

Carlos Fuentes

**PALABRAS
INICIALES**

DISCURSO DE INGRESO

PRESENTACIÓN
Octavio Paz



PALABRAS INICIALES

Carlos Fuentes

PALABRAS
INICIALES

(17 DE OCTUBRE DE 1972)

PRESENTACIÓN
Octavio Paz



Coordinación editorial: Rosa Campos de la Rosa

Primera edición: 2013

D. R. © 2013. EL COLEGIO NACIONAL
Luis González Obregón núm. 23, Centro Histórico
C. P. 06020, México, D. F.
Teléfonos: 5789.4330 • 5702.1878 Fax: 5702.1779

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Correo electrónico: contacto@colegionacional.org.mx
colnal@mx.inter.net
Página: <http://www.colegionacional.org.mx>

PRESENTACION
POR EL SEÑOR OCTAVIO PAZ

En dos ocasiones me ha tocado recibir a Carlos Fuentes. La primera fue hace más de veinte años, en París; la segunda, esta noche en El Colegio Nacional. ¿Somos los mismos que se encontraron por primera vez una tarde del verano de 1950 en un café de la Plaza del Trocadero? ¿Los mismos que al día siguiente fueron a una galería de la Plaza Vendôme para ver una exposición de Max Ernest, recién vuelto de Arizona? Desde hace mucho sospecho que el yo es ilusorio. La creencia en la identidad personal es como una jaula fantástica. Una jaula vacía: adentro no hay nadie. El prisionero es irreal pero la jaula es real, aunque sus barrotes estén hechos de las especulaciones de la psicología y la historia, esas dos quimeras. Quizá la creencia en la identidad personal es un recurso de nuestra nadería para dar un poco de verosimilitud a nuestro descosido y discontinuo transcurrir. Pues no existimos: transcurrimos. Esta manera de pensar nos amedrenta porque, al extirpar

una ilusión, extirpa también a la realidad que la sustenta: si el yo fuese realmente ilusorio y nuestros nombres no designasen sino apariencias FANTASMALES en perpetuo cambio, el mundo también sería insustancial, un tejido de impresiones y sensaciones evanescentes. Si yo no soy yo, el mundo tampoco es el mundo. Esta idea despuebla a la realidad, la hace irrespirable. Por poco tiempo: las invenciones de la memoria, más allá de su error o de su verdad, no tardan en hacerla otra vez habitable y transitable.

La memoria es nuestro bastón de ciego en los corredores y pasillos del tiempo. No nos devuelve esa pluralidad de personas que hemos sido, pero abre ventanas para que veamos (o imaginemos: es lo mismo). Lo que vemos no es la realidad misma sino su imagen. Las imágenes de la realidad que nos entregan la memoria y la imaginación son reales, incluso si la realidad no es enteramente real. No, no era irreal aquella ciudad de París ANCLADA, por decirlo así, en el golfo inmenso y casi inmóvil de un caliente día de verano, ni era irreal el terciopelo rojo de aquel sofá en que estaba sentado un muchacho mexicano llegado hacía apenas unas horas de Ginebra, alto y flaco, nervioso y de lentes, vestido de azul, el pelo castaño, la frente vasta, el mentón enérgico, ni eran irreales las preguntas

y comentarios que disparaba sin cesar con voz bien timbrada y ademanes rápidos, poseído por una avidez de conocer y tocar todo —una avidez que se manifestaba en descargas intelectuales y emotivas que, por su intensidad y frecuencia, no era exagerado llamar eléctricas.

Desde el primer día Carlos Fuentes me pareció un espíritu fascinado por los hombres y sus pasiones. Al verlo y oírlo recordé unos versos de Quevedo que, más que al orgullo insensato del pecador, a mi juicio definen a la desesperación lúcida del poeta: “Nada me desengaña, / el mundo me ha hechizado”. Entusiasmo, capacidad para asombrarse, frescura de la mirada y del entendimiento, dones sin los cuales no hay imaginación creadora ni fertilidad poética. Y asimismo poder mental para convertir todas esas sensaciones e impresiones en objetos verbales a un tiempo sensibles e ideales: cuentos, novelas. La avidez de aquel muchacho no sólo era sensualidad sino curiosidad intelectual, ansia por conocer. Movidamente contradictoriamente por deseo e ironía (su entusiasmo siempre fue lúcido), Carlos Fuentes interrogaba al mundo y se interrogaba a sí mismo. Lo interrogaba con los sentidos y con la imaginación, con las yemas de los dedos y con las redes impalpables de la inteligencia.

¿Qué relación hay entre aquel muchacho que conocí en 1950 y el escritor que ahora tengo la suerte y la alegría de recibir en esta Casa? La interrogación es el hilo que une al Fuentes de ayer con el de hoy. A lo largo de estos veinte años Fuentes no ha cesado de preguntar y preguntarse. Novelas, cuentos, piezas de teatro, crónicas, ensayos literarios y políticos: la obra de Fuentes es ya una de las más ricas y variadas de la literatura contemporánea en nuestra lengua. A pesar de la diversidad de los géneros y los temas, la pregunta siempre es la misma. Cada uno de sus libros es una tentativa de respuesta, pero la pregunta renace continuamente de cada respuesta. Sería presuntuoso en los pocos minutos de que dispongo, intentar definirla o describirla siquiera. Es una pregunta muy vasta y tiene muchas ramificaciones. Así pues, me limitaré a señalar una de sus características, para mí la central: la pregunta de Fuentes no se refiere, tanto al enigma de la presencia del hombre sobre la tierra como a la índole y el sentido, no menos enigmáticos, de las relaciones entre los hombres. La literatura universal sólo tiene dos temas: uno es el diálogo del hombre con el mundo; el otro es el diálogo de los hombres con los hombres. La pregunta de Fuentes se abre, se cierra y se vuelve a abrir en el ámbito del se-

gundo tema. En verdad, más que una pregunta es un cuerpo a cuerpo con la realidad, a veces un combate y otras un abrazo erótico. Por eso las dos notas extremas de su obra son el erotismo y la política: ¿Cómo se hacen, deshacen y rehacen los lazos eróticos y los lazos sociales? La alcoba y la plaza pública, la pareja y la multitud, la muchacha enamorada en su cuarto y el tirano agazapado en su madriguera. Doble fascinación: el deseo y el poder, el amor y la revolución. El autor de *Aura* es también el de *La muerte de Artemio Cruz*. Sus libros están poblados por enamorados y por ambiciosos; Carlos podría decir como André Gide: “los extremos me tocan”.

No era raro que Fuentes haya provocado —por la brillantez de sus dones, la resonancia de su obra y la índole de la pregunta que se hace y nos hace— la irritación, la cólera y la maledicencia. Escritor apasionado y exagerado, ser extremoso y extremista, habitado por muchas contradicciones, espíritu exaltado en el introvertido país del medio tono y los chingaquedito, paradójico en la república de los lugares comunes, irreverente en una nación que ha convertido su historia trágica y maravillosa en un sermón laico y que ha hecho de sus héroes vivos una asamblea de estatuas de yeso y cemento.

Fuentes ha sido y es el plato fuerte de muchos banquetes caníbales. Pues en materia literaria —y no sólo en ella: en casi todas las relaciones sociales— México es un país que ama la vianda de carne humana. Salvo unas cuantas excepciones, no tenemos críticos sino sacrificadores. Enmascarados por ésta o aquella ideología, unos practican la calumnia, otros el “ninguneo” y todos un fariseísmo a la vez productivo y aburrido. Las bandas literarias celebran periódicamente festines rituales durante los cuales devoran metafóricamente a sus enemigos. Generalmente esos enemigos son los amigos y los ídolos de ayer. Nuestros antropófagos profesan una suerte de religión al revés y sus festines son también ceremonias de profanación de los dioses adorados la víspera. No les basta con comerse a sus víctimas: necesitan deshonrarlas. No obstante, tras cada ceremonia de destrucción, Fuentes aparece más vivo que antes. ¿El secreto de sus resurrecciones? Un arma mejor que el arco mágico de Arjuna: la risa. Fuentes sabe reírse del mundo porque es capaz de reírse de sí mismo. La risa es sabiduría que dispersa a los caníbales y destroza sus flechas envenenadas.

Después de la risa, el escritor vuelve a sí mismo y a su pregunta. Esta noche, una vez más, Fuentes desplegará ante nuestros ojos su interro-

gación, siempre la misma y siempre distinta. Se pregunta ¿qué es la novela y qué significa escribir novelas? Y la novela le responde con otra pregunta: ¿Qué son los hombres, esas criaturas que sólo alcanzan plena realidad cuando se transforman en imágenes?

PALABRAS
INICIALES

En *El arco y la lira*, Octavio Paz define a la novela como “la épica de una sociedad en lucha consigo misma”. Si en su origen la palabra “novela” significa “portadora de novedades”, no es la menor de ellas esta extrañeza: una épica crítica y contradictoria. Como indica Paz, en la épica clásica pueden combatir dos mundos, el sobrenatural y el humano, pero esa lucha no implica ambigüedad alguna.

Ni Aquiles ni el Cid dudan de las ideas, creencias e instituciones de su mundo... El héroe épico nunca es rebelde y el acto heroico generalmente tiende a restablecer el orden ancestral, violado por una falta mítica.

En la épica fidedigna concurren varias características. La epopeya es lectura y escritura previas. Es lectura y escritura únicas. Y es lectura y escritura denotadas. Existe identidad entre la epopeya y el orden de la realidad en el que

la épica se sustenta. Esa identidad es, además, una sanción del orden: el de la *polis* griega, el *imperium* romano o la *civitas* medieval. Forma y norma épicas coinciden totalmente: nada intruye entre el significante y el significado. El tema poético de la epopeya, como dice Ortega y Gasset, existe previamente de una vez para siempre:

Homero cree que las cosas acontecieron como sus hexámetros nos refieren; el auditorio lo creía también. Más aún: Homero no pretende contar nada nuevo. Lo que él cuenta lo sabe ya el público, y Homero sabe que lo sabe.

De esta manera, la épica excluye la ruptura radical, la pretensión de originalidad, la reescritura o la pluralidad de lecturas. Nada puede apartar a Penélope de su fiel caracterización y convertirla en una promiscua Molly Bloom. Y Odiseo no puede permanecer para siempre, arrebatado por el *amour fou*, en brazos de Circe; le esperan, debe regresar, el orden monógamo y patriarcal debe ser restaurado. Las diferencias que puedan surgir dentro de la normatividad épica son siempre diferencias denotadas: designan, indican, anuncian, son el signo visible de la normatividad que representan, constituyen

su mensaje, la restauran si es violada. Troya ha caído y, como a Humpty Dumpty, nada podrá levantarla. Pero Eneas puede fundar otra ciudad y asegurar la continuidad y el orden de las civilizaciones.

Pero hay una diferencia entre la epopeya clásica y la épica medieval, y esa diferencia estriba, precisamente, en el carácter de la excepción a la norma. En la épica clásica, la diferencia de la norma se llama tragedia. La tragedia es la libertad que se equivoca. El error trágico, al purgarse, restablece, como dice Paz, “el orden ancestral, violado por una falta mítica”. Edipo quebranta la norma de la interdicción del incesto; pero su destino trágico, al cabo, restaura la norma y la fortalece: la salud está en el origen y el héroe trágico puede reintegrarse a su comunidad. En la épica medieval, en cambio, no cabe la tragedia. La libertad que se equivoca se llama herejía y el error herético no tiene cabida en un orden dirigido al final: la salud está en el futuro y en el más allá. El hereje es expulsado de su comunidad; no tiene adónde regresar.

Y es que la épica medieval se inscribe en un orden donde las palabras y las cosas no sólo coinciden, sino que toda lectura es finalmente lectura del verbo divino, pues, en escala ascendente, todo acaba por confluir en el ser y la

palabra idénticos de Dios, causa primera, eficiente, final y reparadora de cuanto existe. De esta manera, la visión del mundo es única: todas las palabras y todas las cosas poseen un lugar establecido, una función precisa y una correspondencia exacta en el orden cristiano. Las palabras de la *Summa Teologica* y las del *Roman de la Rose*, por igual, significan lo que contienen y contienen lo que significan. El mundo feudal y escolástico se expresa a través de una heráldica verbal, ajena a toda idea de transformación. Los elementos de esa heráldica pueden enriquecerse, combinarse de mil maneras y someterse a los cuatro modos interpretativos enumerados por Dante: literal, alegórico, moral y anagógico. Pero las cuatro vías de esta hermenéutica conducen a una perspectiva jerárquica y unitaria, a una lectura única de la realidad. Y fuera de este canon, las lecturas son ilícitas.

Expulsada del orden feudal y escolástico del Medievo, la herejía se convierte en historia y la historia será el nombre moderno de la libertad que se equivoca. Herejía, originalmente, quiere decir *tomar para sí, escoger*. Es la falta de Pelayo en su combate con San Agustín. Al perseguirla, el cristianismo prepara el advenimiento de lo mismo que habrá de minarlo: la crítica, el libre examen, el tomar para sí.

Al dogma del punto de vista único corresponde otro dogma, no por común menos firme: la tierra es el centro del universo; el planeta del hombre es un cuerpo estacionario alrededor del cual giran, obedientes, los demás astros. Como la sociedad medieval, la tierra no se mueve: se mueve, en honor de la tierra, el sol, y para favorecer la causa divina, Dios puede detener el curso del sol: Josué fue testigo. Copérnico observa las revoluciones de las esferas y revoluciona el mundo del hombre: funda el mundo moderno, elimina la reconfortante seguridad del geocentrismo y la posibilidad de un punto de vista único o privilegiado. El universo se dilata, se desmorona la idea triunfante del cosmos como diseño emanado de la Deidad y reaparecen las ideas soterradas de Heráclito y los herejes: la realidad es un flujo de formas en perpetua transformación. El centro desaparece en toda composición y se multiplican las visiones, en sentido estricto, herejes: la visión de la realidad deja de ser única e impuesta jerárquicamente; se escoge la realidad, se escogen las realidades. Nicolás de Cusa, el observador privilegiado de la disolución de la escolástica medieval y del nacimiento de la sensibilidad humanista, indica que en cada cosa se actualiza el todo y el todo está en cada cosa, pues cada cosa es un punto

de vista diverso sobre el universo; las perspectivas posibles son infinitas y la realidad tiene carácter multidireccional. Giordano Bruno ve al universo animado por una tendencia incesante a la metamorfosis: cada ser posee en sí mismo el germen de formas futuras que son la garantía de su carácter infinito. En 1600, Bruno es quemado por la Inquisición en Roma. Pero el mal —o el bien— ya es irreparable.

La visión unívoca cede el lugar a la visión plurívoca. Sólo hay una manera, la frontal, de ver un icono bizantino; su espacio plano se concibe idéntico a la imagen divina que, siendo única, en todas partes es la misma y existe en su totalidad. En cambio, las figuras y los espacios de Signorelli en Orvieto giran, fluyen, se transforman, se dilatan: su espacio es figurativo y los lugares pintados *diferentes*. En el icono no hay más tiempo o más espacio que el de la revelación. En Signorelli sólo hay tiempo o, más bien, un tiempo inasible en lucha con un espacio, como el universo mismo, en dilatación. La novedad es tan espantosa que el pintor, huérfano melancólico, se ve obligado a transformar ese tiempo y ese espacio en los del fin de todo tiempo y todo espacio: el apocalipsis, el juicio final. Negándola, Signorelli se apoya en la normatividad épica de la realidad medieval.

Épica, entonces, significa normatividad, lectura única, escritura única. Ahora bien, si es cierto que en la literatura no se repite el milagro del génesis, sino que toda obra de escritura se apoya en formas previas, más que comenzar prolonga y más que formar transforma, entonces lo interesante es considerar, en primer lugar, cómo se apoya la escritura en una forma previa. Si respeta la normatividad de la forma anterior, la escritura sólo introduce diferencias *denotadas* que contribuyen a la norma de la lectura única. Pero si no respeta esa normatividad y la transgrede, no para reforzarla, no para restaurar ejemplarmente el orden violado, sino con el avieso propósito de romper la identidad entre significante y significado, de quebrantar la lectura única e instaurar en el abismo así abierto una nueva figura literaria, la escritura introducirá una diferencia *connotada*: creará un nuevo campo de relaciones, opondrá la pasión al mensaje normativo, criticará y superará la epopeya en la que se apoya, vulnerará la exigencia de conformidad de la lectura épica.

Estoy describiendo las características de la escritura novelesca en oposición a la escritura épica. Pero las manifestaciones originales de la novela implican una grandeza y una servidumbre ambiguas. Ruptura del orden épico que re-

prime las posibilidades de la ficción narrativa, la novela hace caer la máscara de la epopeya y le impone las marcas del tiempo, de la renovación, de la crítica, de la duda. Sin embargo, la novela, como la pintura de Signorelli, también se apoya en lo mismo que intenta negar y es tributaria de la forma anterior que se instala en el corazón de la novedad confusa como una exigencia de orden, de normatividad.

Quiero limitarme a la discusión de los dos ejemplos supremos mediante los cuales la ficción moderna, en sus extremos, totaliza sus intenciones y se reconoce a sí misma. Sus palabras, aunque las separen tres siglos, son las *palabras iniciales* de la novela, alfa/omega y omega/alfa. En estas novelas, es particularmente agudo el conflicto de la gestación verbal, la lucha entre la renovación y el tributo debido a la forma anterior; en ellas, la épica de la sociedad en lucha consigo misma es también la épica del lenguaje en lucha consigo mismo; en ellas, el destino de las palabras en su origen y el origen de las palabras es su destino. Y las palabras iniciales de los libros que abren y cierran el ciclo novelesco que va del siglo XVII a nuestros días superan el conflicto porque instalan la *crítica de la creación* dentro de sus propias páginas. Esa crítica de la creación aparece

como una crítica de la lectura en *Don Quijote* y como una crítica de la escritura en *Ulises* y *Finnegans Wake*.

De la crítica de lo leído a la crítica de lo escrito: de Cervantes a Joyce, víctimas y verdugos de sus propios libros, ambos a horcajadas entre un orden moribundo y una aventura naciente; ambos educados en la cultura de la Contrarreforma y por lo mismo cargados de las benditas contradicciones que impiden a un Fielding, un Thackeray o un Galsworthy debatirse en la fructífera duda de amar lo que combaten; ambos surgidos de países excéntricos, de países desvelados y devorados por la reflexión sobre su propio ser; España e Irlanda. Uno, Cervantes, desenmascara la épica medieval y le impone las marcas de la lectura crítica; el otro, Joyce, desenmascara la épica total de Occidente, de Odiseo a la Reina Victoria, y la marca con las heridas de la escritura crítica. Sin embargo, tanto Cervantes como Joyce deben servirse de un orden previo de referencias a fin de apoyar en él la materia revolucionaria de sus obras. La novela de caballería en Cervantes. El mundo clásico de la epopeya homérica y el mundo de la escolástica medieval en Joyce. Ambos viajan a las fronteras de la certeza previa a la edad crítica; ambos rechazan la

crítica inmediata o circunstancial que el orden moribundo o el orden naciente podrían proponerles, para limitarse a la crítica de la creación literaria como lectura y como escritura. Su crítica es primero la del universo verbal impreso, novedad relativa para Cervantes, gastado palimpsesto para Joyce. Pero por la inocente rendija paródica de la épica caballeresca se cuele la crítica de todos los fundamentos del orden medieval. Y por encima de la Odisea tragicómica y de la Summa festiva de Joyce se dibuja el aura de cuanto ha sido grave y constante en la historia del mundo posrenacentista. De esta concentración en lo leído y lo escrito nacerá una crítica más corrosiva, más lacerante que cualquier manifiesto, de los mundos que Cervantes y Joyce, instantánea y simultáneamente, entierran y anuncian.

Quijotes Wake o *El ingenioso hidalgo don Finnegan de Irlanda*: ambos partícipes del Wake joyceano, funeral y resurrección en una sola palabra que así adquiere esa espantable dilatación de ciertos frescos renacentistas: Wake, funeral, CARNAVERAL, festival fúnebre, vigilia de los muertos y despertar de la pesadilla, profunda noche y luminosa aurora, conexión verbal de principio y fin, *The womb and the tomb*: tumba y vientre de las culturas, los libros de Cervantes

y de Joyce nos ofrecen con una desesperada convicción el reducto humano de las palabras para decimos: si todo ha de morir, muramos sin renunciar a lo único que aún puede ser nuestro porque es lo único que es de todos: las palabras; y si todo ha de vivir de nuevo, no viviremos sin nuestras palabras enterradas, resucitadas, salvadas, renovadas, combatidas para devolverles, anunciarles o encontrarles un sentido y, sobre ellas, fundar, otra vez o por última vez, la oportunidad de la existencia.

Mejor que nadie lo ha dicho Octavio Paz: dales la vuelta, cógelas del rabo, azótalas, ínflalas, pínchalas, sórbeles sangre y tuétanos, sécalas, cápalas, písalas, desplúmalas, destrípalas, arrástralas, hazlas, poeta, haz que se traguen todas sus palabras. Loco de la lectura, ¿qué hace don Quijote sino tragarse todas las palabras? Loco de la escritura, ¿qué hace James Joyce sino darles la vuelta, cogerlas del rabo, destriparlas y desplumarlas?

Shem y Shaun, los hijos metamórficos de la saga irlandesa de Finnegan, hablan e imaginan que son árbol y piedra. No son árbol y piedra —todavía— porque hablan y, porque hablan, don Quijote y Sancho no son ideal y realidad, espíritu y materia, sino precisamente don Quijote y Sancho, creaciones de las pala-

bras, nombres que son acto, que son verbo y que, sin las palabras, se desvanecerían en el campo de Montiel, menos reales en su abstracción simbólica que cualquier gigante llamado Serpentino de la Fuente Sangrienta. Palabras, palabras, palabras, dice Hamlet, y no lo dice peyorativamente: señala con llaneza, y sin demasiadas ilusiones, la existencia de la literatura. Pero, ¿de qué clase de literatura? ¿Acaso no ha existido desde siempre la literatura? Don Quijote y Hamlet son los testigos de cargo de una nueva literatura que ha dejado de ser lectura transparente del verbo divino pero no se ha convertido en signo reflejo de un orden humano tan congruente e indubitable como lo fue el divino.

Palabras iniciales, palabras errantes, palabras huérfanas: hemos perdido a nuestro padre pero no nos hemos encontrado a nosotros mismos. Las palabras empiezan a vivir una ambigüedad y una paradoja. “Todo es posible”, dice Marsilio Ficino. “Todo está en duda”, dice John Donne. Y en medio de estas oscilaciones del humanismo, la literatura aparece como una opaca región donde lo mismo caben la locura metódica de Hamlet que el racionalismo optimista de Robinson que el erotismo secular de Don Juan de Sevilla que el erotismo celestial

de San Juan de la Cruz: en la literatura, todo es posible. En el cosmos medieval, cada realidad manifestaba otra realidad, de acuerdo con símbolos homologados de manera inequívoca. Pero en el inestable y equívoco mundo que Copérnico deja en su estela —en su *wake*— estos criterios centrales se han perdido. No es fortuito que en el mismo año de 1605 se publiquen el *Quijote*, el *Rey Lear* y *Macbeth*: aparecen simultáneamente dos viejos locos y un joven asesino dispuestos a llenar con el delirio de sus imaginaciones los vacíos abiertos por el tránsito de las ruinas medievales al valiente mundo nuevo de la modernidad.

Y no es fortuito que *Macbeth* sea el drama de las interrogantes. Todo allí, toda acción y toda palabra que prepara la acción o la comenta una vez cometida, se posa entre interrogantes, desde que las Brujas se preguntan:

When shall we three meet again?, hasta que Macbeth se prepara a morir en la interrogante:

Why should I... die on mine own sword?, pasando por las preguntas centrales del crimen: primero,

Is this a dogger which I see before me?, y en seguida:

*Will all great Neptun's ocean /
Wash this blood clean from my hand?*

Entre los signos de interrogación, el estado del mundo se deshace y ese mañana, sólo anuncia la entrada al gran teatro universal de las sombras en movimiento, de los pobres actores idiotas que contratan un cuento que nada significa, lleno de rumor y de cólera. Y tampoco es fortuito que las grandes metáforas de *El Rey Lear* se deriven siempre de un universo tumultuoso, en el que los eclipses, las estrellas, la necesidad de la compulsión celestial; la mentira dictada por influencia planetaria y el gobierno de nuestra condición por los astros, se mezclan con las imágenes de los elementos terrenos dislocados, agitados, tormentosos: drama de lluvia y fuego, de bruma y trueno, pero en el cual los elementos irracionales son menos ingratos que los seres racionales y en cuyo centro, amarrado a un círculo ardiente, un viejo abandonado, incapaz de aprender más de lo que ya sabe, asimilado a una naturaleza solitaria y sollozante, es la víctima de las pasiones, como el cosmos lo es de sus propias fuerzas desencadenadas, sin medida, ininteligible.

Todas las cosas han perdido su concierto. En el alba misma de su afirmación humanista y liberadora, el individuo cae fragmentado por la misma crítica, la misma duda, la misma interrogación con que Copérnico y Galileo liberan

a las fuerzas dormidas del universo, ensanchándolo hasta empequeñecer al individuo que entonces se despliega en la pasión desbocada, la afirmación del orgullo, los crueles usos del poder, el sueño utópico de una nueva ciudad del sol, la imaginación cronófaga y omninclusiva, el hambre de nuevo espacio humano que oponer al nuevo espacio mudo del universo: apetito espacial evidente así en el descubrimiento de América como en los frescos de Piero della Francesca. Nada debe ser desechado, afirma Ficino; la naturaleza humana contiene todos y cada uno de los niveles, desde las horrendas formas de los poderes de lo hondo hasta las jerarquías de inteligencias divinas descritas por los místicos: nada es increíble, nada es imposible; las posibilidades que negamos son sólo las posibilidades que no conocemos. El libertino y el asceta, Don Juan y Savonarola, César Borgia y Hernán Cortés, el tirano y el aventurero, el Fausto de Marlowe y los amantes incestuosos de John Ford, el pensamiento rebelde y la carne rebelde: las faltas ya no establecen un orden ancestral, sino que se consumen en los principios autoeficientes del orgullo, la razón, el placer o el poder. Pero, apenas ganados, estos principios son puestos en duda por la crítica, puesto que la crítica los fundó.

Todo es posible. Todo está en duda. Sólo un hidalgo manchego sigue adhiriéndose a los códigos de la certidumbre. Como la España de la Contrarreforma, Don Quijote navega entre dos aguas y pertenece a dos mundos. Para él, nada está en duda y todo es posible: como la Invencible Armada derrotada en tiempo de Cervantes, es un anacronismo que no sabe su nombre. En el nuevo mundo de la crítica, don Quijote es un caballero de la fe. Esa fe proviene de una lectura. Y esa lectura es una locura. Don Quijote se empeña, igual que el monarca necrófilo de El Escorial, en restaurar el mundo de la certeza unitaria: se empeña, física y simbólicamente, en la lectura única de los textos e intenta trasladarla a una realidad que se ha vuelto múltiple, equívoca, ambigua. Pero porque es dueño de esa lectura, don Quijote es dueño de una identidad: la del caballero andante, la del héroe antiguo.

De ser el dueño de las lecturas previas que le secaron el seso, don Quijote pasa a ser, en un segundo nivel de lectura, dueño de las palabras del universo verbal del libro *Quijote*. Porque lo leemos y no lo vemos, nunca sabremos qué es lo que el caballero se pone en la cabeza: ¿tendrá razón don Quijote, habrá descubierto el fabuloso yelmo de Mambrino donde los demás, ciegos e ignorantes, sólo ven un bacín de

barbero? Dentro de la esfera verbal, don Quijote comienza por ser invencible. El empirismo de Sancho es inútil literariamente, porque don Quijote, apenas fracasa, restablece su discurso y prosigue su carrera en el mundo de las palabras que le pertenecen. Comparemos la famosa escena del *play within the play* en Hamlet, con el capítulo del retablo de Maese Pedro en el *Quijote*. En la obra de Shakespeare (¿de quién?) el rey Claudio hace interrumpir la representación porque la imaginación empieza a parecerse peligrosamente a la realidad. En la obra de Cervantes (¿de quién?) don Quijote se lanza contra “la titerera morisma” de Maese Pedro porque lo representado empieza a parecerse peligrosamente a la imaginación. La identificación de lo imaginario con lo real remite a Hamlet a la realidad, y de la realidad, naturalmente, le remite a la muerte: Hamlet es el embajador de la muerte, viene de la muerte y a ella va. La identificación de lo imaginario con lo imaginario remite a don Quijote a la lectura. Don Quijote viene de la lectura y a ella va: don Quijote es el embajador de la lectura. Y para él son los encantadores que conoce por su lectura, y no la realidad, los que se cruzan entre sus empresas y la realidad.

Nosotros sabemos que no es así, que es sólo la realidad la que se enfrenta a la loca lectura

de don Quijote. Pero él no lo sabe, y esto crea un tercer nivel de lectura. “*Mire* vuestra merced, dice continuamente Sancho... Mire que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento”. Pero don Quijote *no mira*: don Quijote lee y su lectura dice que aquellos son gigantes. Don Quijote quiere meter al mundo entero en su lectura mientras cree que esa lectura es la de un código unitario y consagrado: el código que, desde la gesta de Roncesvalles, identifica el hecho ejemplar de la historia con los hechos ejemplares de los libros. Nacido de la lectura, don Quijote, cada vez que fracasa, se refugia en la lectura. Y refugiado en la lectura, don Quijote seguirá viendo ejércitos donde sólo hay ovejas sin perder la razón de su lectura; será fiel a ella porque para él no hay otra lectura lícita.

Pero el siguiente nivel de lectura empieza a minar esta ilusión. En su tercera salida don Quijote se entera, por noticias del bachiller Carrasco que Sancho le transmite, de la existencia de un libro llamado *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. “Me mientan a mí —dice Sancho con asombro— y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió”. Co-

sas a solas: antes, sólo Dios podía leerlas. Ahora, los Duques preparan sus farsas porque han leído la primera parte del libro. Al entrar a la segunda, don Quijote ha sido tema de la relación apócrifa de Avellaneda; los signos de su verdadero ser se multiplican; don Quijote critica la versión de Avellaneda; pero la existencia de otro libro sobre él mismo le hace cambiar de ruta e ir a Barcelona a “sacar a la plaza del mundo la mentira deste historiador moderno y echarán de ver las gentes como yo *no soy* el don Quijote que él dice”.

Este nivel de la lectura, en el que don Quijote se sabe leído, es crucial para determinar los que siguen. Don Quijote deja de apoyarse en la épica previa, la de Amadís, la de Palmerín, la de Roldán, para empezar a apoyarse en su propia epopeya. Doble víctima de la lectura, don Quijote pierde dos veces el juicio: primero, cuando lee; después, cuando es leído. Pues ahora, en vez de comprobar la existencia de los héroes antiguos, deberá comprobar su propia existencia. Don Quijote, el lector, se sabe leído, cosa que nunca supo Amadís de Gaula. Y sabe que el destino de don Quijote se ha vuelto inseparable del libro *Quijote*, cosa que jamás supo Aquiles con respecto a la *Ilíada*. Su integridad de héroe antiguo, nacida de la lectura, es anulada, no por

los galeotes o las burlas de Maritornes, no por los palos y pedradas que recibe, sino por las lecturas a las que es sometido. Y esas lecturas le convierten en el primer héroe moderno, escudriñado desde múltiples puntos de vista, leído y obligado a leerse, asimilado a los propios lectores que lo leen y, como ellos, obligado a crear en la imaginación a don Quijote.

Y esto nos conduce a otro nivel de la lectura crítica. En cuanto lector de epopeyas que obsesivamente quiere trasladar a la realidad, don Quijote fracasa. Pero en cuanto objeto de una lectura, empieza a vencer a la realidad, a contagiarla con su loca lectura: no la lectura previa de las novelas de caballería, sino la lectura actual del propio *Quijote de la Mancha*. Y esa nueva lectura transforma al mundo, que empieza a parecerse cada vez más al mundo del Quijote. Para burlarse de don Quijote, el mundo se disfraza de las obsesiones quijotescas. Pero, como dice Salvador Elizondo en su *Teoría del disfraz*, nadie se disfraza de algo peor que de sí mismo. El mundo disfrazado de quienes han leído el *Quijote* dentro del *Quijote* revela la realidad sin disfraces del mundo: como don Quijote, el mundo tampoco sabe ya dónde está ubicada la realidad. ¿Logran burlarse de don Quijote, Doro-tea cuando se disfraza de Princesa Micomicona,

Sansón Carrasca cuando le desafía disfrazado de Caballero de los Espejos, los Duques cuando escenifican las farsas de Clavileño, la Dama Adolorida con sus doce dueñas barbudas y el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria? ¿O es don Quijote quien se ha burlado de todos ellos, obligándoles a entrar, disfrazados de sí mismos, al universo de la lectura del *Quijote*? Discutible materia de psicoanálisis. Lo indiscutible es que don Quijote, el hechizado, termina por hechizar al mundo. Pero el precio que debe pagar es la pérdida de su propio hechizamiento.

Pródigo, Cervantes nos conduce a un nivel más de lectura. Cuando el mundo se quijotiza, don Quijote, cifra de la lectura, pierde la ilusión de su ser. Cuando ingresa al castillo de los Duques, don Quijote ve que el castillo es castillo, mientras que en las ventas más humildes podía imaginar que veía un castillo. La realidad le tuba su imaginación. En el mundo de los Duques, ya no será necesario que imagine un mundo irreal: los Duques se lo ofrecen en la realidad. ¿Tiene sentido la lectura si corresponde a la realidad? Entonces, ¿para qué sirven los libros?

De allí en adelante, todo es tristeza y desilusión, tristeza de la realidad, desilusión de la razón: las aventuras con Roque Guinart, auténtico bandolero, ladrón de la plata de Indias y

agente secreto de los hugonotes franceses, vivo en tiempo de Cervantes, como en tiempo de Cervantes ocurrió la matanza de la noche de San Bartolomé, y el combate naval auténtico en Barcelona, privan a don Quijote de toda oportunidad de acción imaginativa. El hidalgo se enfrenta a su opción final: ser en la tristeza de la realidad o ser en la realidad de la literatura.

Aventura de la desilusión. Por algo llama Dostoievski a la obra de Cervantes “el libro más triste de todos” y en ella se inspira para figurar al “hombre bueno”, al príncipe idiota, Mishkin. El caballero de la fe se ha ganado, al terminar la novela, su triste figura. Y es que, como indica Dostoievski, don Quijote sufre una “nostalgia del realismo”. Pero, ¿de cuál realismo? ¿El de las imposibles aventuras de magos, caballeros sin tacha y descomunales gigantes? Exactamente: antes, todo lo dicho era cierto... aunque fuese fantasía. No había fisura alguna entre lo dicho y lo hecho en la épica. “Para Aristóteles y la Edad Media —explica Ortega y Gasset— es posible lo que no envuelve en sí contradicción. Para Aristóteles es posible el centauro; para nosotros no, porque no lo tolera la biología”. Es este realismo coincidente, sin contradicciones, el que añora don Quijote; en su camino podrán cruzarse la nueva ciencia, la nueva duda, todos los excep-

ticismos que anacronizan la fe del caballero de la lectura única, del embajador de la lectura lícita. Pero por encima de todo, lo que rompe ese realismo son las lecturas plurales, las lecturas ilícitas.

Don Quijote recobra la razón y esto, para él, es la suprema locura: es el suicidio, pues la realidad, como a Hamlet, le remite a la muerte. Don Quijote, gracias a la crítica de la lectura inventada por Cervantes, vivirá otra vida: no le queda más recurso que comprobar su propia existencia, no en la lectura única que le dio vida, sino en las lecturas múltiples que se la quitaron en la realidad añorada y coincidente pero se la otorgaron, para siempre, en el libro y sólo en el libro.

En Barcelona, don Quijote rompe definitivamente los amarres de la ilusión realista y hace lo que jamás hicieron Aquiles, Eneas o Roldán: visita una imprenta, entra al lugar mismo donde sus hechos se convierten en objeto, en producto legible. Don Quijote es remitido a su única realidad: la de la literatura. De la lectura salió; a las lecturas llegó. Ni la realidad de lo que leyó ni la realidad de lo que vivió fueron tales sino espectros de papel. Y sólo liberado de *su* lectura pero prisionero de *las* lecturas que multiplican hasta el infinito los niveles de la novela, sólo desde el

centro de su verdadera realidad de papel, solitariamente solo, don Quijote clama: ¡Crean en mí! ¡Mis hazañas son reales, los molinos son gigantes, los rebaños son ejércitos, las ventas son castillos y no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso!

La realidad puede reír o llorar al escuchar semejantes palabras. Pero la realidad misma es invadida por ellas, pierde sus propias fronteras definidas, se siente desplazada, contagiada por otra realidad de palabras y papel. ¿Dónde terminan el castillo de Dunsinane o el páramo donde Lear y su bufón viven la helada noche de la locura? ¿Dónde termina la cueva de Montesinos y empieza la realidad? Nunca más será posible saberlo porque nunca más habrá *lectura única*: Cervantes ha vencido a la épica en la que se apoyó, ha puesto a dialogar a Amadís de Gaula con Lazarillo de Tormes y en el proceso ha disuelto la normatividad severa de la escolástica y su lectura unívoca del mundo.

Pero Cervantes tampoco se rinde ante la modernidad: si la realidad se ha vuelto plurívoca, la literatura la reflejará sólo en la medida en que obligue a la propia realidad a someterse a lecturas divergentes y a visiones desde perspectivas variables. Pues precisamente en nombre de

la polivalencia de lo real, la literatura crea lo real, añade a lo real, deja de ser correspondencia verbal de verdades incommovibles o anteriores a ella. Nueva realidad de papel, la literatura dice las cosas del mundo pero *es ella misma una nueva cosa* en el mundo. Como si previese todas las fechorías del naturalismo, Cervantes destruye la ilusión de realidad de los personajes de novela, pero le impone al suyo una realidad aún más poderosa y difícil de soportar: le impone una existencia a todos los niveles de la crítica de la lectura. Al radicar la crítica de la creación dentro de la creación, Cervantes ha fundado la imaginación moderna: la poesía, la pintura y la música reclamarán después idéntico derecho de ser en sí mismas y no dóciles imitadoras de una realidad a la que mal sirven reproduciéndola, pues el arte no reflejará más realidad si no crea otra realidad. A través de un personaje de papel, Cervantes traslada los grandes temas del universo descentrado y del individualismo triunfante, pero azorado y huérfano, al plano de la literatura como eje de una nueva realidad: ya no habrá tragedia ni epopeya, porque ya no hay un orden ancestral restaurable ni un universo único en su normatividad. Habrá niveles múltiples de la lectura que sometan a prueba los múltiples niveles de la realidad.

Resulta que ese pícaro, galeote convicto y falso titiritero, Ginés de Pasamonte, alias Ginesillo de Parapilla, alias Maese Pedro, está escribiendo un libro sobre su propia vida. ¿Está terminado el libro?, pregunta don Quijote. Y Ginés le contesta: ¿Cómo va a estarlo, si mi vida aún no termina? Esta es la última pregunta de Cervantes: ¿quién escribe los libros y quién los lee? ¿Quién es el autor del *Quijote*? ¿Un tal Cervantes más versado en desdichas que en versos, cuya *Galatea* ha leído el cura que hace el escrutinio de los libros de don Quijote? ¿Un tal de Saavedra, mencionado por el Cautivo con admiración, en razón de los hechos que cumplió y todo por alcanzar la libertad? Cervantes, como don Quijote, es leído por los personajes de la novela *Quijote*, libro sin origen autoral y casi sin destino, agonizante apenas nace, reanimado por los papeles del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, que son vertidos al castellano por un anónimo traductor morisco y que serán objeto de la versión apócrifa de Avellaneda... Puntos suspensivos. El círculo de las lecturas se reinicia. Cervantes, autor de Borges; Borges, autor de Pierre Ménard; Pierre Ménard, autor del Quijote.

Cervantes deja abierto un libro donde el lector se sabe leído y el autor se sabe escrito y se dice que muere, en la misma fecha aunque

no en el mismo día que William Shakespeare. Eduardo Lizalde me contaba el otro día que Augusto Monterroso sostiene que ambos eran el mismo personaje, que las prisiones y deudas y combates de Cervantes fueron ficciones que le permitieron disfrazarse de Shakespeare y escribir su obra de teatro en Inglaterra, en tanto que el comediante Shakespeare, el hombre de las mil caras, el Lon Chaney isabelino, escribía el *Quijote* en España. Esa disparidad entre los días reales y la fecha ficticia de una muerte común permitió al espectro de Cervantes trasladarse a Londres a tiempo para volver a morir en el cuerpo de Shakespeare. No sé si se trata del mismo personaje, pues los calendarios en Inglaterra y España nunca han sido los mismos, ni en 1615 ni hoy.

Pero sí estoy convencido de que se trata del mismo autor, del mismo escritor de todos los libros, un polígrafo errabundo y multilingüe llamado, según los caprichos del tiempo, Homero, Virgilio, Dante, Cervantes, Cide Hamete Benengeli, Shakespeare, Sterne, Goethe, Poe, Balzac, Lewis Carroll, Proust, Kafka, Borges, Pierre Ménard, Joyce... Es el autor del mismo libro abierto que, como la autobiografía de Ginés de Pasamonte, aún no termina. Con otras palabras, Mallarmé dirá lo mismo que el pícaro

de Parapilla: “Un libro ni empieza ni termina; a lo más, hace como si...” Joyce es un novelista del Renacimiento que dialoga íntimamente, mientras se pasea por las plazas italianas, con Nicolás de Cusa, Giordano Bruno y Giambattista Vico; pero también Homero, el primer aeda de Occidente, y James Joyce, el último, son el mismo ciego. Y escriben el mismo libro abierto: el libro de todos, de *tutti*, de *alles*, de *tout-le-monde*, de *everybody*.

¡Here comes everybody! El título original de *Finnegans Wake* es en sí un programa de libro abierto, de escritura común. Joyce retiene ese “Aquí vienen todos” como uno de los significados de H. C. E., iniciales de su personaje, el soñador proteico H. C. Earwicker. ¿Y qué sueña Earwicker en la larga noche de la estela fúnebre y festiva del héroe popular Tim Finnegan, muerto en apariencia al caer de una escalera y resucitado de su sueño mortal durante su propio velorio, cuando los dolientes/festejantes le rocían con el buen whiskey irlandés? ¿Qué sueña? Lo sueña todo. Pero lo sueña como una escritura total.

Entre Cervantes y Joyce, la novela, que originalmente luchó contra la normatividad del orden medieval definido de acuerdo con signos indudables, debió librar una segunda batalla contra el

orden moderno y su propia, discutible normatividad de la producción, el optimismo, el progreso y la salvación individual a través de la energía y del éxito. Bastaría recordar los nombres de Sade, Beckford, Emily Brontë, Flaubert, Melville, Dostoievski, Proust y Lawrence para evocar la naturaleza de las relaciones entre la novela y la sociedad moderna: es la historia de un divorcio, sí, pero también la de una cohabitación; pareja que se odia pero duerme en la misma cama. La sociedad posrenacentista no podía imponer un código indudable, como lo hizo la Edad Media, ni remontarse a un origen ideal y por antiguo intocable, como lo hizo la Grecia clásica: la modernidad no puede creer en normas invariables sin sacrificar el espíritu crítico que es su legitimación; y carece de pasado ancestral: Napoleón y Rastignac nacieron hoy, sin más blasones que el talento individual, el egoísmo y la ambición. Jane Austen intenta elaborar un código universal de conducta para la clase media; lo rompen el loco amor de Heathcliff y Cathy, la orgullosa demencia del capitán Ahab en su delirante cacería de la ballena blanca, las pasiones querúbricas y demoniacas de los Karamazov. Quizá sólo Stendhal y Balzac alcancen el perfecto equilibrio burgués entre la sensibilidad y la energía. No tardará Marcel Proust en meditar sobre las rui-

nas de los mundos de Julien Sorel y Lucien de Rubempré. Presente en el ambiguo bautizo del mundo moderno, la novela decide no perderse, por nada del mundo, los funerales de ese mismo mundo. Y en ese largo velorio, en ese *Wake* la literatura se sabe culpable de uxoricidio.

La ciudad, la Troya moderna, desangrada y patibularia, ha caído. Eliot canta el réquiem de la “ciudad irreal bajo la parda niebla de un alba invernal”. Yeats prevé una segunda natividad, un nuevo milenio; pero después de veinte siglos de pétreo sueño, quizás sólo despertemos para entrar a la pesadilla de una sangrienta redención personificada por el áspera bestia que, al sentir que su hora ha sonado, se arrastra hacia Belén, hacia Guernica, hacia Dachau, hacia Hiroshima: surgida de las arenas del desierto, cuerpo de león y cabeza de hombre, mirada vacía e implacable como el sol, la bestia de Yeats presidirá los horrores de la urbe histórica moderna:

Todo se desintegra; el centro no resiste; una banal anarquía invade al mundo; crece la opaca marea de la sangre y en todas partes es ahogada la ceremonia de la inocencia.

La ciudad, la sede y el signo de la civilización, ha caído, vencida por la pesadilla de la

historia; la ciudad ha exiliado o asesinado a sus ciudadanos; la ciudad ha perdido su lenguaje.

El sentido de la escritura está exhausto, como está exhausta la sociedad que se de-sangrará en las dos guerras mundiales que son como las trincheras históricas de la actividad literaria de Joyce. Y sin embargo, esa misma sociedad pretende ser dueña de una escritura única, racional, estilística, realista, individualista: las palabras poseen un sentido recto, el que le otorgan Rudyard Kipling y el *London Times*, el que definen los diccionarios, que para eso están. Pero Joyce no se contenta con los diccionarios; toma el discurso total de Occidente, lo lee y no lo entiende: el tiempo y el uso y las aventuras de la épica de una sociedad en lucha consigo misma han gastado todas y cada una de las palabras: el campo de la escritura está sembrado de cadáveres corruptos, de monedas semánticas adelgazadas hasta la extinción, los huesos verbales blanqueados por el sol de la costumbre; en el muro de la escritura occidental se inscribe secretamente lo que Jacques Derrida llama la *mitología blanca*: una escritura invisible, de tinta blanca, del hombre blanco, deslavada por la historia.

Descifrar la “mitología blanca”, re-escribir el verdadero discurso de Occidente, con todas sus cicatrices, sus *graffiti*, sus escupitajos, sus

parodias, sus solecismos, sus anagramas, sus palindromas, sus pleonasmos, sus onomatopeyas, sus prosopopeyas, sus obscenidades, sus heridas abiertas, sus marcas de cuchillo y de pluma: tal es la descomunal tarea que Joyce se echa a costas: comprobar la escritura, como don Quijote quiso comprobar la lectura. Y como don Quijote descendió a la cueva de Montesinos para escuchar las palabras iniciales de la perdida Edad de Oro, Joyce parte, “por millonésima vez”, “para forjar en el taller de mi alma la conciencia increada de mi raza”. Esa raza es una raza cultural: el Occidente, pagano y cristiano, y su triple trama de la libertad errante: la falta mítica de la antigüedad clásica, la herejía medieval y la historia moderna. Nada puede quedar fuera de este proyecto, pues cada palabra del hombre, por banal, corrupta o insignificante que parezca, contiene detrás de su apariencia exhausta y dentro de sus delgadas sílabas todas las simientes de una renovación y también todos los ecos de una memoria ancestral, original, fundadora. Nada es desperdicial: Joyce abre las puertas a la totalidad del lenguaje, de los lenguajes. Verbi-gratia efectiva. No selección.

Pero así como Cervantes se apoya en la denotación épica para establecer su crítica de la lectura única, Joyce, para dar forma a su radical

connotación del lenguaje, acude a una triple trama del orden: la epopeya homérica, la escolástica medieval y la progresión histórica moderna de Vico. Esta *triplicidad* ideológica que ordena en sentidos vertical y horizontal, en profundidad y en extensión, meridiana y paralelamente, en cortes diagonales, de tiempos y espacios el *poliedro* de la escritura en Joyce, posee variados y poderosos signos. Occidente se piensa a sí mismo en triadas. Georges Dumézil ha demostrado que las estructuras y articulaciones religiosas de los indoeuropeos son tripartitas. El cristianismo sería irreconocible sin el dogma trinitario y sin las metamorfosis heréticas del dogma por arrianos, gnósticos, apolinarios y nestorianos. Las escatologías milenaristas de la Edad Media, y en particular *El evangelio eterno* del monje Joaquín de Flora, conciben una progresión apocalíptica en tres etapas, la última de las cuales será presidida por el Anticristo. La sucesión de Roma es vista como una triada por los mundos bizantino y eslavo: Constantinopla, segunda Roma, teme ser desplazada como “cabeza del mundo” por una tercera y Moscú, al casarse la última heredera de Bizancio, Zoé Paleóloga con zar Iván III, asume el destino mesiánico de ser la Tercera Roma: “y no habrá una cuarta”, dicen lo mismo las epístolas ortodoxas que las novelas de Dos-

toievski. Vico, al fundar en *La ciencia nueva* el pensamiento moderno de la historia como creación y objeto del conocimiento humano, imagina su desarrollo en triadas epocales cíclicas y en espiral: edad bárbara, edad heroica y edad clásica, seguida de una nueva barbarie. Las progresiones de Comte, Hegel y Marx se cumplen en tres movimientos e incluso el Reich de Adolfo Hitler será el tercero y vencerá a la Tercera República emanada de la Revolución Francesa, fundadora del tiempo histórico *actual*, como Vico fundó el tiempo histórico *intelectual*. Y en el Tarot, el número tres significa solución armónica del conflicto de la caída, incorporación del espíritu al binario, *fórmula de cada uno de los mundos creados* y síntesis biológica: el hombre con su padre y su madre; con su mujer y su hijo; con su padre y su hijo: Bloom, Molly y Esteban.

Así, *Ulises* y *Finnegans Wake* esconden un orden y una dinámica escatológicos; Joyce utiliza los cortes trinitarios de las ideologías de Occidente como cribas, como cedazos capaces de captar y de filtrar totalmente el lenguaje de Occidente en el momento de un nuevo tránsito, de una nueva pasión: los de la caída de la ciudad individualista moderna y el exilio de sus ciudadanos que ya no se reconocen ni en la religión ni en la familia ni en la patria ni en sí mismos y

buscan, sin embargo o por este motivo, el origen de todo, el padre, padre carnal o padre verbal, libertad errante: errabundo Ulises buscado por Telémaco, Dios Padre errante buscado por Giordano Bruno bajo las máscaras de las metamorfosis, padre buscado por Esteban Dédalo, hijo buscado por Leopoldo Bloom, y una tercera persona, Molly, que realiza la unión entre ambos caricaturizando —o invirtiendo— el amor consustancial de las tres personas de la Trinidad.

Arena, circo y templo semánticos, luchan entre sí, se parodian entre sí y comulgan entre sí, en los libros de Joyce, lo orgánico previo y el caosmos escritural: triple proceso de destrucción, de construcción y de remontarse al origen mismo de las palabras, más allá de las epopeyas. Las presencias tutelares de Nicolás de Cusa y de Giordano Bruno, cuyas ideas expuse someramente al principio, se confunden con las presencias actuales de Einstein y de Eisenstein, de Webern y Schoenberg, y Joyce las integra a la escritura, a la metamorfosis de las palabras, a la abolición de centros tonales, a la construcción de la página como campo de posibilidades, a la sustitución de toda relación verbal unívoca e irreversible por una nueva causalidad de fuerzas recíprocas: a la escritura de novelas donde pueden coexistir todos los contrarios vistos

simultáneamente desde todas las perspectivas posibles. Pero, ¿pueden llamarse novelas estos libros, estos hechos radicales de la escritura crítica que terminan por significar una demolición de los géneros, una invasión de la escritura por la ciencias fisicomatemáticas, por el cine, por la plástica, por la música, por el periodismo, por la antropología y, sobre todo, por la poesía?

Entre el magma totalizador de los lenguajes y el orden tripartita convocado para darle semblanza formal, existe otro orden evocado y simétrico, en el que encarnan fugazmente las palabras: Esteban, Molly y Bloom; Earwicker, su esposa Ana Livia Plurabelle y sus hijos Shem y Shaun, el escritor y el cartero. Los personajes hablan y sus palabras, mediante la asociación poética, se abren al significado multidireccional, y se despliegan en vastas espirales, en los *corsi e ricorsi* de Vico trasladados a la historia del lenguaje que es lenguaje de la historia. Los personajes son, como el vaso en el poema de Gorostiza, forma transparente, molde pasajero del agua verbal que apenas dicha, derramada, se convierte en palabras escritas: nadie sabe cuánto dice, cuánto evoca, cuánto *escribe* al *hablar*: una palabra dicha —dicha de la palabra— libera una constelación de palabras, de cifras, de ayuntamientos verbales nuevos y antiguos,

latentes, premonitorios u olvidados: mediante el calambur, Joyce destruye una palabra para hacer que nazca otra o varias más de los despojos del vocablo destripado. Así, en su definición misma, *Finnegans Wake* es una scherecharada, un vico-ciclómetro, un colidoscopio o calidoscopio de colisiones, un proteiformógrafo y un *meander-tale*, cuento de meandros, valle de laberintos, cuento contado por y para el hombre de Neanderthal, alba de la conciencia y, en las palabras de Vico, “todo estupor y ferocidad”: los contrarios, como quiso Giordano Bruno, se identifican instantáneamente: alba y ferocidad, conciencia y estupor, todo está inmerso en el río: riverrun, correría, correrías del lenguaje y de la vida: río Liffey, río vital, que acaba por anular el yo de quien habla, ahogarlo en la multiplicación de la escritura y depositar la posesión de las palabras en todos, en *everybody*, en la comunidad total del lenguaje.

La novelista y crítica francesa Helene Cixous ha visto que la escritura de Joyce se instala en la *brecha del yo* para desacreditar al sujeto, al tiempo que desacredita el mundo del discurso occidental, transgrediéndolo, connotándolo, dislocándolo y viciando todas sus metáforas tradicionales. El sujeto quiere ser autor, yo, ego; Joyce lo anula con una radical crítica escritural

que convierte a las novelas en libros escritos por el uno/plural, por todos y por Joyce, por Joyce que es todos y por todos que son Joyce, Everyman, Odiseo que regresa, no a Ítaca, sino a lo que Gastan Bachelard llama “esa orilla donde nace la palabra”. Y en esa orilla, desconocemos el nombre del escritor.

Jung vio en *Ulises* un libro que se liberaba en bloque del mundo antiguo —es decir, no sólo del mundo vivido hasta Joyce sino por Joyce. Ahora vemos que la crítica de la escritura en Joyce es una épica de la escritura individual, de la escritura del yo, de la escritura única, como la crítica de la lectura en Cervantes desintegró la lectura única, la lectura jerárquica, la lectura épica. Y la novedad de la *Joyceización* es que inscribe la *desyoización* dentro del proceso total de la economía del lenguaje, desde su origen paradójica y estremecedoramente silencioso, hasta producción y consumo actuales y clamorosos. Como Marx hizo la crítica radical de la economía de las cosas, Joyce hace la crítica radical de la economía de las palabras.

Para Joyce, esa economía se expresa como lujo y desgaste; su pródiga escritura es la de Proteo, el héroe de las metamorfosis. Georges Bataille da cuenta de la ruptura de la economía del trueque por la del *potlatch* o don que crea

una economía del desgaste o de la pérdida con el propósito de poner fin a la estabilidad de las fortunas dentro de la economía totémica que lo era, típicamente, de manos muertas. El *potlatch* rompe el *statu quo* conservador y erige en su lugar un principio contrario a la conservación: fiestas y espectáculos, juegos, ceremonias fúnebres prolongadas, guerras, cultos, artes y actividad sexual pervertida. Gracias a una analogía delirante, la economía se asimila primitivamente a la naturaleza, “cuyos recursos son excesivos y para la cual la muerte es un sinsentido”, en tanto que la existencia particular corre siempre el riesgo de carecer de recursos y de sucumbir.

Fiesta, espectáculo, duelo, batalla, ceremonia, actividad literaria pervertida, atentado contra toda la cultura previa, contra el sujeto tradicional, contra las distinciones entre exterioridad e interioridad, bien y mal, idea y naturaleza, epopeya crepuscular de la estupidez y epopeya auroral de un nuevo logos, exilio circular de Dédalo y Bloom en los laberintos de la ciudad caída, sueño sin principio ni fin de Finnegan, la escritura de Joyce es un *po-tlatch*, que rompe el régimen tradicional de la narración y modifica la norma avara del trueque entre escritor y lector, la norma colombiana del melés y teleo. Melés, telés y noslés, le dice Joyce al lector, te

ofrezco un *potlatch*, una propiedad excrementicia de las palabras, derrito tus lingotes de oro verbal y los arrojo al mar y te desafío a hacerme un regalo superior al mío, que es el don asimilado a la pérdida, te desafío a que leas mis/tus/nuestras palabras de acuerdo con una nueva legalidad por hacerse, te desafío a que abandones tu perezosa lectura pasiva y lineal y participes en la re-escritura de todos los códigos de tu cultura hasta remontarte al código perdido, a la reserva donde circulan las palabras salvajes, las palabras del origen, las palabras iniciales.

Cervantes, Joyce y la soledad de la literatura. Uno vive en la ciudad renaciente, la ciudad fénix; el otro, en la ciudad caída, la ciudad buitre. Pero ambos pronuncian las palabras ceniza del final y las palabras llama del inicio. Ambos plantean, uno al nivel de la crítica de la lectura y el otro al nivel de la crítica de la escritura, la crítica de la creación dentro de la creación: sus libros son poemas desdoblados que toman su propia génesis como ficción: poesía de la poesía, cantando el nacimiento del poema. Saben que el mundo quiere que la literatura sea todo y sea otra cosa: filosofía, política, ciencia, moral ¿Por qué esta exigencia? —se pregunta Bachelard. Porque la literatura está siempre en comunicación con los orígenes del ser parlante, allí

mismo donde filosofía, política, moral y ciencia se vuelven posibles.

Pero cuando ciencia, moral, política y filosofía descubren sus limitaciones, acuden a la gracia y a la desgracia de la literatura para que resuelva sus insuficiencias. Y sólo descubren, junto con la literatura, el divorcio permanente entre las palabras y las cosas, la separación entre el uso representativo del lenguaje y la experiencia del ser del lenguaje. La literatura es la utopía que quisiera reducir esa separación. Cuando la oculta, se llama épica. Cuando la revela, se llama novela y poema: la novela y el poema de Caballero de la Triste Figura en su lucha por hacer que coincidan las palabras y las cosas; la novela y el poema del artista adolescente asesinado por las buenas cosas y resucitado por las palabras.

Pero las cosas no son de todos y las palabras sí; las palabras son la primera y natural instancia de la propiedad común. Entonces, Miguel de Cervantes o James Joyce sólo pueden ser dueños de las palabras en la medida en que no son Cervantes y Joyce, sino todos: son el poeta. El poeta nace después de su acto: el poema. El poema crea a sus autores, como crea a sus lectores. Cervantes, lectura de todos. Joyce, escritura de todos.

ÍNDICE

Presentación, por el señor Octavio Paz.....	7
Palabras iniciales.....	17

Se terminó de imprimir el 30 de agosto de 2013 en los talleres de Impresos Chávez de la Cruz, S. A. de C. V., Valdivia 31, Col. Ma. del Carmen, C. P. 03540, México, D. F. Tel. 5539 5108. En su composición se usó el tipo Garamond de 10.5:12.5, 9.5:12.5 y 8.5:10.5 puntos. La edición consta de 1000 ejemplares. Captura y composición de textos: Rebeca Rodríguez Jaimes y Laura Eugenia Chávez Doria. Editor: Hildebrando Jaimes Acuña.