

Viaje por la experimentación

Óscar de la Borbolla

Me he dedicado a la experimentación porque ni la vida ni la muerte ni el lenguaje dejan de asombrarme, dice el escritor Óscar de la Borbolla en este texto en el que hace una reflexión sobre la muerte y las palabras a través de sus obras. El autor de Instrucciones para destruir la realidad y Ucronías juega con el lenguaje para que “el lenguaje no desaparezca, para que mis lectores experimenten la misma extrañeza que experimento yo”.



A Margarita Feliciano

El primer asunto con el que me encontré en la vida fue la muerte; ocurría a mi alrededor con una frecuencia y una inoportunidad que no han cesado. Morían las personas que amaba y otras que, sin tener ninguna relación conmigo, simplemente no volvían a dejarse ver en el vecindario. Morían los animales, las plantas, los aparatos eléctricos, los estados de ánimo; morían hasta los odiosos domingos que por la mañana se erguían amenazantes con su fastidiosa eternidad. Todo terminaba, todo llegaba a su fin. Mi infancia fue un cementerio de parientes idos, de mascotas idas, de juguetes que no volvían a funcionar.

Ahora comprendo que mis primeros años no fueron peores que los de cualquiera, pues la muerte con su brutal indiferencia ha azotado siempre y en todas partes por igual; hoy comprendo que era mi percepción la que la destacaba, que era yo quien, fascinado, sentía un placer hipnótico que me impedía mirar hacia otra parte, y comprendo también a mi mamá tan preocupada por las angustias existenciales de ese niño taciturno que fui. Ha de haber sido monstruoso que un niño de siete años se pasara la tarde leyendo los poemas macabros y malditos de ese poeta mexicano del romanticismo llamado Antonio Plaza: “Me hizo nacer la suerte maldecida...”.



“Si mi sueño de sangre se realizara y de un tajo, humanidad, te dividiera y en tu sangre maldita me bañara y en tu sangre maldita me bebiera...” o aquel poema de Manuel Gutiérrez Nájera que me encantaba repetir:

Me gusta ver la bomba
caer mansa del cielo,
inmóvil en el suelo
sin mecha al parecer.
Y luego que se agite
y en rayos mil vomite
la muerte por doquier.

Debe de haber sido horroroso verme en aquel tiempo declamando a voz en cuello estos poemas, mientras mis coetáneos corrían detrás de una pelota. Pero uno no elige su vida, a lo más insiste en ella, persevera en ella, llega uno a admitirla. Y yo perseveré: terminé dedicándome a la filosofía. ¿Qué otra profesión habría podido elegir si desde niño, en vez de andar preguntando por el porqué de cada cosa, mi duda inamovible y exclusiva era “¿por qué la muerte?”. Un porqué que ha atravesado todos los registros: desde el porqué de quien quiere entender hasta el porqué de quien comprende que no puede entender y entonces su porqué es de inconformidad, de protesta, de franco desacuerdo metafísico con la *natura naturans* del mundo.

Esta anécdota viene a cuento porque es la clave que permite entender no mi literatura que se explica por sí misma y dice lo que dice, sino los motivos y forcejeos que me han llevado a escribir lo que he escrito. Lo más natural: la muerte, no me parece natural, no me resulta admisible, y escribo para no estar en este mundo, para hacer otro mundo, para poder encontrarme con los demás en mi mundo. Un mundo construido con palabras, un mundo donde Tales de Mileto en vez de decir que el principio constitutivo de la realidad es el agua, dice: es la palabra. Un mundo donde cada palabra escrita arroja una imagen a la conciencia y donde cada párrafo impone una secuencia de imágenes en movi-

miento hasta que cualquier hueco, por donde pueda colarse el mundo real y odioso, quede tapado, cubierto, bloqueado. Escribo un mundo para suplantar este mundo. Construyo una quimera de palabras para desertar del mundo, para mudar mi residencia a otra tierra. Quisiera poder afirmar sin metáfora lo que dijo el poeta Léon-Paul Fargue: “He soñado tanto, he soñado tanto, que ya no soy de aquí”.

Pero si la palabra es mi elemento, como para Heráclito el fuego; si la realidad de la literatura está compuesta a partir de palabras, ¿qué pasa con las palabras que se dicen no para huir de la realidad, sino para aferrarse a ella? ¿Qué pasa cuando sentados a la mesa alguien dice: “pásame el salero”? Esa función coloquial del lenguaje nos mantiene adheridos al mundo, hace que el mundo se presente como el territorio común: hablando fincamos en el mundo objetivo nuestra comunidad. ¿Y qué pasa cuando en una novela un personaje sentado a una mesa dice: “pásame el salero”? ¿Qué salero se le acerca, qué tipo de sal contiene ese salero, de qué está hecha la mesa ante la cual comen los personajes? Obviamente, y esto lo sabe cualquiera, en la novela todo está hecho de palabras; pero, ¿qué pasa con esas palabras, con esas precisas palabras: “pásame el salero”? Pues ocurre que son tan diáfanas que desaparecen, que una vez cumplida la función de provocar una imagen en la conciencia, desaparecen y quedamos instalados en un sueño. Pero es un sueño tan semejante a éste, a este mundo objetivo que odio, que esa literatura no puede ser la mía. Hay mundos literarios tan parecidos a éste que esa literatura me defrauda; no la juzgo estéticamente, puede ser espléndida, pero me defrauda. Defrauda ese afán mío de escapar de la realidad y de cualquier mundo que se le parezca. Imagínese un calabozo donde uno se la pasa muy mal y existe una ventana para escapar de él, esa ventana es el lenguaje; pero con el lenguaje se edifica un calabozo idéntico al que nos apresa, eso es para mí la literatura realista.

Ante esta declaración se entenderá fácilmente por qué como escritor me he inclinado hacia lo fantástico

y, también, por qué me he dedicado a la experimentación literaria. Porque en mi obra experimento con el lenguaje, con las estructuras y con la frontera que separa la verosimilitud de la veracidad. Me detendré un momento en cada una de estas formas de experimentación: el lenguaje, la estructura y la verosimilitud.

¿Por qué experimento con el lenguaje? O dicho de otra manera, ¿por qué como narrador me preocupa no sólo contar, sino *cómo* contar? Esta preocupación —que parece obvia y hasta elemental, pues, ¿qué escritor no se preocupa por el *cómo* de sus historias?— necesito formularla porque en mi caso dicha preocupación remite a mi más íntima vivencia respecto del lenguaje: el lenguaje me ha parecido siempre raro, extraño, no lo percibo como mi naturaleza, no forma parte de mí; lo siento como un disfraz como una capucha que cubre las cosas y como una fuerza que se apodera de mí. Si digo “perro” frente a un perro, ese perro real con todas sus particularidades inabarcables desaparece y, en su lugar, queda un concepto, un término genérico que sí me resulta inteligible. Y si digo cinco veces seguidas: “te amo”, “te amo”, quedo profundamente enamorado, y cuando digo “¡odio!”, el odio se apodera de mí. Este relativo dominio que ejerce el lenguaje sobre las personas es uno de los ídolos que explicó el viejo Francis Bacon en su *Novum organum*. Y también por culpa del lenguaje, de ciertas formas que tiene para metaforizar, pienso como él me indica que piense, por ejemplo, pienso y vivo el tiempo como si fuera dinero. He aquí unas frases hechas muy frecuentadas en la lengua española: “ahorrar tiempo”, “perder el tiempo”, “invertir bien el tiempo”, “gastar el tiempo”; ahorro, invierto, pierdo, gano porque el lenguaje me ha convencido de que el tiempo es dinero. Y otro tanto me ocurre con el amor que en el habla coloquial está metaforizado como guerra y, en consecuencia, para sentirme amado necesito que aquella que me ama “esté rendida a mis pies”; rendida, es decir, que yo imponga las condiciones de su rendición porque he ganado la guerra y se halla a tal grado abatida que se encuentra a mis pies.

¿Qué pasa cuando el lenguaje literario es llano, diáfano y toma prestadas sus metáforas del habla coloquial? Pasa que el lenguaje habla por nosotros, en vez de que seamos nosotros los que, enseñoreados, logremos salir a través de él. Y pasa también que el lenguaje desaparece, que las palabras se vuelven transparentes y vemos a través de ellas lo que refieren, o sea, un mundo como éste, ese calabozo que he mencionado.

¿Por qué experimento con el lenguaje? Primero para que sea yo quien habla y segundo para que el lenguaje no desaparezca, para que mis lectores experimenten la misma extrañeza que experimento yo. Porque así como la muerte no me parece natural, el lenguaje tampoco. Experimento con el lenguaje para denunciar su pre-

sencia intrusa, porque me parece tan raro que, a veces, para comunicar mi extrañeza invito a que se miren las palabras sin leerlas, a que se adviertan los extraños ideogramas que, quizá la casualidad, ha metido en el español: *ojo* es uno que casi todo el mundo ha notado; pero también está *toro* que es el dibujo de un toro, donde la *r* evita que se le confunda con una vaca con cuernos, o *perro* que es un perro salchicha, un *dash hound*, o *loco* que es claramente la representación de una cara cuyos ojos, las *os*, están separados por una nariz aguileña, la *c*, y que está viendo hacia la *l* que hace las veces de pared, así, al ver la palabra *loco* puede descubrirse la esencia de la catatonía.

Pero, ¿cómo hacer para que en la narrativa el lenguaje no desaparezca y, sin embargo, sí secuestre al lector hacia la dimensión literaria? Un ejemplo de este intento se halla en mi libro *Las vocales malditas*,¹ donde cada uno de los cinco cuentos que lo integran está escrito con palabras que sólo tienen la misma vocal: “Cantata a Satanás”, “El hereje rebelde”, “Mimí sin bikini”, “Los locos somos otro cosmos” y “Un gurú vudú”. Como muestra transcribiré un fragmento del cuento donde campea sólo la *o*:

Otto colocó los *shocks*. Rodolfo mostró los ojos con horror: dos globos rojos, torvos, con poco fósforo como bolsos fofos; combó los hombros, sollozó: “No, doctor, no..., loco no...”. Sor Socorro lo frotó con yodo: “Pon

¹ Óscar de la Borbolla, *Las vocales malditas*, editorial Nueva Imagen, México, 2001.





flojos los codos —rogó—, ponlos como yo. Nosotros no somos ogros”. Sor Flor tomó los mohosos polos color corcho ocroso; con gozo comprobó los *shocks* con los focos: los tronó, brotó polvo con ozono. Rodolfo oró, lloró con dolor: “No, doctor Otto, *shocks* no...”, sor Socorro con monótono rostro colocó los pomos: ocho con formol, dos con bromo, otros con cloro. Rodolfo los nombró *doctos*, *colosos*, con dolorosos tonos los honró. Como no los colmó, los provocó: “Son sólo orcos, zorrios, lobos. ¡Monos roñosos!”. Sor Flor, con frondoso dorso, lo tomó por los hombros; sor Socorro coronó como robot con hosco gorro con plomos. Rodolfo con fogoso horror dobló los codos, forzó todos los poros, chocó con los pomos; soltó tosco trompón, sor Socorro rodó como tronco. “¡Pronto, doctor Otto!, —convocó sor Flor— ¡pronto con cloroformol!, ¡yo lo cojo...!” Rodolfo, lloroso con mocos, los confrontó como toro bronco; tomó rojo pomo, gordo como porrón. Sor Flor sonó como gong, rodó como trompo, zozobró.

Otto, solo con Rodolfo, rogó como follón, rogó con dolo: “Rodolfo..., don Rodolfo, yo lo conozco..., como doctor no gozo con los *shocks*; son lo forzoso. Los propongo con hondo dolor... Yo lloro por todos los locos, con shocks los compongo...”.

—No, doctor. No —sopló ronco Rodolfo—. Los *shocks* no son modos. Los locos no somos pollos. Los *shocks* son como hornos; son potros con motor (...). No, doctor Otto, los *shocks* no son forzosos, son sólo poco costosos, son lo cómodo, lo no moroso, lo pronto... Doctor, los locos sólo somos otro cosmos, con otros otoños, con otro sol. No somos lo morboso; sólo somos lo otro, lo no ortodoxo. Otro horóscopo nos tocó, otro polvo nos formó los ojos, como formó los olmos o los osos o los chopos (...). Todos somos colonos, sólo colonos (...).

Rodolfo monologó con honroso modo: probó, comprobó cómo los locos sólo son lo otro. Otto, sordo como

todo ortodoxo, no lo oyó, lo tomó por tonto (...) obró con dolo. Rodolfo no lo notó. Otto rondó los pomos, tomó dos con cloroformo, como *molotus* los botó. Rodolfo con los ojos rotos mostró rojos los hombros; notó poco dolor, borrosos los contornos, gordos los codos; flotó. Con horroroso torzón rodó con hondo sopor (...).

El lenguaje en este cuento está *ahí* todo el tiempo, su presencia intrusa no cesa jamás, no desaparece y, simultáneamente, deja ver la historia: una historia donde un doctor perverso, asistido por dos monjas perversas, intenta someter a Rodolfo que se defiende como puede y defiende también su diferencia.

He experimentado, pues, con el lenguaje; también lo he hecho con la estructura y con la verosimilitud. Respecto de la estructura pongo como ejemplo mi novela *Todo está permitido*,² donde, además de juegos autorreferenciales y de construcciones metadieéticas, de éstas en las que se arman varios niveles de ficción y los personajes transitan de uno a otro a través de puentes abismados, introduzco lo que podría denominarse “la refutación literaria”. El capítulo VI de dicha novela refuta todos y cada uno de los hilos de la historia contados en el capítulo V; con esto se consigue mostrar al lector que aquello que leyó e imaginó no pudo haber sucedido del modo como se le dijo. Este diálogo con el lector, en el que se le convierte en cómplice desconcertado de la novela, representa mi propuesta para la llamada Novela Total, es decir, un texto que incluya no sólo la historia “real”, sino, en este caso, la historia posible, ucrónica, la que pudo “suceder” y no sucedió, y además, al lector, al autor y a la propia lógica de la creación.

² Óscar de la Borbolla, *Todo está permitido*, editorial Nueva Imagen, México, 2002.

Otro ejemplo de experimentación con la estructura se encuentra en mi cuento “El paraguas de Wittgenstein”, de mi libro *Dios sí juega a los dados*.³ En este cuento —traducido al francés en una antología canadiense—⁴ desarrollo todas las posibilidades de una historia, precisamente estructurándola con la nomenclatura de Wittgenstein, la cual se caracteriza por numerar los párrafos: 1, 1.1, 1.2, según su grado de particularidad o universalidad. El argumento de “El paraguas de Wittgenstein” es minimalista: bajo la lluvia, un hombre pide a una mujer que comparta con él su paraguas, ella se rehúsa y él corre hasta la entrada de una casa para guarecerse y, ahí, un asesino lo mata. ¿Qué hay en el más allá? Hay Dios, hay nada, Dios no recibe al personaje, Dios sí lo recibe, todas estas son las posibilidades que desarrollo en 1, 1.1, 1.2, etcétera. El cuento concluye cuando, en el número 2, la mujer del paraguas responde que sí, que sí acepta compartir la sombra seca de su paraguas y, entonces, el personaje le cuenta todas las posibilidades que desarrolló cuando ella le dijo que no, lo cual hace que ambos rían mientras pasan, sin detenerse, junto a la entrada de una casa donde el asesino está esperando que la lluvia le traiga una víctima.

En *Dios sí juega a los dados* todos los cuentos poseen como estructura alguna teoría científica: no son únicamente las historias, sino las historias contadas de acuerdo con la entropía (“Las esquinas del azar”), o de acuerdo con la física cuántica (“Dios sí juega a los dados”), o según el triángulo de Roger Penrose (“El telescopio de Escher”), etcétera.

La experimentación con la estructura es una constante en mi obra; cada uno de los libros que he escrito representa, de hecho, un modelo distinto. El único límite que me he impuesto en este terreno es no arriesgar el derecho que tiene el lector de entrar a la dimensión literaria y disfrutar de la historia: puedo permitirme, como lo hice en mi novela *La vida de un muerto*,⁵ que las letras y los números se vuelvan viñetas. Un ejemplo es ese pasaje donde una mujer está acostada sobre la U de una hamaca, descansando con las piernas colgadas como una M cuando llega su amante excitado como una F y al caer sobre ella se produce el renglón erótico MWMWMW. Pero —insisto— por más que en mi obra abundan los experimentos, siempre busco que el lector comprenda la historia; el límite de mi búsqueda está marcado por la comunicación; para mí, si no hay comunicación no hay nada.

Respecto de la experimentación con la verosimilitud, cito mis libros: *Ucronías*,⁶ *Asalto al infierno*,⁷ *La ciencia imaginaria*⁸ y, el más reciente, *Instrucciones para destruir la realidad*.⁹ En ellos he recogido una serie de textos de ficción que, originariamente, fueron publicados en periódicos o revistas como si fueran reportajes auténticos. Durante más de diez años, a razón de dos entregas semanales promedio, me dediqué a una aventura de infidencias o, para decirlo de una forma más clara, me dediqué al pícaro placer de engañar a los lectores de noticias presentándoles como reales asuntos y personajes nacidos en mi imaginación. No era un periodista de esos que maquillan la verdad o que simplemente adulteran los datos, sino que proponía los temas más descabellados, más hiperbólicos y el reto era, en cada ocasión, transformar la verosimilitud en veracidad. Así, lo mismo podía dar a conocer la incautación de un cargamento de pistolas que disparaban agujas de hielo que daban en el corazón sin dejar rastro en las autopsias, que una estación de radio encargada de transmitir publicidad política no en la frecuencia de las ondas hertzianas, sino de las ondas telepáticas; o si no, el descubrimiento de unos fármacos que alteraban la percepción del tiempo, haciendo que las lentas horas del aburrimiento y la espera se fueran volando y, en cambio, las horas de la diversión y el placer se estancaran para disfrutarlas más. Hubo un muerto que resucitó luego de un mes de descomponerse tirado a la intemperie en un lote baldío y que atrajo al hospital, donde supuestamente yo había realizado la entrevista, a centenares de lectores morbosos que querían ver con sus propios ojos al “Lázaro del siglo xx”; fue un verdadero escándalo por el que estuve a punto de ser demandado. Se caía una barda que circundaba una manzana en el corazón de la ciudad y dejaba al descubierto, para oprobio de todos, la existencia de una tribu de seres humanos en estado salvaje. Hubo enfermedades extrañas como aquella en la que la memoria genética saturada comenzaba a desbordarse y los antepasados se apoderaban de la conciencia de sus descendientes actuales. Hubo exposiciones plásticas donde los pintores en vez de usar acuarelas u óleos usaban flamas de distintos colores, que eran graduadas mediante pivotes para producir paisajes ígneos. Hubo investigaciones médico-lingüísticas en las que se demostraba la relación entre el cáncer de garganta y la pronunciación castiza del español. Este texto

⁶ Óscar de la Borbolla, *Ucronías*, editorial Joaquín Moritz, México, 1989.

⁷ Óscar de la Borbolla, *Asalto al infierno*, editorial Nueva Imagen, México, 2000.

⁸ Óscar de la Borbolla, *La ciencia imaginaria*, editorial Selector, México, 1996.

⁹ Óscar de la Borbolla, *Instrucciones para destruir la realidad*, editorial Nueva Imagen, México, 2003.

³ Óscar de la Borbolla, *Dios sí juega a los dados*, editorial Nueva Imagen, México, 2000.

⁴ Óscar de la Borbolla, *Nouvelles mexicaines d'aujourd'hui*, antólogo y traductor Louis Jolicoeur, editorial L'instant même, Québec, 1993.

⁵ Óscar de la Borbolla, *La vida de un muerto*, editorial Nueva Imagen, México, 1998.



fue refutado nada menos que por la Real Academia de la Lengua Española mediante una respuesta indignada que se publicó en el diario *El País*. Hubo asesinos que eran resultado del azar, de los cruces raciales de sus antepasados, del producto de combinaciones genéticas que determinaban sus instintos como ocurre con los perros *doberman*. Hubo toda clase de locuras, centenares, y hubo, siempre, lectores que las admitían como ciertas. Con el fin de ilustrar esta época de mi trabajo literario transcribiré la ucronía denominada: “Bioquímica del amor” de mi libro *Instrucciones para destruir la realidad*:

El avance de la ciencia y la tecnología ha sido muy vertiginoso en las últimas décadas: se han conquistado tantos imposibles que, ahora, lo imposible es disponer de un censo que nos permita discernir lo que ya existe de lo que sigue siendo un sueño. Por ejemplo, yo no sabía que ya fuera factible controlar el amor, que los científicos hubiesen determinado su bioquímica y producido las sustancias capaces de desencadenarlo o inhibirlo y, menos aún, que tales sustancias ya se vendieran en cualquier farmacia y sin receta médica.

Me enteré del asunto por el reciente escándalo que suscitó el suicidio de Javier Esparza: un hombre de cuarenta y dos años al que la esposa y la amante suministraron dicho medicamento el mismo día: ambas mujeres, temerosas de perder su relación, quisieron asegurarse dándole a don Javier sendas dosis: el resultado fue una fiebre estrábica de amor de consecuencias funestas, pues, cuando las pastillas hicieron su efecto, dejaron al hombre paralizado: fuerzas amorosas de igual intensidad tiraban de él en direcciones opuestas: hacia su casa y hacia su casa chica. Habría que imaginar lo que sufrió este hombre, víctima de la bioquímica, pues el amor, que de por sí sentía hacia

ambas mujeres, al ser potenciado por las pastillas, se volvió un potro que lo llevó a la muerte.

“Matilde-Marcela, escribió en su carta de despedida, no me resigno a vivir sin alguna de ustedes y ustedes, lo comprendo, no pueden vivir juntas. Ojalá que en el otro mundo no existan los celos ni la monogamia, pues yo les seré fiel a las dos para siempre”.

Entrevisté a los fabricantes del nuevo fármaco —cuyo nombre comercial omito pues no deseo publicarlo más— y, tras manifestarme su disgusto por el deceso del señor Esparza, me explicaron que las sustancias que emplean en la elaboración de las pastillas son absolutamente naturales e inocuas: “Las extraemos sobre todo del cacao, no crean ninguna clase de adicción ni efectos colaterales, dijeron, pues el organismo las produce por sí mismo cuando la persona se enamora. No son afrodisiacos que incrementen el apetito o la potencia sexual, sino sustancias naturales que actúan sobre los estados anímicos de la persona, despertándole el entusiasmo que provoca el amor en su primera fase, en el llamado enamoramiento”.

Así, según los fabricantes, nada es más ajeno a sus intenciones que la tragedia del señor Esparza: “Al contrario, aseguraron, nuestro propósito es reforzar la vida conyugal, hacer más felices o devolver la felicidad a los matrimonios, consolidar la familia... Con estas pastillas aspiramos a que el amor eterno que, al principio se juran las parejas, dure en verdad, pues el amor, usted lo sabe, tiende a consumirse demasiado pronto. Y el problema es —más allá de cualquier explicación que se ofrezca— que el cuerpo deja de producir las sustancias que nos hacen sentir embelesados. ¿Por qué no dar al amor una ayudita con la bioquímica?”.

También entrevisté a algunos expendedores de farmacia para tener una impresión global, y la mayoría coincidió en que las pastillas *proamor* se venden menos que las que sirven para desenamorarse: las *antiamor*; que no existe un perfil definido de los consumidores, pues hombres y mujeres de cualquier edad y nivel económico las demandan y que el consumo crece día tras día.

No estoy muy convencido de las bondades del nuevo producto. El caso del señor Esparza, así como el de otros muchos que resultan fáciles de imaginar, me hacen temer que no estemos a la altura de este hallazgo científico. La humanidad ha soñado durante milenios con el elixir del amor y ahora, que por fin existe y se populariza, no parece un sueño tan deseable.

Mi trabajo de periodista ucrónico cada vez se volvía más difícil, pues engañar mil veces usando para ello distintas estrategias no es nada sencillo. El esfuerzo era compensado, no obstante, por el gusto que me daban

los escándalos, grandes o pequeños, que siempre ocurrían tras la publicación de una ucronía.

De aquella época obtuve muchas claves para afianzar la verosimilitud; experimenté con todas ellas; pero como conclusión final llegué, igual que Francis Bacon, a convencerme de que *la única verdad que admiten los seres humanos es aquella que desean*, pues las ganas que uno tiene de que las cosas sean como uno quiere es lo que funda el engaño del que somos víctimas gustosas. Y comprendí también que mis ucronías no eran susceptibles de ser catalogadas en ningún género literario o periodístico existente, pues, hay una frontera que separa abismalmente la literatura del periodismo y, por supuesto, no estoy pensando en ese prejuicio tan difundido de que la rapidez con la que trabaja el periodista lo condena a defectos estilísticos y a una pobre calidad literaria. Ese prejuicio lo desmienten docenas de periodistas extraordinarios y docenas de novelistas pésimos, sino en la forma diferente en la que la literatura y el periodismo se relacionan con la verdad. En ambas actividades hay verdad, pero no de la misma índole. Hay verdad —mucho verdad— en el retrato del alma humana que hace Cervantes con su Don Quijote y hay verdad en el Fausto de Goethe. Todos somos en alguna medida quijotescos, experimentamos una indignación súbita ante la injusticia y, cuando intentamos reparar el entuerto, resultamos ridículos; nuestro heroísmo es contraproducente. Todos somos seres insatisfechos como el doctor Fausto y sentimos, por leve que sea, la añoranza de esa vida que no elegimos, a la que en algún momento renunciamos; eso que también habríamos podido ser. Pero estas verdades, y todas las que la literatura revela a propósito de la condición humana, no son verdades adecuadas a un caso particular; no son enunciados fieles a los hechos. No hubo nunca un señor llamado Quijada o Quesada que perdiera la razón cerca de Madrid, en la región de La Mancha; ni hubo nunca un profesor de filosofía llamado Fausto que le vendiera el alma al diablo con tal de que éste le diera un instante de tal plenitud al cual gritarle: “¡Detente, eres tan bello!”; no lo hubo, por más que muchos, muchísimos profesores de filosofía —y conste que yo soy uno de ellos— cambiarían gustosos esa avalancha de absolutos fallidos en que consiste su saber, si el diablo, o quien fuera, les pusiese al alcance no la perfección del instante, sino un rato, un rato medianamente placentero.

Son distintas verdades las que proponen el periodismo y la literatura: el primero, la verdad de adecuación; la correspondencia fiel entre lo que se dice y lo ocurrido, y la literatura, la verdad que revela parcialmente la esencia; ese espejo en el que nos reconocemos. Y es esta diferencia la que hace que los lectores de literatura, salvo los muy incautos, se abstengan de enviar cartas al 221b de Baker Street para pedir ayuda a Sherlock Holmes y



lo que también evita que anden buscando en las librerías el *Necronomicón* del árabe loco Abdul Alhazred. Porque el lector de literatura no espera esa clase de verdades. Esa clase de verdades que sí esperamos cuando leemos el periódico o escuchamos un noticiario radiofónico o recibimos las noticias de la televisión. Orson Welles cometió una infidencia en aquel memorable programa radiofónico del año 1938: traicionó la fe de quienes se disponían a recibir una verdad de adecuación; infidencias de esta clase fueron mis ucronías; ni literatura ni periodismo, sino un género híbrido en el que se combinan las estrategias del periodismo y los contenidos imaginarios de la literatura. Nunca me divertí tanto ni me colmó un placer tan pícaro como en esos diez años en que me dediqué, una y otra vez, a transmutar la verosimilitud en veracidad. Quedó como testimonio de esta aventura el libro *Instrucciones para destruir la realidad*, donde he reunido las mejores ucronías de aquella época.

En suma, me he dedicado a la experimentación en una amplia gama de modalidades, porque, como vengo diciendo desde el principio, ni la vida ni la muerte ni el lenguaje dejan de asombrarme, de hecho, *todo* me parece extraño:

La vida es un juego que no entiendo, un experimento que no entiendo y ésta es la razón profunda por la que me he vuelto un escritor experimental, ya que cuando experimento, cuando juego, se me hacen menos absurdos el juego y el experimento que soy. **U**

Conferencia inaugural leída en el marco del *12th Hispanic Festival of Images and Word* organizado por la Celebración Cultural del Idioma Español (CCIE) y el Consulado General de México en Toronto en la York University.