



Stefano Tedeschi

El testigo y las monedas en la obra narrativa de Juan Villoro

No se si antes o después o nunca, pero yo estaba allí,
asomado a todo
y todo se me confunde en la memoria, todo ha sido lo
mismo:
un muerto al final, un adiós, unas cenizas revoladas ¡pero
no un olvido!
Porque hubo testigos, y habrá testigos, y si no es el hombre
será el cielo quien recuerde siempre
que ha pasado un rumoroso cortejo, lleno de vestimentas y
sonatas, lleno de esperanzas
y rehuyendo al temor: siempre habrá un testigo que verá
convertirse en columnilla de humo
lo que fue una meditación o una sinfonía, y siempre
renaciendo.

Gastón Baquero, "Memorial de un testigo", Parte III.

Un hombre arroja al vacío una vieja moneda y espera que caiga, para adivinar qué cara le tocará en suerte, y mientras tanto revive los trabajos y los días, el tiempo que le ha correspondido, la gente con la que ha vivido.

Volveré sobre esta imagen al final de este artículo, pero por el momento tendré que situar mejor el nombre y los libros de Juan Villoro (Ciudad de México, 1956), ya que resulta casi desconocido en Italia, y argumentar las razones de la elección de este autor como representativo de las direcciones de la literatura hispanoamericana actual.

Con Villoro todo empieza en Ciudad de México, y allí habrá que buscar también nuestro punto de partida. El hombre urbano que vive en las grandes ciudades de finales del siglo veinte no parece tener grandes espacios de libertad: apretado entre obligaciones nuevas y viejas, horarios que respetar, controles agobiantes, transportes improbables e impuestos siempre nuevos sobre cualquier cosa, no puede repetir, como sus antepasados, que "la ciudad nos hace libres", y va buscando vías de escape de una situación cada vez más opresiva. Por otro lado no hay que olvidar que las ciudades concentran en sí todos los eventos posibles, así como resulta de un simple repaso de un periódico cualquiera, de cualquier país del mundo: políticos y deportistas, escritores y curas, actores y terroristas se dan cita en las megalópolis para celebrar sus acontecimientos más espectaculares. La literatura ha ido describiendo esta condición en innumerables cuentos, novelas, poemas, y el tema de la ciudad y sus consecuencias casi llega a confundirse con la práctica misma de la narración, ya que nos resulta difícil hoy leer un texto totalmente desligado del ambiente urbano.

Si esto puede resultar evidente en las narrativas europeas y de Estados Unidos, aparece aún más relevante en la literatura mexicana: al final de los años cincuenta desaparece por completo la línea "rural"

de la narrativa, hasta entonces dominante, para ser suplantada por una omnipresente preocupación hacia la vida urbana, en sus diferentes aspectos generacionales, políticos, de género, con la única distinción entre las historias de la megalópolis capitalina y aquellas de las ciudades de provincia, que en los últimos años han vuelto a cobrar interés, sobre todo con referencia al norte del país.

La preponderancia de los temas urbanos ha coincidido con el abandono de los grandes proyectos narrativos, ya que resulta impensable reducir la variedad y la complejidad del laberinto de Ciudad de México a un libro, un cuento o una novela: las escrituras se han vuelto a menudo minimales, simbólicas, testimoniales, y la literatura mexicana actual da la impresión de una “dispersión multitudinaria”, para usar el título de una antología de cuentos publicada hace unos años[1]. En este panorama fragmentado y de múltiples propuestas hay que renunciar de antemano a cualquier planteamiento para encontrar un autor “ejemplar”, o “significativo” de la narrativa mexicana reciente, y la tentación más cómoda sería la de emprender una presentación panorámica de sus tendencias más destacadas (la novela histórica, la escritura de las mujeres, la narrativa del grupo del “crack”, el cuento breve, el minicuento, etc.), realizando una especie de catálogo para lectores curiosos. Me he dado cuenta rápidamente de que el número de autores y textos que hubiera sido necesario citar habría transformado el catálogo en una lista bibliográfica, de dudosa utilidad y seguro aburrimiento.

La elección de Juan Villoro responde antes que nada a un criterio de calidad: teniendo en cuenta que en todo caso la calidad media de la escritura en México resulta hoy muy alta, la trayectoria de Villoro se nos presenta con una producción textual de notable categoría en todos los géneros que ha explorado[2]: a pesar de que de él se ha traducido sólo el libro *Palmeras de la brisa rápida, un viaje a Yucatán*[3], el escritor mexicano tiene una bibliografía muy extensa, que cuenta ya con cuentos, novelas, ensayos, libros para niños, crónicas, traducciones del alemán y del inglés, colaboraciones con periódicos y revistas, y su última novela, *El testigo*, ha sido galardonada con el Premio Herralde (2005), uno de los más importantes del mundo hispanico.

Este poligrafismo puede parecer una característica generacional, o incluso una tradición mexicana, ya que muchos de los más grandes escritores del país tienen una bibliografía compleja y a veces incontrolable. Ordenando los datos de Villoro se puede observar que esta tendencia no significa una clara diferencia de estilos o de propuestas de escritura, sino que hay una unidad de inspiración, una reiteración de temas y figuras que se van afirmando como constantes en su producción, en los ensayos como en las crónicas, en los cuentos como en las novelas, acompañadas por un estilo que se ha construido como uno de los más reconocibles del panorama mexicano actual.

Resulta difícil entonces encontrar un punto de partida en este conjunto tan unitario, pero quizás nos convenga empezar por las crónicas, un género que Villoro ha venido practicando desde muchos años, y que sigue ejerciendo en sus colaboraciones periodísticas.

La crónica se nos presenta como una de las formas de escritura más típicas del México contemporáneo, tanto que se le han dedicado antologías y estudios detallados, y a través de ellas casi sería posible esbozar una historia de la evolución de la cultura mexicana, sobre todo en sus cambiantes relaciones con la capital: de hecho algunas de sus voces más importantes han ido construyendo un laberinto textual que sigue el crecimiento imparable de la ciudad, y ha sido posible encontrar diferentes posiciones frente a este sujeto, fascinante e difícil de abarcar en su totalidad. Estudios recientes han sugerido que en líneas generales, el cronista puede adoptar dos perspectivas: la del *cronista testigo* o la del *cronista protagonista*. En la primera de estas modalidades, el sujeto de la enunciación se define a si mismo

como un informante que ha observado y documentado de primera mano los acontecimientos que recoge en su texto, [...] Cabe además la perspectiva de la crónica centrada en el avatar de su narrador quien se convierte en el protagonista de sus propias digresiones textuales.[4]

Aun precisando, con la autora del ensayo, que estas dos modalidades se van entrecruzando en el quehacer concreto de la escritura, habría que añadir otra perspectiva posible, o quizás un matiz a la figura del *cronista testigo*: en efecto el testimonio de la crónica se construye por medio de la acumulación, en un espacio bastante reducido, de elementos considerados esenciales para la presentación de un lugar, un acontecimiento, un personaje político, o simplemente de un hecho curioso, recuperado por la mirada atenta del cronista. El protagonismo del cronista se situaría así, en cualquier caso, al nivel de la selección de los elementos, y la diferencia de perspectivas resultaría evidente solo en el momento de presentarse al público lector, y en este punto se podría distinguir entre una selección ya destinada de antemano a la demostración de una tesis, y otra que escoge elementos dispersos para restituir la variedad y la complejidad del real, y que muchas veces se acompaña de una apreciación mas bien irónica, desenfadada, llena de dudas más que de respuestas.

Villoro se sitúa claramente en esta segunda vertiente, que tiene antepasados ilustres, desde Manuel Gutiérrez Nájera a Salvador Novo a Jorge Ibarguengoitia, y que no rehuye del compromiso con la realidad que va describiendo[5], sino que renuncia a una interpretación a veces demasiado estricta, dejando lugar a posibles lecturas diferenciadas. Observamos esta estrategia por ejemplo en una crónica consagrada a Tijuana, quizás una de las ciudades fronterizas más conflictivas del mundo[6]. Ya desde el comienzo una cita improbable, la de Bioy Casares y Borges, prepara el lector a una visión inusual de Tijuana, que empieza a revelarse en las líneas siguientes a través de una acumulación de definiciones, de observaciones propias y ajenas, con una aproximación paulatina al objeto, en busca de un animal simbólico del lugar: se propone el coyote, apodo con el que se indica “el que habla mal y dispone del picaporte secreto para que los mexicanos entren a Estados Unidos”, o la foca, “animal indeciso entre el mar y la tierra”, para terminar con “el ganado híbrido que inventó Tijuana: los burros pintados de cebras”.

La naturaleza variable de la ciudad se enfrenta en seguida sin embargo con un elemento “duro”, inevitable, el muro que señala la frontera entre Estados Unidos y México, y aquí también se juntan elementos dispares, difíciles de interpretar:

Como medio de control, resulta absurdo; tiene hendiduras que sirven de escalones y no es muy alto. Wade Graham, de la revista *Harper's*, comparó esta muralla con las instalaciones de Christo. En efecto las vallas que recorren línea fronteriza y se adentran treinta metros en el mar, no sirven para detener a los ilegales sino para avisarles que serán detenidos. La ignominiosa chatarra cumple una función de propaganda; anticipa los horrores que pueden sufrir los temerarios. El paisaje no es feo por casualidad. Desde que entró en vigor el operativo *Gatekeeper*, en octubre de 1994, cerca de cuatrocientos mexicanos han muerto tratando de alcanzar el cielo provisional que conocemos como “el otro lado”.

Después de este escalofriante detalle, el autor toma otro derrotero inesperado, y pasa a hablar de la comida china, considerada como el puente que une las culturas de las dos fronteras, del increíble número de farmacias de Tijuana, de los inverosímiles avatares de la economía de la ciudad, de la visita a un inevitable local de *strip-joint*, para volver al final a dos temas centrales: la presencia del Narcotráfico y las voces de las “espaldas mojadas”, recogidas en un diálogo que oscila entre el miedo, la desesperación de la pobreza, la lucha contra las autoridades, la esperanza de alcanzar “el otro lado”:

La frontera es una vasta operación narrativa; los relatos prueban que atravesar es posible, que Rubén y Chucho y Carmen y Ramona ya trabajan en la fresa o en la uva, que burlaron los aviones mosquito y el ojo de tigre, un aparato equipado con sensores de calor. Pronto, uno de ellos será, felizmente un alien en Estados Unidos.

Pero también abundan los alardes negativos:

- A mi me han rebotado más de treinta veces – dijo un joven que parece haber nacido tratando de cruzar.

La solución es insistir. Tarde o temprano la marea se vuelve incontenible.

Las voces de la ciudad se entremezclan, se superponen, se organizan como un paisaje impreciso, y dejan al lector impresiones cambiantes, y al final la salida de Tijuana no puede ser más que dubitativa, frente a una realidad que resulta imposible de clasificar:

En mi último trámite aduanal, tomo el pasillo que indica: NADA QUE DECLARAR. El lema ampara a quienes viajan con equipaje legal; también, a quienes regresan llenos de perplejidades.

Este tipo de crónica se podría transformar en cuentos, en una narrativa breve de corte ultrarrealista, pero en cambio los cuentos de Villoro, algunos de notable calidad, funcionan más como ejercicios literarios, casi como pequeños homenajes a sus autores preferidos: Cortázar, Borges, Monterroso, ciertos autores alemanes. El estilo y la visión del mundo de las crónicas pasan en cambio directamente en las novelas, y allí logran sus resultados más importantes: la concisión y la precisión en el dibujo de los personajes, el gusto por la frase aforística, la capacidad de organizar la narración novelesca en unidades más puntuales, la técnica de la digresión, son todas características que Villoro transporta de la crónica a la novela, para construir máquinas narrativas intrigantes y complejas.

El punto de enlace más importante entre las crónicas y las novelas se encuentra también en una constante fidelidad a los espacios, a los lugares, y principalmente a Ciudad de México, donde se desarrollan gran parte de las historias narradas por Villoro y el mismo autor revela en una entrevista su estrecha relación con este lugar:

Me fascina la Ciudad de México. Tengo una relación intensísima con ella. Pienso que es como estar enamorado de la mujer barbuda del circo, que no es la más hermosa del mundo, pero, pues necesitas los besos con barba y bigote que sólo ella te puede dar.[7]

Lo que está claro, también para Villoro, es que resulta imposible abarcar toda la realidad de la megalópolis en una novela, o incluso en un proyecto serial: una ciudad de más de veinte millones de habitantes escapa a cualquier propósito de descripción cabal, y es imposible volver a plantearse una versión puesta al día de *La región más transparente* de Carlos Fuentes[8]. La estrategia de Villoro consiste entonces en un acercamiento por detalles, por flashes inmediatos, como al comienzo de *El disparo de Argón*:

Y sin embargo la vida seguía como si nada: un voceador se calentaba las manos en la nube de un anafre, un gendarme escupía despacio en una alcantarilla, un afilador ofrecía su piedra giratoria soplando un silbato de aire algodonoso, gastado. El olor de siempre, a basura fresca, como si por aquí hubiera un muelle, una orilla para ver el agua; respiré con ganas: un efluvio de mercado recién puesto que en unas horas olería a mierda, carbón, venenos químicos.[9]

O más bien a través de un sistema de comparaciones, o incluso por ausencia, como ocurre al personaje de *Materia dispuesta*, al momento de describir su colonia:

La colonia se llamaba como la última parada del tranvía: Terminal Progreso. [...]. Vivir en las afueras equivalía a crecer contra la naturaleza; anhelaba el día en que las milpas donde verdeaba el maíz fueran sustituidas por cines y centros comerciales. Estábamos en la incierta frontera de las familias recién perjudicadas o que mejoraron apenas lo suficiente para salir de una decrepita vecindad en el centro. [...] Las diversiones locales consistían en desenterrar flechas de obsidiana en los lotes baldíos o pescar ajolotes en los arroyos y meandros cercanos a Xochimilco. Larvarios, fríos, gelatinosos, los ajolotes recordaban una era de volcanes activos y saurios fabulosos; por desgracia su hábitat se reducía al agua castigada de Xochimilco, lo único que quedaba del lago de los aztecas. Aquel paraje era un híbrido sin gloria; la ciudad sitiaba al campo sin derrotarlo y llegaba a nosotros en forma precaria: en los riachuelos, los celofanes de golosinas devoradas desde hacía varios meses, flotaban junto a los lirios.[10]

Como se puede observar, la ciudad no es un espacio agradable, no se esconden sus defectos, sus fealdades, incluso sus monstruosidades, pero la relación que se va creando entre el despropositado objeto urbano y la mirada del observador carece de aquella sensación de resignación, llevada muy a menudo a la desesperación, que se encuentra en muchos escritores mexicanos[11].

Se insinúa aquí la lección aprendida en las crónicas: el detalle, los pormenores aparentemente nimios no adquieren nunca el sentido de símbolos generalizadores, sino que se quedan por lo que son, parte de una realidad que hay que observar con la mirada del entomólogo, con la atención que se puede volver cariño. Villoro juega con la yuxtaposición de elementos heterogéneos, de tiempos desfasados, para dejar sitio a la aparición de inesperados brotes de hermosura: el efluvio del mercado recién puesto, los lirios cerca de los canales.

La trascendencia misma de las dimensiones de la ciudad lleva consigo esta posibilidad de belleza, y la técnica de la acumulación descriptiva permite admitir la compresencia de objetos entre sí contradictorios, de manera que el espacio urbano pueda acoger las tribus más extrañas, y que cada una pueda instalarse según sus costumbres, como ocurre con los niños de San Lorenzo, la colonia donde se desarrolla *El disparo de argón*, verdadero microcosmos de la urbe:

Los niños de San Lorenzo son un intermedio, ni dignos hijos de una tribu ni tiranuelos con juguetes de pilas; apenas llegan a un cuarto, se instalan con una disponibilidad absoluta: traen radiadores, cobijas de cuadros y largos flecos, pegan fotos, como si estuvieran en un cuarto de alquiler[12].

Y un intermedio son los protagonistas de las novelas de Villoro, que se mueven todos dentro de la Ciudad, o alrededor de ella: personajes llenos de dudas, de incertidumbres, que se presentan haciéndose preguntas sin atreverse a buscar respuestas definitivas. El doctor Balmes, protagonista de *El disparo de argón* es un oftalmólogo sin carácter, que vive sólo para el trabajo, un “desastre para la vida en pareja” (p. 59), un hombre cuyo estado de ánimo “depende de las nubes más de lo que quiera admitir” (p.15) y que en el momento crucial de su vida no hace “otra cosa que dudar” (p. 256); Mauricio Guardiola, el joven en el centro de las aventuras de *Materia dispuesta*, tiene muchas dudas sobre su identidad sexual, se considera “un desperdicio” (p. 40), vive a la sombra de una familia desgarrada, pero sin tragedias, y se deja llevar por amigos, parientes, situaciones que lo dejan siempre al borde del abismo; Julio Valdivieso es quizás el personaje más complejo, así como la novela *El testigo* es el proyecto narrativo más ambicioso de Villoro: profesor de literatura con “una cara común” (p. 212), con un nombre que le viene “no de un mártir sino de alguien que miraba el mundo como si sobrara” (p. 239), vive en Europa desde hace veinticuatro años y

ha restringido voluntariamente su campo de estudio para esconderse detrás de “autores caprichosos, minoritarios, que pactan bien con el misterio” (p. 42). Valdivieso se define por una “posesión por pérdida”, por un gran amor extraviado probablemente porque acudió a la plaza equivocada el día de la cita más importante de su vida. Justamente gracias a estas características se podrá transformar en “el testigo perfecto” (p. 311), que podrá recorrer los vericuetos de su historia personal, de la de su familia, hasta abarcar el país entero.

Los tres tienen además la peculiaridad de fijarse en los detalles, en

un curso donde las pequeñeces, los objetos secundarios y laterales, se discutieron con la certeza que eso integra un orden, el reverso de un tapiz.[13]

Tanto es así que una secuencia de casualidades ayuda a Mauricio Guardiola a resolver un conflicto con las ambiciones del padre arquitecto, y el doctor Balmes logra su “disparo de argón”[14] más acertado concentrándose en una cáscara de mandarina:

A mí la cáscara me sentó bien. Me acomodé en el visor, confortado por la normalidad de tener una basura a la vista. Estaba más cerca del doctor Felipe que recibía en pago un ramo de cilantro que del Maestro inalcanzable.[15]

De alguna manera las pequeñas basuras, los detalles, las casualidades les permiten dar el salto para asomarse a una realidad diferente, hacia cambios que, como veremos, permanecen abiertos.

Los protagonistas de las tres novelas se encuentran también en el centro de una telaraña de relaciones humanas, con familias complicadas, llenas de enredos y de personajes extraños, de una clase media que no llega a tener seguridades económicas estables: los padres se muestran con todas sus debilidades, un profesor de secundarias que

vive para enaltecer momentos de resistencia sin visos de triunfo: el pasado es un fantástico desastre, una épica con geniales maneras de morir.[16]

O bien un arquitecto con “afán mexicanista” que llega a ser famoso gracias a una amante compartida con un ministro, un abogado que renuncia a la práctica de los tribunales para refugiarse en la administración pública y en los estudios teóricos.

Todos estos personajes, que sería injusto definir como “menores”, se nos presentan gracias a pinceladas rápidas, impresiones inmediatas, que los conectan de repente con el espacio en el que viven. Como ha escrito con acierto Mihály Dész, nuestro autor

Logra la condensación mediante un recurso que en un principio podría parecer un derroche: el uso continuo de la frase feliz, el alarde de su don aforístico, su compulsión de definir. [...] No sólo la especial capacidad de conceptualización, la chispa dialéctica, está al servicio de la condensación. Villoro es también un gran observador dotado de un oído finísimo. En la estrafalaria modernidad que reflejan sus obras, la tortillería se llama tortilladora y la panadería panificadora, “el tráfico está de pronóstico”, y los hombres preocupados por el destino de la patria describen a México como “una isla en el mar convulso de América Latina”. [17]

Otra característica que aproxima a los tres protagonistas es su problemática relación con las mujeres, normalmente desastrosa hasta al momento en que aparecen figuras femeninas capaces de catalizar no sólo la atracción física, sino un conjunto de sentimientos que llegan a cambiar la trayectoria de la construcción narrativa.

De hecho no resaltan por su hermosura, sino por su personalidad, como ha explicado el mismo Villoro

en una entrevista:

Por otro lado, hay un gusto por la belleza castigada, no la belleza canónica que nos ofrecen los anuncios de shampoo, sino la belleza vulnerable. Con esto no quisiera yo promover un gusto esperpéntico, pero sí creo que es mucho más atractiva la percepción física que se humaniza con algún defecto, con algún padecimiento, con alguna dolencia. Nos podemos vincular con la gente mucho mejor por sus heridas.[18]

No sorprende entonces que lleven consigo “historias tristes”, pero también las aflicciones se pueden mirar con ironía, hasta llegar al cariño:

En los últimos días he dejado de hacerle preguntas, pues todas sus historias son tristes. Acaricié su cicatriz que loide y habló de maltratos en el hospital de Xoco [...] Su primer amor se hundió en una cañada del Popocatepetl. ¿Cuántos alpinistas hay en México? No muchos, de seguro, pero ella tenía que perder la virginidad con un muchacho inepto que acabara sepultado en nieve. Es obvio que alguien con el rostro de Mónica no puede pasar por la vida sin historias agradables, pero sólo habla de un vestido hermoso si después se le encogió. Su sonrisa gana fuerza, una fuerza abrasiva, después de tantas llaves rotas en las cerraduras, tantos paraguas perdidos, tanto catarro, tanto abuso.[19]

Esas mujeres tienen sin embargo, en las primeras dos novelas, la capacidad de sacar a los protagonistas de su indolencia, de la rutina, hacia un futuro incierto y seguramente diferente. El dibujo narrativo de *El testigo* presenta distintas figuras femeninas, conforme va enredándose el laberinto de la historia, y las mujeres de Julio Valdivieso se conectan con los diversos tiempos y lugares: Nieves, el primer amor perdido, con la infancia, la adolescencia, la provincia que quizás nunca existió[20]; la chilena Olga Rojas con la juventud, los estudios universitarios y un presente de luchas políticas minoritarias; Paola, su esposa italiana, traductora de autores mexicanos, con los años europeos, la distancia rebuscada, la lejanía, y finalmente Ignacia lo llevará al redescubrimiento de la tierra y de los orígenes. Las cuatro tienen obviamente rasgos diferentes, y una peculiar evolución narrativa, pero todas se enfrentan al protagonista por diferencia, sin acoplarse a sus rarezas, en una lucha constante, que representa uno de los núcleos generadores de la novela.

La evolución de los personajes se enlaza muy de cerca con la estructura de las novelas: *El disparo de argón* y *Materia dispuesta* presentan una clara división en dos partes, con un núcleo central asociado a un fuerte yo narrativo, que corresponde a la voz del protagonista. Las numerosas digresiones en flash back aclaran el pasado y el entorno de los personajes principales y predominan en los primeros capítulos, antes de que un cambio intervenga para modificar la situación: en *El disparo de argón* la inserción de una modalidad narrativa nueva, la de la novela policiaca, mientras en *Materia dispuesta* el cambio se concreta en una variación de la voz narrativa, que incluso llega a dialogar consigo misma.

La estructura de *El testigo* es más compleja, con el personaje de Julio Valdivieso, al centro de toda la narración, que compagina tiempos diferentes con pausas de la narración que corresponden a agujeros de la memoria, oscilante entre espacios distantes (y por primera vez la novela se aleja de Ciudad de México para aterrizar en un mundo rural, en la hacienda familiar de Los Cominos) y la memoria funciona como catalizador de todas las múltiples tensiones que se acumulan en las páginas del libro: entre la infancia y una madurez incierta, entre las contradicciones de la historia y un presente sin rumbo claro, (el de las primeras elecciones en que no gana el PRI, en el poder desde hace ochenta años), entre Europa y América, entre el fascinante caos de la ciudad y el poder seductor del campo, entre las muchas mujeres que aparecen en su vida.

La conexión de estas mujeres con el tiempo lleva consigo también una relación con la historia reciente

del país, y Juan Villoro, como muchos escritores mexicanos, no se libra de enfrentarse a esa historia tan contundente y problemática, como si le tocara también a él, como a Julio Valdivieso, “armar el archivo de su tribu”.

Las tres novelas de Villoro, así como los cuentos, las crónicas, los ensayos, prefieren enfocar la historia desde un punto de vista deslizado, desde la mirada de las sirvientas:

Esas pinches mujeres se pasan la vida contando chismes, nunca de ellas sino de los patrones. Atesoran su memoria, coleccionan fotos, las intercambian. Se saben la fecha de la boda de alguien que no han visto pero forma parte de esa mitología: « El señor Julio se casó con una italiana muy guapa en una ciudad que le llaman Florencia...» Eso me dijo. ¿No te parece increíble, esa vida en la sombra?[21]

Esta visión desde la sombra, casi una historia *in minore*, permite que el pasado se mezcle continuamente con el presente: la clínica oftálmica donde trabaja el doctor Balmes está decorada con bajorrelieves con imágenes aztecas (el ojo de Tezcatlipoca domina el edificio), el arquitecto Jesús Guardiola, el padre del protagonista de *Materia dispuesta*, llega a ser famoso construyendo hoteles que recuerdan templos mayas o iglesias con falsos patios coloniales, el excusado de la hacienda de Los Cominos se llama “Juárez”, para expresar el desprecio de la familia del protagonista hacia las leyes liberales de la Reforma. De esta manera es posible también acercarse al pasado con humor, como a través del rostro de Sebastián Quemés, uno de los personajes de *El disparo de argón*, que tiene “uno de esos rostros que aparentemente abundaban en 1910, un rostro de revolución”, un humor que puede desembocar rápidamente en la sátira, como ocurre con el edificio del arquitecto Guardiola, con planta a forma de equis, porque “¡México se escribe con equis!”.

La inclusión del pasado en la historia de hoy no provoca tan sólo choques irónicos, sino que puede todavía influir en el movimiento del presente y cambiar su rumbo, así como el de los personajes: el descubrimiento casual de un escalón azteca impide una especulación inmobiliaria, y acerca Mauricio a Verónica en *Materia dispuesta*, mientras las relaciones con la historia llegan a ser decisivas en *El testigo*, donde se colocan en todos los niveles de la narración, juntándose con la difusa intertextualidad que caracteriza la novela.

De hecho el protagonista decide volver a México para colaborar con una institución constituida para cuidar la memoria del poeta Ramón López Velarde, uno de los mitos literarios del país, y una vez allí se ve envuelto en la producción de una serie televisiva sobre la guerra cristera, un periodo encubierto de la historia mexicana. Aquí la historia se conjuga de un lado con la literatura, y del otro con la religión, un tema que ya se había asomado en las novelas precedentes, para adquirir en la última una relevancia inusual.

Lejos de ser una “novela teológica”, y aun menos de querer demostrar una tesis, de hecho *El testigo* cuenta, entre muchas otras cosas, una evolución del protagonista hacia la problemática religiosa. El punto de partida es un escepticismo ordinario, ayudado también por la poca credibilidad de las propuestas: la telenovela sobre los cristeros y nada menos que la beatificación de López Velarde, y a una pregunta exacta sobre el tema Julio Valdivieso responde con una meditación introspectiva y una frase corriente para muchos:

Ésa era su religión, como contar ovejas, recordar los nombres de los emperadores aztecas, los sitios de la ruta de Hidalgo, las posiciones de la vuelta ciclista a Francia, una serie entre dos datos decisivos, un rito infantil, como leer las letras ínfimas de la caja de cereal mientras su madre le decía algo espantoso. Nada muy extraño en una especie que

tocaba madera y suprimía la fila trece en los aviones.

A Roviroso se limitó a decirle que su familia era el mejor antídoto contra el catolicismo.[22]

El estudio obligado de la guerra cristera, una masacre semiolvidada de raíz religiosa, le trae muchas dudas, y empieza a hacer temblar su pasividad de testigo frente a la historia del país, y a la suya personal:

Algo se le escapaba, tal vez porque no lo merecía o no debía fijar esa sustancia evanescente, y algo lo retenía en esa confusión. Estaba ahí como el cristero dormido en el cadalso o el verdugo asombrado por la fe que no entendía.

Quienes fueron testigos de esos hechos reaccionaron con la perplejidad del adversario o la aceptación beatífica del militante, y eso dificultaba entenderlos. Revisar lo que esa gente había comido, mirarlos en su día, ante el mudo horror o la incompatible entrega de sus miradas, producía el estremecimiento de adentrarse en territorio ilícito, una región que sólo se tolera a la distancia o en ausencia, como otra posesión por pérdida.[23]

Cuando, al final de la novela, Julio utiliza la motocicleta del padre Monteverde, ese cura extraño que quiere la beatificación de López Velarde, para sustraerse en el último momento ante la invasión mediática de la televisión, sus visitas a los caseríos alrededor de la hacienda de Los Cominos parecen sustituir las del cura, y la vuelta a las raíces significa también una vuelta (quizás un poco forzada) a una religión primaria, algo que todavía no se entiende pero que forma parte de la tierra[24]. En todo caso el asunto queda como una cuestión abierta, pero *El testigo* muestra cómo las preguntas y las dudas sobre ese tema pueden entrar de forma novedosa en la novela contemporánea, como ha afirmado con acierto Mihály Dés:

Sin embargo, uno de estos logros me parece problemático. Me refiero al sesgo religioso de la obra, que culmina en una suerte de revelación. Si la literatura clásica nace del conflicto con los dioses y sus reglas de juego, la moderna surge de la ausencia, ora dolorosa, ora embriagadora, de esa presencia real. Las recaídas de Claudel tan sólo fueron modas efímeras. El mismo Villoro acaba de demostrar en esta poderosa novela que la religión sigue siendo un asunto central y fascinante, y que la literatura no es un acto de fe.[25]

La relación con la historia permite entonces un considerable nivel de juegos intertextuales, que se van multiplicando conforme aumenta la complejidad de la trama de las novelas, hasta el punto de que la cita de poemas enteros de López Velarde influyen sobre las acciones de los personajes de *El testigo*; las múltiples referencias literarias, abiertas o escondidas, que es posible encontrar claramente en el texto no funcionan como meros alardes de sabiduría, o como un guiño para lectores expertos, sino como algo que está vinculado de manera muy estrecha con la vida de los personajes: Julio y Nieves se tienen que encontrar, para salir juntos hacia Europa, en la plaza que Octavio Paz cita en *Pasado en claro*, y cuando el plan falla, el solitario Julio podrá definirse como “un archipiélago de soledades”, recordando el grupo de los Contemporáneos.

Se alcanza otro nivel de intertextualidad cuando en las novelas, sobre todo en *El disparo de argón* [26], se insinúan formas y procedimientos de la novela policiaca: no se trata en realidad de descubrir culpables o de solucionar misterios, más bien de la brusca intrusión de una realidad violenta (el tráfico de órganos, el narcotráfico) en la cotidianidad apacible de los protagonistas, así que otra vez la literatura se apodera de la realidad para influir en los personajes, que se ven empujados a tomar decisiones imprevistas, a seguir derroteros insólitos.

En efecto también los ensayos de Villoro no se limitan a investigaciones puntuales y eruditas sobre textos y autores, sino que implican siempre otro nivel de búsqueda que utiliza el vasto armazón crítico

del que dispone el autor para entender algo más del mundo, para situar los textos y los autores en un círculo de conocimientos: reflexionar sobre Rulfo y Alejandro Rossi, sobre las relaciones entre Goya y Fuentes, presentar Schnitzler o Calvino permite descifrar detalles, “pequeñeces” que nos hacen vivir mejor, como le pasa al doctor Balmes al final del *El disparo de argón*. En el momento clave de la novela, cuando tiene que operar a su jefe para sanarlo de un desprendimiento de retina, asemeja la operación médica con la de la lectura:

Soy un lector bastante pobre pero como cualquiera he sentido la sorpresa de no ver las palabras. Si todo marcha, veo imágenes e ignoro los renglones de tinta, los puntos, las comas; si algo falla, vuelvo a las páginas numeradas, al papel que cada vez es de peor calidad. Quizá esto me asombra más como oftalmólogo que como lector. La cartilla de lectura que coloco frente a mis pacientes es un ejercicio de vista porque no dice nada; en cambio, lo mejor de la lectura es la magia que borra las letras y hace visibles otras cosas. Algo semejante me ocurrió entonces.[27]

Se puede decir entonces que los ensayos de Villoro funcionan como espléndidos ejercicios de interpretación, y que sus novelas nos proporcionan esta experiencia de “no ver las palabras”.

Un peculiar ejemplo de esta correspondencia entre narrativa y ensayo se puede observar en un tema que se ha ido ampliando en la reflexión de Villoro, un tema polémico que aborda la mirada exótica que Europa suele tener frente a América Latina: lo encontramos en la parte final de *Materia dispuesta*, en el ensayo “Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso”, y en el personaje de Paola en la última novela.

Villoro explica de manera inigualable el alcance de la cuestión en el ensayo:

En mi novela *Materia dispuesta* una compañía de teatro mexicana es invitada a una gira europea. Antes de la partida, el promotor hace una recomendación: para tener éxito en ultramar, deben lucir más mexicanos. Los actores caen en un vértigo de la identidad: ¿cómo pueden disfrazarse de sí mismos? El director contrata a unos percusionistas caribeños, que nada tienen de mexicanos pero que en Europa parecerán salvajemente oriundos, y los actores se someten a sesiones de bronceado para ser dignos de la « raza de bronce ». En un travestismo cultural, los actores de la novela integran una nueva tribu, de pieles infrarrojas, pigmentadas para no decepcionar a los extranjeros. Estamos ante la más absurda autenticidad artificial.

Cada público tiene derecho a sus pasiones y nada sería tan arbitrario como proponer una tiranía del buen gusto. En un mundo que ha inventado formas de satisfacción que van de los cantos gregorianos a los calzones comestibles, no resulta particularmente escabroso que los lectores europeos pidan de América Latina generales que vivan ciento sesenta y ocho años, jaguares con ojos de jade o ninfas que levitan en los manglares. Lo grave es que la visión de conjunto de América Latina se someta a estas prenociones : el realismo mágico como explicación de un mundo que no conoce otra lógica.”[28]

Paola, la mujer italiana de Julio Valdivieso, representa esta necesidad de exotismo, y en su viaje a México quiere encontrar comprobantes de su visión europea; por eso (aunque no sólo por eso) Julio y Paola acaban por distanciarse: la vuelta a la tierra conlleva la superación de una relación desigual. Hay quizás muchos *pasos perdidos* en el desarrollo de esta unión, y la Paola de *El testigo* se parece demasiado a la Mouche de Carpentier, pero esto significa que no ha cambiado mucho la situación entre Europa y América Latina desde los años cincuenta, y que el exotismo de entonces quizá cambia de signo, pero sobrevive a todo cambio[29].

Mientras las novelas se acercan a su desenlace, los protagonistas experimentan una transformación: no paran de hacerse preguntas, de vivir entre las dudas, pero su condición de testigos adquiere una dimensión nueva, el hacinamiento de los elementos de la memoria y de las circunstancias del presente los empuja, de manera casual y casi contra su voluntad, a tomar cartas en el asunto, a asumir decisiones que

abren hacia un futuro que queda fuera del espacio novelesco, y dentro de la colaboración imaginativa del lector, según la lección más fecunda del tan amado Cortázar.

Sin embargo este cambio en los personajes no se produce de forma milagrosa, sino que viene acompañado por la presencia de un objeto, una moneda, que el personaje femenino confía al protagonista. Ya al comienzo de *El disparo de argón* aparece una moneda, evocación del antiguo mito de Caronte:

¿Cuánto falta para que nos desplomemos sintiendo una moneda amarga en la boca? Poco, muy poco, según el neumólogo que impartió un curso de terror en la clínica. Aunque el dato más alarmante fue su cara (una dermatitis casi teatral, de pesadilla nuclear), soltó suficiente información para convencernos de que es un agravio médico respirar este aire. Por enésima vez me pregunté qué me retiene en la ciudad.[30]

Si la aparición de esta moneda lleva al doctor Balmes a la primera de muchas preguntas, la que le devuelve Mónica será el comienzo de la extraña relación entre ellos, mientras que una Nieves ya perdida, “tira una moneda en el pozo, con la mano izquierda” para brindar un futuro mejor a Julio Valdivieso. Esta proliferación de monedas no pretende solamente evocar el azar, la casualidad que hay en toda vida humana, y que se evidencia aún más cuando ésta se vuelve narración, sino que también aquí el juego intertextual se vuelve parte integrante de la historia: estas monedas recuerdan de cerca las muchas monedas desparramadas en los cuentos y los poemas de Borges, el zahir, la moneda tirada del barco, la moneda de hierro[31], pero justamente esas monedas no remiten al azar, sino al destino que encierran, y las dos caras revelan la duplicidad, las posibilidades siempre abiertas delante de cada encrucijada:

“Aquí está la moneda de hierro.
Interrogemos
Las dos contrarias caras que
serán la respuesta
De la terca demanda que nadie
nos ha hecho:
¿Por qué precisa un hombre que
una mujer lo quiera? »[32]

Entonces encerrar una moneda en la mano puede salvar la vida, como le pasa a Julio Valdivieso cuando lo sacan de la poza donde casi se ahoga, y la moneda puede decidir si pertenecer definitivamente a “los que se van” o a “los que se quedan”[33], y finalmente una moneda puede indicar, después de un terremoto real, un camino “al otro lado de la toalla”:

Mauricio entendió lo que significaba el otro lado de la toalla: podía dividirlo todo a la manera de las toallas: el lado áspero para quienes construían y se adelantaban al destino; el lado suave para los testigos que recogían las porciones dispersas, rotas: una naranja un yeso una llave un botón una piedra un alfiler una obsidiana.

Durante horas, Mauricio hurgó en el polvo. Cuando ya casi no quedaban escombros, encontró un pequeño círculo de cobre, una moneda de otro tiempo, como los quintos que fueron a dar a la ventana de Verónica. Justo entonces la vio a ella; se frotaba los ojos con los puños, como si acabara de despertarse.

Amanecía en la calle, amanecían de nuevo, se acercaban al borde de las cosas, a lo que empieza a ser distinto, futuro, definitivamente real.[34]

Bibliografía de Juan Villoro

- 1978 - *El mariscal de campo*, México, La máquina de escribir, (cuentos)
- 1980 - *La noche navegable*, México, Joaquín Mortiz, (cuentos)
- 1984 - *El cielo inferior*, México, UAM-Iztapalapa, (cuentos)
- 1985 - *Albercas*, México, Joaquín Mortiz, (cuentos)
- 1985 - *Las golosinas secretas*, México, CIDCLI/Limusa, (relatos infantiles)
- 1986 - *Tiempo transcurrido - Crónicas imaginarias*, México, SEP/CREA (crónicas)
- 1989 - *Palmeras de la brisa rápida: un viaje a Yucatán*, México, Alianza (crónicas)
- 1991 - *El disparo de argón*, México, Alfaguara, (novela)
- 1992 - *La alcoba dormida*, Caracas, Monte Ávila, (cuentos)
- 1992 - *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica*, México, Alfaguara, (relatos infantiles)
- 1995 - *Los once de la tribu*, México, Aguilar, (crónicas)
- 1996 - *Materia dispuesta*, México, Alfaguara, (novela)
- 1997 - *Baterista numeroso*, México, Alfaguara, (relatos infantiles)
- 1998 - *La casa pierde*, México, Alfaguara, (cuentos)
- 1998 - *Autopista sanguijuela*, México, Alfaguara, (relatos infantiles)
- 2001 - *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama, (ensayos)
- 2004 - *El testigo*, Barcelona, Anagrama, (novela)
- 2006 - *Dios es redondo*, México, Alfaguara (crónicas).

Notas

[1] Me refiero a la antología preparada por Leonardo de Jandra y Roberto Max, *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, México, Joaquín Mortiz, 1997.

[2] Quiero recordar aquí que fue justamente una conferencia de Juan Villoro en la Universidad de Roma en el año 1989 (si la memoria no me falla) que me permitió conocer todo un mundo de escritores totalmente desconocidos en aquellos años en Italia: gracias a sus indicaciones descubrí, entre otros, a Sergio Pitól, Alejandro Rossi, Fabio Morabito, Homero Ardijs, Jaime Sabines y muchos más.

[3] J. Villoro, *Palme della brezza rápida*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1995, a cura di Augusto Guarino.

- [4] A. Bencomo, *Voces y voceros de la megalópolis*, Madrid, Iberoamericana, 2002, p. 36.
- [5] El mismo Villoro ha afirmado: «Es inevitable que un escritor esté comprometido con su época y con su realidad, aunque escriba ciencia ficción está vinculado con su mundo», en S. Canales – A. Fitzmaurice, *Juan Villoro: un escritor comprometido con su tiempo*, Entrevista con Juan Villoro, “La Revista Peninsular”, 01-10-1999, en www.sololiteratura.com.
- [6] J. Villoro, “Nada que declarar. Welcome to Tijuana”, in *Letras Libres*, Mayo 2000, pp. 45-48.
- [7] A. Sánchez, *Mudarse para mejorarse. Entrevista con Juan Villoro*, “La Jornada Semanal”, 23-09-2001.
- [8] Se puede consultar a éste propósito la interesante reseña de Fabienne Bradu, *El disparo de Argón de Juan Villoro*, “Vuelta”, Octubre 1991, ahora en “Letras Libres”, Enero 2006.
- [9] Juan Villoro, *El disparo de argón*, p.13. Se repite el mismo procedimiento de acumulación en la descripción del centro de la ciudad en el cuento *La alcoba dormida*, pero allí es evidente el cruce intertextual con Borges: “Recordé mi primera caminata por las calles del centro, entre ciegos y vendedores andrajosos. Vi a una mujer enorme, sucia, muy rubia, orinar incansablemente en la banqueta; vi a un oso llagado bambolearse al compás de un pandero; vi a una anciana que sostenía una vitrina con gelatinas plagadas de moscas; [...]”, Juan Villoro, *La casa pierde*, p. 148.
- [10] Juan Villoro, *Materia dispuesta*, p. 29.
- [11] Se podrían recordar la primera frase de *La región más transparente* o los cuentos de *Agua quemada* de Carlos Fuentes, como ejemplos más logrados de este modo de representar la ciudad.
- [12] Juan Villoro, *El disparo de argón*, p. 72.
- [13] Juan Villoro, *El testigo*, p. 72.
- [14] El título de la novela indica el disparo láser que fija la retina en los casos de desprendimiento de la misma.
- [15] Juan Villoro, *El disparo de argón*, p. 328.
- [16] Juan Villoro, *El disparo de argón*, p. 14.
- [17] M. Dés, *Juan Villoro. Paisaje del post-apocalipsis*, “Revista de Cultura Lateral”, 122, Febrero 2005.
- [18] A. Jaramillo Torres, “La casa pierde” y todos ganan. Entrevista con Juan Villoro, “La Jornada Semanal”, 04/07/1999.
- [19] Juan Villoro, *El disparo de argón*, p.158.
- [20] Se vea por ejemplo este momento de la novela: “Nieves volvía a él como un olor a nísperos y tierra mojada, a violeta de genciana y viejos remedios de farmacia, a chicles de grosella y refrescos de naranja química; un repicar de campanas neuróticas y granizo en el patio; una sensación de calcetines mojados que hacían chirriantes los zapatos; casas con largos pasillos y cuartos como vagones de ferrocarril, puertas de cristal translúcido, cucharas pesadísimas en sus manos pequeñas [...] Esta escenografía difícilmente sugería una infancia de los años sesenta; era como si se hubiesen conocido en un tiempo anterior; estuvieron rodeados de demasiadas cosas viejas desde entonces, atesoradas por una familia convencida de que lo gastado otorga señorío. ¿Existiría aún ese país? ¿Habría existido alguna vez fuera de su imaginativa nostalgia?” (Juan Villoro, *El testigo*, p. 43)
- [21] Juan Villoro, *El testigo*, p. 225.
- [22] Juan Villoro, *El testigo*, p. 175.
- [23] Juan Villoro, *El testigo*, p. 236.
- [24] Las dos últimas conversaciones del protagonista con el padre Monteverde abren además perspectivas diferentes sobre el papel del cristianismo y sobre su interpretación, lejana del culto a la muerte y de la obsesión del pecado, pero parecen temas un poco desligados de la trama de la novela, casi digresiones meditativas, sin duda muy interesantes, que no llegan pero a encajarse, como en cambio ocurre con otras, en el desarrollo de los acontecimientos.
- [25] Coincido en este asunto con el artículo de M. Dés, por cierto muy valioso también en otros aspectos.
- [26] Lo mismo ocurre también en *El testigo*, pero me parece que allí resulte menos logrado, casi una innecesaria aceleración de la acción.
- [27] Juan Villoro, *El disparo de argón*, p. 329.
- [28] Juan Villoro, “Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso”, en J. Villoro, *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 112.
- [29] Hay otra mujer europea que aparece en la novela, Lola Vegas, la hispanista española, con la que Julio no logra ligar, a pesar de sus intentos en los congresos literarios: ¿quizá una irónica imagen del pasado español con el que es imposible reconciliarse?
- [30] Juan Villoro, *El disparo de argón*, p. 13-14.
- [31] En realidad hay muchas más en los textos de Borges, pero me refiero aquí a las más conocidas: “El zahir” es un cuento de *El Aleph*, la moneda lanzada del barco aparece en el poema “A una moneda”, en *El otro, el mismo*, mientras “La moneda de hierro” es el título del poema del recuento homónimo.
- [32] Jorge Luis Borges, “La moneda de hierro”, in *La moneda de hierro. Obra poética*, vol.3, Madrid, Alianza, 1998.
- [33] Los dos episodios pertenecen ambos a *El testigo*, cit. p. 423 y p. 434.
- [34] Juan Villoro, *Materia dispuesta*, p. 311.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 6, (gennaio - dicembre 2006), sezione Monographica

© Artifara

ISSN: 1594-378X
