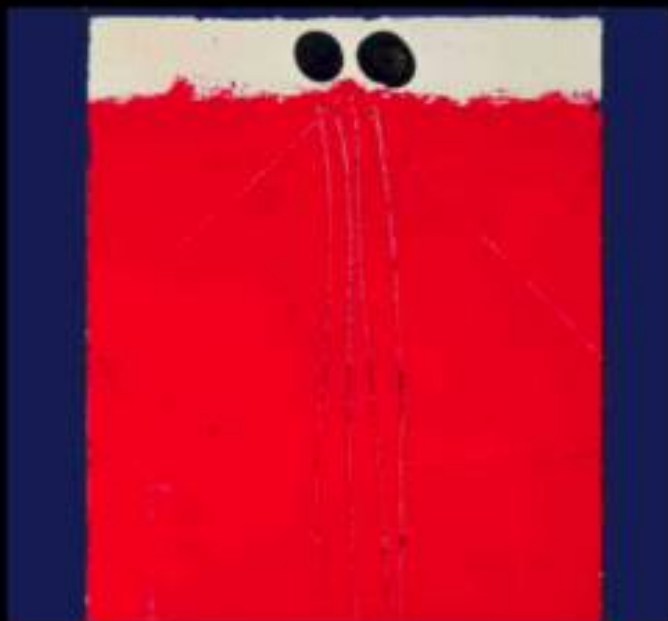


**Juan Villoro**



*La utilidad  
del deseo*



**ANAGRAMA**  
Colección Argumentos

# LA UTILIDAD DEL DESEO

JUAN VILLORO

**ANAGRAMA**

Colección Argumentos

Edición en formato digital: septiembre de 2017

© Juan Villoro, 2017

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2017  
Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-3843-5

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

[anagrama@anagrama-ed.es](mailto:anagrama@anagrama-ed.es)  
[www.anagrama-ed.es](http://www.anagrama-ed.es)

## EL CAMINO DE LA MADERA

Hay preguntas inútiles que los adultos no dejan de hacer a los niños o a los jóvenes. Cuando un amigo presenta a su hijo adolescente, le preguntan qué carrera desea estudiar, sabiendo que recibirán una invariable respuesta: «No sé.» Ante un niño de cinco o seis años formulan otra interrogante retórica: «¿Ya sabes leer?» En estos torpes diálogos, la réplica importa poco; el sentido del intercambio consiste en demostrar que el adulto se «interesó» en el niño.

A los seis años yo contestaba de manera poco común a la pregunta sobre la lectura. Estudiaba la preprimaria en el Grupo A del Anexo 1 del Colegio Alemán Alexander von Humboldt de la Ciudad de México. De pronto, un adulto fingía interés en mi condición académica. ¿Ya sabía leer? «Solo en alemán», respondía.

Durante nueve años cursé en ese idioma todas las materias, salvo Lengua Nacional. La adquisición escrita del español representó para mí el desplazamiento hacia un idioma *posterior*, subalterno, extrañamente «sencillo», que por eso mismo me gustaba pero también me parecía carente de importancia. Un dialecto para jugar.

De manera no siempre intencional, he procurado conservar esa relación con mi lengua. Pero como lector aprecio la «extranjería» de los otros, su peculiar creación de un lenguaje privado, único, así escriban en español. Interpretar es traducir.

No deseo prestigiar mi adquisición de la lengua escrita como una singularísima rareza. Sencillamente, aprender en

alemán y *luego* en español me hizo pensar que lo «natural» no es lo que se presenta en primera instancia sino algo que se adquiere. Más tarde comprobaría que ningún artificio supera al de la «espontaneidad» literaria. El ensayo «Te doy mi palabra», incluido en este libro, se ocupa de los avatares de la traducción y explica en buena medida mi cambiante relación con los idiomas.

Todo comenzó en las azarosas sesiones del kindergarten. Uno de los primeros vocablos que aprendí en alemán fue «cerillo»: *Streichhölzchen*, que literalmente significa «madera que se frota». El alemán ama la precisión descriptiva y en su empeño por detallar un objeto crea fascinantes *metáforas literales*: *Fahrstuhl* se traduce como «ascensor», pero en rigor quiere decir «silla que viaja», del mismo modo en que *Lichthaus*, «faro», quiere decir «casa de luz».

De niño, me divertía oír las parodias de los apaches en la televisión. En vez de «aeroplano» decían «pájaro de acero». La lógica del alemán me parecía más compleja pero similar. Una enciclopedia piel roja.

Esto me llevó a imaginar falsas descripciones en un lenguaje de mi invención, absurdo de tan preciso, donde «nube» significaba «agua que va a llover».

En la selva de la lengua alemana un vocablo puede convocar significados gracias al recurso del *Kompositum*, que permite crear una palabra ensamblando otras, como en un juego de Lego o Meccano. «Caja de cerillos» es *Streichhölzenschachtel* (Aprender este sustantivo fue el primer argumento para no fumar). En nuestra lengua, cada *Kompositum* se traduce sumando artículos, sustantivos y preposiciones. Por ejemplo, carecemos de una palabra para *Ausnüchterungszimmer*, voz que se refiere a la habitación específica donde alguien que ha ingerido demasiado alcohol debe permanecer hasta recuperar la sobriedad. Otro ejemplo: *Vergangenheitsbewältigung* alude a la problemática valoración del pasado y, por convención, se sobrentiende que dicha valoración se refiere a la Segunda Guerra Mundial.

En español, la filología semeja un relato fantástico: la historia de las palabras remite a orígenes sorprendentes e improbables. En alemán, los vocablos conservan un recio contacto con las cosas que denotan. Sin embargo, este hondo respeto por lo literal produce asombros. Los objetos pueden ser símbolos.

Seguramente, la confusión inicial de los idiomas moldeó en forma determinante mi apropiación de la palabra escrita, colocándome un poco al margen de la mayoría de mis compañeros, cuya lengua materna era el alemán. En forma voluntaria, he procurado después preservar ese margen y leer desde ahí a mis colegas.

El bosque, espacio esencial de los cuentos de hadas, es el punto de partida de cualquier libro. De ahí viene la madera con que se hace el papel. Al mismo tiempo, las frondas de los árboles representan un sistema de signos, y ese sitio aislado favorece la imaginación. Ahí moran los elfos de la cultura celta, y en la selva, variante tropical del bosque, los *aluxes* de la cultura yucateca.

Los hermanos Grimm reunieron sus cuentos bajo el lema: «Entonces, cuando desear todavía era útil». Hubo un tiempo pretérito en que las ilusiones podían cumplirse gracias a los trabajos de los duendes, los hechiceros y las hadas. La literatura busca esa utopía, un mundo intangible donde la eficacia depende del deseo.

En épocas arcaicas, el bosque alemán fue descrito con un sustantivo a un tiempo concreto y metafórico: «madera». De ahí surgió la expresión *Holzwege*, «sendas de la madera», con la que Martin Heidegger bautizó su libro sobre el origen del arte, escrito en el corazón de la Selva Negra.

El bosque tiene caminos ocultos, no trazados por la ingeniería sino por el uso. En ocasiones esas rutas un tanto accidentales desaparecen bajo las hojas secas y la renovación de los matorrales. Solo los madereros y sus vigilantes, los guardabosques, conocen las sinuosas sendas por las que se llega a lo más profundo del bosque y por las que se

extraen troncos y ramas en forma subrepticia. Heidegger buscó acercarse a la poesía por un trayecto semejante.

Al margen de los caminos obvios, es posible viajar entre líneas, hallar valores entendidos, establecer correspondencias, extraviarse voluntariamente en una foresta mental en pos de ideas, imágenes, adjetivos.

George Steiner se ha referido al «originismo» de Heidegger, su «exhortación obsesiva a regresar a una verdad del ser». No es extraño que los *Caminos del bosque* comiencen con un ensayo sobre «El origen de la obra de arte». Ahí, el filósofo se detiene en la «cosa» que, inevitablemente, es toda pieza estética: el bloque de mármol, el trozo de papel, el lienzo cubierto de pintura. El arte tiene un origen simbólico, pero también físico.

Surgidos del bosque, los libros dependen de la madera que permite producirlos. De ese silvestre punto de partida vienen sus símbolos. Los símiles entre la vegetación y la escritura han sido estudiados por Ivan Illich en su deslumbrante tratado *En el viñedo del texto*. La actividad de leer (*legere*) se asocia con cosechar, y en alemán «letra» (*Buchstab*) quiere decir «rama de haya». Ampliando este sistema de comparaciones, Italo Calvino decía que la mayoría de las ferias de libro se celebran en otoño porque es cuando los árboles cambian de hojas.

Todo libro representa un árbol. No es casual que en *El barón rampante* Calvino asocie la escritura con la gramática vegetal que permite a su protagonista andarse por las ramas.

Las variaciones sobre este tema son infinitas. Baudelaire hablaba del «bosque de los signos» para referirse al lenguaje. Lo cierto es que, en el principio de cada obra, hay una *idea de bosque*. Comienzo, pues, mi travesía abriendo un claro en la maleza.

En *Materia escrita*, Gabriel Orozco señala: «Un libro cerrado no es arte.» En tal caso, estamos ante un objeto, una «cosa libro», de tinta y papel, que se transforma en poesía o narrativa gracias a la lectura. Curiosamente, ese proceso

no acaba en el lector; exige una posdata: el comentario sobre lo leído. Nadie disfruta en silencio absoluto. El deseo debe contagiarse.

Estos ensayos surgen de esa convicción. Quien lee, dialoga mentalmente con el autor, consigo mismo y con un tercero al que quiere transmitir sus impresiones. La lectura pide compañía.

¿De qué autoridad dispone el ensayista? En un oficio que depende del deseo, la principal acreditación es el entusiasmo, el imperativo de compartir pasiones. Las posibilidades que tiene de ser escuchado son exiguas en un mundo que no parece muy ávido de comentaristas de libros. Sin embargo, la pasión se convence a sí misma de que la compañía surge de tanto desearla.

Me sirven de ejemplo ciertos traficantes de madera mucho más humildes en sus intenciones que el filósofo de Friburgo: los vendedores ambulantes de Coyoacán, el barrio donde vivo.

La Ciudad de México se ha degradado tanto que las pocas zonas que conservan un ambiente colonial -plazas conectadas entre sí por calles caminables- son vistas como regiones «típicas». Coyoacán es una de ellas. En consecuencia, es un bastión de las artesanías. Un mercado ofrece productos que van de los textiles chiapanecos a los piercings. En torno a ese espacio deambulan vendedores pobres que carecen de un puesto propio. Algunos vienen de la sierra de Oaxaca y durante semanas se hospedan en Ecatepec, el municipio más poblado del país y uno de los más peligrosos, en la periferia de la Ciudad de México, a unas tres horas en camión de Coyoacán.

En forma asombrosa, esos peregrinos ofrecen separadores de libros, hechos con madera de *yagalán*, nombre zapoteca de una planta parecida al «membrillo silvestre», arbusto que da pequeñas flores blancas y frutos como manzanas diminutas. El *yagalán* crece donde hay pinos; representa la parte precaria del bosque.



¿Qué idea de la ciudad tienen los artesanos que cortan delgadas capas de madera en la sierra de Oaxaca? Se diría que para ellos la urbe es el laberinto de los libros. Al margen de todo sentido de la demanda, tallan sus mercancías. Por cada diez separadores, hacen un abrecartas en una época en la que no se escriben cartas.

Lo «típico» es, necesariamente, algo que se reitera. Los separadores de libros se venden poco y, en esa medida, no se califican como típicos. Pero se ofrecen mucho, lo cual es típico. Pertenecen a una variante utópica de la artesanía; cortejan un mundo inexistente, pero lo hacen con tal fuerza que se integran a la tradición.

La empuñadura de los separadores y los abrecartas representa un animal. Una rana, un conejo o un gato vigilan la lectura. Seguramente se venden más por ese diseño que por la urgente necesidad de señalar páginas.

Al margen de las exigencias de la realidad, en la sierra de Oaxaca alguien talla la madera convencido de que otros leen y de que es necesario impedir que caigan en el vértigo de no saber en qué página están.

Escribir es un acto semejante, la apuesta inconmensurable de que alguien llegue a esta línea.

*La utilidad del deseo* prosigue la travesía de mis anteriores libros de ensayos, *Efectos personales*, *De eso se trata* y *La máquina desnuda*. Los autores abordados derivan de fervores sostenidos, pero también de la repentina y auspiciosa sugerencia de un editor o un jefe de redacción. En rigor, no hay literaturas individuales; toda obra pertenece a una época abierta al influjo colectivo. Escribimos lo que está en el aire. Esto se aprecia aún con mayor nitidez en el ensayo, que trata de los otros y en ocasiones le debe mucho a iniciativas ajenas (la invitación a dar un curso o una conferencia). Varios de los trabajos aquí incluidos tuvieron una primera vida en las páginas de un suplemento o como prólogo de un libro ajeno. He dependido de la hospitalidad de numerosas personas para confirmar gustos literarios

y en ocasiones solo he descubierto que esos gustos son en verdad «míos» al abordarlos por escrito.

*La utilidad del deseo* establece puntos de contacto con ensayos previos, complementándolos en forma retrospectiva. Un ejemplo: «La invención de la realidad» fue escrito como prólogo a la edición que en 2014 hizo la editorial Norma de *Robinson Crusoe*, con la excepcional traducción de Enrique de Hériz. Se trata de un trabajo muy posterior a «Lichtenberg en las islas del Nuevo Mundo», escrito en 1992 e incluido en *De eso se trata*. Sin embargo, el ensayo sobre Defoe se ocupa de un momento literario que precede a Lichtenberg y que ayuda a comprender los antecedentes de su «robinsonada».

Sabemos, por Borges y Bloom, que todo autor crea a sus precursores. Lo mismo ocurre con las interpretaciones literarias, que alteran el pasado. La tradición, tanto la colectiva como la individual, se mantiene abierta; no admite una noción de clausura como algo ya sucedido; al preservarse, cambia y se modifica *hacia atrás*. En la medida en que sigue leyendo, el lector arroja nueva luz sobre lo ya leído. De pronto, un autor del que habíamos escrito hace veinte años regresa como un protagonista diferente o un curioso actor de reparto, convocado por otra puesta en escena. Es el mismo, pero su papel ha cambiado.

Los ensayos de un narrador siguen caminos que, como quería Machado, se hacen al andar. No son tratados académicos ni eruditos; son la interpretación personal (vale decir, la «traducción») de un asombro.

A los seis años aprendí a escribir «madera que se frota» para referirme en un idioma que no era el mío a un cerillo. Poco a poco me acostumbré a entender mi propia lengua como un depósito donde se almacenaban rarezas de ese tipo. El aprendizaje es la posibilidad de que una extravagancia se vuelva lógica. El más reciente eslabón de ese proceso autodidacta es este libro.

Los vendedores ambulantes que viajan a la Ciudad de México para ofrecer separadores llegan ahí impulsados por

la miseria, pero también por un arriesgado optimismo. Aunque la experiencia demuestra que casi nadie se interesa en sus objetos, no dejan de insistir. En su peculiar concepción del mundo, suponen que tarde o temprano cada separador provocará la historia que deba señalar.

Escribo de otros con una ilusión parecida, pensando que deben ser leídos y, algo aún más desmesurado, que acaso lo serán por lo que aquí se dice. Lo que sale del bosque, regresa al bosque.

Leer libros: una forma de que arda la madera.

*Coyoacán, 24 de septiembre de 2016*

# I. LOS MOTIVOS DE LA ES- CRITURA

## LA PASIÓN Y LA CONDENA

Viaje en torno a una mesa de trabajo.[1]

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

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

La progresiva pérdida de la memoria le trajo problemas de vocabulario. En una ocasión quiso dictar la palabra «perro» y solo produjo esta tentativa vaguedad: «algo negro, algo canino...». Esta aproximativa relación con el lenguaje lo alejó de la franqueza y la precisión, pero le permitió notables rodeos estilísticos. Para referirse amablemente a una señora fea elaboró un complicado elogio: «aquella pobre casquivana poseía cierta gracia cadavérica». En ocasiones, el hallazgo estético proviene de un defecto. Sergio Pitoll narra en «El oscuro hermano gemelo» una cena en la que la

conversación más interesante ocurre en la parte de la mesa a la que no tiene cabal acceso, pues padece un problema auditivo. Obligado a completar las frases oídas a medias, urde una trama sorprendente.

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

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

El lenguaje literario explora nuevas posibilidades «naturales» del idioma. Sin abandonar los elementos comunes de la lengua, crea una zona de complicidad en la que puede transmitir un secreto. Nadie nos había hablado así. En la primera frase del *Quijote*, vocablos tan habituales como «lugar», «acordarme» y «nombre» se organizan de tal ma-

nera que lo conocido sorprende: las palabras de siempre revelan su vida privada.

Lograr eso requiere de inaudito esfuerzo cuyo saldo es inseguro. El propio Cervantes comparaba su oficio con el de un tahúr que apuesta con las cartas que le prestó la suerte. No hay certeza durante el proceso creativo ni la hay al terminar. Los premios no son certificados de inmortalidad y las ventas cambian con las veleidades del mercado. El único sistema de medida para el talento es lo que llamamos «tradición». Pero incluso el pasado está en disputa. Autores que una época juzga clásicos son olvidados en la siguiente y otros tardan siglos en adquirir el rango, siempre provisional, de «genios indiscutibles».

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

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

¿Puede la magia ocurrir en circunstancias tan pedestres? El pintor opera en un taller salvaje donde el uso progresivo de los materiales deja huellas en los muros, los zapatos y las cejas, y donde los colores adquieren un destino. La mesa de un escritor niega toda alquimia. El único asombro que podría causar es el de estar perfectamente ordenada.

El sitio de la escritura merece ser visto como uno de los enigmas de lo infraordinario que tanto interesaron a Georges Perec. Lo extraño puede surgir en las situaciones más