus manos, escuchen en este espacio minúsculo el sonido del océano, dejen que forme parte de sus sueños, y sigan su camino. La literatura no puede competir con otros fenómenos que el mundo moderno ofrece a niños y jóvenes, pero puede ser una alternativa más de descubrimiento y gozo.

La lectura debería ser siempre una experiencia placentera y para lograrlo hemos tener muy presente que a los niños les gusta leer acerca de cosas que les resultan familiares: su vida cotidiana, los objetos concretos que diariamente manejan, las formas como van dominando el mundo práctico. También el otro lado, el oculto, el mundo de sus miedos, sus angustias, sus afectos, son cuestiones que despiertan su curiosidad. Los jóvenes se interesan por otros temas: el sexo y el amor, el desafío a la autoridad, la música de vanguardia. El descubrimien-

to de mundos e ideales alternativos, son algunas de sus grandes pasiones. Se rebelan a los clásicos porque son parte de un mundo al que cuestionan, aunque estos mismos textos, cuando son editados con sensibilidad, llegan a interesarles porque los problemas que tocan son los de todos los tiempos: la vida, la muerte, el amor, las tres heridas a las que hace referencia Miguel Hernández en su pequeño y profundo poema.

Hablarles a los niños y a los jóvenes desde el lenguaje de los adultos es lo mismo que convertirse en la Señorita Secante, ese personaje que perseguía a los dos pilluelos de *El capitán Cebollitas*; entonces la literatura no sólo podrá no ser deseada sino incluso aborrecida. La gran cantidad de libros para niños que invaden el mercado con sus mensajes educativos los desilusionan y disuelven la magia que en algún momento pudieron sentir. El escritor de literatura para niños y adolescentes debe volverse un niño, regresar a la banca del parque, al columpio, y desde ahí escribir; despojarse de todas sus supuestas verdades y mirar el mundo como esa gran mentira que ha de contarse con gracia. Aquel que escriba para jóvenes tendrá que volver a ser volcán en erupción y recordar que es bueno que la tierra tiemble cuando estamos en ella.

La complicidad entre el autor y el lector se dará cuando el primero sepa cómo hacer oír, a través de sus palabras, la voz del que lee; su pensamiento imaginativo y casi siempre irrespetuoso se verá reflejado en personajes y hazañas que el niño, el joven, acompañarán con gusto. Debe haber muchos más, pero hay tres aspectos que me parece importante que estén presentes en la literatura para niños y jóvenes: la imaginación, los afectos y el sentido del humor. Para ejemplificar los tres, cito los respectivos textos de autores que los niños reciben con entusiasmo:

Aquel día llovieron sombreros. Al día siguiente llovieron paraguas. Al otro cajas de bombones y después, sin interrupción, llovieron frigoríficos, lavadoras, tocadiscos, cubitos de caldo en paquetes de cien, corbatas, pasteles, pavos rellenos. Por último, llovieron árboles de Navidad cargados de toda clase de regalos.
[Gianni Rodari, *Cuentos para jugar*.]

—Tu abuelo lo ordenó, no puedes quedarte sola... —el tío Esteban llegó. Josefina ya tenía preparada mi maleta; yo estaba sentada en el portal de la casa y sujetaba el cabresto de Genoveva. El tío Esteban puso la maleta en el coche y me llamó. Me acerqué jalando a Genoveva.

—No podemos llevarla —me dijo.

—El abuelo me prometió que ella estaría conmigo.

—Las vacas no pueden vivir en la ciudad —alegó.

—Ella cabe aquí —aduje señalando el cenicero del auto.

Vi a Genoveva mirarme con tristeza y hacerse pequeña, pero en la distancia. [Emma Rodríguez, *Genoveva*.]

Fue Diana la primera que descubrió el secreto. Era tanto el anhelo que le había despertado el olor de su compañero que se acercó a él y se comió, de un sólo mordisco, su dedo índice. Había sido el caramelo de *tutti frutti* más rico que había probado en su vida.

—No le vayas a decir a nadie que soy un niño de dulce porque me van a acabar.

—Seguro —respondió—, pero déjame comer de vez en cuando un poquito de oreja o de espalda o de pelo: debe saber todo delicioso. [Francisco Hinojosa, *El niño de dulce*.]

Son importantes el estilo y la forma: párrafos breves asaltados por diálogos, ciertas repeticiones que adquieren un carácter ritual o mágico, lenguaje claro y coloquial, dan al cuento infantil la agilidad que necesita para que el niño lo aborde como si fuera el carrito de un juego en la feria de las palabras.

El encanto de una obra infantil proviene, por un lado, del contenido simbólico que encuentra eco en el mundo interno y, por otro, de su calidad: a través de la palabra revelarles ese otro mundo oculto e indecible que nos pasma y nos colma y que no está en las cosas sino en aquel otro lado de las cosas, esperando ser nombrado.

Porque existen libros bien hechos, que no son literatura. Pueden hablar sobre los aviones, sobre los colores, sobre diversos temas y su interés principal suele ser el aprendizaje. Pero existe literatura para niños desde que son muy pequeños. La literatura es un arte, consiste en el preciso y precioso manejo del lenguaje que se dirige a la sensibilidad del lector y que crea en él una emoción y el crecimiento de su espíritu. En términos literarios es importante qué se dice, pero sobre todo, cómo se dice. Es el ejemplo de los siguientes fragmentos de libros, uno infantil, el otro juvenil:

Mi caballito rojo dormía al llegar la noche; y soñaba con amigos: un caballito azul brincaba al agua, uno verde, junto a un viejo árbol a mitad del camino, se confundía con el follaje; otro más, muy blanco, se metía al sembradío de algodón, a trotar entre las matas, que eran tan altas como un caballo. Un caballito amarillo perseguía, empecinado y sudoroso, una mariposa

amarilla. Atrás del naranjo, un caballo de color anaranjado se escondía. [Eduardo Langagne, *Mi caballito rojo.*]

El sol brillaba cuando Aarón salió de la aldea. De pronto cambió el tiempo. Una gran nube negra con un centro azulado apareció en el oriente y se expandió muy rápido por el cielo. Con ella llegó un viento frío. Los cuervos volaban bajo, graznando. Primero pareció que llovería, pero en lugar de agua cayó granizo, como en verano. Era temprano, pero oscureció como si fuera el atardecer. Poco después, el granizo se convirtió en nieve. [Issac Bashevis Singer.]

Las palabras no sólo dicen cosas, las «narran». No cualquiera puede escribir este tipo de textos, y no cualquiera los edita. El editor tiene que saber de esto, tiene que tener esa sensibilidad.

Encontrar las mejores formas para acercar la literatura a niños y jóvenes haciendo literatura propia para ellos, no se opone a la idea de que toda literatura, aun la concebida para el mundo adulto, puede ser disfrutada por ellos. Los niños se acercan a esta parte de la vida como a cualquier otra, sacan provecho y se relacionan con ella en muy diversos niveles de complejidad.

LOS CUENTOS TRADICIONALES

El sentido más profundo reside en los cuentos de hadas que me contaron en mi infancia, más que en la realidad que la vida me ha enseñado.

J. C. F. SHILLER

Los cuentos de hadas europeos o los arraigados en el folclor de otras naciones, siguen siendo materia de ensueño para niños y jóvenes. Estos libros con contenidos dramáticos son un reflejo del mundo interno de los seres humanos. Generalmente ponen de manifiesto el cuestionamiento del sentido de la vida y del valor de sí mismo que los niños, aún los más pequeños, si no es que sobre todo ellos, llevan consigo. Son cuentos metafóricos, están cargados de símbolos. El argumento de cada uno de ellos puede ser diferente, la historia que cuentan, pero todos los relatos describen personajes que se enfrentan a desafíos que la vida les pone en el camino y hablan de los recursos que dichos personajes utilizan para vencer al mal, a la soledad, a la muerte.

En 1975 Bruno Bettelheim, un psicólogo de origen austriaco y de nacionalidad estadounidense, publicó su

libro *The Uses of Enchantment* que fue traducido al español como *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Bettelheim, en empatía profunda con el mundo interno de los niños, hace de ese libro una defensa de aquellas obras de arte que hemos llamado «cuentos de hadas» y que constituyen la herencia cultural de nuestros antepasados. Estos cuentos, dice Bettelheim, tienen verdadero significado para los niños, pues

hablan de los fuertes impulsos internos de un modo que el niño puede comprender inconcientemente y —sin quitar importancia a las graves luchas internas que comporta el crecimiento— ofrecen ejemplos de soluciones temporales o permanentes, a las dificultades apremiantes [...] En los cuentos de hadas, los procesos internos se externalizan y se hacen comprensibles al ser representados por los personajes de una historia y sus hazañas. Esta es la razón por la que en la medicina tradicional hindú se ofrecía un cuento, que diera forma a un determinado problema, a la persona psíquicamente desorientada, para que ésta meditara sobre él. Se esperaba así que, con la contemplación de la historia, la persona trastornada llegara a vislumbrar tanto la naturaleza del conflicto que vivía y por el que estaba sufriendo, como la sensibilidad de su resolución. A partir de lo que un determinado cuento implicaba en cuanto a la desespe-

ración, a las esperanzas y a los métodos que el hombre utiliza para vencer sus tribulaciones, el paciente podía descubrir, no sólo un camino para salir de la angustia, sino también el camino para encontrarse a sí mismo, como héroe de la historia [...] El cuento es terapéutico porque el paciente encuentra sus propias soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos, en aquel momento de su vida.

Es cierto que los cuentos de hadas a los que Bruno Bettelheim hace referencia, los clásicos, son una magnífica herramienta porque contienen los estereotipos simbólicos del mundo interno de los niños, pero también es cierto que fueron creados en cierto momento histórico y que responden a las necesidades de personas que vivieron en otra época.

La metáfora es una forma indirecta y simbólica de decir las cosas. El lenguaje infantil es lenguaje metafórico. Sus patrones lingüísticos tienen ciertas características: vaguedad, generalización, un orden particular de las palabras, sentido del humor y fantasía. Esta estructura lingüística especial y los contenidos inmersos en la misma, generan estados anímicos muy especiales, mueven los afectos del lector o de quien escucha, y le dan un sen-

tido mágico y maravilloso a este género literario. ¿Por qué? Porque sigue los mismos patrones lingüísticos del inconsciente y porque sus contenidos están cargados de símbolos del mismo. Por eso los cuentos infantiles tienen un poder enorme como factores de cambio en la concepción del mundo que tienen los niños. Si a cualquier adulto le pedimos que recuerde algún cuento que escuchó en la infancia y que le impactó especialmente, le sugerimos que recuerde a los personajes principales, y después le preguntamos qué relación tiene ese cuento con la manera como él se percibe a sí mismo en la actualidad, la respuesta va a ser siempre sorprendente. Los cuentos inciden de manera efectiva en nuestro mundo interno y sus contenidos perduran toda la vida.

Así se trate de *La odisea*, *El mago de Oz* o *La historia interminable*, todos los relatos describen individuos, reales o imaginarios, que se enfrentan a diversos desafíos que la vida les pone en el camino, y hablan de los atributos que dichas personas-personajes utilizan para resolver esas dificultades; en los libros catalogamos a esos sucesos como aventuras, pero no hay que olvidar que todas las personas vivimos, en nuestro mundo personal y cotidiano, sorprendentes aventuras cada momento. Por eso, a través del mecanismo de identificación, en la medida

en que el conflicto inserto en el cuento es similar, aunque simbólico, a alguno que el lector esté viviendo, en esa medida el relato se vuelve más significativo.

El mundo interno de cada persona es diferente y lo es también el sentido que va a adquirir para cada uno de los escuchas o de los lectores un relato; éste incidirá en la experiencia única de cada quien y sólo el inconsciente hará las ligas de conexión entre el mundo interno y la leyenda.

El cuento tradicional tiene una estructura determinada: el planteamiento de un problema, en donde generalmente existe la amenaza; el héroe del cuento debe enfrentarse a problemas y desdichas; el desarrollo del cuento en que el héroe hace uso de sus recursos personales para ir venciendo las dificultades; la superación del problema y el alivio que proporciona un final feliz.

Bruno Bettelheim dice al respecto:

El alivio es la mayor contribución que un cuento de hadas puede ofrecerle a un niño: la confianza de que a pesar de todos los problemas por los que tiene que pasar (como el miedo al abandono por parte de los padres en *Hansel y Gretel*; los celos del progenitor en *Blancanieves* y de los hermanos en *Cenicienta*; la cólera devoradora del gigante en *Jack y las habichuelas*

mágicas; la perversidad de los poderes malvados en *La bella durmiente*, no sólo conseguirá vencer, sino que las fuerzas del mal serán eliminadas y no amenazarán nunca más su bienestar espiritual.

VOZ Y SILENCIO

Eres la compañía con quien hablo a so-
las.

XAVIER VILLAUERRUTIA

La literatura es una actividad, pero sobre todo un estado del alma. En soledad y silencio entramos en un mundo imaginario y en soledad y silencio salimos de él, pero todo el tiempo del viaje estamos en contacto con el péndulo que rige nuestro ritmo.

El silencio, contraparte del discurso, permite que oigamos esa voz interior. La experiencia de la lectura revela a los niños y los jóvenes el sortilegio de la palabra, pero también el significado profundo del silencio.

II

LA INFANCIA Y LOS LIBROS

LA INFANCIA

Mi madre conserva, encuadernada, la colección de revistas *Billiken* de su infancia. Era una revista argentina que llegaba por barco a la ciudad de Mérida, en Yucatán, en los años treinta. Siendo yo una niña me gustaba perderme entre sus páginas amarillentas para disfrutar de *La familia Conejín* o esa otra tira cómica cuyo personaje misterioso pronunciaba una frase indescifrable: «Nov Shmoz Ka Pop».

El libro de oro de los niños fue editado en México en 1957. Era una publicación española comandada por Benjamín Jarnés, miembro del Ateneo de Madrid y de la Hispanic Society de Nueva York. El primer tomo de esta deliciosa aventura editorial venía precedido por sendos prólogos de Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral. Alguien, en un acto de vandalismo intelectual (tal vez yo misma y no me acuerdo) robó esas páginas del ejemplar de la familia, de tal forma que de la página ocho se sigue a la 17. Imagino cómo, en las páginas faltantes, estas dos escritoras invitaban a los lectores a disfrutar de sus secciones: El ingenio infantil: chistes y adivinanzas; El juego: pasatiempos y diversiones; Las papirolas: trabajo manual; Al viento y al sol: historias naturales; El mundo sonrío al niño: la poesía; Los animales hablan: la fábu-

la; Fantasía y realidad: la leyenda y el cuento; La vida aventurera: la novela; Arriba el telón: el teatro; El tapiz mágico: el cine; La leyenda áurea de los dioses y de los héroes: la mitología. En los ocho volúmenes ilustrados que tengo hay colaboraciones de escritores y artistas de enorme sensibilidad. De esa fuente bebí las palabras y las formas que se convirtieron en mis propios sueños.

Yo tenía seis años. Mi madre, recién divorciada, tomó el ofrecimiento que le hizo Héctor Azar de dirigir el Centro de Teatro Infantil del INBA. Durante cuatro años mis tardes infantiles transcurrieron en esa vieja casona de la colonia Roma en la ciudad de México; tardes en las que se fue construyendo al interior de mí la inclinación por la literatura y la pasión por las artes. En la escuela todo era obligatorio y difícil. El libro de matemáticas en alemán era un tratado de signos y palabras incomprensibles. Aprendí a escribir con manguillo y tintero. Después de hacer la plana, debíamos extender nuestras manos sobre el pupitre para que la maestra las revisara; si tenían una mancha, el reglazo era inevitable. Fraulein Hanne, la directora, era una mujer alta y fornida que gritaba con voz grave y estentórea la palabra «¡Halt!», así, con mayúscula, cada vez que entraba al salón para supervisar nuestro comportamiento. Debíamos pararnos de inmediato y

guardar silencio. Durante una temporada, la inmediata anterior a su jubilación, usó muletas y amenazaba con dar un golpe con una de ellas si algún alumno se comportaba de manera altiva. En contraste con la rigidez del colegio, la atmósfera del Centro de Teatro fomentaba la libertad y, sobre todo, propiciaba la revaloración de la imaginación y las propias ocurrencias. En las tardes se volvía a construir el edificio interno que el huracán de la enseñanza formal había devastado por la mañana.

Recuerdo especialmente el taller de don Pepe Díaz, el titiritero. Aquel cuarto lleno de moldes de yeso, muñecos a medio construir, escenografías en miniatura y la ropita de una hechura perfecta que confeccionaba la esposa de don Pepe, y cómo cobraban vida esos pequeños personajes los domingos por la mañana en el patio de la casona. Era el día en que salíamos a las calles de la colonia, disfrazados con enormes cabezas de papel maché, zancos y cacerolas, para invitar a los niños del barrio a sumarse al desfile carnavalesco y terminar el recorrido en ese patio donde todo el mundo se sentaba en el suelo para esperar la función. Luego estaban también las clases de teatro con María del Carmen Farías (Paquito) con la que pusimos en escena *El nuevo traje del emperador*, *El fantasma Pluft* y algunas otras. Recuerdo el taller de pintura con

aquellas latas enormes de colores donde podíamos meter las manos a nuestro antojo para después plasmarlas en enormes papeles revolución clavados en las paredes. Había también un pequeño teatrillo con telones, iluminación y bancas de madera haciendo las veces de butacas. Los fines de semana salíamos con mi mamá en una Combi para llevar las funciones a ciudades y pueblos cercanos. Era todo un acontecimiento viajar en la compañía de mimos, payasos y actores, con un enorme magnavoz en el techo por el que se anunciaba el espectáculo mientras transitábamos por las callecitas del pueblo. Por eso, mientras en la noche hacía las cansadas tareas resolviendo problemas matemáticos en un idioma que no era el mío, me distraía pensando en los enormes arlequines vestidos de rojo y amarillo que desde las paredes de la estancia del Centro de Teatro Infantil nos sonreían detenidos en una pirueta divertida. Estuve a punto de reprobar tercero y cuarto de primaria y los salvé ganándome el aprecio de mi maestra de español, la señorita Mejía ya que me convertí en la recitadora oficial de poemas en las fiestas patrias. De la primaria en el Colegio Alemán guardo en el corazón la complicidad de la señorita Mejía con mi gusto por el español, las deliciosas clases de música con la Tante Dorita cuyo piano aún resuena en la noche

de mis sueños y la pasión por la conjugación de verbos que el profesor Carrillo me enseñó como si se tratara de un deporte olímpico. Por todo aquello no me dediqué a la física cuántica sino a la poesía. Y cada vez que escribo, en algún recóndito rincón de mi mundo interno, un títere jugueteón me guiña el ojo.

LA JUVENTUD

El Centro de Teatro Infantil tuvo una segunda época en mi vida. Los niños, ahora adolescentes, que habíamos participado en aquellos talleres de teatro conducidos por María del Carmen Farías, fuimos convocados por uno de los alumnos, Jaime Nualart, para formar un grupo de teatro. Él tenía 18 años y era el más grande, yo tenía 12 y era la más pequeña; el conjunto se componía por unos 15 amigos que habíamos sido inoculados sin remedio por el virus del teatro. Pedimos permiso para usar el teatrillo de la vieja casona de la Colonia Roma que estaba inutilizado. Reparamos y pintamos las bancas; arreglamos la iluminación; remendamos los telones. Montamos sólo dos obras, *Tristán e Isolda* de León Felipe, y *Crisol*, un experimento en el que mezclamos obra de poetas universales con textos elaborados por los integrantes del grupo y una serie de escenas construidas por nosotros que

representaban nuestras preocupaciones existenciales. La obra tuvo tanto éxito que se presentó por espacio de un año no sólo en el teatrillo del Centro de Teatro Infantil sino en otros foros en los que nos invitaron a participar. A lo largo de la vida he tenido noticias de los integrantes de aquella pequeña y romántica compañía de teatro y sé que mantuvieron siempre y aún sostienen, un vínculo apasionado con el arte, cada uno a su manera.

A los once años leí mi primer libro completo. Era una novelita corta, *Kásperle en el castillo de Altocielo*, escrito por Josephine Siebe, escritora de literatura infantil alemana. Kásperle era un títere animado quien, después de haber dormido noventa años en un armario, había despertado y se había puesto a viajar, y cuyo espíritu travieso lo hacía meterse en líos y tener que hacer uso de su ingenio para salir bien librado de ellos. Una especie de Lazarillo de Tormes alemán, en un ambiente rural europeo del siglo XIX. Pasaba unas vacaciones en la casa de mis tíos en Veracruz y era la hora de la siesta. Todos dormían pero yo no tenía esa costumbre de tierra caliente. Me bajé con mi libro a una terraza fresca donde soplaba la brisa vespertina de la primavera y tuve mi primera pérdida literaria: leí la tarde entera sin parar hasta que me llamaron para la merienda. Algo grande e innumerable

se había instalado en mi alma: la posibilidad de estar a solas.

Es triste e injusto no acordarme del apellido de mi maestro de español de la secundaria en el Colegio Westminster. Una de esas figuras que pasan por tu vida y marcan para siempre tu destino. Debe haber sido un hombre joven, de unos treinta y tantos años, con innegables dotes actorales. En su cuerpo cobraban vida los personajes de *El Lazarillo de Tormes*, *La doma de la bravía* y *La Celestina* con tanta fuerza y gracia que era imposible no atenderlo. El profesor transmitía con tal pasión su amor por la literatura que la contagiaba. Aún guardo mi cuaderno de apuntes de su clase, pasados en limpio en una letra impecable por las tardes quietas de mi atribulada pubertad, las ilustraciones que por propia iniciativa hacía para acompañar los poemas de Sor Juana y de Jorge Manrique, y cómo los leía en voz alta en soledad, recordando la voz grave y la perfecta dicción de aquél hombre de saco grande y bigote cuidado del que sin saberlo me había enamorado.

En la preparatoria del Colegio Madrid se afirmó mi pasión por la literatura. La maestra Margarita nos convidaba a leer a Julio Cortázar como si fuera un pastel de marihuana con chocolate. Nos dictaba el inicio de un

cuento y los alumnos teníamos que escribir la continuación. Sólo después podíamos acceder al desarrollo del relato del propio autor. Fueron mis primeros cuentos, escritos codo a codo con Cortázar. Era divertidísimo y muy entusiasmante descubrir que se me ocurrían imágenes, escenas, desenlaces. En aquella clase de literatura leímos también a Carlos Fuentes y a Juan José Arreola. Fue mejor que leer a los clásicos. Estos escritores latinoamericanos contemporáneos fueron una puerta de entrada natural y gozosa a la algarabía de la palabra escrita.

Alguien dijo, y como suele suceder en estos casos, no recuerdo quién, que la poesía es una enfermedad propia de la adolescencia, así como la rubiola y el sarampión son enfermedades propias de la infancia. Yo tampoco escapé a la epidemia y en 1975, a los diecisiete años, asistí por primera vez a un taller literario: era un taller de poesía, dirigido por Juan Bañuelos, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Recordar las cosas que pasaron hace muchos años es inventarlas a partir de las sensaciones que se quedaron en el cuerpo y de imágenes y voces que sigilosa o abruptamente se metieron en estratos profundos de nuestra persona.

Yo creía en ese entonces que la poesía era algo así como los ojos verdes de mi amigo Sergio o como la flor

blanca que aparecía cíclicamente en el pequeño jardín de casa: algo que surge involuntariamente y se revela con todo su encanto ante los ojos del elegido. Me sentía por supuesto la elegida, la dueña del sortilegio y lo primero que me dijo Juan Bañuelos fue que mis poemas eran súper cursis, bastante ridículos y sobre todo, muy mal escritos. Sentí un poco lo mismo que cuando creí que los ojos verdes de mi amigo Sergio eran míos y después supe que no era así, que en realidad nada es de uno.

Habré asistido al taller de Juan Bañuelos por espacio de un año. Dos cosas muy importantes me llevé de aquellas reuniones en las noches de la ciudad de México, en aquel cubículo sencillo que tenía un escritorio de metal, un archivero en el que alguien tenía que sentarse porque si no, no cabía, y dos o tres sillas de madera. Uno: alguien tomaba profundamente en serio mi trabajo a pesar de mis diecisiete años. Y dos: la magia tenía una forma, el encantamiento una estructura y esa había que aprenderla. La poesía tenía también que ser tomada en serio, abordada con profundo respeto. El mago mayor tenía las fórmulas y se las transmitía a sus aprendices a la manera ortodoxa de los magos. Yo no estaba preparada para aprenderlas, pero éste era ya un aprendizaje; en realidad a los diecisiete años uno no quiere tomarse las

cosas en serio, lo cierto es que Juan Bañuelos me enseñó que hay un forro oculto en el sombrero. Todo esto podría interpretarse como una experiencia de desencanto, y en alguna medida lo fue, pero años después entendí que la verdadera magia es la que surge a propósito y a pesar del desencanto y volví a escribir, para siempre, con otros ojos. Ese taller dejó una huella indeleble en el aprendizaje.

Algunos jóvenes de mi generación llegamos a la poesía por medio de la música. Juan Manuel Serrat y Paco Ibáñez tuvieron el gran mérito de musicalizar los poemas de los poetas españoles y así nos hicieron audibles, con su voz, esas otras voces; nos invitaron a prestar atención a la letra de las canciones lo mismo que a la melodía. Aún conservo algunos LP en acetato de esa época, como ese disco de Paco Ibáñez que lleva por título *La poesía española de hoy y de siempre*, en cuyos interiores vienen escritas las letras de poemas como «A galopar», de Rafael Alberti; «Como tú», de Leon Felipe; «Era un niño que soñaba», de Antonio Machado; «Palabras para Julia», de José Agustín Goytisolo; «Lo que puede el dinero», de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y «Copla para la muerte de su padre», de Jorge Manrique, entre otros. Recuerdo cómo los escuchaba y los leía al mismo tiempo hasta

memorizarlos mientras miraba las ilustraciones de Antonio Saura que los acompañaban en esa bella y sobria edición. También tengo en mi haber ese otro volumen de *La poesía española de hoy y de siempre*, con letras de los poemas de Federico García Lorca e ilustraciones de Salvador Dalí, una verdadera joya. Ahora me doy cuenta de que era una serie, ya que uno de los discos tiene el número 1 y el otro el número 3, lástima, me perdí por lo menos del número 2, si no es que de algunos más. Lo cierto es que en su momento fueron hallazgos que hoy son tesoros. No sé dónde quedó mi disco favorito de Serrat, el que compila una muestra de la poesía del poeta Miguel Hernández. Cómo me estremecía el poema aquél «Elegía», escrito para su amigo Ramón Sijé; lloré tanto con «El niño yuntero» y con «Nanas de la cebolla», en fin, con ese disco amé la poesía y su capacidad de hacerme sentir toda la gama de emociones posibles, desde el dolor más profundo hasta la alegría más diáfana. O ese otro disco de Juan Manuel Serrat *Dedicado a Antonio Machado poeta*, con los poemas vueltos canción entre los que se encuentran «Cantares», «Retrato», «Guitarra del mesón», «Las moscas», «La saeta», «Españolito» y «He andado muchos caminos». Esa canción, «Cantares», que no todos sabían que era un poema de Machado, se con-

virtió en una especie de himno generacional: «Caminante, no hay camino,/ se hace camino al andar./ Al andar se hace camino/ y al volver la vista atrás,/ se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar./ Caminante, no hay camino, sino estelas en la mar», repetíamos en camiones de excursión, en fiestas de fin de semana, en tardes de amor frente a una chimenea encendida.

Durante los años casi felices de la preparatoria en que descubrí el mundo como lo descubre cualquier joven, tuve una forma divertida de ganarme el dinero para mis chicles: acudí a don Pepe, el titiritero de mi infancia, y le pedí que me construyera un teatrillo guiñol. Tres amigas chifladas escribíamos las obras y hacíamos funciones en fiestas infantiles.

Cada quien sus recuerdos, éstos son los míos, que comparto con muchos, en los que encuentro una semilla de placer que germinó después en escritura.

III

LA INFANCIA DEL LIBRO

Infancia es destino.

SANTIAGO RAMÍREZ

Un lector es alguien que ya tiene una historia con los libros. El gusto por la lectura es un placer que viene de muy lejos, de otros placeres arcaicos que le dan origen y que han sufrido largas y penosas transformaciones para ser ahora ese placer por la lectura que son.

El amor por los libros es resultado de un proceso educativo riguroso y tenaz que exige del niño un gran monto de energía, una alta capacidad de atención y concentración, un control mayor de la motricidad, en conjunto un esfuerzo muy importante por dar cauce a sus pulsiones psicobiológicas a través de un método de codificación y simbolización harto complejo. Que dicho método, la lecto-escritura, puede convertirse, una vez dominado, en un campo fértil para el despliegue de las emociones, en un territorio aliado de las más extravagantes fantasías, es cierto, pero el proceso de domesticación del caballo salvaje que es el mundo interno en caballo domesticado, es arduo y azaroso y no siempre se logra, menos en estos tiempos en que el deseo se satisface tan fácil a través de actividades que brinda la tecnología y que no requieren el mismo esfuerzo intelectual y emocional que la lecto-

escritura. Sin embargo, por sus características particulares, la actividad de leer y luego la de escribir, precisamente porque son derivados de esas otras actividades inocentes prohibidas, porque son el resultado de un desplazamiento de necesidades otras, ocultas, soterradas, se pueden convertir en un fenómeno de recreación, esparcimiento y goce difícilmente igualable por otra actividad. Lo que la lectura da, lo que produce la escritura es una experiencia emocional tan particular que sólo quien la ha vivido y aprendido a disfrutar puede entender. Todos sabemos de las muchas dificultades con que se topan los maestros cuando enseñan a los niños a leer y a escribir. Los programas de fomento a la lectura para niños y adultos deben contemplar la dinámica del deseo que corre paralelamente a los procesos de aprendizaje como un río subterráneo que alimenta las raíces de los árboles frondosos que son los pensamientos que estructuran un lenguaje o un discurso; los obstáculos y los cauces de esta agua adentro que se convierte en palabra plena de significado. Qué difícil y fascinante tratar de comprender los vericuetos y las vicisitudes de las necesidades de un cuerpo que a lo largo del tiempo y a través de experiencias sensoriales, sensuales, afectivas y sólo al final intelectuales se convierten en esa ensoñación del alma,

en ese exquisito deleite del espíritu que es leer un libro. ¿Cómo llegó hasta ahí? ¿Qué tuvo que pasar para que el caos subrepticio se convirtiera en la armonía serena, en el ritmo acompasado, en la compañía amable, en el orden tranquilizador que proporciona una novela? Así sea la más intensa, es leída con gozo a la sombra de un tabachín, en un sillón mullido, o en una tumbona de la playa a la orilla del mar, escuchando ese otro oleaje de silencios y signos que nos arrulla al mismo tiempo que nos permite dar cauce a eso ingobernable, como si en la lectura hubiéramos podido encontrar el síntoma ideal, la perversión perfecta de nuestros desvaríos interiores, la íntima y secreta locura con la que sí podemos convivir. Sólo entendiendo de dónde es que nos viene esta pasión podremos salvarla de la muerte y el olvido que amenaza a los libros y a todo el universo rico e inagotable que lo sostiene vivo.

TERRITORIO FANTASMA

Uno de los encantos de la obra literaria es la inexistencia del autor. Aunque sepamos quién escribió en libro, en el momento de introducirnos en el texto desaparece. La obra cobra vida por sí misma y el autor está ausente. Cuando el escritor es un amigo, nos cuesta trabajo conci-

liar la representación que tenemos de él de una persona común con la representación que tenemos del autor de la obra. Por eso cuando leo un libro —también cuando lo presento al público— prefiero olvidarme del autor y concentrarme en el texto, porque el texto habla por sí mismo. Conocer a la persona que escribió la obra, algunas veces —las más— es decepcionante, preferiríamos no haberlo conocido porque su conocimiento no enriquece la obra, más bien enturbia esa magia que es que un cuento, una novela o un poema existan por sí mismos, porque sí. Ya sabemos que esto no es cierto ni posible y que el registro del autor es un importante dato histórico que contextualiza el material, pero ello no tiene nada que ver con la vivacidad del texto mismo y con el efecto de emoción que genera en el lector. Lo mismo sucede con las biografías. Leer la biografía de un autor no nos ayuda a deleitarnos más con su trabajo, más bien la biografía, si está bien escrita, puede convertirse en otro territorio fantasmal que nos capture.

Como escritora, es interesante lo que me pasa con la propia obra. Algunas veces leo mis poemas, mis ensayos, mis crónicas, y tengo una sensación de despersonalización, no reconozco a la persona que los escribió. Octavio Paz dice, en *El arco y la lira*, que el poeta es un servidor

del lenguaje; esto lo he sentido cuando escribo un poema o una reseña y me conmuevo con lo que escribo, como si el lenguaje por sí solo se organizara de tal manera que me asombra.

Podemos decir que la literatura habita en un mundo paralelo que cobra existencia cuando el lector abre el libro y lee las primeras frases y en donde el autor ha dejado de existir, si acaso su nombre flota en el ambiente por instantes como si fuera una burbuja de jabón que explota y se disuelve.

Los niños entienden muy bien esto de la inexistencia del autor. A ellos lo que menos les interesa es el dato de quién escribió el libro, les gusta el libro por sí mismo y el cuento adquiere la categoría de mito anónimo. Para los niños los personajes del cuento o la novela tienen más fuerza que el autor, tienen el protagonismo natural del que los dota la fuente originaria de la que provienen: la imaginación, ese territorio suspendido entre la realidad y lo irreal en donde el autor es un ausente.

COLUMPIOS Y RESBALADILLAS

Sólo juega el hombre cuando es hombre
en pleno sentido de la palabra, y sólo es
plenamente hombre cuando juega.

FEDERICO SCHILLER

La pasión por la lecto-escritura proviene de otras pasiones infantiles, ya lo dijimos, de la pasión de ver lo que no se debe ver, de la pasión de mostrar lo prohibido, de la curiosidad sexual, pero después, como una pasión intermedia entre el voyeurismo y el exhibicionismo por un lado, y la lecto-escritura por el otro, está el juego, ese territorio amplio en el que es posible desplegar la imaginación para crear una realidad alterna en donde podemos satisfacer el deseo, los deseos. Leer es otra forma de jugar porque es la misma forma de imaginar: «Érase que se era» es el paradigma donde se condensa el ejercicio mental y emocional de la creación de un escenario posible, porque el que lee crea mundos a su gusto, a diferencia de aquél que ve una película en donde las imágenes ya han sido creadas de antemano. A su vez, la escritura de textos literarios es la forma activa de modificar el sentido, el orden, para crear un sinsentido mejor, portador

de otro sentido. El escritor juega con el lenguaje, se deja llevar por el lenguaje como un niño en un parque de diversiones.

La escritura creativa se genera, se desarrolla, tiene lugar en ese espacio psíquico que llamamos la imaginación y que es el espacio de lo no existente. La imaginación es un universo paralelo al de la realidad, un mundo que se rige por sus propias reglas, que tiene un lenguaje propio que, a su vez, tiene una gramática, códigos y patrones particulares, una lógica interna. La imaginación toma de la realidad algunos elementos pero los utiliza de manera distinta y en ella tienen cabida otros elementos que no la tienen en la realidad, dos de esos elementos son el absurdo y lo surreal. En la fantasía todo es posible, por eso el mundo de lo imaginario carece del dramatismo de la realidad, que implica la renuncia, la frustración, los límites. La fantasía es un espacio abierto, ilimitado, liberador. Por eso un cuento fantástico provoca dicha, hilaridad, gozo, porque el lector lo compara inevitablemente con el mundo real que es siempre más constreñido y limitante, y el escritor que lo escribe también lo compara con la realidad y se permite transgredirla. Lo imaginario es un espacio vital por excelencia. La presencia de la muerte pierde en lo imaginario su fuerza porque en la fantasía

no hay fatalidad, todo puede ser alterado, transmutado, burlado como no puede ser en la realidad. La muerte es un personaje más, puede aparecer y desaparecer sin dejar los estragos trágicos que deja en la realidad. La escritura creativa ofrece un terreno fértil donde todas las semillas pueden germinar, donde la producción de imágenes, de historias, de personajes, provocan en el autor la sensación de estar siempre dando a luz, construyendo, produciendo, verbos todos libidinales que pueden condensarse en el verbo crear que quiere decir «dar vida».

En el proceso de la escritura creativa, el autor va descubriendo la enorme riqueza de su mundo interno de donde pueden salir innumerables imágenes y sucesos, acciones y objetos, circunstancias, lugares y fenómenos y se va sorprendiendo de su alta capacidad asociativa, ya que una de las leyes de la imaginación es que una imagen inevitablemente convoca otras y éstas, otras, de la misma manera que una piedra en un estanque genera ondas concéntricas en orden expansivo. Así, el que escribe, siente que su Yo se expande, crece, alcanza una amplitud antes desconocida; es decir, la escritura creativa tiene una incidencia positiva en la autopercepción. La «ocurrencia» es algo que sólo se da en el mundo de lo imaginario. Ese descubrimiento personal, súbito, novedoso,

«se me ocurrió que...», confirma al autor la singularidad de su pensamiento, la sensación de estar dotado con el don de lo fundante, de su aportación particular y única, de su pequeña piedra indispensable para la construcción del castillo de lo fantástico. «A mí se me ocurrió que...»: soy dueño y señor y mago de mi pensamiento. La escritura creativa nos convierte en magos, aprendices de brujo, conocedores de los artificios para cambiar las normas rígidas de la realidad. Hacemos que los elefantes vuelen, que lluevan sombreros y paraguas, fundamos ciudades pequeñas al interior de los cajones, aparecemos duendes en la estufa; por eso la escritura creativa genera sentimientos de poder y de fuerza muy importantes.

Perder los referentes conocidos de tiempo y espacio nos produce el mismo vértigo que extraviarnos de la lógica del lenguaje discursivo, ese lenguaje racional que se ciñe a las reglas de la sintaxis, que nos permite comunicarnos con los otros pero que se encuentra muy lejos del acto creativo. Perdernos nos produce vértigo pero también nos causa emoción porque nos permite acceder a otro mundo paralelo, que se rige con otras reglas, diferente, divertido. El psicoanalista y pediatra inglés Donald Woods Winnicott, quien se interesó en investigar y difundir la concepción psicoanalítica de la infancia, dice:

«Únicamente ahí, en ese estado no integrado de la personalidad, puede aparecer lo que describimos como creativo.» Para generar algo distinto tenemos que enloquecer un poco, deshacernos de nuestros asideros de seguridad, permitir que el inconsciente tome la palabra.

Frutos del juego y de la imaginación, aderezados con el sinsentido del absurdo y con el sentido del humor, ple-tóricos de metáforas y de imágenes, los textos brincan, se deslizan, hacen malabares, bailan y ejecutan piruetas logrando siempre el asombro y la sorpresa del lector. El retruécano, la paradoja, los oxímoros, contrastes y antítesis tienen ya de por sí nombres de juguete. Son los columpios y las resbaladillas del lenguaje, el sube y baja de los versos que hacen de lo grave leve y de lo leve grave. Porque el juego no está exento de gravedad, el juego es un asunto, como dice el escritor Óscar Tagle «exigentemente serio».

En su ensayo *El poeta y los sueños diurnos*, Sigmund Freud, el creador del psicoanálisis, encuentra las primeras huellas de la actividad literaria en el juego de los niños. Dice: «Acaso sea lícito afirmar que todo niño que juega se conduce como un poeta, creándose un mundo propio, o, más exactamente, situando la cosas de su mundo en un orden nuevo, grato para él». Freud tiene a

bien subrayar el hecho de que el niño toma muy en serio su juego e involucra en él todos sus afectos, y hace una aseveración de gran lucidez: «La antítesis del juego no es la gravedad, sino la realidad». Y continúa: «...el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio».

Las frases, brevedades, prosas y poemas surgen de esa zona intermedia que habita el ser humano y que Winnicott describe tan bien:

De cada individuo que ha llegado a ser una unidad, con una membrana limitante, y un exterior y un interior, puede decirse que posee una realidad interna, un mundo interior que puede ser rico o pobre, encontrarse en paz o en estado de guerra. Esto es una ayuda, ¿pero es suficiente? Yo afirmo que así como hace falta esta doble exposición, también es necesaria una triple: la tercera parte de la vida de un ser humano, una parte de la cual no podemos hacer caso omiso, es una zona intermedia de experiencia a la cual contribuyen la realidad interior y la vida exterior. Se trata de una zona que no es objeto de desafío alguno, porque no se le presentan exigencias, salvo la de que existe como lugar de descanso para un individuo dedicado a la perpetua tarea humana de mantener separadas y a la vez interrelacionadas la realidad interna y la exterior... Estudio, pues,

la sustancia de la ilusión, lo que se permite al niño y lo que en la vida adulta es inherente del arte y la religión... zona intermedia entre lo subjetivo y lo que se percibe en forma objetiva.

Hubo un tiempo en que todos éramos poetas, cuando en la escuela sonaba la campana y salíamos al recreo. Lo que en términos reales duraba veinte minutos, era tiempo suficiente para llevar a cabo una batalla, una exploración al fondo de la tierra o un viaje al espacio en años luz.

«Recreo» es una palabra mágica porque en ella se confunden el tiempo y el espacio: «Vamos al recreo», dicen los niños. Su sola mención evoca un patio en donde alternan imágenes como los pies envueltos en zapatos sucios de tierra, un árbol, un columpio, un sueter y una cantimplora abajo de una banca.

El lugar del recreo también tiene sonidos: el barullo encendido, un golpe seco de pelota. El recreo ocupa un lugar en el tiempo, es el rato esperado, el momento en el que se hace lo que se quiere.

Pero el recreo es, sobre todo, el gozo y el abandono, la disposición absoluta al placer. El recreo es como el sueño, atemporal e infinito mientras dura. Ahí podemos encontrar al lector, en una resbaladilla interminable.

La lectura y la escritura son las dos caras, pasiva y activa, del juego de los adultos. La lectura es ensoñación, creación en vaivén rítmico. El lector es un pasajero. Viajar es un estado anímico, una disposición de la conciencia. El que viaja descubre el paisaje y se descubre a sí mismo en el paisaje, se abre a la vida para que ésta lo colme. Así el lector, eterno pasajero, cuyo medio de transporte es la palabra; como el viajero, se abandona a la contemplación.

El que lee escoge sitios extraños para viajar: la piel de un tigre, un charco anegado en la azotea, la nota que desprende un saxofón. Se desliza en las calles de un recuerdo, va tocando a las puertas, encuentra cómo es que viven los pobladores de sus propios recintos, indaga en la esquinas ocultas de una mirada, vaga por los pliegues de las noches y de sus humedades, se asoma por las ventanas de una rosa, toma fotografías, muchas fotografías en plazas, vientres, arboledas, un vaso. Porque el lector sigue una trama externa, pero son múltiples y simultáneas las infinitas redes de sus asociaciones.

Todo poema es una travesía sin tiempo, un transcurrir en el presente. Cuando viajamos tenemos la sensación de que el tiempo no pasa o, cuando menos, perdemos la noción de cómo pasa.

El lector —el pasajero— tiene un pacto secreto con el reloj de arena.

EL TEXTO EN EL DIVÁN

En el juego, y sólo en él, el niño o el adulto están en libertad de ser creadores.

D. W. WINNICOTT

El psicoanálisis ha abordado el campo de la literatura desde tres ángulos diferentes: el análisis del autor a través de su obra literaria; el estudio de la obra literaria en sí misma, y la investigación de la actividad de escribir textos literarios como fenómeno inmerso en el marco más amplio del proceso creativo. Dentro de esta tercera perspectiva se inscriben estas reflexiones, que no pretenden dar respuestas concluyentes sino más bien describir algunas de las ideas que a partir de la obra de Freud han profundizado en el tema y enriquecido nuestro conocimiento del mismo.

El ensayo de Freud que da origen a las cavilaciones psicoanalíticas acerca de las motivaciones y los procesos internos comprometidos en el acto de escribir es el que fue traducido al español como *El poeta y los sueños diurnos*.

nos, escrito en 1907 y leído ante un público intelectual en la sala del editor y librero Hugo Séller, y después publicado en una revista literaria. El título original en alemán era *Der Dichter und das Phantasieren*, que se tradujo al francés como *La Création littéraire et le revé éveillé* («La creación literaria y el sueño diurno») y al inglés como *Creative Writers and Day-dreaming*. Como notarán, ninguna de ellas (ni la española, ni la francesa, ni la inglesa) conserva las palabras originales del título en alemán. En el caso de la francesa y la inglesa, los traductores optaron por leer el texto, interpretar su significado a la luz de los posteriores descubrimientos psicoanalíticos, y alterar el título original para evitar ambigüedades. La palabra alemana «Dichter» tiene diversas connotaciones y se aplica tanto al narrador (de novelas y cuentos) y al dramaturgo como al poeta, de tal suerte que la traducción a «creación literaria» y a «escritores creativos» me parece adecuada porque amplía su objeto de estudio. Los traductores al francés (M. Bonaparte y E. Marty) incluso utilizan a veces el término *createur* («creador») en el texto mismo, en lugar de *createur littéraire* («creador literario»). En cambio la traducción al español de Luis López Ballesteros es la menos afortunada, ya que en español la palabra «poeta» designa al escritor de un cierto género literario, re-

duciendo de manera torpe pero sobre todo imprecisa el objeto de estudio. Hanna Segal, psicoanalista británica, sugiere para «Der Dichter» un sustituto en escocés, «the maker», que en español significa «el hacedor», con lo cual intenta subrayar ciertas cualidades del creador literario como propósito, elaboración y organización, pero que en español nos remite a una acción demasiado pragmática y voluntarística. El vocablo alemán «Phantasieren», es una substantivización del verbo «phantasieren» («fantasear»). Los traductores optaron por la traducción a «sueños diurnos» y no a «fantasías», que sería el literalmente correcto porque el término «Phantasieren» de Freud en este ensayo, no tiene las connotaciones psicoanalíticas que el propio Freud les dio a los términos «fantasía» y «fantasear» en escritos posteriores. «Phantasieren», en el ensayo que nos ocupa, designa, en sentido amplio, todo lo relacionado con la actividad imaginativa. De hecho, Freud utiliza con frecuencia en este artículo la palabra «Tagtraum», que, literalmente, significa «sueño diurno». Si me he detenido tanto en el título del ensayo de Freud y las alteraciones en sus diversas traducciones es porque me parece que estas aparentemente pequeñas imprecisiones pueden dar lugar a graves confusiones en la comprensión del fenómeno que quiero abordar.

Son dos las preguntas con las que Freud inicia la travesía en las oscuras aguas del océano de la escritura. ¿De dónde extrae el escritor creativo sus temas? y ¿cómo logra conmover con ellos al lector, despertando emociones intensas y profundas? Ha pasado un siglo desde que Freud se planteara estos cuestionamientos y creo que la escritura creativa, sus cómo y sus porqués siguen constituyendo un enigma y perteneciendo al territorio magnético e inabordable del misterio. Sin embargo, las ideas de Freud y de sucesivos pensadores psicoanalíticos del siglo xx, han ido colocando señuelos en el camino de la comprensión y la aprehensión del mismo.

Siguiendo el hilo reflexivo de Freud, cuando el niño se convierte en adulto sustituye la actividad de jugar por la de fantasear. «Hace castillos en el aire; crea aquello que denominamos ensueños o sueños diurnos.» El juego de los niños es regido por los deseos, y Freud habla en este caso del deseo de ser adulto y de que el niño no tiene motivo para ocultar este deseo. Las fantasías del adulto también son engendradas por los deseos, sólo que hay algunos que le es preciso ocultar porque se avergüenza de ellos. A esta altura de sus reflexiones es que lanza una frase que será un destello de inteligencia y que dará lugar, después, a disertaciones más profundas:

«Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria». Aún cuando esta revelación de Freud se insertaría después en su comprensión más profunda y amplia del inconsciente, en este artículo, los deseos de los que habla se nos antojan superfluos y esquemáticos: en el hombre los deseos ambiciosos y en la mujer los deseos eróticos. Afirma Freud:

La relación de la fantasía con el tiempo es, en general, muy importante. Puede decirse que una fantasía flota entre tres tiempos: los tres factores temporales de nuestra actividad representativa. La labor anímica se enlaza a una impresión actual, a una ocasión del presente, susceptible de despertar uno de los grandes deseos del sujeto; aprehende regresivamente desde este punto el recuerdo de un suceso pretérito, casi siempre infantil, en el cual quedó satisfecho tal deseo, y crea entonces una situación referida al futuro y que presenta como satisfacción de dicho deseo el sueño diurno o fantasía, el cual lleva entonces en sí las huellas de su procedencia de la ocasión y del recuerdo. Así, pues, el pretérito, el presente y el futuro aparecen como engarzados en el hilo del deseo, que pasa a través de ellos.

Si bien es cierto que en este ensayo Freud habla de fantasías, de deseos incómodos y de la relación de éstos con la vida infantil, todos ellos parecen encontrarse en el terreno de lo consciente y de lo preconscious. En la comparación que hace entre los sueños diurnos y los sueños nocturnos parecería que Freud reserva el poderío del inconsciente a los sueños nocturnos ya que en ellos se movilizan deseos «que hemos de ocultarnos a nosotros mismos, habiendo sido por ello reprimidos y desplazados a lo inconsciente». Es esta localización de la fantasía en el terreno del preconscious lo que lo lleva a escoger como ejemplo de creación literaria «no precisamente los poetas que más estima la crítica, sino otros más modestos: los escritores de novelas, cuentos e historias, los cuales, encuentran, en cambio, más numerosos y entusiastas lectores». Historias en donde existe un héroe, el protagonista, que vence todos los obstáculos y alcanza siempre un final feliz. Siguiendo la comparación del poeta con el ensoñador, «un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior; perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo, que se crea satisfacción en la obra poética, la cual del mismo modo deja ver elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo». Por último,

Freud plantea otra hipótesis: de la lectura de la obra literaria derivamos placer. «El poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías.» Sin embargo, concluye:

A tal placer, que nos es ofrecido para facilitar con él la génesis de un placer mayor, procedente de fuentes psíquicas más hondas, lo designamos con los nombres de prima de atracción o placer preliminar. A mi juicio, todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter de placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma.

Me parece que, al mantener la analogía de los sueños diurnos o fantasías preconscientes con la creación literaria, y al no relacionar esta última con el territorio de lo inconsciente sino sólo indirectamente, se queda en la orilla del trabajo verdaderamente creativo. Aún así, sienta las bases para el estudio del mismo.

La Asociación Psicoanalítica Internacional publicó un libro titulado *En torno a Freud: «El poeta y los sueños diurnos»*. En él, diversos psicoanalistas contemporáneos

reflexionan acerca del ensayo en cuestión. Anne-Marie Sandler y Joseph Sandler, analistas británicos, afirman que «No es difícil aceptar con Freud que la obra que produce el artista es un derivado de los sueños diurnos, pero tenemos que añadir que, aunque puede comportar elementos de la fantasía consciente, el producto artístico deriva esencialmente de la fantasía inconsciente». Por su parte, Ronald Britton, psicoanalista también británico, afirma que

La limitación de *Der Dichter und das Phantasieren* es que no diferencia adecuadamente entre un tipo de ficción cuya función es buscar la verdad y otro tipo de ficción cuya función es evadir la verdad —es decir, no distingue la composición poética seria de la literatura escapista. A mi juicio, la diferencia entre la ficción que en lo esencial es verdadera y aquella que es intencionalmente falsa se explica desde el momento en que se permita que el concepto de fantasía trascienda el límite de una ensoñación cuya función es la de satisfacer el deseo.

Más adelante, en el mismo ensayo, afirma:

Cuanto más se asemeja una obra de ficción al sueño diurno, mayores las posibilidades de que sea banal, poco exigente en lo

emocional, populista, y menospreciado por la crítica. Cuanto más resuene en la obra algo inconsciente y profundamente evocador, mayores las posibilidades de que reciba el aplauso de la crítica. Podríamos decir que cuanto más se parece un escrito de ficción al sueño diurno evidente, mayor es su ligereza, y, cuanto más se parece a los verdaderos sueños, mayor es su importancia. Los comentarios del propio Freud sobre el profundo efecto de *El rey Lear*, concuerdan con esta idea. En opinión de Freud, Shakespeare despojó al mito tradicional en el que se apoyaba la obra de todas las capas de transformaciones de deseos, dejando así el sentido mítico original, mucho más poderoso y perturbador.

La postura de estos psicoanalistas no sería posible sin las aportaciones de Melanie Klein y sus seguidores, según las cuales la fantasía debe ser considerada el correlato mental de las pulsiones, y que, como éstos operan desde el nacimiento, debe suponerse alguna forma cruda de fantasía activa ya desde ese momento. Hanna Segal, por su parte, sostiene que el impulso artístico está específicamente relacionado con la posición depresiva postulada por Melanie Klein, y con la necesidad de reparar la destrucción del mundo interno o de recuperar los objetos perdidos.

Freud postuló la existencia de una realidad interna y con ello abrió un universo teórico para la comprensión del alma humana. Contrapuso el juego de los niños a la realidad externa y situó la actividad creativa en el mundo de la fantasía como un sustituto adulto del juego infantil. Melanie Klein, pionera británica del psicoanálisis de niños, le dio protagonismo a la fantasía inconsciente como fuente de la actividad creadora. Un pensador psicoanalítico importantísimo para la comprensión de los fenómenos culturales y artísticos en general y en particular de la escritura creativa es Donald Woods Winnicott, quien en 1953 publicó un ensayo luminoso, *Objetos transicionales y fenómenos transicionales*. En él, postula que el ser humano, además de enfrentar una realidad interna y una externa, posee una tercera, una zona intermedia de experiencia entre lo subjetivo y lo objetivo. En esta zona en que el ser humano encuentra un alivio a la tensión de vincular la realidad interna con la exterior, se situaría, para este pensador, la escritura creativa, zona compartida con el juego, la religión y las otras artes. Otro pensador del psicoanálisis que se interesó por el análisis de la escritura fue André Green. Él dice que el arte literario consiste en resucitar «todo lo que ha sido muerto por el trabajo de la escritura». Sus ideas giran en torno a la presencia y au-

sencia del autor en el texto y a la presencia y ausencia de otros registros extralingüísticos, afectivos e incluso corporales en el discurso literario que es un discurso vivo. Para Green, el trabajo de la escritura es una lucha contra la ausencia, contra el silencio, contra la muerte.

Retomemos una de las dos preguntas iniciales del ensayo de Freud: ¿Cómo logra el escritor creativo conmover al lector despertando en él emociones intensas y profundas? Los psicoanalistas han mostrado interés en la comprensión de los fenómenos artísticos y en particular en la escritura creativa, pero han querido respetar el territorio de la estética como un terreno ajeno a su incumbencia. Como si, desde el psicoanálisis, se tuviera sólo derecho a reflexionar sobre el contenido: la historia, los personajes, el argumento, lo que se dice y lo que se calla, dejando el estudio de la forma a los lingüistas o a los propios poetas. Desde mi punto de vista, el contenido de las obras literarias está siempre más cerca de los fenómenos concientes y la forma en que se escribe, el estilo, el cómo se dice lo que se dice, que es en última instancia el valor estético del texto literario, está más cerca del inconsciente del autor.

IV
JUGUETES



La palabra *leer* en manuscrito dibuja un oleaje calmo. La *l* es una ola alta seguida de dos *e* que se suceden para romper con la última letra *r* sobre la arena de la página blanca. La palabra es fonema y es figura, es música visible y signo audible y traduce un estado del alma que se mece al vaivén que las letras, silencios y puntos le sugieren. Leer traduce y reproduce esa experiencia de estar y ser mecido, de abandonarse al ritmo de un océano interno cuyo flujo y reflujo reconforta.

Escribir en cambio, traza con sus hirientes ies el prurito de una inquietud que obliga a quitarse de encima las palabras, ponerlas en el texto, insectos peligrosos si se quedan adentro destilando el veneno de su demasiada pasión acumulada.

El acto de leer es plácido y dilatado, no implica tensión, sólo descarga. El acto de escribir es riesgoso, como caminar en la orilla de un acantilado; una acción temeraria y con cierto incómodo despliegue mientras no se consigue llegar al punto final que certifica la consecución de una acabada idea.

El que lee está de buen humor. Cada tanto da un sorbo a su bebida para marcar con ese gesto la pauta del

placer. No le molesta ser interrumpido porque simple y llanamente se ha desentendido del afuera, se ha sumergido en tal indiferente condición que la voz del afuera se escucha suave y lejos acolchada por la distancia del ajeno interés por lo que pasa lejos de esa zona de confort.

El que escribe se altera, cualquier interrupción le causa ruido le hace corto circuito, le electrocuta el alma que necesita un aislante total, una cinta plástica negra para cubrir sus nervios mientras fluyen, se atorán, se le esconden, aparecen, se revelan, imágenes como peces fugaces que aprehender.

Escribir es construir la casa; leer es habitarla.

Escribir tiene en su cuerpo el cri que crispa, el bir bir bir de la tenacidad que es necesaria para que exista el libro en donde el otro, el lector, cuelgue su hamaca y se disponga a relajar su ser.



Locura que cura. Amor que todo locura. Locuras privadas que al hacerse públicas nos reconfortan. Benditas sean las anormalidades y a extravagancias de los hombres que nos permiten seguir siendo niños.



En el libro hay un bosque.
Me interno entre sus hojas
para escuchar la algarabía
de sus pájaros letras
antes de que la oscuridad
ese silencio
los calle o los disperse.



Al leer un libro
las palabras
brasas de otro tiempo
vuelven a arder
y encienden la fogata.



otra imagen genera
Una imagen
genera otra imagen
genera



Aquí vive una voz
que viene
de más lejos del libro
pero que sólo
a través del libro
puede oírse.



Entro en un libro sin zapatos
para no hacer ruido.
Con sigilo y cuidado
atravieso las habitaciones
donde sus personajes hablan.
Me quedo quieta
para no estorbar sus movimientos.
Me da miedo
que mi presencia cambie
el rumbo del destino
que está escrito.



He habitado algunos
pero son más los libros
que a mí me han habitado.



El encuentro con un libro
como el encuentro con un hombre
puede cambiar mi vida.



Leo para vivir otras vidas porque mi vida no es suficiente para vivir lo que la vida ofrece.



Cuando leo recorro el castillo de mi cuerpo. Entro en las habitaciones pobladas de recuerdos; abro una ventana para que entre la brisa de un jardín olvidado en la lejana juventud; ando y desando los pasillos y las escaleras que comunican espacios de edades diferentes pero que en mi castillo íntimo convergen; bajo por pasadizos secretos a sótanos oscuros donde viven monstruosas pesadillas alimentadas con los desperdicios de mi imaginación. En el libro que leo está la llave de tantas puertas cerradas que por fin se abren para mostrar los tesoros guardados.



Con qué aplomo, con qué paciencia el libro espera meses, años, décadas, a que alguien lo tome entre sus manos, abra sus páginas, lo despierte con la mirada, lo haga nuevamente palpar.



Leer es un acto de intimidad y una experiencia sensual. Por ello elegimos para leer lugares de contacto con el cuerpo y sus sensaciones: la cama, el baño, la sombra de un árbol, una tumbona junto a la alberca bajo la caricia del sol. El ejercicio de la lectura es también un ejercicio de la piel.



No necesitamos cursos de lectura rápida. Lo que requerimos son cursos de lectura lenta. Aprender a paladear con gusto las palabras, a prolongar largamente una imagen, a perdernos en una dimensión sin tiempo y sin orillas, como los sueños; a deshacernos de la prisa de la información para quedarnos con la despresurada vivencia del pacer.



Moraleja: El canto de la cigarra le hace a la hormiga más amable su trabajo burocrático.



Leer: esa exquisita y benigna manera de ser infiel.

V
LA TRAVESÍA

Todo libro es un libro de aventuras. Se trate de un ensayo, de un conjunto de poemas, de una novela policiaca, de un cuento de hadas.

El lector que abre la primera página se convierte de inmediato en el protagonista a quien las páginas, las imágenes, las palabras, le irán presentando una serie de desafíos que él, acompañado del amuleto de la curiosidad y de la buena estrella que otorga el abandono, irá venciendo.

En su libro de ensayos poéticos *Elogio del libro*, Jorge Esquinca le da una categoría sublime al ejercicio de la lectura, al que, junto a Michel Tournier, considera «un milagro», y le devuelve al lector su lugar justo: él es el otro autor sin el que el libro no existe verdaderamente.

El elogio de la lectura es un acto de gratitud. Todo escritor ha sido un buen lector. El poeta es el niño que un día, en el librero familiar, descubrió a Robinson Crusoe y con él la isla encantada a la que, después del fastidio de la escuela, del bullicio del campo de futbol, en medio de las alegrías o las adversidades de la vida diaria, podía volver.

La lectura es un viaje y los libros su medio de transporte. El lector que toma un libro en sus manos, lo hojea, mira sus dibujos, escucha sus palabras, inicia una travesía, más larga o más corta, pero siempre en otra di-

mencción del tiempo y el espacio. La acción de leer pide el abandono del viajero que no tiene nada previsto y que se dejará sorprender por el paisaje, los hechos, los personajes que encuentre en el camino, o las nuevas ideas que puedan sorprenderlo.

Acto de renuncia al control de las propias emociones, acto de liberación de las restricciones impuestas por la realidad, acto de creación de un mundo paralelo en el que podemos perdernos, sueño del que podemos salir, basta cerrar sus páginas, a la vigilia, pero siempre transformados, siempre enriquecido el mundo interno con las nuevas voces que lo pueblan. Por eso el ejercicio de la lectura es un ejercicio de independencia y autonomía.

Hay libros trasatlánticos, uno aborda las escalerillas y se despide del puerto cotidiano con un pañuelo, esperando historias espectaculares. Otros libros son trenes, avanzamos lentamente por los rieles de su prosa o nos dejamos mecer por el ritmo acompasado de sus versos, por sus ventanas vamos viendo aparecer imágenes oníricas. Otros libros se transitan en canoa. Ante nosotros se abre un lago prístino y quieto, apenas herido por unas cuantas líneas. Habremos de surcar ese espacio con sigilo, con el cuidado del remero que quiere respetar el descanso de los habitantes de sus islas. El libro no

es solamente escritura, no es solamente fragmentos de tierra firme, es también el agua que los baña y los circunda y los hace emerger; la blancura de la página, las pausas, son parte de la escritura, son escritura, forma y no sólo fondo. Vacío que significa, silencio que dice, diástole y sístole en la palpitación del texto. Por eso el poeta admira la arquitectura que incluye, como elemento de fundación, la ausencia y nos hace ver la geografía del texto, el dibujo, el continente; el texto es un mapa de territorios complejos, signo de lo que no está, códice de una civilización formada por los libros que nunca fueron escritos, los pasos de los hombres, la respiración callada de los siglos. El libro es una huella digital que puede navegarse.

La lectura es, pues, un acto de comunión con lo humano, un sumarse al festejo de que el mundo exista, un puente entre los sueños del lector y los sueños de la historia. Ya lo decía Octavio Paz: somos tiempo. La magia de la lectura consiste en que no sólo los ojos, no sólo las manos, el cuerpo entero palpa el tiempo, se sumerge en sus ríos, lo siente pasar y detenerse.

La obra de los poetas está llena de tiempo, es un homenaje al devenir pero que, paradójicamente, ha quedado eternizado en un objeto.

La flama de una vela después que se ha apagado; la voz del que ha calló; el sueño del despierto; la infancia del hombre cobran su intensidad, su brillo, su sonido cuando alguien, en un sillón mullido de su casa, conjura a los fantasmas humanos con un acto simple: abre las páginas, enfoca la mirada. Se ha cumplido el milagro, es la lectura.

ÍNDICE

Los editores de *La algarabía de la palabra escrita* quieren externar su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que con su generosa e imprescindible participación hicieron posible este libro: a Elías Ortiz de Editorial Pandora, S.A. de C.V. y a Librerías Gonvill.

LA ALGARABÍA
DE LA PALABRA ESCRITA

editado y diseñado por Avelino Sordo Vilchis, se terminó de imprimir y encuadernar en los días previos al 23 de abril de 2012, Día Mundial del Libro, en los talleres de Pandora, S.A. de C.V., Caña 3657, La Nogalera, Guadalajara, Jalisco, México. En su composición se utilizaron tipos New Aster. Se imprimieron 3 000 ejemplares sobre papel y cartulina couché de 150 y 300 gramos.

