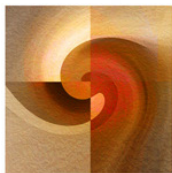




**POÉTICAS DE AUTOR**

**1**



## LAS CORRECCIONES DE JUAN VILORO

### JUAN VILORO'S CORRECTIONS

**Mónica Marinone<sup>1</sup>**

Centro de Letras Hispanoamericanas- Facultad de Humanidades  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
Argentina  
mmarinone@gmail.com

### Resumen

Este ensayo focaliza el cuento “Corrección” de Juan Villoro en diálogo con su volumen de ensayos literarios *La utilidad del deseo* (2017). Organizado en cinco partes, indaga a la luz de propuestas teórico-críticas referidas a la práctica que el título incluye, la concepción de la escritura-lectura como una compleja trama interferida y su actualización desde la prehistoria del texto; así, intenta elucidar un juego por el que *escritor-corrector-lector* resultan intercambiables cuando dicho juego comienza y la presencia de otro insta un “artilugio” en tanto sugestivo mecanismo desarrollado por Villoro cuyos efectos pretendidos suelen pasar desapercibidos. La consideración detenida de dicho cuento, en este caso desde la exploración de operaciones y estrategias constructivas, permite insertarlo en una tendencia poderosa en general y en el contexto latinoamericano en particular, esto es, la literatura que refiere a sí misma, abre sus compuertas y da acceso a los manuscritos, apareciendo como ejemplo magistral de un *mostrar* y *mostrarse* al reponer incertidumbres o ideas a través de unos personajes que encarnan las “funciones” mencionadas en la sintaxis previa (escritor-corrector-lector), o bien al llevar a un primer plano el trabajo sobre las galeras o los borradores. Se trata de la literatura que no permite una liberación del autor, que propicia más bien un engarce con esta figura y su labor para exacerbar nuestra condición de pieza sustancial en el juego en que estamos inmersos.

**Palabras clave:** Villoro – Corrección – Cuento – Escritura - Lectura

## Abstract

This essay centers on Juan Villoro's short story "Corrección", which is placed in dialogue with essays from his collection *La utilidad del deseo* (2017). Organized in five parts, it takes up, in the light of critical theory on the practices referred to in the title, the concept of reading-writing as an intricate, mediating intrigue whose tension animates even the prehistory of the text's *mise-en-scene*; thus, we hope to throw some light on a game where the roles of *author-corrector-reader* initially appear to be interchangeable, only for the set-up to be undermined by the alluring obtrusion of the Other – an insinuating "artifice" exploited by Villoro yet whose effects often go unremarked. An attentive reading of this short story – in this case, through an exploration of constructivist operations and strategies - underscores its self-referentiality, which, while a global trend, is particularly strong in Latin American literature. This writing calls attention to itself as such, lifting the lid on its inner workings and opening up the manuscripts in a magisterial exercise in *show and be shown*, whether by telling lexical or conceptual vacillations on the part of characters playing the roles of *author-corrector-reader* mentioned above, or by highlighting the work on the drafts and galley proofs. We have here a text that denies the abolition of the author; rather, provocatively and exasperatingly, it pursues our fusion with this figure and his work, underlining the not-insubstantial role we're bound to play in this game.

**Keywords:** Villoro – Correction - Short story – Writing - Reading

**Recepción:** 21-06-2019

**Aceptación:** 23-08-2019

*¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza  
de polvo y tiempo y sueño y agonías?  
J. L. Borges*

I

Con insistencia Villoro asedia la lectura y la escritura, una insistencia que suele ponerse en escena y aun acentuarse cuando se asume como lector-escritor en sus ensayos literarios, donde si reflexiona sobre lo leído también lo hace acerca del significado de escribir sobre la base de dicho previo: una necesidad impulsada por el deseo, en este caso orientado a transferir, a producir más deseo (y más placer) en otros, nuevos lectores. “Un libro cerrado no es arte” (Villoro, 2017, p.10). Esta sentencia de Gabriel Orozco vertida en un texto de *La utilidad del deseo*, que en 2013 fue una conferencia, concentra de modo innegable el peso asignado al lector en un proceso que lo exige. Villoro, sin dudas, se inscribe en una tradición poderosa, una familia tutelar que ha impulsado la concepción de la lectura-escritura-lectura como un complejo entramado, un colaborativo juego donde las piezas (lector-escritor) parecen intercambiables cuando dicho juego comienza, cuando la presencia de *otro* es llave y clave de un movimiento vuelto sugestivo mecanismo, cuyos efectos pretendidos son la atracción y la transformación. “Escribir... es la apuesta inconmensurable de que alguien llegue a esta línea” (Villoro, 2017, p.12), dice en esa misma conferencia, acercándonos a un principio, la traza de esa línea, la mención del acto que la constituye en tanto materia visible y nos constituye en tanto sus lectores, hilo convocante que reenvía a un trasluz y en su aparente simplicidad instaura la resonancia, la densidad de un tejido que interpela.

Pero leer y escribir son prácticas que Villoro también suele asediar en sus ficciones literarias, algunas de las cuales nos involucran con la prehistoria de un texto intentando desapegarnos de su superficie lisa –cuando dicho texto ha sido impreso– al ficcionalizar antesalas que favorecen un acercamiento a los borradores, a lo que Roa Bastos (1991, p.89) denomina el “subtexto abolido o ausente”, los “muñones, las cicatrices, los plegamientos y hundimientos” que, una vez alcanzada la versión publicada, son lo inadvertido y, sin embargo, lo posible de ser imaginado-actualizado volviendo presente su ausencia. Si como también señala Roa Bastos (1991) de modo magistral, “los lectores son siempre contemporáneos del texto que leen” (p.90), Villoro en algunos relatos despliega sus “artilugios”<sup>2</sup> y decide hacernos partícipes de ese inadvertido o de operaciones preliminares que en el transcurrir de la lectura nos convierten en visitantes del territorio de un “antepasado”, el autor, transfigurado en personaje que escribe los orígenes de una productividad cualquiera o su devenir como productividad en marcha, la cual, además, suele conllevar el peso de un “doble fondo”.<sup>3</sup> Estamos en el dominio de la literatura que habla de sí misma, que se regodea en mostrar y mostrarse cuando plasma

dudas, indecisiones, ideas que quizás no se sostienen después, pero fueron primitivos motores, así como en trasladar a un primer plano, por ejemplo, el trabajo denodado y silencioso sobre las galeras o, como anticipé, sobre los borradores, recuperándolos ya de un momento olvidado ya de su condición de restos. Es la literatura que nos agrega al relato y nos permite liberarnos del autor como artífice; por lo contrario, nos induce a un acoplamiento, a un encaje con esta figura y su labor, exasperando nuestra condición sustancial en el juego en que estamos inmersos.

“Esta debería ser la historia de una admiración, el testimonio de cómo *otro* escritor salió de la bruma [...]. Me había propuesto narrar los hechos como un testigo distanciado, pero no encuentro la forma de renunciar a mis prejuicios” (Villoro, 2013, p.77). Son citas del cuento “Corrección” en el que Villoro pone en escena este “concepto central de la escritura” (Jitrik, 2000, p.81), un concepto inseparable de ella que, es claro, se sostiene en la lectura.<sup>4</sup> Vale una breve acotación: como he señalado en una reseña sobre *Los culpables* (Marinone, 2008) e importa reiterar, es notable la retórica del comienzo de este cuento: “Germán Villanueva habló para pedirme trabajo” (Villoro, 2013, p.75). Es un saber que me recuerda a otros narradores latinoamericanos y que sería la manera por la cual parece no haber reorganización de un imaginario, como si la escritura en tanto acto físico le fuera inherente, una sencilla instancia cuya realización no produce conflictos. Quizás en esto resida la fuerza de un efecto de naturalidad cuyo sostén es la posibilidad de unos comienzos que, si ubican *in media res*, también figuran restituir un diálogo en apariencia suspendido.<sup>5</sup> “Corrección” es la historia de un vínculo de veintitrés años entre dos escritores, una “amistad” con interrupciones y contactos, desde sus inversos inicios en el oficio cuando comparten un taller (de escritura) a mediados de la década del ‘70, historia contada por uno de ellos, el escritor reconocido tardíamente. Pasado el tiempo y habiéndose desarrollado de modo independiente, terminan ensamblados, a fines de los ‘90, desde las prácticas que los identifican (escribir-leer). El título incluye de modo directo la operación que los acopla, llevada adelante en el presente por ese *otro* escritor consagrado, Germán Villanueva, “el joven prodigio”, “el mejor...”, “siempre notorio”, “siempre ascendente”, adicto a la heroína, biografiado en el relato que “debería ser”, como se aclara, la “historia de una admiración” (lo que es y no es),<sup>6</sup> por parte de una primera persona que controla el enunciado y si se pretende autor-biógrafo, es también autobiógrafo pues se trata de un vínculo, el personaje cuyo nombre desconocemos, quien no escribe “para posar de buena persona” (Villoro, 2013, p.77).

De acuerdo con las citas, el cuento describe un plan que, por lo señalado, no se cumple estrictamente, y participamos de los bastidores de la productividad en marcha por boca de dicho personaje-autor quien, en su gesto confesional, nos articula desde la apertura y de lleno en dicha productividad; pero más allá de lo indicado, el cuento descubre primero de modo sutil y al final, drástico, *otro* plan que también involucra a ambos

escritores y aborda la corrección desde *otra* arista, la sustrae del papel, en tanto dominio del cual depende y de donde es rescatada, trastoca roles y tiende lazos entre literatura y “vida”, como ocurre cuando de biografías se trata.

“Corregir es una sobre-escritura porque es escribir en una segunda instancia [...]”, anota Jitrik (2000, p.83). Es una definición *densa* que concentra argumentos vertidos en su capítulo dedicado al tema. Considerada a la luz del cuento de Villoro, la idea cobra significación renovada porque, por ejemplo, abre al dominio de la duplicidad o del suplemento, una marca definitoria de “Corrección”: “Germán es la *sombra* que preside mi teclado [...]” (Villoro, 2013, p.84). La palabra que subrayo y parece deslizarse de manera inocente, resulta en realidad una fuerte conclusión del personaje-autor tiñendo la amistad a partir del oficio; pero esta palabra reaparece después diseminada e involucra otros planos, de ahí mi percepción como nudo que entrama la historia y orienta el desenlace. Es la palabra que dibuja un juego doble, por ello complejo, excediendo dicho oficio para involucrar esas experiencias de las “vidas” relatadas que indiqué.<sup>7</sup> La sombra, del mismo modo que la corrección o inadvertido, aquí es también la ausencia-presencia, implicando ahora el cuerpo y su difusa pero consustancial proyección, la metáfora de un engarce fatal por lo inevitable, y por momentos también, lo pernicioso, más aún cuando dos “cuerpos” (dos entidades con fuerza autónoma) ocupan la escena textual.

## II

La mención del *cuerpo* por segunda vez requiere ahondar en Germán y en el argumento, en cómo Villoro pondera la corrección considerada lo que la escritura de manera indefectible reclama, esa lectura que culmina en sobre-escritura; ello me permite dar una torsión a la pregunta que se formula en la conferencia citada, cuando reflexiona sobre el protagonismo de la mente y la mano en el acto de autocorregir, una pregunta que interesa respecto de este cuento donde lleva al límite el problema dado que compromete a dos *en acción*: “[...] ¿quién decide lo escrito?” (Villoro, 2017, p.26).

Germán, en el presente del relato, cuando los estragos que la droga ha producido en su cuerpo y en su mente son irreversibles<sup>8</sup> y lo han llevado a dejar de escribir, ante una solicitud de trabajo porque “necesitaba dinero” (Villoro, 2013, p.86) es contratado por el *otro*, el personaje-autor, director del *Barandal republicano*, un “tabloide bimestral que circula en las ruinas del exilio español” (2013, p.84) al que pertenece su familia política, los Barceló, con una de cuyas descendientes está casado. De más está decir que su vida es cómoda especialmente por esta última razón. Dicho tabloide dispone “de un piso noble en los altos del (restorán) Can Barceló [...]” (2013, p.84); lo menciono pues su Sala de Juntas es el recinto donde estos dos “amigos” se encuentran en ocasión de la charla primera después de muchos años y donde Germán desarrolla la tarea que se le

ofrece desde el momento en que es empleado, pese a no necesitarse a nadie y a cierto descreimiento inicial respecto de su eficiencia en estas lides. De manera simple, Germán se transforma en corrector de las pruebas de galeras del *Barandal...* y hace trizas un prejuicio que pronto se vuelve asombro debido a su empeño:

[...] empezó a visitar la oficina cada dos o tres días (más de lo necesario), con una carpeta de plástico en la que guardaba las galeras. Pasaba horas en la Sala de Juntas, en compañía de los tres diccionarios que necesitada para comprobar la justicia de sus enmiendas. Bajo una lámpara con pantalla de tela gasa, leía artículos indignos de su talento. (Villoro, 2013, p.86)

Recupero ciertos datos en beneficio de las escenas de corrección, alguna descrita con un detenimiento análogo a esta labor que convoca la atención. Pero antes importa aclarar que el peso asignado por Villoro a dicha operación no solo se percibe en el cuento que examino, escrito a fines de los '90, sino en reflexiones posteriores, en fragmentos de la conferencia de 2013 que he recuperado, entre otros: "Quien corrige el texto en papel, llena la cuartilla de tachaduras [...]. La operación física de reescribir abre nuevas posibilidades. Lo asombroso es que eso solo sucede con la escritura *en acción*" (Villoro, 2017, p.26). Y se ve cuando, en el cuento, la corrección ingresa involucrando mente, mano y cuerpo. Germán compra "un horrendo bolígrafo con tres tintas para perfeccionar sus anotaciones" (Villoro, 2013, p.87), y agregaría, para *entrar* en cada borrador con desparpajo y dejar unas marcas que abren así "nuevas posibilidades". El ritual de la corrección conlleva en este caso, además del bolígrafo o prolongación de la mano, una bolsa de papel estraza ubicada sobre la mesa en cuyo interior atesora peritas de anís "que chupaba con la misma lentitud y concentración que dedicaba a las galeras" (Villoro, 2013, p.88): vista, gusto, tacto... los sentidos se imbrican en un acto de absoluto ensimismamiento, de ajenidad respecto de cualquier presencia, acto que suscita un placer ratificado por palabras y gestos.<sup>9</sup>

Sin dudas, el buen corrector es quien *lee* bien y me permito recordar ciertos comentarios de Barthes (1976) sobre la lectura, que siempre "está penetrada de deseo (o de asco)", un deseo mencionado en las líneas iniciales de mi desarrollo que cobra envergadura al inscribirse en la sintaxis mente-mano-cuerpo, cuando el cuento delinea su doble fondo, el *otro* plan en principio oculto (cfr. "Sobre la lectura"). "Es indudable –dice allí mismo Barthes– que hay un erotismo de la lectura (en la lectura, el deseo se encuentra junto a su objeto, lo cual es una definición del erotismo)". Y más adelante, "[...] en la lectura, todas las conmociones del cuerpo están presentes, mezcladas, enredadas: la fascinación, la vacación, el dolor, la voluptuosidad; la lectura produce un cuerpo alterado [...]". En ocasiones, a semejanza de lo citado, el personaje-autor repone esta percepción al observar a Germán haciendo su trabajo, "un trabajo del que [...] se ha evaporado todo esfuerzo" (Barthes, 2009, p.42) dando cabida al puro placer.

### III

Si los biógrafos y los biografiados suelen entremezclarse, siempre se trata de una relación asimétrica dada por los procesos de selección y organización de los materiales, los silencios, los excesos, etc. que el biógrafo asume respecto del biografiado e inducen a cierta idea de posesión tan ilusoria como la pretensión de narrar una vida.<sup>10</sup> Sin embargo, en este cuento esa relación se invierte dado que la corrección es la operación protagónica por la cual Germán, el *otro*, la sombra, asume un control acentuado porque su función compromete los borradores del biógrafo, una novela suspendida por años y, lo más importante, el cuento que leemos.

“La finalidad de la corrección sería una reconducción”, apunta Jitrik (2000, p.80), y me apropio de su reflexión para recargarla desde este relato, una de cuyas pretensiones, me parece, es romper los márgenes de la escritura como materialidad (el foco de la corrección o tema del cuento) en especial cuando presume introducirnos en las “vidas”, en las acciones de unos personajes, lo que excedería dicho marco (el uso de la primera persona, la vinculación insistente con el dominio autoral, la referencia al relato que leemos, contribuyen a dicho juego aproximativo). ¿En qué sentido Germán reconduce la “vida” de su biógrafo, el personaje-autor, invirtiendo unos roles, qué “nuevas posibilidades” abre?; y esto nos regresa a la pregunta central: ¿quién decide? Deseo y erotismo son posibles puertas de entrada a esta vertiente, así como ejes de reflexión sobre posiciones de control cuando la lectura-escritura-lectura promueven el misterioso *juego*, una palabra que he reiterado y subrayo porque remite a posturas epistemológicas no por conocidas menos operadoras aún como las de Huizinga (1938) o Wittgenstein (1921) con sus respectivas implicancias y desde sus propias perspectivas (la concepción del juego como fenómeno cultural, principio activo o función que da sentido a la “ocupación vital”, la noción de juego de lenguaje en relación con las ideas de uso y forma de vida, el dominio en que se da y las acciones con las que se entreteje, entre otros, y obviamente las concepciones emanadas del giro lingüístico y la crisis de la representación). Agregaría un juego en el que a menudo podemos ser embaucados, según señaló Roussel al definir el fenómeno textual como ese “dar una cosa por otra” si los signos y las significaciones están comprometidos (citado por Roa Bastos, 1991, p.89).

El gesto de “reconducción” no debe distanciarnos de la palabra “finalidad” que abre la cita anterior de Jitrik (2000): en su ensayo destaca la impronta teleológica que marca la corrección dado su intento de “llevar el texto hacia esa otra parte de sí mismo que sería una nueva forma de sí mismo y, por lo tanto, diferente” (p.79). La idea de transformación asociada a la reconducción, la finalidad y la asimetría o posibilidad de control operan en un primer plano, esto es, lo que respecta al trabajo de *otro* sobre las pruebas de galeras en papel, aunque como anticipamos, a su vez en cierta reconversión del deseo y el *eros* propios de la lectura-escritura hacia instancias más materiales que simbólicas, cuando el doble fondo del cuento se delinea con claridad.



A efectos de centrar las “nuevas posibilidades” que Germán abre en lo ajeno conviene revisar la “geología” de algunas correcciones, visualizar las operaciones de metamorfosis de ciertos artículos, los cuales dejan de ser “galimatías” descubriendo un “sentido oculto”, absolutamente mejor: “Cada palabra subrayada representaba un cambio de estilo, cada palabra en un circulito, un cambio de sentido. Habíamos publicado *otro texto*” (Villoro, 2013, p.89. La cursiva es mía). No es difícil imaginar la reacción de cualquier autor/a ante el director de la revista: queja, ira, desolación: “—Lo único que tengo es mi nombre —gritó—. ¡Y tú lo has manchado!” (Villoro, 2013, p.89). Sin embargo, estas emociones y reacciones dan paso de pronto a la satisfacción ante la respuesta positiva de los lectores, un impacto inesperado; y desde aquí fluye con énfasis el segundo plan del cuento. La dedicación del personaje-autor (en tanto director de la revista) a consolar a cada autora mancillada-enorgullecida (aclaro que Germán corregía a mujeres) no permanece en palabras: cuando lo negativo se revierte, las consecuencias se trasladan a campos amenos como invitaciones a cenar y escapadas a los moteles, a encuentros sexuales que instauran el erotismo y el placer desde un cuerpo-*otro*, el de quien narra. Aunque interesa, aún más, la complicidad de Germán, quien parece reconocer en silencio y de inmediato el *otro* juego en que ambos están enredados.

—Qué edad tiene- preguntó.

— Unos treinta y dos.

— ¿Es guapa? - sonrió con sus encías blancuzcas.

Asentí [...] (Villoro, 2013, p.90)

Con un deleite que solo puedo atribuir a quien sustituye una adicción por otra, *Germán Villanueva corregía mujeres*. Los textos de Julia y Claudia y Lola y Montserrat lo impulsaban a hacer vertiginosos cambios con su *excitado* bolígrafo de tres colores. Buscaba sinónimos, inventaba símiles, adjetivaba con *tensa puntería*. (Villoro, 2013, p.92, la cursiva es mía)

La “reconducción” como finalidad abre “nuevas posibilidades” en los artículos de quienes no están a la altura del lector-corrector, consagrado a una tarea que lo revivifica porque lo erotiza, pero también lo hace en la vida del personaje-autor, cuyo desparpajo en actividades sexuales es simétrico al que ostenta el *otro* cuando entra en las pruebas de galera con su bolígrafo desde trazas o sobre-escritura. Es el único momento en que uno y otro *parecen* corresponderse en equilibrio, ajustarse aun en dos dominios diversos que propician intimidad y placer: “Sin las estrategias de la corrección y el consuelo nunca habría podido desvestirlas” (Villoro, 2013, p.92). Es cuando los personajes *parecen* autónomos desde acciones de diverso calibre; pero la corrección o primera acción —de la sombra— siempre orienta lo segundo, es decir, las acciones (el cuerpo) de quien narra sobre otros cuerpos.

## IV

*La sombra inacabada* es el título de la novela “suspendida” que consagra al personaje-autor gracias a la corrección de Germán Villanueva, una intervención llevada adelante durante cuarenta y tres días sobre un manuscrito cuyo título era otro (*La sombra larga*). El engaño al corrector respecto de la autoría por parte del personaje-autor no determina problema entre ambos, pese a su incertidumbre después de haber tendido la trampa sin ningún escrúpulo: “Le dije que una de nuestras colaboradoras acababa de concluir su primera novela. Era muy joven, pero *tenía madera*” (Villoro, 2013, p.93, la cursiva es mía) El título elegido por Germán es revelador, en especial porque él mismo lo adopta y porque retroactúa al reenviar de modo oblicuo a la definición del vínculo, cuando dialoga con la percepción de quien narra; asimismo, porque actualiza no solo una índole reconocida (la sombra, dije, abre a la duplicidad), sino lo diferido, lo que no cesa, la proyección que es un *continuum* (como la escritura).<sup>11</sup> Quien narra lo expresa, aunque solo en relación con el oficio, sin la carga del doble fondo: “[...] el título arrojaba una clave [...] un cuerpo en busca de una sombra ajena. No tardé en hallar ejemplos ilustres [...] ¿qué hubiera sido de Eliot sin las enmiendas de Pound?” (Villoro, 2013, p.93).

“La persona que escribe no es la misma que vive”, sentencia Villoro (2017, p.26). Y más adelante, en la misma conferencia, “[...] narrar es una manera de vivir que puede deparar emociones más plenas e intensas que las provocadas por los hechos y la espuma de los días” (2017, p.28). Son juicios que conducen al segundo plan de este cuento, dan protagonismo a la sombra porque invierten posiciones de control y “abren nuevas posibilidades” que instauran la paradoja alineándonos en el universo borgeano (de ahí los versos de “Ajedrez” que tomo como epígrafe). Y entonces la pregunta central, que me permito ampliar, asedia: ¿quién decide?, ¿quién escribe?

—Ayúdame, Germán- Imploré

Después de un silencio, habló con voz casi inaudible

—No quiero leerte. Eres mi borrador, ¿te parece poco?

(...)

— ¿Estás escribiendo sobre mí?

—Ya sabes que no escribo, no así.

—Fue una pendejada traerte mi novela como si no fuera mía- ...

(...)

—No te preocupes, estaba en la *trama*.

—Cuál *trama*

(...)

—Esta es la *trama*. *Eres la trama*. (Villoro, 2013, p.96. La cursiva es mía)

La palabra *trama* (destacada), una palabra que –es sabido– Borges solía usar, deviene en zona de anclaje de cierta elucidación: es la palabra que Villoro elige en este cuento (y repite) para des-cubrir sin ambages un desenlace que desacomoda, en principio al personaje-autor, a la par a nosotros, los lectores que nos hemos asentado en la potencia de la primera persona acompañando un suceder cuya perspectiva ha sido, hasta ahora, unilateral: las expresiones del corrector también nos redireccionan, reconducen nuestra interpretación. Dos planos se imbrican en esta revelación y los planes del cuento se acoplan: el biografiado, repentinamente, se asume autor, una condición que ha portado desde inicios según su perspectiva y motivación ahora confesas; la lectura se alza como escritura de una biografía que no es una narrativa *a posteriori*: desde este nuevo lugar de enunciación, aparece respetuosa de lo que la etimología de la palabra manda en sus raíces griegas y sus componentes léxicos –de *bios* (vida), *graphein* (escribir), *ia* (acción, cualidad)– es decir, la acción de *escribir una vida*.

La frase “tenía madera” de la cita incluida antes, nada ingenua en boca del que tiende su trampa de modo indecente, cobra nuevo sentido si se la engarza con el mismo enunciado del corrector en las páginas iniciales; sin dudas, es devolutoria pues en la época del taller, ante correcciones demoledoras de Edgardo Zimmer, el maestro uruguayo a cargo, cuando se inicia la “amistad”, Germán lo consuela así: “—No te azotes –me dijo–  *tienes madera*” (Villoro, 2013, p.77). Sin embargo, en trasfondo y superada la comprensión de quien enuncia, orienta a la noción de borrador relacionada con las tramas imbricadas: acciones de un personaje-autor, relatos escritos y sobre-escritos por un corrector.

El ensayo que abre *La utilidad del deseo* lleva por título “El camino de la madera”; allí Villoro recupera, como en otros volúmenes de este tipo, su relación desde niño con la lengua alemana, y a través de esto, cierta “confusión” con el castellano o idioma materno, confusión que en algún sentido moldea (es su uso) la “apropiación de la palabra escrita” (Villoro, 2017, p.9). Focaliza vocablos alemanes que esbozan líneas vinculantes entre el bosque y los libros, abonando, con ejemplos literarios y filosóficos, un “silvestre punto de partida”: “[...] los libros dependen de la madera que permite producirlos” (Villoro, 2017, p.10). La frase se satura cuando pensamos en las tramas que enlaza “Corrección”, en su final y en el reconocimiento del corrector como quien no solo lee y sobre-escibe o “reconduce” borradores convencionales de un texto, como ya dijimos, “hacia esa otra parte de sí mismo que sería una nueva forma de sí mismo y, por lo tanto, diferente” (Jitrik, 2000, p.79), sino al personaje-autor entendido como un borrador donde necesariamente el *otro* interviene y entonces, a quien “reconduce” hacia otra parte de sí que sería una nueva forma de sí mismo: “[...] decidí escribir este relato. Germán me había dado un tema. Un escritor menor es narrado en vida por otro de talento. El protagonista no advierte que su existencia sigue un dictado ajeno, o lo advierte demasiado tarde” (Villoro, 2013, p.97). Y Borges resuena. La (buena) madera

del personaje-autor, descubierta por Germán cuando eran jóvenes, se transfiere a esta “nueva posibilidad”, la de constituirse en versión del corrector o primer lector de una vida en tanto texto posible de “moldearse” (como la madera), de aceptar infinitas variantes de acuerdo con la interpretación y la voluntad, esa proyección inacabada (o la sombra de su título) que es un *continuum*, según señalé, como la escritura. Desde la perspectiva de Germán, lo colaborativo o lo solidario, marca definitoria de la corrección, en nuestro cuento va mucho más allá porque envuelve a *otros* en su operar: la reconducción resulta determinante de opciones “vitales”.

## V

Susana Zanetti (2010), en su notable volumen *La dorada garra de la lectura*, se refiere a la operación que indagó detenidamente en ciertos textos, ficcionalizar la figura del lector; plantea que respondería a la vocación de “exorcizar a esa figura fantasmática, deseada, a la vez necesaria y amenazante, que parece mirar desde mi hombro y llega a torcerme la mano cuando escribo” (p.12-13). A partir del cuento “Corrección”, la palabra lector podría sustituirse por *lector-corrector*, porque, y regreso a sus argumentos, Villoro también alienta “una imagen doble fusionada”, aunque en su caso y a diferencia de lo que ella indica, las jerarquías persisten (Zanetti 2010, p.13). Si en la mayor parte del cuento, esto es, el desarrollo del primer plan, se nos persuade de que el control es ejercido por el personaje-autor que se asume biógrafo de Germán, el final exalta una inversión –“la cruel inversión de nuestros destinos”, dice quien narra (Villoro, 2013, p.98)– que en realidad ha sido lo inquebrantable desde inicios: al final, la función de la sombra se dejar ver plenamente, se revela en foco ligada a decisiones que involucran desde la vida del *otro* al relato que leemos, a la posibilidad de publicarlo y aun a su interpretación –que nos articula. El desenlace del cuento ratifica lo señalado por Roussel: en tanto lectores, hemos sido partícipes de un fenómeno textual por el que resultamos embaucados, por el que experimentamos el recibir una cosa por otra, eso que se nos ha dado desde la primera página. Y es difícil no recordar alguna frase de Blanchot (1959), que si contribuye a este juicio, le concede un viso positivo: “La literatura no es un simple engaño, es el peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario” (p.111).

Este cuento de Villoro, como muchas de sus piezas breves y según he planteado en la mencionada reseña sobre *Los culpables*, parece sostenerse en un fundamento reducido que en realidad es de apertura, de líneas disparadas desde una historia o centro elemental a cuestiones de diversa índole que rodean el problema de la enunciación, quizás uno de los núcleos más estimulantes de sus reflexiones. Mi atención a las palabras o algún archivo que cada uso acarrea, al trabajo detenido sobre ciertas expresiones o los planos que monta, orientan a gestos percibidos en una lectura atenta de sus relatos, que suelen decir siempre mucho más. A estas alturas corresponde retomar algunas de

dichas cuestiones en beneficio de mi desarrollo: “Corrección” permite recobrar la lectura como esa práctica que, según se ha señalado, “modifica su objeto” (de Certeau, 2000, p.181), una modificación que aquí se instaura *obscenamente* al enfocar la lectura en tanto trabajo visible sobre un producto cuando ingresa el “primer lector” (así denomina el personaje-autor a Germán), quien si incide de manera fehaciente porque corrige, de modo figurado replica la nuestra, la que se está dando sobre la productividad en marcha que se ve transformada palabra a palabra. En este cuento, las escenas de lectura sobre diversos textos –entre ellos, reitero, el que leemos– son las de Germán, quien en sí restaura una ausencia-presencia siempre desapercibida, “esa figura fantasmática, deseada, a la vez necesaria y amenazante” (juego con la frase de Zanetti y recuerdo que el mayor deseo del personaje-autor es que Germán lea sus relatos); me refiero, es claro, al corrector, la sombra que acecha y muchas veces crispera al escritor, el “custodio” dice nuestro personaje-autor cuando asume una dependencia que comprueba y ratifica.

Pero además obliga a pensar la lectura como experiencia que impulsaría el deseo de escribir, algo que muchos textos suelen propiciar, un planteo de Villoro cuando piensa-escribe sus ensayos literarios: Germán canaliza este deseo en sus demoradas lecturas correctoras, deseo que ya no se motoriza como antes, según él mismo expresa, sino *desde/en* otro. Pero, como indicamos, corregir significa redireccionar y en nuestro caso, dicho acto no se circunscribe solo a unas pruebas de galera: la visibilidad de la transferencia de un plano a otro (de lo “simbólico” a lo “material”) remite a la corrección como un más allá de lo puramente textual. Entonces cobra potencia la expansión del concepto de borrador (“Le tuve envidia absoluta, de borrador a borrador” -Villoro, 2013, p.97-). En la conferencia que he citado, Villoro dice: “La noción de “borrador” *permite que el artífice se pase en limpio*. La versión “definitiva” es una forma radical de la paradoja: el autor ha incorporado lo suficiente de sí mismo para que el resultado le parezca venturosamente ajeno” (Villoro, 2017, p.26. La cursiva es mía). Y la cita nos ubica en el después de unos borradores tamizados por la mente-mano del corrector, quien en definitiva decide. En este relato, la corrección no conlleva solo la aplicación de normas sino una flexión ascendente (en cuanto a cristalización) de la escritura de *otro*, flexión producida por quien asume el papel de *alter ego* de ese otro, ya que el primer corrector debiera ser el mismo personaje-autor, y la primera lectura-corrección, una función que este debiera ejercer, la cual aquí se trasfiere a la sombra o custodio, de ahí que mencionara “una imagen doble fusionada”.

En estrecha relación, el segundo plan de “Corrección” propone una interferencia entre planos dije, que también *obscenamente* instaura el deseo, aunque lo desplaza de la escritura cuando en verdad es inherente a ella: si la corrección es una sobre-escritura o es escribir en segunda instancia como Jitrik argumenta, aquí se trata de un completamiento que no se produce en la conciencia del personaje-autor, sino que se

da por la intervención de dicho *alter ego*, la sombra que termina desalojando al *otro* del acto. Me parece que figuradamente reenviaría a la concepción de Villoro también enunciada en la conferencia que he atraído de modo recurrente. Me permito referir *in extenso* pues amplía la última cita en cuerpo:

No hay garantía de que lo que escribimos tenga calidad certificada. Recuerdo una conversación con Roberto Bolaño en la que llegamos a la siguiente conclusión: la única prueba confiable de que un texto “está bien” ocurría cuando nos parecía escrito por otro. Esta repentina despersonalización permite la autonomía necesaria para que una obra respire por cuenta propia. Al mismo tiempo, nos priva de la posibilidad de sentirnos orgullosos de ella, pues su mayor virtud consiste en parecer ajena. Escribir significa “suplantarse”, ser una voz distinta. Por eso Rimbaud pudo decir: “Yo es otro”. (Villoro, 2017, p.25)

Podríamos especular sobre más aún y formular nuevas interpretaciones. Como las anteriores, tendrían justificación porque en este cuento, y corresponde subrayarlo, los planos interferidos permanecen en un solo dominio: si bien la transferencia descripta orientaría a escudriñar aquello que porta más o menos realidad (pienso en Blanchot), esto es, la diferencia entre presuntos *real* e *irreal* o entre vida y literatura, algo que las biografías provocan indagar, considerado con detenimiento surge lo más interesante: todo aquí es escritura, es literatura, es esa segunda *realidad* creada por la lengua que espolea infinitas reflexiones sobre cosas muy serias –“No se escribe para mentir sino para decir otra clase de verdad”, señala Villoro (2017, p.31)–, afiliándose a la familia tutelar que mencioné al principio. Entonces, ¿qué plano es “más” real cuando *todo* conlleva el mismo estatuto dado que *todo* está sometido a la ley de la palabra (pienso en Mallarmé). Esta aserción contundente la proporciona el cuento de modo oblicuo, es una aserción que olvidamos pese a que por esta no somos embaucados: al convocarnos como lectores, esto es, al exacerbar una autorreflexividad que des-cubre la productividad en marcha desde el comienzo hasta el final, *obscenamente* (y reitero esta expresión) se nos compele a no perder de vista el juego que jugamos cada vez en tanto lectores, el que está jugando el autor a través de ciertos personajes que encarnan autores y lectores (a él mismo, a nosotros), el juego de los signos y las significaciones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, España: Paidós.
- Barthes, R. (1976). *Sobre la lectura*. Recuperado de <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/rbplac.pdf>.
- Blanchot, M. (1959). *El libro que vendrá*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.

- De Certau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México D.F, México: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Deleuze, G. (2010). *La literatura y la vida. Estafeta Gilles Deleuze*. Recuperado de <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/01/gilles-deleuze-del-juego-ideal.html>.
- Garate, M. (2018). Artes (artilugios) de Villoro. En M. Marinone y G. Tineo (Coords.). *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas* (pp.119-140). Mar del Plata, Argentina: EUDEM.
- Jitrik, N. (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Marinone, M. (2013). La escritura entre la vida y la muerte. En M. Marinone y G. Tineo. (Coords.). *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas* (pp.137-165). Mar del Plata, Argentina: EUDEM.
- Marinone, M. (2008). *Los culpables*, otro “efecto personal” de Juan Villoro. *Bazar Americano*. Recuperado de <https://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=119&tabla=resenas&=Marinone>.
- Roa Bastos, A. (1991). El texto cautivo. *Anthropos. Antología narrativa y poética*, 25, 88-99.
- Piglia, R. (2014). *Formas breves*. Buenos Aires, Argentina: Debolsillo.
- Villoro, J. (2013). Corrección. *Espejo retrovisor* (pp.75-98). México: Editorial Planeta Mexicana.
- Villoro, J. (2017). *La utilidad del deseo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Zanetti, S. (2010). *La dorada garra de la lectura*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

---

<sup>1</sup> Mónica Marinone es doctora en Letras por la UBA y *Magíster Artis* en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Es profesora e investigadora del CELEHIS en la Universidad Nacional de Mar del Plata, allí se desempeña como experta en el área de Cultura Latinoamericana para el grado y el posgrado y dirige un grupo de investigación con becarios y tesistas. Actualmente es Directora del Doctorado en Letras en la Facultad de Humanidades y representante por la UNMdP en el ND *Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura*- AUGM- Grupo Montevideo, gestado y antes coordinado por ella misma. Ha publicado artículos y ensayos en volúmenes colectivos, revistas nacionales e internacionales, ha coordinado antologías para editoriales argentinas y del exterior y, en colaboración, cuatro volúmenes internacionales que constituyen una serie destinada a Latinoamérica: *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina, Viaje y relato en Latinoamérica, Noticias de diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas* y *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas*.

<sup>2</sup> Recurro a una expresión de Garate (2018) en su título, más allá de que su ensayo se aboque a otras cuestiones y textos desde una perspectiva diversa. La recupero pues el cuento de Villoro que nos ocupa despliega mecanismos sutiles algunos de cuyos efectos pretendidos suelen pasar inadvertidos.

<sup>3</sup> La frase es un homenaje a Salvador Garmendia, un maestro en el arte de contar. Piglia (2014, p.104) señala: “Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias. [...] El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1”.

<sup>4</sup> El cuento “Corrección” inicialmente fue publicado en Juan Villoro (1999). *La casa pierde*. Madrid, España: Alfaguara. Manejo la versión incluida en *Espejo retrovisor*.

<sup>5</sup> Pienso nuevamente en Salvador Garmendia.

<sup>6</sup> “[...] se refirió a *Noche en blanco* con argumentos sagaces. *Coincidió con ella en secreto. La nueva novela de Germán me había parecido estupenda pero no iba a elogiar a quien me rechazó* (un cuento) en *Astrolabio* (una revista)” (Villoro, 2013, p.81). Los subrayados son míos.

<sup>7</sup> El uso *sombra* permite lecturas desde perspectivas diversas que no consideramos: desde las reflexiones de Jung a las artes visuales, el recurso a la sombra ha sido sustancial en la historia cultural de Occidente. Respecto de la literatura latinoamericana y en atención al gesto de biografiar- autobiografiar, cabe la mención, al menos, del peso del *Facundo* y sus proyecciones.

<sup>8</sup> “A los cuarenta y cinco años era el mejor escritor de mi generación y estaba liquidado. Luchaba para armar una frase, movía la lengua de un modo atroz. Sus libros le habían cobrado un peaje de fuego” (Villoro, 2013, p.85).

<sup>9</sup> “Ante una pregunta distractora, Germán dice: “-Esto es genial- señaló el texto que leía. No respondió a mi pregunta. Una sonrisa oblicua le atravesó la cara” (2013, p.88).

<sup>10</sup> Muchos relatos podrían citarse a manera de ejemplo, pero recuperada la tendencia que nos ocupa, así como ciertos efectos pretendidos en cuanto a un modo de entender la escritura de una vida, *mutatis mutandis* remito a mi ensayo sobre *El cuervo blanco*, de F. Vallejo (Marinone, 2013).

<sup>11</sup> “Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida”, dice Deleuze (2010). Y vale recordar mi referencia a la retórica de los comienzos de Villoro.