

MATERIAS DISPUESTAS

Juan Villoro ante la crítica

Compilación, prólogo y edición de
José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala
Revisión de textos y bibliografía a cargo de
Catalina Arango Correa

Diseño de la colección: Francesc Fernández

© Fotografía de la cubierta: Francesc Fernández

© Prólogo, compilación y edición: José Ramón Ruisánchez y
Oswaldo Zavala

Primera edición: Octubre de 2011

© Editorial Candaya S.L.

Camí de l'Arboçar 4 - Les Gunyoles

08793 Avinyonet del Penedès (Barcelona)

candaya@candaya.com / www.candaya.com

ISBN: 978-84-938903-1-5

Depósito Legal: B. 33.797 - 2011

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier
procedimiento, sin la previa autorización del editor.

EDITORIAL CANDAYA

MONTAIGNE Y EL ESCRITOR DE FÚTBOL:
UNA LECTURA DE DIOS ES REDONDO, DE JUAN
VILLORO

Jaime Marroquín

Tal vez sea necesario comenzar este trabajo justificando el uso de *Dios es redondo*, un libro de crónicas de fútbol, como objeto de estudio. Tengo dos razones: una, que me parece que el lenguaje que Villoro utiliza en su libro de crónicas es lo suficientemente peculiar como para dedicarle un artículo; la otra, la principal, es que al leer el libro me pareció obvio que para entender mejor al Villoro narrador era necesario también conocer un poco al Villoro cronista. Para probarlo bastan las palabras que le dedica en su libro al legendario hombre de radio: Ángel Fernández, "el locutor que renovó el imaginario del fútbol y decidió mi vocación por la palabra" (218). Es probable que las palabras de un narrador televisivo de fútbol hayan sido el encuentro de más de un escritor con el hecho estético. "Ahí viene Hans Peter Briegel, que en alemán quiere decir Ferrocarriles Nacionales de Alemania" (218), narraba Ángel Fernández, revelando la magia de las palabras a Villoro, quien desde entonces no será capaz de pensar y de sentir el juego del fútbol como algo sin importancia. De hecho, su libro es un intento por explicar y explicarse la irracionalidad de su pasión por el juego a través de un particular estilo de escritura. Para hacerlo, usa y pervierte, al menos a mi juicio, la estrategia retórica que, tal vez, mejor define la escritura moderna: la racionalización de la subjetividad.

El libro se abre con cuatro epígrafes. Me parece que tres de ellos son los que sintetizan las claves de los propósitos y el lenguaje de *Dios es redondo*. El primero, escrito por un niño de siete años, dice que "Dios y sus amigos se pusieron a jugar fútbol y Dios chutó tan duro la pelota que cayó en un rosal y se ponchó" (11). En este epígrafe encuentro la primera característica del libro, la de ser fiel a una de las condiciones que todo jugador y aficionado tiene que cumplir para poder disfrutar plenamente; en palabras de Villoro: mantenerse en un estado de infancia permanente.

El segundo epígrafe es de Manuel Vázquez Montalbán, el escritor y periodista catalán que, como Villoro, no podía dejar de querer al fútbol. Una parte de este segundo epígrafe dice: "Realmente me irrita este ruido, este partido que vuelve a colarse en mi vida cuando mi único proyecto era pagar los impuestos y envejecer con dignidad" (11). Esta segunda clave de *Dios es redondo* nos dice que el libro está escrito para cierta clase de aficionado, para aquellos a los que también les gustan los libros y un buen vino y que, por lo mismo, necesitan intelectualizar un poco su pasión por un antiguo juego infantil. Me parece que el libro de Villoro está escrito y lleno de guiños para la burguesía del fútbol con aspiraciones ilustradas.

El tercer epígrafe es de Michel Eyquem de Montaigne; nos dice que "otros hay, que por cierto no son los más insignificantes, cuyos fines consisten sólo en investigar la razón de las cosas y en ser pacíficos espectadores de la vida de los demás hombres para ordenar y juzgar la suya propia" (11). La tercera clave de *Dios es redondo* es entonces que, a pesar de su título y su tema, se nos anuncia que tenemos en las manos un libro cuyo autor se declara consciente de la subjetividad

renacentista y moderna. Un autor que sabe lo que Montaigne explicó por primera vez en detalle en el siglo XVI; es decir: que todo análisis de la realidad es subjetivo, por lo que los humanos estamos condenados a ver y juzgar la realidad del mundo de acuerdo a nuestro sentido interno de la vida, tan variable como nuestras pasiones y nuestra salud. Villoro intenta explicarnos y explicarse el fútbol a través de sí mismo: lo que surge es un lenguaje muy particular para explicar la importancia del juego para los aficionados, la sociedad globalizada de hoy y, sobre todo, para el escritor y cronista Juan Villoro.

I. La infancia prolongada

El fútbol es lugar de infancia, escribe Villoro. De la infancia de cada jugador y de cada aficionado, pero también de la especie. El espectador frota su pata de conejo mientras el jugador que admira, como seguramente admiraban los *macebuales* a los guerreros águila, está a punto de intentar un tiro a gol. Maradona jugó frente a los defensas ingleses en el Mundial del 86 como si estuviera de vuelta en los arrabales de su ciudad, escribe Villoro, metiendo goles con la mano y diciendo excusas de niño pícaro como: "fue la mano de Dios". Como en todo juego, en el fútbol se subliman pasiones y deseos antiguos. En las gradas se prenden antorchas, hay cánticos, a veces cuchillos, a veces muñecas inflables con el nombre de un gran jugador escrito en el pecho pasando de mano en mano. Pero de repente, escribe Villoro, "alguien anota un gol como si matara un leopardo" (28) y la tribu grita; los niños se abrazan antes de regresar a casa a contarles a sus mujeres de la hazaña grandiosa y a ver el mismo gol de nuevo por la televisión.

Villoro sabe bien dos cosas: que el fútbol se tiene que narrar para poder existir y que para hacerlo con propiedad es necesario disfrazar al lenguaje de infancia. Un buen libro de fútbol tiene que respetar de alguna manera el infantilismo del juego, el “zambombazo” de los cronistas consagrados, la metáfora virgen que se vuelve palabra ritual. Como el mismo Villoro señala: “cuando empecé a escribir, me pregunté si habría manera de narrar al modo de los locutores, en tiempo presentc” (129). Quizá para los lectores de las novelas de Villoro, la prosa de *Dios es redondo* resulte un poco descuidada y repetitiva. El mismo exceso del título sólo le resultará perfecto a un aficionado de corazón. *Dios es redondo* es una pequeña blasfemia infantil, un homenaje velado a Diego Armando Maradona y una cita de filosofía renacentista en fuera de lugar¹. Es lenguaje de cronista de fútbol que hace que el libro sea, en primer lugar, un juego de niños, un recuerdo del lenguaje de la infancia. Las crónicas de Villoro complacen al jugador de las fuerzas inferiores de los Pumas de la Universidad, que también soñó con ser cronista. Al explicar su libro, Villoro dice que se trata de una exploración narrativa de las pasiones que suscita el fútbol. Lo que no dice es que su exploración es en realidad la de sus propias pasiones. El libro es, de hecho, una crónica de las crónicas de fútbol de Juan Villoro. Nos intenta convencer de lo mágico, de lo importante que es el juego a través de su propia pasión infantil sublimada en una escritura analítica y a la vez llena de frases juguetonas para iniciados: “un portero que había mostrado nervios de cableado de cobre sale a jugar con guantes de mantequilla” (22). El libro le habla tan solo a los que entienden el significado de un lenguaje tan esotérico como “el destronque de cintura, la pausa mortífera y el chanfle de

dudosa trayectoria” (58). Es un lenguaje de charla de café en la que dos apasionados inteligentes intentan llegar a una explicación profunda del juego y coinciden en que “lo decisivo es la finta espectral, el pase cómplice al hueco, el amague de angustia” (53). O tal vez se pondrán más profundos aún y dirán que “la disciplina interior que exige el fútbol se consigue mejor en el Tíbet que en los entrenamientos” (57).

El libro, como el juego, regresa a sus jugadores, espectadores y narradores a la infancia. Incluso las abundantes frases humorísticas del libro tienen el sentido del humor de los niños que jugaban al fútbol después de la escuela. Villoro se imagina, por ejemplo, que una compañía fabrica juegos de video en los que el protagonista es el conocido futbolista David Beckham. Escribe que “el Beckham 5.1 es el excelso calibrador de tiros al ángulo y centros de treinta metros [...] El 5.3 es el andrógino que usa la lencería de su mujer” (103). Esa misma cualidad infantil la comparten muchas de las anécdotas del libro, como cuando Villoro, atento a cualquier cosa que huela a fútbol, nos cuenta cómo un colega suyo durante el Mundial de Francia sólo le permitió a su mujer comprar once sostenes en una tienda departamental; todo mientras le narraba por teléfono a la prensa de su país un supuesto entrenamiento de Paraguay.

El libro es una colección de instantes. Busca con frecuencia el tiempo presente. Intenta darle su parte de gozo al juego a todos los que nunca llegaron a ser jugadores profesionales pero cuya pasión es necesaria para que el juego exista. Los cronistas, parece querer decir Villoro, son narradores del juego, de sí mismos y de los deseos de los otros aficionados a través del lenguaje de un juego infantil.

II. La burguesía futbolera

Juan Villoro es cronista de fútbol, pero también escritor de cuentos y novelas. Por eso busca instintivamente a un lector con el cual identificarse. Su libro está escrito para un tipo específico de aficionados: los que pertenecen a la burguesía futbolera mexicana, tan devotos del juego como cualquiera pero al mismo tiempo lo suficientemente educados como para necesitar racionalizar un poco su pasión por un juego que, en realidad, es muy simple. Son los lectores que se sienten aludidos al leer que: "Es posible que el fútbol represente la última frontera legítima de la intransigencia emocional" (18).

Parte de la racionalización del juego es mostrar su importancia política. Villoro cuenta que unos vándalos cuchilleros, fervientes aficionados del equipo *Estrella Roja* de Belgrado, fueron transformados por Zeljko Raznatovic, en disciplinas fuerzas de choque del partido comunista serbio. El libro dice también que en la inauguración del Mundial de México en 1986, el fútbol se transformó en la masiva oportunidad de que la gente le hiciera saber a su presidente, chiflándole, que estaba molesta con él. Sobre ese incidente, Villoro escribe que "no es exagerado decir que ahí nació una sociedad civil consciente de su poder que emprendería la larga marcha para derrocar al PRI 14 años después" (29). Si tal juicio es verdadero es lo de menos; lo importante es su radical afirmación de la importancia del fútbol.

La manera favorita de Villoro de intelectualizar un poco al fútbol es acercándolo a la literatura. Su libro está lleno de constantes guiños literarios a sus lectores, como cuando escribe que "siglos antes de Internet, los chinos afirmaron que el suave aleteo de una mariposa en una orilla del océano

puede desatar una tempestad en la otra orilla. El Mundial refrenda esta teoría" (158). Lo importante, una vez más, no es lo arbitrario o lo acertado de la comparación, sino la apropiación de una idea milenaria por parte de aficionados que gustan del fútbol y de las ideas. Al escribir del Mundial de México 70, Villoro recuerda que México tenía un gran jugador, un artista del balón llamado Alberto Onofre quien, días antes del torneo, trágicamente se fracturó la pierna al chocar con su compañero, Juan Manuel Alejándrez, en un entrenamiento. Villoro termina su crónica del legendario accidente con un homenaje a Borges y su obsesión por la posibilidad del tiempo cíclico: "Tal vez bajo otras circunstancias, un jueves de lluvia, alguien volverá a ser Onofre y alguien Alejándrez" (65). Un tributo literario similar aparece cuando Villoro nos cuenta del más grande futbolista colombiano de la historia, el Pibe Valderrama, el jugador que lo hacía todo bien pero con mucha calma. El homenaje esta vez está dedicado a García Márquez: "Valderrama hubiera sido capaz de roncar ante un pelotón de fusilamiento"(42). Y al hablar del Mundial de Francia 98, Villoro escribe que "durante 33 días, la imaginación desafiará a la razón pura: Rabelais tendrá la oportunidad de vencer a Descartes" (132).

Tales homenajes determinan al tipo de lector con el que sueña Villoro: alguien que como él comparta la pasión por las letras y la pelota. Quizá en un exceso de ironía o tal vez por simple descuido, Villoro parece equivocarse algunas veces al citar viejos libros. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, se convierten en *O sertões*² (175) También hace comenzar *La Iliada* con palabras que tal vez encontró en una traducción poco conocida: "Canta, oh musa, la cólera de Aquiles" (88).

Lo cierto es que, como señalábamos en la introducción a este ensayo, el libro de Villoro está escrito para gente como Manuel Vázquez Montalbán, gente que algunas veces se desespera de no poderse liberar del infantilismo del fútbol y tiene que complementarlo con buenas dosis de racionalidad y de citas literarias vueltas futboleras

III. Montaigne y el fútbol

La clave más interesante del libro es su declarada afinidad con Montaigne, el primer explorador sistemático de la subjetividad, el que escribía siguiendo la idea de Séneca según la cual el estilo es intentar decir lo que sentimos al mismo tiempo que sentimos lo que decimos: intentar hacer que las palabras concuerden con la vida. Montaigne dijo que sólo escribía para que aquellos que lo conocieron y se interesaron por él pudieran conocerlo mejor. Y es verdad que sólo escribió de sí mismo, pero su "yo" estaba lleno de una lectura íntima y constante de los clásicos latinos, de una fuerte voluntad decidida a tratar de no apasionarse por nada inútil o dañino para sí mismo y de una inteligencia profunda y serena. Montaigne se esforzó toda su vida por entender y por eso notó muy pronto que todo lo entendía a través de sí mismo y para sí mismo. Montaigne no se pregunta nunca ¿qué es esto?, sino ¿qué significa esto para mí? A pesar de eso, en las palabras del sereno abogado renacentista estamos todos, pues la conciencia de su subjetividad no significó para él pretender que la realidad es menos real o menos comprensible. Al contrario, la conciencia de la imperfección de su conocimiento y de la complejidad de nuestra manera de entender, le hace mirar la realidad desde ángulos variados, le permite aventurar explicaciones contradictorias y darse cuenta de

cosas que tardarían siglos en volverse lugar común. Su gran propósito es descubrir, a partir de su ignorancia fundamental, cuál podría ser su mejor manera de enfrentár la vida. En última instancia Montaigne escribe una ética adecuada para su inteligencia, su cuerpo y sus pasiones. Y no intenta imponerla, tan sólo nos seduce al describirla y justificarla. Montaigne acepta la contradicción porque intenta ser honesto. Por la misma razón su lenguaje es claro y elegante. La legibilidad es su primera preocupación y su escritura es también parte de su ética.

Las crónicas de Villoro comparten con Montaigne la declarada intención de explorarse a sí mismos. Sin embargo, me parece que Villoro no aspira en realidad a entenderse a sí mismo a través de su escritura futbolera; lo que intenta es un poco más simple: explicarse a sí mismo su propia pasión por el juego narrándolo, haciéndolo crónica, volviéndolo literario. Las primeras palabras de su libro dicen: "El juego sucede dos veces, en la cancha y en la mente del público. *Dios es redondo* pretende situarse en esta encrucijada. No es un libro de historia del deporte ni una valoración de sus logros, sino una exploración narrativa de las pasiones que suscita" (13). Al leer el libro, salta a la vista que las pasiones que se examinan en primer lugar son las que el juego suscita en el propio autor.

Para Montaigne, la diversión es una manera de alejar las ideas negativas. Opina que "es torpe querer paliar los males atacándolos de frente, y da más resultado hacerlos indirectamente declinar y disiparse" (708). Para Villoro, el juego es aún más importante. En una cancha de fútbol, nos dice, se aprenden cosas importantes, por ejemplo: que los héroes no son definitivos, que ahí los jóvenes se hacen hombres y que el

juego, a pesar de estar en manos del capitalismo sigue siendo primitivo e incluso "genera anticuerpos contra la modernidad" (217). Villoro casi hace del fútbol el juego que jugaba el pueblo de Utopo: una especie de ajedrez en el que se enfrentan virtudes y vicios. Opone por ejemplo la celebración desahogada y humillante de un gol a el concebir el juego como una vía alterna de purificación, pues: "hay que haber sufrido lo suficiente para tener ganas de patear al ángulo"(35).

La presencia más importante en el libro después de la del propio autor, es la de Diego Armando Maradona. A Villoro le seduce el hecho de que Maradona haya sido una especie de Quijote del fútbol: tan sólo real y completo en un campo de juego. Villoro nos cuenta del fracaso humano y personal del gran jugador argentino junto con su importancia, real y cotidiana, en la vida de miles de seres humanos. Llega a la conclusión de que "no hay salida a la infinita tarea de confundir el balón con la cabeza" (34). De hecho, ése es el gran tema del libro: la conciencia de lo irreal del fútbol y la absoluta seguridad de su importancia, al menos para sí mismo. Para un jugador y para un aficionado al juego, escribe, no hay mayor desafío que "la distancia que separa la cancha del resto del mundo"(81). El cronista, para Villoro, tiene la gran responsabilidad de conectar la realidad con la imaginación. Para él, "el fútbol ocurre en la hierba y en la agitada conciencia de los espectadores. La crónica vincula ambos territorios" (22).

Anécdotas y curiosidades del juego y sus protagonistas pasan a las páginas a través de un escritor de novelas que no puede dejar de amar el juego. El resultado es un análisis del fútbol a través de una pasión y un talento de escritor muy personales. Villoro sabe que el fútbol posee un alto grado de

irrealidad, pero al mismo tiempo celebra la pasión que produce y trata de escribir, de traducir el gozo del juego a un lenguaje adecuado al propio juego. El fútbol se vuelve casi una metáfora de nuestro empeño por juntar nuestras imaginaciones en un juego que es a la vez irreal, permanente y cotidiano. Si nuestras pasiones son inventadas, de cualquier manera tienen que encontrar una salida, en un tiro a gol, un grito o una crónica. Villoro sabe bien que en el mundo del fútbol no se puede decir mucho más que: ganamos, perdimos, empatamos o ¡aah! Él mismo escribe que el lenguaje y la simbología del fútbol no dejan demasiado espacio para nuevas maneras de hablar de él. El lenguaje del fútbol se repite y disfruta repitiendo las mismas palabras y las mismas imágenes que provocan siempre un placer conocido al asociar en la inconsciencia unas palabras y un gozo. También sabe que es imposible quedarse en esa fiesta ritual que hace importante y trascendente un juego de niños, un volver a la infancia en todos los sentidos. Villoro dice esto con toda claridad en una pregunta, decisiva según sus propias palabras: "¿cuánto tiempo se puede hablar de fútbol sin sucumbir a la imbecilidad?" (92). El juego es nuevo siempre y a la vez el mismo juego de niños que se repite. Villoro nos hace saber que ese conocimiento no impide ni estorba para seguir gozando del fútbol.

Conclusión: el pasado que nunca se va

En una de las partes más extrañas y memorables de *Días es redondo* aparece Juan José Arreola. Villoro lo visitaba en la adolescencia para enfrascarse en juegos de ping pong con otros compañeros en la sala del escritor, mientras otros adolescentes jugaban al ajedrez envueltos en nubes de humo.

Arreola pasaba por las partidas como pasa por el libro, como una presencia breve que no se olvida. A primera vista parecería que su presencia en las páginas de un libro de fútbol es gratuita; de hecho, según Villoro, Arreola prefería el ping pong al fútbol. Sin embargo, su presencia queda bien justificada después de que entendemos que los dos artistas de la palabra que admiró Villoro de niño le enseñaron cosas similares. Uno, Arreola, fue el gran artista que combinaba la belleza de las palabras con el juego, que lo hacía un arte refinado. Villoro recuerda un consejo que el maestro le dio antes de un partido difícil de ping pong: "¡mételo a tu gallinero y le quitas lo pavorreal!" (50) y escribe que después de ese consejo entendió que:

Todo deporte le debe lo suyo a las palabras que los protagonistas llevan en la mente. Una expresión precisa puede activar las mitocondrias, suspender la sudoración y el cansancio, motivar contra la adversidad, llevar a la conquista de un trofeo, ese objeto misterioso que suele ser horrendo y gusta más que nada. Los gritos agoreros de Arreola pertenecían más a la literatura que a la estrategia, pero mostraban que el ejercicio depende de la imaginación (50).

Arreola le enseñó que incluso el juego más simple busca y necesita de palabras como conjuros. Ángel Fernández, le enseñó algo similar: que las palabras pueden volverse símbolos mágicos. Villoro escribe que "el rumbo de una vida puede cambiar con un hombre que grita en un estadio. Porque Ángel gritaba como nadie" (219). Del juego y sus palabras, confiesa, nació su pasión por el oficio de escritor. Esa es la parte más íntima del libro. La pasión de sus páginas es auténtica y el lenguaje que utiliza es lenguaje de fútbol: infantil, lleno de frases hechas y lugares comunes, pero siempre len-

guaje de escritor. Las palabras fluyen, cuidadas y escogidas. El análisis del juego es racional y lúdico a la vez. Villoro sabe que el fútbol es un escape de la realidad, una forma de recuperar tiempos antiguos, de perpetuar el estilo con el que jugaron el juego nuestros padres y abuelos. El aficionado se apasiona y sufre por algo tan banal como una pelota seguida por varios hombres. Sin embargo, ese correr es de alguna manera un ritual sagrado, un modo de actualizar el pasado, una forma de recuperar la idea de lo fantástico y lo mágico. Sobre la poesía y el ritual, Octavio Paz escribió que son, entre otras cosas, lugares del tiempo sin tiempo, no creen ni en el futuro ni en el progreso. Son más bien un medio de recuperar un asombro o una intuición del pasado y volverla presente por un momento. Ambos le enseñan al hombre que hay algo permanente en él.

Borges le otorga al juego una característica similar, en el que una parte del pasado se vuelve presente de forma misteriosa, un poco metafísica, tal vez demasiado simple. En su poema "El truco" escribe:

Una lentitud cimarrona
va demorando las palabras
y como las alternativas del juego
se repiten y se repiten,
los jugadores de esta noche
copian antiguas bazas:
hecho que resucita un poco, muy poco,
a las generaciones de los mayores
que llegaron al tiempo de Buenos Aires
los mismos versos y las mismas diabluras (26)

Aunque sea sólo un poco, como escribe Borges, el juego comparte con el ritual la característica de volver presente a

un pasado que se repite sin cesar. Así como en una celebración religiosa se actualiza el pasado, en el juego se resucitan las maneras de jugarlo y de gozarlo de quienes nos precedieron. Una vieja humanidad se actualiza un poco y la actual puede gozar por unos instantes de un pasado muy antiguo que nunca se va. Como dijimos, para Villoro el papel del cronista es volver lenguaje a ese proceso para recrear también así el goce de jugarlo, sentirlo y hablarlo. Villoro juega a que sabe y entiende que su pasión es un invento de la mente que comparte con millones. Como Fray Luis de León, el narrador mexicano sabe que "el hombre está entregado al sueño" (120), pero sabe también, como Montaigne, que "el fin posadero de nuestras miras es la voluptuosidad" (47). *Dios es redondo* es un libro que hace crónicas de un solo tema: el placer por el juego y por sus palabras, mágicas y chabacanas al mismo tiempo.

Notas:

¹ Como explica Villoro, Nicolás de Cusa hablaba en su diálogo *De Ludo Globi*, de la posibilidad de un Dios esférico, una idea común del neoplatonismo cristiano. Borges localiza el origen de esta idea en Jenófanes de Colofón, seis siglos antes del nacimiento de Cristo.

² Aunque el error aparece dentro de la transcripción de una cita del famoso cronista brasileño Nelson Rodrigues.

JUAN VILLORO Y LAS CRÓNICAS NOSTÁLGICAS DEL ROCK AND ROLL

Brian L. Price

*The Groves of Eden, vanish'd now so long,
Lived in Description, and look green in Song...*

Alexander Pope

*I reminisce about the days of old
With that old time rock and roll.*

Bob Seger

La literatura de Juan Villoro pretende hacer lo que el rock no pudo: vencer el tiempo, trastornar contextos culturales, desafiar la cultura hegemónica, desencajar los criterios del buen gusto, abrir nuevas posibilidades expresivas, incorporar la contracultura como modelo social viable y "cubrir los espacios culturales que en otros lugares correspondían al rock" (Bucio). Este esfuerzo ha colocado a la música y, en especial, al rock, en el centro de su producción literaria durante más de veinte años. En sus cuentos, novelas, ensayos y crónicas, Villoro ha hecho del rock un cronómetro para medir los cambios en la sociedad mexicana. Y sin embargo, la crítica ha pasado por alto este elemento de su obra. No hay, que yo sepa, un solo artículo que estudie a fondo la presencia o la influencia del rock en sus obras. El presente ensayo busca enmendar esta laguna.

Tiempo transcurrido: crónicas imaginarias (1986) es una colección de textos que abarcan el período entre 1968 y 1985 en donde el rock sirve como medio para evaluar la cultura nacional. Hay en este libro una triple nostalgia referente a la música. Primero, simboliza aquel período de tiempo que el

autor sólo pudo vivir desde los márgenes mientras los acontecimientos históricos del movimiento estudiantil pasaban de largo. Segundo, el rock subraya la imposibilidad de "vivir rocanroleramente" en una sociedad que el autor describe como rígida, inflexible y represiva. Tercero, las crónicas de Villoro revelan un desengaño ante la decadencia del rock y la pérdida del optimismo que caracterizaba el fervor adolescente de los sesenta. Así, este análisis arranca con unos apuntes sobre el género cronístico. Defino la crónica, siguiendo precedentes críticos que discutiré más adelante, como repositorio de historias antihemónicas derivadas de testimonios extraoficiales que se alimenta tanto de la ficción como de la creación artística. Es un género que se identifica con las capas marginadas de la sociedad.

En las crónicas de Villoro, los marginados son, sobre todo, jóvenes que habitan espacios periféricos y se identifican con la música periférica. El rock, como fenómeno sociocultural, se convierte en cronómetro *par excellence* de la segunda mitad del siglo veinte porque refleja en su contenido y forma cambios tecnológicos, políticos y culturales. A la vez, presenta una cartografía cabal de la nación, pues la música en tanto experiencia universal influye en toda esfera social. Sin embargo, en *Tiempo transcurrido* la representación de la música es especialmente llamativa ya que no es simplemente evocada como punto de referencia cronométrica, sino que es transformada en instrumento de crítica social que se basa en el sentimiento nostálgico que invade la obra. Lo que anteriormente simbolizaba juventud y revolución se convierte en vejez y decadencia y tiene una clara vinculación con el presente político, cultural y social. Las crónicas de Villoro no son entonces sencillos retratos idealizados: son

más bien asiduos comentarios sobre el estado de la nación mexicana.

El problema que Villoro enfrenta en su obra surge de antecedentes biográficos. Nacido en 1956, era apenas un adolescente cuando los estudiantes franceses hicieron barrida en la Sorbonne y las tropas federales dispararon sobre cientos de estudiantes mexicanos en la Plaza de las Tres Culturas. Los acontecimientos ocurrieron en una temporalidad doble: lo suficientemente cercanos para recordarlos pero demasiado lejanos para participar en ellos. Por esta razón el autor señala: "Los que éramos niños en 1968 vimos la historia desde las banquetas. Las manifestaciones pasaban de largo y se perdían en un impreciso telón de fondo, un paisaje alterado por las balas" (*Tiempo transcurrido* 11). Esta cercanía a los hechos impregna de nostalgia las crónicas de Villoro. No en vano Roland Barthes escribió que la proximidad a lo vedado es lo que excita la imaginación, lo que provoca el goce de la lectura:

Es la intermitencia, como apunta el psicoanálisis, la que es erótica: la intermitencia de la piel que se vislumbra entre dos artículos de ropa (entre pantalón y suéter), entre dos pliegues (la camisa escotada, el guante y la manga); es esta aparición fugaz lo que seduce, o mejor dicho: la puesta en escena de una aparición-como-desaparición (*The Pleasure of the Text* 9-10).

Barthes se regocija en el *striptease* literario; Villoro, en cambio, vive un *striptease* músico-temporal. En el prólogo, Villoro escribe que *Tiempo transcurrido* es "una manera de cobrar venganza, de rescatar sucesos no vividos, de inventar el pasado" que no pudo vivir (11). El punto de partida para recrear este tiempo perdido es "un puñado de canciones" (11).

Villoro se identifica con la música mucho antes de considerarse escritor. De hecho, en una entrevista, el autor advierte: "El rock me gustaba antes que la literatura. Yo pensé en ser cantante de rock" (Vaca). Efectivamente, así lo hizo, formando parte de varios conjuntos en su juventud; uno de ellos se llamaba Fusifungus Pop y aparece en la primera crónica de *Tiempo transcurrido*. Se describe como "un verdadero talibán del rock, no oía nada que me pareciera remotamente comercial. Me interesaba la música también como forma de vida, no solamente las canciones" (Vaca). El extremismo aludido en su referencia al talibán afgano subraya la potencia de su experiencia con el rock:

El rock en los años sesenta y setenta era una fábrica de comportamientos alternativos. Te vestías como joven, te peinabas como joven, amabas como joven, te volvías vegetariano como joven. Era todo un entorno y a mí eso me interesaba mucho (Vaca).

A priori, el recuento de estos enunciados nos hace pensar en algunas de las constantes que, desde un principio, marcarán la obra de Villoro con un tono disidente o "liminal", como lo es el género de la crónica (Corona y Jørgensen 7) y el de la música (Strausbaugh 3). Y es que aquí notamos no sólo una estrecha identificación autobiográfica con el rock, sino también, la adopción de este género como posible "fábrica de comportamientos alternativos", con el potencial de transformar la cultura hegemónica.

En 1967 Villoro empezó a coleccionar con suma avidez discos de rock que serían incorporados al programa de radio *El lado oscuro de la luna*, del cual posteriormente sería guionista. Estos discos los encomendaba a familiares de un amigo, apodado el "Champiñón" por su abundante melena, quienes

viajaban a Houston con frecuencia ("El lado oscuro de la luna"). Dos caminos distintos, música y literatura, convergieron cuando el autor tenía quince años y leyó por primera vez *De perfil* de José Agustín. Recuerda Villoro: "Era un mundo muy parecido al mío y yo no había pensado nunca que mi entorno, mi cotidianidad, podía ser literatura; no veía la clave narrativa, y este libro me reveló que incluso una vida tan dudosa como la mía podía ser literaria. Fue la primera vez que me sentí con la posibilidad de escribir" (Bucio). Villoro es, junto con Luis Humberto Crosthwaite, el heredero más prolífico del rock literario de los escritores de la Onda, en especial de José Agustín, a quien dedica *Tiempo transcurrido*².

Villoro empezó a escribir a fines de los setenta, pero no fue sino hasta los años ochenta cuando publicó sus primeros textos. En 1979, Huberto Batis y Fernando Benítez lo invitaron a escribir crítica de rock para *sábado*, el suplemento cultural de *unomásuno*. Es así como el escritor inició su carrera "por las aguas de la crónica" (*Los once de la tribu* 9). Abordar el inicio de su carrera literaria desde una perspectiva biográfica nos ha permitido señalar algunos hitos que apenas he resumido aquí. Ante todo, el joven Villoro se interesaba en el rock, lo admiraba por su calidad revolucionaria, pero por su edad no pudo asimilarse a la vida que este tipo de música implicaba. Si bien no le tocó militar entre las filas estudiantiles, podía diseminar el rock mediante la radio y la página impresa. Después de un encuentro visceral con los textos de la Onda, Villoro se lanzó a escribir y lo primero que publicó fue crónica de rock.

Definir la crónica en términos taxonómicos ha sido un desafío constante para la crítica. Es un género que resiste a

una definición absoluta (Egan "Play on Words" 95) pero que se compromete social, política y estéticamente (115-116). Ignacio Corona y Beth Jørgensen sugieren que la forma de la crónica puede variar en su exposición de los hechos, incluyendo textos que van desde la compilación cuidadosa de datos históricos hasta los que se ocupan de la creación pseudo-ficcional (5). Monsiváis reconoce la misma tendencia en los nuevos cronistas mexicanos, entre los cuales nombra a Villoro (34). Podemos dividir las crónicas de Villoro en dos categorías: las que lindan con la ficción y las que se atienen más a la realidad. En esta primera división se encuentra *Tiempo transcurrido*. Estas crónicas se asemejan por lo general a textos de ficción y, si uno se saltara el prólogo, se podría imaginar frente a un libro de cuentos. De hecho, dos textos son recopilados en *Alcoba dormida* (1992) como cuentos; el autor agrega títulos posteriormente ya que en *Tiempo transcurrido* los únicos títulos son los años que encabezan cada texto. La segunda división de crónicas villorianas que se relacionan al rock se asemeja más al periodismo y consiste en textos que aparecen regularmente en revistas y periódicos tanto en México como en España. Se caracterizan sobre todo por el comentario socio-cultural, la presencia de un narrador desvinculado de la acción que narra de forma irónica un evento, la confluencia de discursos heterogéneos que permiten múltiples oralidades y voces superpuestas, y el empleo de narraciones emblemáticas que *revelan*, a diferencia de un artículo periodístico que *relata* (Egan *Carlos Monsiváis* 129-130). Une estos acercamientos críticos el intento de definir la crónica como híbrido de dos estilos aparentemente opuestos. Por un lado existe el periodismo, género urgido por las exigencias de la prensa y la contemporaneidad y, por otro, la ficción, cuya

existencia radica en el detenimiento, la contemplación y la artesanía lingüística. Dentro de las concepciones genéricas tradicionales, la crónica es un lano literario: por un lado mira hacia la política y lo social, por otro, dirige su vista hacia la creación artística, el desarrollo de un estilo literario, el empleo de tropos narrativos más allá del llano periodismo al servicio de la noticia. Reconociendo la gran deuda que la crónica tiene con ambos géneros, Villoro acierta cuando juzga: "Una crónica lograda es literatura bajo presión" (*Safari accidental* 13).

La crónica, según Villoro, no es un anfibio sino más bien, siguiendo el hilo biológico, un ornitorrinco:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva —el mecanismo de las emociones—, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables —la "lección de cosas", como anunciaban los manuales naturalistas del siglo XVIII—; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos, y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz del proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona (*Safari accidental* 14).

La crónica que Villoro describe no es sencillamente una mezcla de periodismo y ficción. Incluye todos los géneros:

cuento, novela, poesía, teatro moderno y clásico, ensayo, manuales naturalistas, autobiografía, *ad infinitum*. Es decir que la crónica reclama toda la literatura en general como precursora. Como advierte Villoro, esta variedad debe ser equilibrada por el autor; el exceso en cualquier forma destruirá la eficacia de la crónica y su valor literario (*Safari accidental* 14).

Villoro agrega otro postulado que habrá que tomar en cuenta: el papel testimonial de la crónica. "La crónica es la restitución de la palabra perdida", sugiere el autor (*Safari accidental* 16). Su misma hibridez la coloca en la periferia del canon literario y la dota de un tono disidente. La agresividad y el anticonformismo del género están íntimamente vinculados al compromiso social, la búsqueda de la verdad, la exposición de la corrupción y el caos (Monsiváis 33). Su labor consiste en facilitar el testimonio de quienes carecen de oportunidad o capacidad. Esta función conlleva un compromiso ético con los subalternos, función que desempeñan las crónicas de Villoro. Así, la crónica combina la búsqueda de la verdad que caracteriza al periodismo con la capacidad imaginativa de la ficción sin atenerse por completo a los postulados estéticos de ambos. Pretende ofrecer un retrato verosímil de cierto momento histórico valiéndose del hecho y de la imaginación. Dicha identificación con el *pueblo* pretende rescatar el testimonio colectivo como discurso alternativo a la historia hegemónica (Blanco, Leñero y Villoro 64-65). Sobre este punto ha insistido Sebastian Faber que la metonimia es el tropo principal de la crónica porque la metonimia "es el tropo democrático por excelencia: en una democracia ideal todo ciudadano (una parte) podrá representar a la comunidad (el todo)" (269). José Ramón Ruisánchez discrepa, aseverando que la metonimia tiende a naturalizar "lo

injusto, minoritario, antidemocrático" precisamente porque "la metonimia nunca es total, jamás se integra para formar un discurso monolítico, siempre cultiva una inestabilidad incómoda, proliferante [...] el significado es permanente ambigüedad" (244-245). Es decir, la experiencia individual rara —si alguna— vez representa la experiencia total de toda una comunidad. En *Tiempo transcurrido*, cada crónica es metonímica en la medida en que nos permite presenciar la experiencia de uno o dos personajes, pero esta experiencia no representa la de todos los mexicanos.

Tómese, por ejemplo, la crónica de 1975 que se ubica geográficamente en Jardines del Pedregal. Lejos de ser una representación fidedigna de todo el Distrito Federal, Jardines es un área adinerada al sur de la ciudad, caracterizada por viejos caserones amurallados. Villoro plantea la crónica en este espacio precisamente para demostrar que los punks "se rebelaban contra una sensación de vida concluida, contra la apatía que surge cuando se tiene todo [...] Sólo los amigos de Phonsy podían criticar los aburridos logros del capitalismo", precisamente porque habitan un espacio creado por el capitalismo (*Tiempo transcurrido* 46). Desde tal perspectiva, esta crónica —y las otras que componen el volumen— no tienen la calidad democrática que Faber quiere adherir a la metonimia. Más bien, es la heteroglosia producida por varias crónicas metonímicas que se relacionan por su proximidad dentro del libro lo que nos permite escuchar la voz de una unidad heterogénea. Para seguir el hilo del ejemplo anterior, la crónica aislada no puede representar la totalidad de las experiencias capitalinas, pero cuando se lee en concierto con, digamos, las crónicas de *heavy metal*, *disco* y otros géneros musicales, crea un efecto metonímico agregado y así presenta un retra-

to cronométrico de su generación. Por eso es lícito afirmar que estas crónicas evidencian una postura ética ante el *poder* y una identificación con el *pueblo*. Egan resume este atributo cuando afirma que el cronista "es la conciencia crítica a quien los lectores deben observar en la función de su papel testimonial mientras siguen un modelo ejemplar de ciudadanía participatoria y autocrítica" (109). A diferencia de la ficción, que ubica la experiencia lectora en el individuo, la crónica induce a una lectura colectiva. Esta colectividad es función de la heteroglosia. Las voces superpuestas reflejan una multiplicidad comunitaria. Por ello Villoro designa *Tiempo transcurrido* como "el calendario azteca de mi generación" (Bucio).

La crónica villoriana también evidencia una fuerte conciencia temporal, ya que uno de los rasgos distintivos del género es su capacidad de registrar el tiempo (*cronos*) y establecer un orden temporal de acontecimientos sociales (Corona y Jörgensen 4; Blanco, Leñero y Villoro 63). El orden de estas crónicas sigue el devenir natural de los años, pero se distancia de la historiografía mexicana tradicional. Según Villoro, "En México, la historia se suele presentar en números redondos: 1810, 1910. Un libro que va de 1968 a 1985 parece un reloj resquebrajado" (*Tiempo transcurrido* 11). Al alterar la cronometría típica, Villoro altera el eje de la historia. En vez de ser una historia de transiciones políticas -1810 siendo el inicio de la Independencia mexicana encabezada por Miguel Hidalgo y Costilla, y 1910 el comienzo de la Revolución Mexicana bajo el liderazgo de Francisco I. Madero- este libro de crónicas pone en primer plano al contexto histórico y las voces de quienes podían haberlo vivido. La óptica de la historia ya no se enfoca en los grandes próceres, sino en el

individuo cotidiano, en el personaje cuya imagen no aparece en las historias oficiales.

En cuanto a su contenido formal, las crónicas cuentan con la presencia de un narrador ajeno al hecho narrado que observa los acontecimientos desde una perspectiva irónica (Egan *Carlos Monsiváis* 130). Actuando como mensajero del diablo o como bufón bajtiniano, el cronista a veces entra en la conciencia de sus personajes para burlarse de ciertos aspectos de la sociedad que trata de estampar en sus escritos. Por ejemplo, el narrador se burla de las polaridades dia-metrales que surgen en los setenta con el advenimiento del *disco*: "En una época en que los gustos musicales se polarizaban como nunca y los jóvenes se convertían en una estampida de Hamlets en busca de decisiones, ¿a ti qué te gusta, el rock o la música disco?", Rocío seguía indiferente" (*Tiempo transcurrido* 49). A la joven lo mismo le daban los que ballaban *disco*, "hombres que giraban en la forma más afeminada posible" cuyos "pantalones entallados difundían en las curvas de sus nalgas" como los roqueros, que le dan "ganas de bañarse con agua destilada y de tomar un Magnopírol" (50). Es una muchacha "ni muy-muy, ni tantan, ni aficionada al rock ni a la música disco" y descubre en su indecisión una ventaja: la habilidad de tolerar a todo tipo de pretendiente.

Así también, cuando se trata de retratar a la izquierda radical, el narrador no puede menos que burlarse del fanatismo con que se asociaba la ideología. Mónica, una joven que recientemente se ha enlistado en las filas del partido comunista, espera mientras su novio escribe sobre una pared el lema "La-música-es-un-arma-de-la-revolución" (27). Pronto, Mónica empieza a reunir en su alrededor signos de su con-

versión política: "una respetable colección de posters de héroes de la revolución y una pequeña biblioteca" con libros de Pulitzer, Harnecker y Mao (27). Estudia sociología y, conforme crece su convicción depura sus gustos literarios, tachando a todos los músicos de imperialistas o rechazando a otros porque no comparten sus exigencias políticas. En las purgas ideológicas de sus gustos musicales y literarios, reconocemos que no hay quién alcance el nivel de entrega que Mónica exige. Todos son "apertureros", "reformistas" o "eurocomunistas" (29). Hasta el mismo Marx, a quien nunca había leído, queda fuera porque nunca emite una frase sobre la responsabilidad del artista de hacer patente su compromiso político en cada obra: "Empezó a leer en ese mismo momento, con rabia, casi con inquina. Sus dedos volteaban las hojas con rapidez, como si quisiera sacudirles un contenido adicional. ¡Pinche reformista!, decía Mónica, y seguía adelante" (30). Quedan grabados en estas páginas no sólo datos tangibles (como el anticonceptivo Microgynon que toma Rocío, el programa de radio *Vibraciones* que escucha George o la biblioteca marxista de Mónica) sino también las contradicciones inherentes de la época. La mirada irónica permite a Villoro demostrar estas contradicciones —como en el caso del bailarín de disco afeminado que intenta conquistar a Rocío— sin verse obligado a perorar sobre ellas.

Pasando de consideraciones generales a análisis específicos, *Tiempo transcurrido* se compone de 18 crónicas cuyos títulos corresponden a un año específico de representación. Cada crónica se dedica a un género musical, un lugar dentro de la Ciudad de México y una serie de momentos históricos. El libro traza así varias cartografías que ofrecen al lector un retrato de la nación entre 1968 y 1985 y le permiten imaginar

la ciudad desde distintas perspectivas propias del desarrollo de la misma. Asimismo, ofrece un concienzudo comentario social sobre temas de represión y violencia, rigidez social, sobre la decadencia de la izquierda y la imposibilidad de vivir "rocanroleramente" en México.

El rock, el espacio y el tiempo confluyen en estas crónicas para formar un mapa de México y, en especial, del Distrito Federal. En lo que fácilmente sería una de las compilaciones más interesantes que podría venderse en la Alameda central de la Ciudad de México, *Tiempo transcurrido* es un manual digno de un seminario universitario sobre la música de fines del siglo XX. Villoro hace referencia a no menos de 80 grupos musicales y 25 canciones y álbumes. Incluye múltiples variantes de la música: rock clásico, rock psicodélico, blues, pop y las baladas mexicanas. La crónica de 1971 incluye referencias al nuevo canto chileno; la que describe el año de 1973 es una discografía de glamour rock; 1975 es un recorrido por la vida de los punks y la de 1979 uno por los antros de *disco*. Además, hay tres crónicas que atestiguan la influencia de un solo cantautor: 1977 (año en que murió Elvis Presley), 1978 (momento del regreso estelar de Bruce Springsteen) y 1983 (apogeo de la popularidad de Madonna). El rock en este libro no es mero adorno: es cronómetro. Es una valiosa herramienta para medir los cambios que caracterizan el fin del siglo XX porque corresponde a importantes momentos históricos.

El rock surgió a mediados del siglo pasado en el sur de los Estados Unidos entre la población afroamericana, pero pronto adquirió aceptación entre los anglosajones. Con el transcurso de los años sufrió radicales cambios en su composición poética y sonora que reflejaban transformaciones

sociales, culturales y tecnológicas. Por ejemplo, el rock de los años sesenta se distinguía del rock de los ochenta por una radical experimentación, un distanciamiento de lo tradicional y un alto grado de conciencia política. Dicha transformación induce a John Strausbaugh a criticar el cambio, aseverando que, al rayar el nuevo milenio, el rock perdió su carácter rebelde y político y se convirtió en un interminable ejercicio de narcisismo (14). Y, justamente, se nota la pérdida del compromiso político en la música a medida que transcurren las crónicas.

Este "puñado de canciones" (11) también funciona como mapa histórico. Se observan los juegos olímpicos de 1968, Tlatelolco, el ataque militar a la Escuela Preparatoria 1, el aterrizaje de Neil Armstrong sobre la luna, la derrota que México propinó a Bélgica en la Copa Mundial, la brigada Ho Chi Minh, la muerte de Elvis, el éxito de Fernando Valenzuela en las grandes ligas del beisbol estadounidense, el afán orientalista, las explosiones petroleras de San Juan Ixhauatepec, la devaluación del peso, la nacionalización de la banca, la visita del Papa y el concierto *Live-Aid*. Se registra toda la gama historiográfica, incluyendo la popular, militar, mundial, deportista y hasta la religiosa, demostrando que la historiografía mexicana puede y debe intercalar todas las historias nacionales y no sólo las oficiales que se celebran con números redondos.

Tiempo transcrito no es solamente un mapa de la música sino un mapa físico de la nación y, en especial, del Distrito Federal. Su narración literalmente corre desde el norte del país (Monterrey) hasta los límites sureños (Huautla, Oaxaca) y de mar a mar (Acapulco a Veracruz). Esta travesía cumple con una tendencia nacionalista de la crónica: trazar y definir

un espacio nacional. Sin embargo, muchas de ellas describen la metrópolis capitalina, que viene siendo el gran protagonista de la crónica contemporánea (Monsiváis 35). Villoro traza una cuidada cartografía incluyendo varias colonias (Roma, del Valle, Narvarte, Lindavista, Aviación Civil, Azcapotzalco, Pantitlán, Coyoacán, Ciudad Satélite), calles y avenidas principales (Insurgentes, Reforma, Piedras Negras, San Borja, Contreras), hitos (la Basílica de Guadalupe, la Plaza de las Tres Culturas) y universidades (Universidad Iberoamericana, Ciudad Universitaria, Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco). Estas crónicas, tal como las escritas por otros autores, registran la gran variedad que caracteriza a México. Típicamente la zona de la ciudad y la música con que se asocia el personaje revelan la capa socioeconómica a la que pertenece. Así el recorrido de la ciudad abarca sectores adinerados como Jardines del Pedregal y empobrecidos como Nezahualcóyotl. También refleja posiciones centrales como el Zócalo y periféricas como el Ajusco. Se revela una ciudad inundada de música y, dentro de este diluvio sonoro, notamos que la experiencia de la música es unificadora. No hay nadie —pobre o rico, indígena o mestizo, analfabeto o educado— que no haya tenido alguna experiencia vital con el rock.

A la par del retrato sociológico que Villoro nos presenta, hay también una toma de postura política. Toda crónica es, en esencia, un documento político, un testimonio de voces que no pueden hacerse escuchar (o que esperan ser escuchadas a todo volumen). Esta conciencia política en *Tiempo transcrito* se manifiesta desde las primeras páginas, ya que Villoro reconoce en ellas el *locus* histórico desde el cual publica el libro. El prólogo lleva la fecha de noviembre de 1985, dos meses después del terremoto que avasalló la ciudad.

Villoro declara que había terminado el texto antes del terremoto y que no pensaba aprovechar el desastre para actualizar el libro. No puede pensar el terremoto desde una perspectiva literaria y desconfía de quienes tienen más opiniones que temor frente a tal suceso (*Tiempo transcurrido* 12). Así que, desde el inicio, Villoro se declara en contra de utilizar el desastre para fines personales. Es más, su reticencia frente al temblor subraya, a mi parecer, una declaración política de solidaridad. Al hacer caso omiso del terremoto, señala que México no será consumido por el caos y la destrucción, que seguirá adelante y que podrá sobrepasar el cataclismo. A diferencia de quienes se apresuraron a comentar, documentar y pontificar sobre el evento³, Villoro permite que la literatura exista como tal, sin alterarla para compensar el trastorno histórico.

La crónica en tanto documento testimonial funciona como repositorio de la memoria y, en las crónicas de Villoro, esa función es caracterizada principalmente por la nostalgia, o sea, una memoria idealizada del pasado. La romantización del pasado típicamente surge a la sombra de carencias contemporáneas, especialmente en lo político y lo social, aunque también podemos agregar lo estético (Flinn 152; Santesso 189; Matthew 6). La nostalgia nos permite emplear objetos simbólicos de carácter público o privado para intercambiar el descontento con el presente por las atracciones de un pasado idealizado (Inglis 86-87). Pero la nostalgia no necesariamente refleja una realidad concreta y verificable. A menudo lo que se recuerda es una elaboración simplificada y embellecida. Jorge Ibarguengoitia, quien frecuentemente criticaba a los que exaltaban a los próceres de la patria porque los reducían a unos cuantos rasgos fácilmente identificables, escribió

que "la calva del cura Hidalgo, la levita de Juárez y el pañuelo de Morelos son más importantes para identificar a estos personajes que su estructura ósea" (23). Estos héroes del nacionalismo mexicano son, según Ibarguengoitia, privados de toda complejidad con el fin de poblar el panteón nacional con ejemplares históricos fácilmente reconocibles. Este proceso, además de concretar una imagen no auténtica de estos hombres, transforma la historia patria en una narración "francamente aburridísima" (34). Tal como sucede con las historias nacionales, la nostalgia, más que transportarnos al pasado, nos permite contemplarlo desde una distancia segura, segura porque se exageran las virtudes y se disminuyen las deficiencias (Lowenthal 28-29).

La nostalgia aparece en las primeras páginas de *Tiempo transcurrido*. Gus, el protagonista de la primera crónica y encarnación literaria del autor, vive la experiencia del 68 desde los márgenes como el mismo autor. Inconsciente del movimiento estudiantil, pues es demasiado joven, se dedica a las tareas preferidas de la adolescencia: hacerse más popular para impresionar a las chicas más bonitas del barrio. Cuando su novia le contagia una amigdalitis, es hospitalizado y le son extirpadas las amígdalas. Sólo al regresar a la escuela se entera de "un juego que había sustituido al de policías y ladrones: policías y estudiantes" (*Tiempo transcurrido* 15). Circulan rumores sobre la infiltración de rusos en las universidades mexicanas y Gus se siente dentro de un remolino. Sólo las Olimpiadas lo devuelven a la normalidad. Luego de ver las acrobacias aéreas de Dick Fosbury, decide entrenarse para los próximos juegos. Pero después de ser asaltado por un grupo de jóvenes mendigos —"de entre el grupo surgió un niño que parecía una mujer gorda. Tenía un

bat en la mano. Gus estaba tan sorprendido que no pudo esquivar el golpe" (17)—, sus sueños olímpicos quedan destrozados al igual que la rodilla. El narrador explica esto diciendo: "Como todas las heridas, la suya tiene una poderosa mnemotécnica. Ahora, cada vez que se agacha, Gus recuerda el golpe y luego se suma a un mundo prolijo donde todos los mazapanes cuestan cincuenta centavos y Procol Harum sigue en primer lugar del *hit parade*. Su memoria es tan singular como el olvido de los otros" (17). En este texto hay dos instrumentos que remiten al pasado: la rodilla destrozada y la música. Cathy Caruth enfatiza el poder mnemotécnico de las heridas en su libro *Unclaimed Experience* (1996) cuando postula que sólo mediante las heridas los sobrevivientes pueden comprender los traumas del pasado (2-3). Aquí conviene señalar que lo que instiga el recuerdo no es la música en sí, sino el dolor que siente en la rodilla al agacharse. Pero el recuerdo de los cambios que ocurrieron en el barrio (la tala de las palmeras de Eugenia, la pavimentación de Ángel Urraza y el cambio de sentido de Adolfo Prieto) va acompañado del recuerdo de un conjunto musical (Procol Harum), enfatizando que, en *Tiempo transcurrido*, el pasado es asequible al presente mediante el recuerdo de experiencias personales y musicales.

De igual manera se esboza un vínculo entre la música y la nostalgia en la crónica de 1977. El texto narra la experiencia de dos jóvenes amantes, la Chata y Cicerón, quienes durante los años cincuenta se aficionaron a Elvis Presley. Con los años se separaron, encontraron diferentes parejas y se olvidaron. La Chata se casó con un administrador de empresas y "desde mediados de los sesenta dejó de ser fanática de la música. Se volvió adicta a la moda" (54) y se acomoda a una

vida confortable y burguesa. Cicerón, por su parte, puso un taller mecánico y aunque no "recuperó su condición de héroe, al menos se volvió millonario" (55); con la edad, "Él también abandonó el rock & roll" (54). Pero, con el fallecimiento de Elvis el 16 de agosto de 1977, los dos se sumen en una profunda nostalgia. Vuelven a pensar el uno en el otro y a llorar la juventud perdida. "La Chata y Cicerón trataban de olvidar, de recuperar la calma pensando en el futuro cómodo, alfombrado, que se extendía más allá de esa noche del 16 de agosto. Tenían que superar la angustia, esa insoportable caricia en el estómago. Pero los fantasmas nunca mueren" (56).

Los fantasmas no mueren, pero la vitalidad de la música y de los músicos sí. John Strausbaugh resume este problema de la siguiente manera: "*El rock es música juvenil*. Es mejor cuando lo tocan los jóvenes para los jóvenes dentro de un ámbito que excluye a sus padres o cualquier persona de la edad de sus padres. Es una música de energía juvenil, rebelión juvenil, ansiedad juvenil y enojo" (2). Strausbaugh critica a quienes ciegamente creen que podrán impedir el avance del tiempo tocando las mismas canciones después de veinte años. La crónica de 1970 atestigua este desengaño. Para Joaquín, "el rock era un artículo de fe; creía en *cada* una de las palabras de esa música que se despatarraba por todas partes desde 1963, el año mágico en que los Beatles conquistaron EUA con *I Wanna Hold your Hand*" (24). Y sin embargo, "en México el rock sólo existía fugazmente y a precios prohibitivos" (24). Los Animals vendían boletos que variaban entre 100 y 200 pesos; "los Doors tocaban en el cabaret Forum ante un público elegante y ebrio. Sólo los que se daban el lujo de patrocinar a los damnificados o de consumir una fila india de martinis habían podido disfrutar el rock" (24). La crítica al

aspecto mercantil no es lo único que aleja a Joaquín del rock. La muerte de un hombre negro a manos de los Hell's Angels, contratados por Mick Jagger como guardaespaldas en Altamont; las sobredosis de Jimi Hendrix, Janis Joplin y Brian Jones y el exilio de soldados norteamericanos que buscaban refugiarse en México, disminuyeron su fe en el poder redentor del rock. La gota que finalmente derrama el vaso es el rompimiento de los Beatles: "Cuando supo que el cuarteto se había SEPARADO PARA SIEMPRE, puso un anuncio en el Aviso Oportuno de *El Universal* y la gente llegó a su departamento en la calle Petén a llevarse sus discos a precios regalados" (26). Como sustitución por la manía que había sentido durante tantos años, se cortó el pelo, dejó la mariguana, se dedicó a sus estudios y se volvió fanático del fútbol: "Poco a poco se acostumbró a pensar que la música era un entretenimiento y nada más [...] Para él, la música había dejado de existir" (26). La desilusión de esta crónica es producida por la imposibilidad del rock —y del roquero— de cumplir con las promesas de juventud eterna que caracterizaban a las canciones.

En *Tiempo transcurrido*, quienes buscan vivir rocanrolera-mente tienen encuentros brutales con la sociedad. Los personajes Toño, Nabor y Alvarito, quienes se aficianan al *glamour* rock —especie de rock que se caracteriza por un exceso de ropa femenina, maquillaje, tacones y tesoras afeminadas—, reconocen que la sociedad mexicana:

era lo suficientemente liberada para aceptar el carácter mixto de la economía, los barrenderos vestidos de anaranjado psicodélico y un cuerpo femenino en la policía, pero tres personas con la elegancia, la sofisticación y el chic de Toño, Nabor y Alvarito eran, simple y llanamente, unos putotes (37).

Los tres son detenidos y golpeados por unos hombres que usan "los bigotes de ejidatarios y las botas vaqueras", estereotipos de la masculinidad mexicana que desafían estos jóvenes. Después de su paliza, con "varios premolares menos y unas costillas rotas", los tres abandonan su persecución de la belleza andrógina (37). De igual manera, los protagonistas que se aficianan a la música *punk* quedan destrozados por sus actividades rocanroleras. Alfonso adopta el *nom de plume* de Phonsy Asshole, y encabeza un conjunto cuya única virtud es la de hacerse sangrar con botellas rotas. La noche de su última tocada es detenido por unos policías a quienes les mienta la madre, por lo cual se gana "una sarta de macanazos" (47). El narrador advierte: "Cada uno de los centímetros de su magullado cuerpo regresó a su verdadera identidad. Con la mejilla sobre la calle, Alfonso tuvo una precisa visión del futuro" (47). Se despidió así de la vida peligrosa de los *punks* y vuelve a la comodidad de su casa en Jardines del Pedregal.

Como documento social, varias de las crónicas presentan la represión gubernamental y la brutalidad policiaca. En la crónica de 1968, como ya lo hemos señalado, el protagonista se entera tardíamente de los eventos de Tlatelolco. La de 1969 es más explícita. Se inicia con el *bazukazo* que voló la puerta de la Escuela Preparatoria 1 el 30 de julio de 1968. La violencia de los militares es descrita desde la óptica drogada de Tomás, un joven que recién había salido del baño tras fumar unos toques de mariguana: "También él fue jaloneado. Cayó al piso. Recibió una patada, perdió la mariguana. Después lo pusieron contra la pared, con los pantalones en los tobillos y las manos en alto. De reojo, alcanzó a distinguir el brillo asesino que se aproximaba, las tijeras que entraban en su pelo y subían hasta la coronilla con su atroz sisco, des-

truyendo una cabellera legendaria" (19). Es secuestrado y pasa tres días en los separos policiacos. El narrador nos relata que Tomás decide escaparse a la sierra oaxaqueña porque la represión policiaca "se volvía cada vez más brutal y una bayoneta podía hacer que sus entrañas corrieran la misma suerte que su pelo" (19).

La represión estudiantil que aparece en las crónicas iniciales es reemplazada por la brutalidad policiaca en las posteriores. La crónica de 1983 atestigua la violación de la joven Magali por policías mexicanos cuando ésta y su novio hacen el amor en un coche; el novio es asesinado con un picahielo. Años después, Magali se aficiona a la música de Madonna y la imita, transformándose en la "Madona de Guadalupe" (84). El 31 de diciembre ella ofrece un concierto en la explanada de la Basílica de Guadalupe. La llegada de policías para controlar el público y el subsiguiente cordónazo pronto deviene en un encuentro violento: "Con la misma pasión que inyectaba en sus canciones, azuzó a la multitud a lanzarse sobre la policía. [...] Después de dos horas de encarnizada trifulca, la policía quedó reducida a un montón de bulbos y gorras azules" (85). Cobrando una última venganza, Magali destroza la nariz de un policía amolado, triturándola con un pisotón de zapato. A diferencia de otras crónicas de represión en donde la policía o los militares salen impunes, ésta es la única en la que el personaje ultrajado se venga de los agresores. Estos personajes golpeados por la sociedad tienen cierto atractivo quijotesco. En sus desvaríos caballescicos, el Quijote debe siempre enfrentar la realidad; esa realidad con frecuencia le amueca los huesos como castigo. Asimismo estos personajes villorianos viven bajo la ilusión de poder existir fuera de las normas de la rígida sociedad

mexicana, sólo para enterarse dolorosamente de que son inmunes a ellas.

Concluyo apuntando que en los años sesenta, los escritores de la Onda incorporaron el rock a sus obras literarias como evidencia de una cultura alterna a la hegemónica. La respuesta de José Agustín a la crítica del editor de Novaro respecto a los supuestos errores gramaticales de *La tumba* es paradigmática de esta nueva alternativa:

A Garzón del Camino le molestaba que yo saliera con palabras compuestas por varias palabras, que Pusiera Mayúsculas Donde No Deberían Ir, que no subrayara frases y palabras en otros idiomas, y otros detalles de ese tipo. Le pedí que no aplicara supuestos principios generales a una obrita que mal que bien establecía sus propias leyes, su frecuencia de onda (*El rock de la cárcel* 14).

Agustín afirma el derecho de vivir y escribir de acuerdo con reglas distintas, organizadas por el texto y no espoleadas por normas hegemónicas. Federico Arana, autor de *Las jiras*, reclama la misma libertad: "Una de las finalidades que pretende esta obrita es la de hacer una crítica del infralenguaje que han adoptado gran parte de los jóvenes mexicanos y del mal castellano que hablan sus padres, maestros y rectores" (9). El lenguaje y el rock, dentro de este ámbito, cumplen con un mismo cometido: desafiar las normas tradicionales y exaltar la cultura de los jóvenes. Con el transcurso del tiempo, el rock empezó a funcionar como forma de memoria. Autores posteriores a la Onda, como Luis Humberto Crosthwaite y el propio Villoro, utilizan el rock más como máquina de tiempo, como arma de revolución. Consideremos, por ejemplo, *El gran pretendido* de Crosthwaite, en donde la voz narradora que inicia el relato nos sumerge de inmediato en las

aguas turbias de la memoria: "Se sabe: la raza de hoy ya no es tan desmadrosa, la raza no se divierte, la raza no la pasa bien como antes" (11). El protagonista, el Saico, funciona como la ley extraoficial en su barrio tjuanense y padece un exceso nostálgico: sólo escucha las viejas rolas de los Platters, sueña con vivir en los años cincuenta y elige como su arma preferida una cadena de tiempo de una ranfla de 1962. En este texto y otros de Crosthwaite, el rock es un vínculo con un pasado idealizado que siempre será superior al presente tangible. Lo mismo ocurre en Villoro: el rock se domesticó y sólo remite a un pasado, aunque cercano, remoto.

Tal vez la mejor manera de cerrar este artículo es considerar brevemente el tratamiento que Villoro ha dado al único grupo de rock que ha permanecido intacto durante 40 años estrepitosos: los Rolling Stones. Villoro ha escrito al menos tres crónicas sobre el conjunto y ha entrevistado a Mick Jagger. Ningún enunciado de Villoro ejemplifica más agudamente el desprecio, tal vez el asombro, que siente ante estos titanes de la música. El escenario es éste: 1995, unos días antes de la llegada de los Stones a México para el concierto *Voodoo Lounge*.

El mejor instrumento para medir el atraso con que el rock ha llegado a México es la cara de Keith Richards: hoy conoceremos en vivo su cutis de reptil, el más célebre currículo facial de la cultura popular, lo que los incendios interiores pueden hacerle a una cara sin aniquilarla (*Los once de la tribu* 31).

John Strausbaugh está de acuerdo:

Los Rolling Stones son el ejemplo más obvio, y tal vez deprimente, de un grupo que antes era excelente, pero que

siguió tocando años después de envejecerse, transformándose del mejor grupo de rock and roll del mundo en la mejor parodia de un grupo de rock and roll (3).

La diatriba en contra de Richards es sintomática del hastío que siente Villoro frente a un grupo que se resiste a reconocer las paradojas de su edad y su música. Literalmente Villoro equipara el tiempo y las arrugas de Richards con el atraso del rock. Como Richards, la música ha perdido su vitalidad pero persevera a pesar de sí misma. Del mismo modo tenemos que tomar en cuenta el contexto histórico. Villoro apunta que "Los Rolling Stones (o sus restos) llegan a un país que se vende a mitad de precio", señalando la devaluación del peso, ocurrida en 1994, que dejó a un gran número de mexicanos en bancarota. Después alecciona al lector sobre la historia del rock en México: "El rock vernáculo se refugió en bodegas con techo de lámina mientras la petrolera clase media se abismaba en la música *disco* y las voces constipadas de los Bee Gees" (*Los once de la tribu* 31). Nótese aquí la disparidad entre los que escuchan fielmente la música en la miseria, con quienes el narrador claramente se identifica, y los de la clase media "petrolera" que traicionan al rock en pos de cantantes afeminados del *disco*. Llegado 1995, son los verdaderos *fans* los que no pueden comprar boletos porque han subido a precios astronómicos:

Hoy en la noche, muchos devotos del conjunto quedarán afuera de las alambradas por la sencilla razón de que los boletos equivalen al ingreso anual de una familia tzotzil o a la quincena de un profesor universitario. Quienes sí pudieron hacerse de una magna entrada, llegarán a la Magdalena atraídos por la pasión proustiana de revisar el pasado durante 22 canciones, la curiosidad de ver a los monstruos en su *break-show*, la búsqueda de una elegante decepción: respirar el mal aliento de los héroes, quitarle vendas a las momias. El

clima de expectación apenas tiene que ver con la música. El Gran Acontecimiento parece concebido por Franz Kafka & Asociados: la espera ha sido eterna; después de treinta años el agrimensur entra al castillo (31-32).

Villoro despliega un sarcasmo mordaz para criticar, en un párrafo, a la sociedad, la música y los músicos. En vez de ser prohombres deificados, los Stones se asemejan a cadáveres góticos de una película de bajo presupuesto que se resisten a morir ante espectadores partícipes de un *frank-show*. Villoro apunta que "la gran paradoja es que el grupo ha envejecido lo suficiente para que sus actuaciones resulten un milagro... ¡Desde el *Rey Lear* la cultura inglesa no producía un mayor drama de obsolencia!" (33). Pero el sarcasmo que Villoro emplea y la desilusión, a mi juicio, provienen de la decadencia -moral, espiritual y física- y el incumplimiento de las promesas del rock and roll que el grupo representa.

Resumo lo expuesto en estas páginas: la crónica es un género vinculado a la organización de la memoria colectiva y, mediante esta función archivística, a la búsqueda de la veracidad. Se establece en la crónica un sistema de prioridades historiográficas en las que figuran la elisión de historias académicas, la narración de hechos desde una perspectiva antihemiónica y el privilegio de testimonios subalternos. En *Tiempo transcurrido* observamos algunos puntos de referencia que se han señalado como paradigmáticos: la identificación con el pueblo (personajes quijotescos que se enfrentan a una realidad represiva), la crítica social de un sistema restrictivo (encarnado por policías y militares), el establecimiento de un orden cronológico que abarca importantes momentos históricos (momentos de desastre y de éxito), la heteroglosia (compuesta por voces de distintos sectores de la sociedad

mexicana) y la combinación del empirismo periodístico y la estética literaria. En las crónicas villorianas, el rock es el instrumento principal de la nostalgia y nos remite a un periodo en el cual las posibilidades revolucionarias de la música prometían cambiar el mundo. Pero el rock, como los que lo cantaban, perdió su cualidad radical, renunció a su compromiso político y social y entró gentilmente a la tercera edad. Es dentro de este contexto, con la música en plena decadencia, donde la literatura -en este caso, la crónica de rock de Villoro- empieza a cubrir los espacios culturales que debían pertenecer a la música. Al imaginar su idílico Edén perdido, Villoro apunta irremediablemente hacia el presente y el futuro con el recuerdo nostálgico instigado por aquel viejo rock and roll.

Notas:

¹ Agustín es, sin duda, el primer y más importante promotor del rock como ícono cultural en el ambiente literario mexicano a finales de los sesenta. Además de su novela, *De perfil* (1966), y los cuentos de *Inventando que sueño* (1968), el texto que mejor ejemplifica su esfuerzo por discernir información sobre el rock es *La nueva música clásica* (1968), texto hagiográfico en el que Agustín provee al lector un amplio resumen de la música más importante del día. El libro acierta en lo que respecta a los intérpretes más importantes del mundo anglosajón, pero falla en su elaboración de un continente mexicano que los iguale. Para una lectura más detallada de *La nueva música clásica*, consúltese mi artículo, "Dos piedras rodando: José Agustín y Luis Humberto Crosthwaite" en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. Villoro reconoce este vacío como el inicio de la literatura que posteriormente se conocerá como la Onda: "A falta de una versión local de un cantautor al esti-

lo de Bob Dylan que diera cuenta de las energías y ansiedades de los jóvenes, surgieron escritores como Parménides García Saldaña, Juan Tovar y José Agustín" (Bucio).

² Aunque Villoro no señala explícitamente a escritor alguno, puede que la referencia entre líneas aquí se dirija a Carlos Monsiváis. A los cuatro días del desastre, el 23 de septiembre de 1985, Monsiváis publicó "La solidaridad de la población en realidad fue toma de poder" en la revista *Proceso*. Durante los próximos dos meses aparecen varios ensayos de su autoría en esta misma revista, entre ellos "Impresiones, vivencias, recapitulación" (7 octubre 1985), "Al mes del temblor, imágenes, estados de ánimo, afirmaciones, negaciones" (21 octubre 1985) y "¿Qué pensaba usted el 18 de septiembre?" (4-11 noviembre 1985).

Nación e identidad alternas

² Mi perspectiva se aparta, por lo tanto, de una aproximación anterior al mismo tema. Jesús Eduardo García Castillo, en su trabajo, "Alegorías de tiempo y espacio en *Materia dispuesta* y *El miedo a los animales*" también aborda la ciudad en la novela de Villoro. Su lectura, sin embargo, es muy distinta a la mía. García Castillo analiza los diferentes cronotopos de la novela utilizando, para el cronotopo diégetico, los conceptos greimasianos de espacio tópico, paratópico y utópico; relaciona, asimismo, los efectos estilísticos y temáticos de la novela como marcas finiseculares que dan cuenta de las reacciones de su autor con el entorno.

³ Susanne Dussel y José Morales Saravia hicieron notar, en su texto "Pirámide, axolote y crack en la arquitectura mexicana reciente", que el personaje de Jesús Guardiola constituye una parodia de arquitectos mexicanos de los años 60 como Teodoro González de León o Pedro Ramírez Vázquez. La obsesión de Jesús Guardiola por una gigantesca equis dialoga, además, según los autores citados, con "La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano" de Roger Bartra, quien define "el canon del axolote" como discurso identitario, según el cual el mexicano es un ser incompleto que no alcanza nunca la adulez ni la madurez.

EL ESPACIO DE LA NARRACIÓN: LOS LÍMITES EN LA OBRA DE JUAN VILLORO

Ryan Long

En "Escribir al sol", la introducción a la colección de crónicas *Los once de la tribu* (1995), Juan Villoro explica los comienzos de su carrera literaria en términos espaciales. Nota que *De perfil* (1966) fue el primer libro que lo sedujo fuerte y absolutamente, a los 15 años, y hace énfasis en cómo esta novela temprana de José Agustín "ejercía la fascinación de la territorialidad" y hacía patente que, "de un espacio familiar, mil veces pedaleado en bicicleta, surgía un cosmos infinito" (18). Para Villoro este contraste entre lo familiar y lo infinito motiva el deseo de leer, y luego de escribir. Este contraste también figura de manera central en los textos que formarán la base de mi análisis: el cuento "Mapa movedido" (1991); las crónicas sobre el fútbol: "Los once de la tribu" e "Infancia en la tierra", ambas de 1995 y, por último, "Los goles y su tiempo" de 1998, el cuento "Campeón ligero" (1999) y la novela *El testigo* (2004). Me interesan estos textos porque representan el esfuerzo riguroso de relacionar el acto de narrar con la comprensión del mundo. Este esfuerzo, pongo yo, es tanto un sintoma como una respuesta ante la incertidumbre fundamental que permea discusiones recientes sobre la literatura, la crítica literaria y la nación.

Frente a la incertidumbre, estos textos de Villoro contrastan el orden espacial, pero sin dejarse satisfacer nunca por

una resolución fácil. De hecho, muchas veces convierten la incertidumbre en fuerza generadora de comprensión, y permiten observar cómo el aspecto organizador del acto de narrar siempre se arriesga en la distorsión de lo que pretende representar. La conclusión de "Escribir al sol" ejemplifica esta tensión, inherente a cualquier tentativa de establecer las reglas del juego. Villoro compara su lectura de Agustín con el principio de un juego de beisbol cuyo final queda sin conocer, y pregunta: "¿Cómo pasamos de un libro a otro, quién tiene el mapa de todo el archipiélago, las bases dispersas que forman nuestro juego?" (20). En lugar de armar una analogía deportiva cerrada, que presupondría que la cadena de libros llega algún día al plato del campo de beisbol, Villoro ofrece la imagen de un territorio tan limitado como abierto. Esta analogía se refiere a la lectura, pero también puede referirse al acto de narrar, porque sugiere que la representación narrativa depende de dos relaciones dinámicas: la primera contrapone la domesticación a la libertad, y la segunda la continuidad del mundo a la interrupción del mismo.

Maurice Blanchot y Gaston Bachelard nutren mi discusión de los juegos entre domesticación, libertad, continuidad e interrupción. Me refiero en particular a las siguientes obras, respectivamente: *El espacio literario* (1955) y *La poética del espacio* (1957). Dos ideas del libro de Bachelard me parecen especialmente relevantes con respecto a Villoro: la potencialidad novedosa de la imagen poética libre en "su realidad especifica" (10) y la domesticación que sufre la imagen al ser insertada dentro de una narrativa explicatoria. En su texto, por ejemplo, Bachelard describe cómo la narrativa del psicoanálisis se enfrenta a la resistencia de la imagen poética: "la poesía desborda el psicoanálisis por todas partes. Convierte

siempre el sueño en ensoñación. Y el ensueño poético no puede satisfacerse con un rudimento de historia; no puede anudarse sobre un nudo complexual" (118). Blanchot coincide con Villoro cuando define la obra literaria como una interrupción de la fuerza poética que la inspira. Según Blanchot, la obra requiere dos encuentros limitativos, uno entre la obra y sus lectores y el otro entre el escritor y el lenguaje:

La obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír. Y aquel que escribe, también es quien "oyó" lo interminable y lo incansante, quien lo oyó como palabra, penetró en su comprensión, se sostuvo en su exigencia y se perdió en ella y, sin embargo, por haberla sostenido como era necesario, la interrumpió, y en esa intermitencia la hizo perceptible, la pronunció restituyéndola con firmeza en ese límite; midiéndola, la dominó (31).

Por un lado, entonces, está la libertad de la imagen y el papel central que juega en el pensamiento de Bachelard, quien sostiene que "hay un exceso en la cima de una imagen viva" (114). Por otro lado, está el énfasis en los límites impuestos por la obra literaria y su recepción en el pensamiento de Blanchot, quien desea el exceso como fuerza generadora de la literatura, a la vez que reconoce que este exceso termina siendo dominado por la escritura y la lectura de la obra.

La obra de Villoro exhibe, muchas veces deliberadamente, preocupaciones similares a las de Blanchot y Bachelard. Sus ideas también aportan un marco en el cual se puede ver el significado teórico de los textos de Villoro, y que se relaciona con su contexto cultural e histórico. La obra de Villoro demuestra una reticencia bien fundada y productiva ante la

celebración persistente de dos fuerzas de domesticación fuertemente conectadas con la literatura en México, y que gozaban más fácilmente de legitimidad en una época anterior: la filosofía de identidad del medio siglo y el Boom.

En 2000, como parte de una conferencia que marcó los cincuenta años de la publicación de *El laberinto de la soledad*, Roger Bartra negó la potencia diagnóstica del libro fundamental de Paz, a la vez que reconoció la importancia de ese texto como un ejemplo negativo particularmente poderoso. Según Bartra, *El laberinto* es el símbolo de una etapa en la cual el pensamiento sobre la identidad adoptaba una forma sumamente nacional. Según Bartra, fracasa como herramienta diagnóstica contemporánea porque reproduce de manera ya no tan válida como antes la correlación entre identidad cultural y fronteras geográficas. Propone Bartra, por un lado, que Paz no dejó, "el hilo de Ariadna ni tampoco una terapéutica [...] para curar la soledad laberíntica" (Fargo 136). Pero, por otro lado, continúa Bartra, Paz sí ha dejado: "El mapa antiguo, desgarrado y fracturado, que nos muestra cómo sería el laberinto si hubiese sido [...] destripado y vuelto al revés, de manera que sus sinuosas entrañas quedasen afuera, expuestas a las miradas de todos, como vísceras íntimas en el obscuro mercado de la postmodernidad" (136). Bartra describe las ruinas de una visión totalizadora o, más aún, sus restos, que hacen visibles los límites de su alcance y poder explicativo.

Bartra conecta la decadencia de la filosofía mexicanista con la transición económica: "el mito era eficiente para legitimar al poder priista pero ineficiente para legitimar la racionalidad de la fábrica y del TLC" (Sangre 21). Según Bartra, entonces, el México de los años noventa se caracteri-

za por "síntomas de una extinción crítica del sistema político autoritario", que se manifestaban "como crisis del nacionalismo, exigencia de democracia y búsqueda de nuevas formas de identidad" (Sangre 16). Los textos de Villoro que considero en este trabajo corresponden temporalmente con el momento crítico que identifica Bartra. Las imágenes espaciales que elaboran y sus meditaciones sobre el espacio y el acto de narrar ofrecen modos de pensar la historia y la comunidad mexicanas que no permiten diagnósticos tan claramente alegóricos y totalizadores como los del laberinto paciano.

La producción literaria de Villoro coincide con y contribuye al desarrollo de una larga discusión crítica sobre la posición de la literatura en las sociedades latinoamericanas. Por ejemplo, un debate reciente entre John Beverley y Mario Roberto Morales vuelve a una discusión de los años noventa sobre la posición de la literatura respecto a los estudios latinoamericanos como disciplina (fuera y dentro de América Latina) y respecto a los distintos contextos de donde emergen y a los que responden los textos literarios latinoamericanos¹. Volviendo a los argumentos que desarrollaba en su libro *La subalternidad y la representación* (1999/2004) Beverley recalca la importancia de mantener una perspectiva crítica ante cualquier esfuerzo de resucitar la posición privilegiada de la literatura que caracterizaba la época del Boom.

Alberto Moreiras, por su parte, establece un argumento sobre la periodización de la historia literaria que complementa la posición de Beverley, así como añade una advertencia importante en contra del deseo de volver al momento en el que lo literario disfrutaba de fuerza alegórica: "Lo literario, no como literatura, sino como discurso universitario sobre la

literatura, fue, en algún momento histórico [...] lo suficientemente poderoso para ofrecer una alegoría nacional, para ofrecer la posibilidad de sostener una formación hegemónica" (89)². Según Moreiras, este momento ha pasado. La fuerza de su argumento reside en su rechazo absoluto de la tentación de caer en modos de pensar cuya vitalidad histórica ya se ha agotado.

El momento histórico en que escribe Villoro se define en gran parte por la dificultad de comprender el presente como una función del pasado. Es un momento en el cual, en las palabras de Fredric Jameson, una lógica arrasadora pretende "barrer completamente con el mundo [*sweep the globe clean*] para facilitar las manipulaciones de las grandes corporaciones: para preparar un presente completamente *fungible* en el que tanto espacios como psiques pueden ser procesados y hechos a voluntad de nuevo cada momento [*at will*]" (14 -énfasis original).

En su estudio de la novela latinoamericana de la época postdictatorial, Idelber Avelar destaca también lo difícil de captar el presente sin caer en las trampas de la normalización que pretende imponer el pensamiento hegemónico del mercado. Según Avelar, la lógica global del mercado funciona de manera recíproca con "las formas dominantes en la prosa literaria actual [por ejemplo] el posmodernismo casual, pop (con su horror a la experimentación y la dificultad), y las varias mitificaciones demagógico-populistas, falocéntricas, de identidades nacionales o continentales en clave mágica o realista" (34).

Los textos de Villoro se acercan al presente histórico como problema teórico-literario. Es decir, mientras describen el presente reflexionan sobre el proceso mismo de des-

cribirlo y critican su validez. Con respecto al debate sobre el papel que juega la literatura en el mundo y en la América Latina contemporánea, entiendo que la obra de Villoro sirve de recordatorio productivo de que sí hay aspectos singulares de la literatura que se pueden destacar sin que de esta manera se apoye necesariamente la idea de que la literatura es el vehículo privilegiado para representar a la comunidad.

Es sintomático que dos posiciones particularmente productivas sobre la singularidad de la literatura se desarrollen en libros que se llamen *The Ends of Literature* (2001), de Brett Levinson, y *Death of a Discipline* (2003), de Gayatri Chakravorty Spivak. Sus títulos revelan el enfoque y los límites compartidos por ambos libros. En los dos textos, estos límites emergen del encuentro con y la apertura ante el otro, un encuentro que expone las restricciones de discursos supuestamente universales y homogeneizantes, como el colonialismo, el nacionalismo y la globalización. Levinson describe: "la obligación [*the charge*] de la literatura" como "la invención de una articulación para que los seres humanos puedan relacionarse [*an articulation for the relationality of beings*]" (26), y propone que "la literatura abre al sujeto a un encuentro [*an engagement*] consigo mismo como obligación con el Otro" (27). El aspecto singular de la literatura, según Levinson, es su capacidad de permitir la apertura radical ante un futuro necesariamente desconocido. La articulación novedosa hace posible que la literatura resista a esquemas totalizadores y teleológicos de comprensión de la experiencia vivida. El énfasis de la discusión de Levinson es similar a la discusión de Spivak cuando ella habla de la figura literaria: "La literatura es lo que se escapa del sistema [...]. La figura "es" irreducible" (52).

Carlos Monsiváis se refiere a una operación reductiva (y la sugerencia de un escape) cuando critica *El laberinto de la soledad* por ayudar a codificar "lo que será la visión del turismo interno y externo" de la muerte, el "juego del asombro prefabricado ante lo cotidiano, el mensaje de la Identidad Nacional comercializado y deformado al extremo" ("Mira muerte" 16). Aquí Monsiváis hace, implícitamente, una pregunta importante: ¿sería posible todavía encontrarse con lo cotidiano de manera no prefabricada? Responder a esta pregunta es una de las tareas que Monsiváis asume como cronista. Por ejemplo, en su historia de la crónica mexicana, que sirve de introducción a la antología *A ustedes les consta* (1980), critica la codificación rígida de la costumbre: "En la sociedad de masas que se inicia deja de importar la celebración de las costumbres [...] y el tema central es lo borrado o anulado por el tiempo, por el estallido demográfico, por la industrialización. El México que conocíamos ha desaparecido, el México que ignoramos nos rodea" (58). La celebración de las costumbres puede ceder a la nostalgia o, como prefiere Monsiváis, puede transformarse en una operación crítica que se concentra en lo ignorado que rodea a los cronistas, algo que les ayuda a comprender mejor su presente. Además de la costumbre rigidamente definida, Monsiváis critica la narrativa histórica simplista. Concluye su historia de la crónica con la siguiente advertencia en contra de la teleología y su capacidad de distorsionar la comprensión del presente: "¿Qué pueden informarnos crónica y reportaje de la situación actual? Por lo pronto, para citar a Valle-Inclán, que el presente aún no es la Historia y tiene caminos más realistas" (76).

A través de su desarrollo de imágenes espaciales, los textos de Villoro que analizo a continuación ofrecen críticas

productivas de lo prefabricado, lo simplísticamente definido y lo teleológicamente distorsionado; pero no son textos que rechazan el orden narrativo. De hecho, su aspecto más notable es la manera en que reconocen la necesidad de marcos definitivos y resisten su reproducción acrítica. El espacio de la escritura de (y a veces en) la obra de Villoro es un espacio cuya característica fundamental es la tensión entre lo ya narrado y lo que queda por narrar.

I. "El mapa movedizo" y el deseo del espacio infinito

El asombro ante un presente que todavía no forma parte de la Historia es el tema principal de "Mapa movedizo," un texto que Villoro publicó en la revista venezolana *Nueva Sociedad*. "Mapa movedizo" combina el humor que Villoro usa en muchos de sus textos con una meditación sobre el espacio y la tarea de representarlo. Este cuento, que mezcla también elementos de la crónica y la autobiografía, describe cómo su narrador experimenta dos encuentros decisivos y aparentemente fortuitos. El primero ocurre cuando descubre una flecha precolombina de obsidiana que se deposita en su zapato debido a la paletada, por lo visto descuidada, de un obrero trabajando en una excavación del Templo Mayor. El segundo ocurre varios meses después cuando un vendedor ambulante en el Ajusco le pregunta al narrador cuántas calles en el Distrito Federal llevan el nombre de Zapata. Después de cumplir con este encargo, el narrador sigue varios otros, por ejemplo el de determinar cuántas calles hay llamadas Juárez e Hidalgo. Pronto se extravía "en esa insensata geografía de héroes repetidos", y se dice: "No sé por qué cedí a ésta y otras tareas. Nunca repetí una comisión ni volví a ver a quien me la encargaba. Mi vida se volvió entreverada, acaso

más interesante" (4). Los encargos del narrador producen el deseo de hacer una cartografía del Distrito Federal que, paradójicamente, respeta la enormidad de este espacio urbano. Pero pronto resulta inevitable la imposibilidad de realizar este deseo, y esta imposibilidad se asocia directamente con la narración y la escritura.

Al encontrar la flecha de obsidiana "Fuera de su tiempo", el narrador se pregunta: "¿Adónde apuntaba?" (1), y así alude al juego temporal y espacial que define este texto, que desea trazar un espacio que pasa por el tiempo sin el estancamiento y distorsión producidos por la teleología y el orden explicativo. El motivo del estancamiento emerge claramente cuando el narrador describe la importancia vital que ha adquirido la flecha para él. Parece ayudarle cuando se siente atrapado: "Ante los elevadores que nunca llegan o las cosas interminables, un movimiento maquina me hace sacar la flecha; los minutos tensos que otros llenan con un cigarro o jugando con sus llaves, los ocupo frotando mi flecha. En ocasiones advierto mi inquietud sólo después de sacar el amuleto" (2). La connotación sexual clara de la frotación de la flecha se combina con la confusión entre causa y efecto ("advierto mi inquietud sólo después") para precisar el carácter fetichista de lo que ahora es el "amuleto" del narrador. En términos freudianos, la operación fetichista mitiga la ausencia fundamental que resulta ser el origen mismo del fetiche. En el caso del narrador de Villoro, la flecha mitiga tanto como exacerba su inquietud, una operación doble que apunta, por así decirlo, hacia la ambivalencia intrínseca de la representación: cubre y descubre la ausencia de manera simultánea. En "Mapa...", la ausencia fundamental que indica la flecha es la inquietud que impulsa al narrador a seguir

moviéndose por la ciudad de México. El deseo de recompensar esta ausencia de manera definitiva es el producto y el origen de su escritura, que es también otro fetiche.

En su análisis de Henri Michaux y Rainer Maria Rilke, Bachelard yuxtapone la imagen indomable a la domesticación producida por el sentido. Para Bachelard, la imagen plena, inmediata y no domesticada, perturba: "Vivir, vivir verdaderamente una imagen poética, es conocer en una de sus pequeñas fibras un devenir del ser que es una conciencia de la *turbación del ser*" (259 —énfasis en el original). La imagen viva interrumpe la estabilidad del significado. Pero su relación necesaria con el lenguaje hace que la imagen habite una zona intermedia entre la libertad y la domesticación, entre la novedad y lo ya dicho: "Por medio del lenguaje poético, ondas de novedad discurren sobre la superficie del ser. Y el lenguaje lleva en sí la dialéctica de lo abierto y lo cerrado. Por el *sentido*, encierra, por la expresión poética se abre" (261 —énfasis original). A lo largo de sus viajes por el Distrito Federal, el narrador de "Mapa..." goza de la turbación del sentido producido por lo novedoso de sus experiencias, por la infinidad de la tarea de hacer el mapa de un espacio urbano que siempre cambia mientras pasa por el tiempo. Pero por otro lado, al fijar el sentido de esta experiencia en el acto de narrar, el gozo del narrador se agota.

Sus trayectorias por la ciudad han convertido al narrador en un sujeto excesivo, alguien cuyas experiencias trasbordan el espacio de su cuerpo y su ser individual. El narrador explica su condición excesiva como el resultado de todo lo que ha aprendido en sus viajes: "Toda esa información me había transformado en un cuerpo lleno de detalles que no me pertenecían del todo, una sombra activa, estimulada por recuer-

dos falsos, ante una vida que ya no era la mía" (6). Sin embargo, su transformación se detiene en el acto de escribirla. De manera irónica, el narrador nota:

Una noche, por teléfono, me pidieron ocho cuartillas sobre la ciudad para una revista de Caracas. [...] Fue entonces que pensé en el mapa. Hasta ese momento la errancia por la ciudad me había entretenido como una exploración, un escape sin otro propósito que hacer impredecibles mis jornadas. Por primera vez sospeché una lógica, un diseño inteligente en los encargos que había creído azarosos. [...] Curiosamente, en cuanto sentí el vértigo de obedecer a un destino superior, acaso heroico, cesaron los encargos. Fui enviado a una dirección falsa, a un muro donde nunca hubo puerta (5).

La decadencia de la experiencia del narrador comienza con el encargo de escribir. Contener sus experiencias en el acto de narrar impone la barrera del sentido, la que siente el narrador con toda la fuerza material de "un muro donde nunca hubo puerta". Como el fetiche que depende por su fuerza significativa de la ausencia que pretende cubrir, la escritura vacila entre la comunicación y la captura definitiva (y fatal) de la experiencia vital. Dice el narrador de "Mapa...": "Los encargos cesaron cuando empezaron a parecerme lógicos" (6). Pero aunque la lógica mata, persiste el recuerdo de la vida antes de la imposición inevitable del orden narrativo. Es el recuerdo del "cuerpo lleno de detalles" que excede la identidad individual del escritor, que rebasa cualquier lógica, y que no abandona "lo de dentro y lo de fuera" a "su oposición geométrica" (Bachelard 269). Al contrario, es un exceso que recuerda las siguientes preguntas de Bachelard, "¿De qué exceso de un interior ramificado se escurre la sustancia del ser? ¿Es que el exterior llama?" (269). Antes de interiorizar el

exterior en su escritura, el narrador de "Mapa..." sigue esa llamada excesiva, una trayectoria que, paradójicamente, sólo su escritura puede comunicar.

II. Los límites del fútbol y el azar

"Mapa..." reconoce y lamenta la necesidad de los límites que se asocian con el acto de narrar. Las crónicas sobre fútbol que analizo se enfocan en cómo los límites cargan las experiencias que contienen con la potencialidad del azar. "Los goles y el tiempo" es una discusión genial de cómo los noventa minutos de un partido normal son rebosantes de potencialidad significativa. El balón, por ejemplo, encarna el azar. Es imposible predecir sus movimientos por la cancha: "La pelota que duerme en el empeine de un líbero cobra sentido por sus destinos posibles, inminentes [...]. Salvo en las grandes casualidades —que también son estratégicas—, quien gana el partido es quien controla los amagues, los 89 minutos en los que el balón es un peligro conjetural" (17). En el espacio del juego donde las casualidades y las estrategias se confunden, los destinos posibles, y el destino de la posibilidad, apuntan hacia el futuro de manera abierta. En el campo opuesto yace el estancamiento, representado en "Los goles y el tiempo" por la nostalgia, una fuerza que impide que el presente sea novedoso. La nostalgia es una "mitomanía [que] arruina con minucia el presente, hace de todo debut una traición y tiene por principal víctima a quien la padece" (21). Frente a esta destrucción del presente queda el momento de la vacilación, un momento vacío de significado pero lleno de potencialidad: "Relato que corre con la inclemente alevosía de la vida, el fútbol le debe mucho a la imaginación. En ningún otro territorio 90 minutos duran en forma tan inven-

tiva" (26). El uso de la palabra "alevosía" confirma el esmero con que Villoro concibe esta crónica. "Alevosía" connota traición y premeditación, y así expresa tanto el deseo de cambiar deliberadamente el futuro como el reconocimiento de las sorpresas, muchas veces traiciones también, que trastornan tales deseos.

El espacio temporal del fútbol, los noventa minutos que pasan en el territorio definido por la cancha, es también para Villoro el espacio del escape. En "Los once de la tribu", crónica epónima de la colección ya mencionada, define el "tercer tiempo" como algo "ni real ni compensado [y] que separa al espectador de su otra vida" (129). El carácter de esta separación, aunque definido por parámetros bien conocidos y aparentemente sencillos, siempre contiene un elemento fundamental de lo indeterminado. Es "un trabajo de especulación" (143), escribe Villoro en otra crónica de *Los once de la tribu*, "Infancia en la tierra"; en la que también dice: "El fútbol es, generalmente, algo que *podría pasar*" (143 —énfasis en el original). Como ocurre en el caso de "Mapa movedizo", estas crónicas sobre el fútbol enfatizan la idea de que los esfuerzos de ordenar la experiencia nunca pueden agotar completamente ni la experiencia impredecible ni la persistencia del azar.

Estos escritos de Villoro demuestran cómo la crónica y el periodismo exhiben una relación con el presente más inmediata que la de otros géneros. En su introducción a la antología de nuevo periodismo que incluye "Los goles y el tiempo", Sergio González y Leonardo Tarifeño sostienen que el periodismo eficaz "trasciende el momento" (9). Pero lo interesante de estas crónicas de Villoro es su énfasis en la ausencia de cualquier trascendencia estable. Para proveer un

contexto literario a la crónica de Villoro, vale la pena referirse al estudio de la obra de Monsiváis que hace John Krniauskas, en el cual, éste destaca el carácter abierto de lo que él llama la crónica-ensayo: "podríamos decir que los ensayos de Monsiváis narran eventos reales, como la historia, pero sin su aparato científico; permanecen [...] anclados tanto en el presente como en el dominio de la literatura" (69). Monsiváis introduce otra posición, que es también contestataria, cuando nota que, para Salvador Novo, la crónica es "la celebración de lo circundante y el desdén por lo Trascendente" (*A ustedes...* 40). Desdén se vuelve la única respuesta honesta en la época en que escribe Villoro, cuando lo único que trasciende el momento es la carencia de lo Trascendente.

III. "Campeón ligero", espacio narrativo e incorporación lógica

El deseo del azar toma otra forma en los textos de ficción más tradicionales, como el cuento corto "Campeón ligero" y la novela *El testigo*. En su estudio de la imagen poética, Bachelard destaca la naturaleza escurridiza de ésta. Insiste también en que la relación entre la imagen poética y la narrativa en que se encuentra se puede comprender como una relación entre la singularidad y la incorporación lógica que establece y lleva a cabo el espacio narrativo. Por ser obras de ficción que desarrollan a sus personajes y sus tramas de manera más completa y teleológica que en las crónicas y el cuento "Mapa movedizo", los textos de Villoro todavía por analizar demuestran más claramente la tensión que emerge de la relación entre lo singular y el espacio narrativo; y es una tensión que muchas veces aparece en "Campeón..." y en *El testigo* de manera explícitamente conectada con el proceso de narrar.

"Campeón ligero" relata en primera persona la historia de un periodista de deportes especializado en boxeo y, en particular, en la carrera de Ignacio Barrientos, el campeón del título del cuento y amigo cercano del narrador. Cuando eran niños, el narrador y Barrientos se vieron involucrados en el asesinato de un camionero, Riquelme, a quien sólo pretendían robar. Ignacio cree ser responsable de la muerte de Riquelme porque hizo que éste se cayera de una barranada que resulta ser la fuente de su éxito profesional. Un día, cuando Ignacio ya está establecido como campeón, el narrador le cuenta que se ha enterado de que Riquelme no murió a causa de la caída. El asesino fue el "Gitano" López, quien también organizó el robo. Remató a Riquelme después de su caída, sin que el narrador ni Ignacio lo supieran. Al enterarse de la verdad del asunto, Barrientos pierde la fuerza para pelear, su carrera termina y poco después muere.

Siempre a la "sombra" de Barrientos (11), el narrador es, en las palabras de Mihály Décs, un personaje típico de la ficción de Villoro: "un hombre melancólico, pasivo y algo blanco frente a figuras paternales duras y triunfantes". De hecho, el narrador de "Campeón" se describe, en el acto de escribir, ocupando una posición secundaria, si no vampírica, frente a Barrientos. Con palabras que destacan la importancia de varios espacios específicos, escribe: "se me ocurre que este relato no puede apartarse de algo cierto y ruin; mi versión llega *después* de Barrientos, cuando su silueta ya no perturba el cuadrilátero y sólo puede volver a golpear en estas páginas" (11 —énfasis en el original). El narrador depende de su sujeto y existe al borde de su vitalidad.

Además de describir el cuadrilátero, donde Barrientos ya ha dado sus últimos golpes, el narrador describe otro espacio, el lugar donde escribe. Está "junto a un ventanal donde cada tanto choca un pájaro" (11), una referencia clara no sólo a la manera masoquista en que Barrientos peleaba sino también a la resignación y frustración que padece el narrador mismo, un escritor de segunda que dejó "el borrador de [su] única novela" en un taxi (14). El narrador escribe para rescatar algo de su amistad con Barrientos, aun si sólo resulta ser un paso hacia la redención de sí mismo porque se siente culpable de la decadencia del boxeador.

La posición exterior del narrador establece una lógica dentro del cuento que asigna al narrador el papel de escritor y a Barrientos el papel de la obra de aquel. El acercamiento del narrador a la experiencia vivida de Barrientos sugiere una relación semejante a una observación llamativa de Blanchot:

En la obra, el artista no se protege sólo del mundo, sino de la exigencia que lo atrae fuera del mundo. La obra domestica momentáneamente este "afuera" restituyéndole una intimidad; impone silencio, da una intimidad de silencio a ese afuera sin intimidad y sin reposo que es la palabra de la experiencia original. Pero lo que ella encierra es también lo que incesantemente la abre, y la obra se expone a renunciar a su origen conjurándolo por fáciles prestigios, o a remontar cada vez más cerca de él, renunciando a su reelaboración (47).

Aquí se ve que el pensamiento de Blanchot presupone una relación entre mundo, obra y lenguaje que pone la obra en contacto, nunca completo, con el mundo al que corresponde y del cual se distingue, aunque no completamente. Presupone también que el lenguaje poético al que recurre el escritor no

está tampoco completamente disponible para él. La obra demanda un final, una ruptura con el lenguaje incesante que la nutre.

En "Campeón ligero" el tema de la ruptura incesante adopta la forma del asesinato de Riquelme. El remordimiento inspira a Barrientos mientras que la indiferencia motiva al "Gitano" López: "Nacho luchaba por sacarse de encima un crimen que no había cometido y el *Gitano* vivía sin inmutarse por el crimen que había cometido" (35-36). Cuando piensa en el episodio de la confesión del "Gitano", el narrador escribe: "No volvió a hacer nada parecido y quizá la muerte de Riquelme quedó en su recuerdo como algo fundador, la grieta necesaria para el resto de sus días, el lujo turbio del que todo dependía" (36). Para Barrientos su aparente papel en el asesinato de Riquelme es la falsedad que le sirve de momento fundador. El acto de repetir a Barrientos la confesión del "Gitano" se convierte en la clave del cuento, sin que el narrador lo sepa al principio: "Con simpleza, con la más llana ineptitud, reproduce las palabras sin valorar las consecuencias" (36). Pero luego el narrador empieza a comprender que, al saber que es inocente, Barrientos queda sin la motivación de pelear. Entonces la opción de pelear sólo le queda al narrador, y sólo a través de la escritura. Así pretende quitarse la pena de sentirse responsable de la derrota de su amigo.

Las historias que circulan alrededor de la muerte de Riquelme en "Campeón..." representan un aspecto clave de la escritura de Villoro que comparte también *El testigo*: en ella los momentos del pasado siguen reverberando en un presente igual de inconcluso. En "Campeón..." la muerte de Riquelme termina sublimada en el acto de escribir. El narrador describe la motivación de relatar el cuento de Barrientos

como el deseo de exculpase. Pero es el acto de relatar la confesión a Barrientos lo que provoca el final de la amistad entre el narrador y su amigo. La paradoja con que el cuento concluye es que la vuelta a la narración se propone como la solución de un problema originalmente causado por otro acto de narrar. El cuento de Villoro muestra que la forma de redención que produce la escritura puede ser la única disponible, pero que también siempre será incompleta por estar basada en el abismo de la significación.

En el desarrollo de sus ideas sobre el acto de narrar, Blanchot comenta sobre el final necesariamente incompleto de la obra literaria que revela una ansiedad similar a la que expresa Bachelard ante la domesticación que puede experimentar la imagen tras su encuentro con la lógica narrativa. En una descripción que también se puede referir al acto de "sacarse de encima" un peso, Blanchot escribe:

Una obra está terminada, no cuando lo está, sino cuando quien trabaja desde adentro puede terminarla desde afuera; ya no es retenido interiormente por la obra, sino por una parte de sí mismo de la que se siente libre, de la que la obra contribuyó a liberarlo. Sin embargo, este desenlace ideal nunca está totalmente justificado. Muchas obras nos conmueven porque en ellas aún vemos la huella del autor que se alejó apresuradamente en la impaciencia de terminarla, con el temor de no poder volver a la luz del día si no la terminaba (48).

La impaciencia a la que se refiere Blanchot es, en el sistema de su pensamiento, la necesaria interrupción de lo incesante que define la obra. Mientras Bachelard se enfoca en cómo el acto de narrar domestica la imagen, Blanchot subraya que la interrupción es obligatoria para que la obra exista. Lo útil de

comparar aquí a Blanchot con Bachelard es destacar el carácter necesariamente limitado de la creación poética, un aspecto de ésta que vive muy fuertemente el narrador de "Campeón ligero".

El final del cuento de Villoro retrata algo similar a la interrupción de la obra que describe Blanchot, en particular cierta inquietud ante su aparente resolución. Las últimas frases del texto vuelven al espacio de la escritura: "La tarde ha caído junto a [la] ventana" y "Un último pájaro se acerca, ve su sombra en el cristal, retrocede asustado, y se salva" (42). La conclusión de la obra pone en escena varias vueltas, entre ellas, la vuelta al acto de narrar ya mencionada. Son también vueltas los pájaros y la ventana, el uso de la palabra "sombra", el hecho de que el pájaro haya retrocedido, y se salve y el cristal que sirve de espejo. Por un lado, el pájaro que se salva parece ser una analogía optimista del narrador, quien vive otro día para seguir escribiendo. Pero, por otro, el pájaro se asusta de su propia sombra, y vale recordar que entrar en la sombra y ser la sombra son las razones de ser del narrador. Asustarse ante su propia sombra o ante la necesidad de ser la sombra de Barrientos haría imposible el acto de escribir, y destruiría el juego de espejos en que habita el narrador, un juego cuya vitalidad desmiente la melancolía que siente ante su oficio.

IV. El testigo, la narración y la creación de significados nuevos

El testigo se caracteriza también por sombras, desdoblamientos y momentos del azar, cuyas malas interpretaciones conducen a destinos inesperados y a veces catastróficos. Limitaré mi lectura de esta novela compleja y densa a la representa-

ción de dos espacios que evocan pasados que constantemente forman el presente a la vez que son reinterpretados. El narrador de "Campeón ligero" se refiere al asesinato de Riquelme como la "grieta necesaria" que motiva la vida del "Gitano" López. El momento determinante es también un tema principal de *El testigo*, cuyo protagonista, Julio Valdívieso, sufre del plagio que cometió cuando era estudiante como "la fisura que él llevaba dentro" (17). A lo largo de *El testigo* se desarrolla el tema del hueco originario, un momento del pasado que ejerce fuerza sobre el presente, retornando en varias formas una y otra vez.

El testigo trata del regreso de su protagonista a México después de vivir veinticuatro años en Europa. El cambio geográfico adopta aspectos temporales cuando Julio se enfrenta con varias manifestaciones presentes de momentos claves de su propio pasado y del pasado de su país. De su pasado personal sobresale una cita nunca cumplida con su amante, Nieves, quien es también su prima, justo antes de partir para Europa. Del pasado nacional se destaca la Cristiada, cuya presencia en la historia de Julio lo obliga a volver a Los Cominos, la hacienda de su tío Donasiano. Con un afán que desmiente el nombre irónico de la hacienda, éste colabora en dos proyectos centrados en la cultura e historia nacionales: la filmación de una telenovela sobre la Cristiada con el nombre de *Por el amor de Dios*, y el esfuerzo de canonizar a Ramón López Velarde, varios papeles y hasta algunas grabaciones cuyas están bajo la protección de Donasiano. Claro está que el humor ingenioso de Villoro permea estas y varias otras historias de la novela. Pero el lado cómico no disminuye (y a lo mejor profundiza) la fuerza crítica de las discusiones sobre espacios originarios y sus límites que lleva a cabo el texto.

Los espacios en que voy a enfocarme son dos "fisuras" cuya naturaleza inconclusa hacen que reverberen fuertemente en el presente. El primero se llama el Batallón de los Vientos, un lugar cerca de Los Cominos donde cientos de cristeros prefirieron suicidarse a ser capturados por el general federal que los perseguía. El segundo es una plaza en Mixcoac donde Julio y Nieves pensaron reunirse. Los dos espacios obligan a vueltas de índole similar a la sensación que experimenta Julio al volver a México. Después de escuchar la propuesta de su amigo Juan Ruiz, el Vikingo, de armar la telenovela sobre la Cristiada, Julio observa: "Eso era el futuro: un viaje atrás, al punto donde la patria erró el camino" (36). La novela de Villoro representa una crítica del deseo de volver a la vez que reconoce francamente su carácter seductor. Cori, la excepción de su resolución enigmática, que comentaré más adelante, la novela concluye que el deseo de volver a un momento originario siempre se frustra por la interrupción implacable del presente, que trae siempre consigo descubrimientos, interpretaciones y sucesos nuevos e impredecibles que transforman la comprensión de los momentos pasados.

En la novela, la manifestación del deseo de conocimiento total y estable del presente y su relación con el pasado —y el reconocimiento de la imposibilidad de realizar este deseo— resulta ser Los Cominos. La hacienda del tío Donasiano lleva un nombre cuya referencia a lo insignificante apunta hacia lo difícil, si no imposible, de significar. Varias descripciones de la hacienda y sus alrededores sugieren una semejanza con lo real lacaniano, ese lugar peligroso que se escapa de cualquier sistema simbólico. Como dice Donasiano a Julio cuando éste pregunta sobre la posibilidad de hacer una autopsia de la vic-

tima de un asesinato que resulta ser obra de narcotraficantes: "Aquí no pasan películas" (118). La ironía de esta observación sobre un lugar donde sí van a filmar una telenovela refuerza el aspecto ridículo del proyecto de redimir a los cristeros por la televisión y de la figura un poco patética de Donasiano. Sin embargo, la violencia de los narcos no es tan fácil de parodiar. Al contrario, causa la muerte de más de un personaje de la novela, incluso del Vikingo, y también conduce a Julio a un encuentro horripilante con un policía judicial. La violencia excesiva de los narcos se refleja en la manera en que sus guerras de aniquilación mutua amenazan el futuro de *Por el amor de Dios*. La telenovela se vende como una manera de reparar la fisura en el espacio nacional causada por la Cristiada. Pero desmiente a la vez la validez del concepto del espacio nacional al notar el poder sorprendente de los narcos. Como el Vikingo explica a Julio: "Los Cominos, que parece estar en la nada, está en un cruce invisible, la frontera de los carteles" (224). El espacio tan invisible como peligroso de los reinos de los narcos ha superado el espacio imaginario de la nación.

Al insistir en la capacidad seductora de sistemas simbólicos del saber que pretenden otorgar significados fijos, la novela no rechaza absolutamente el proyecto de definir el presente mexicano. Por ejemplo, desde la perspectiva del personaje de Félix Roviroso, otro amigo de la juventud de Julio, y luego una figura medio siniestra que chantagea a Julio con la amenaza de revelar el secreto de su plagio, el proyecto de *Por el amor de Dios* representa una manera de reparar el país que, según él, "está roto" (310). Félix sigue, "Es hora de que se vean los sufrimientos de todos. [...] De que se vean las cosas. Una caja de cristal, sin secretos" (310-11). El deseo de

la visión total que propone Félix, de manera no completamente carente del cinismo que define a este personaje, se refleja también en el personaje del mayordomo del tío Donasiano, Eleno. Según el narrador, Eleno "Había visto todo en esa hacienda" (436), y según Donasiano, es "el único que oye a todos" (459). Su perspectiva completa es también perfectamente analítica, pues es alguien que "miraba como si nada pudiera repugnarle, como si ver fuera sacarle tripas a un borrego" (440). Eleno representa el deseo de poder saberlo todo de manera objetiva. Pero es un deseo que, por más seductor que resulte ser, es imposible de realizar. El límite de su realización se manifiesta en el espacio que el mismo Eleno enseña a Julio, el Batallón de los Vientos, un lugar que se sitúa entre varios cerros que, según Donasiano, "no son para profesores" (112).

El miedo que siente Julio al acercarse al precipicio desde el cual se puede ver el Batallón de los Vientos es una sensación de vértigo cuyas fuentes son tan concretas como simbólicas: "Estaba en la cima. Se incorporó con cuidado, no muy seguro del efecto que le causaría mirar desde tan alto" (111). Este testigo poco dispuesto a mirar y comprender muchas de las verdades que enfrenta a lo largo de la novela representa un contraste importante con la figura de Eleno y su mirada que lo admite todo. Pero lo que muestra Eleno aquí a Julio representa los límites de la mirada al destacar cómo lo que se ve esconde por lo menos tanto como revela y apunta hacia otros signos difíciles de encontrar o simplemente invisibles. Lo que Julio ve en el Batallón de los Vientos se describe de la siguiente manera: "A rastras, se acercó al filo del talud y arriesgó una mirada al vacío. [...] Cientos de estacas sostenían pálidos jirones de tela. Algunos estaban desfigurados, otros conservaban su inconcebible forma original. Eran

camisas" (111). Eleno explica: "Su tío dice que son plegarias. [...] Los cristeros se tiraron al barranco. Sus camisas están ahí, rezando. [...] El batallón llegó aquí acorralado por el general Amaro. No tenía salida" (111). Las camisas sin cadáveres de los cristeros que producen, "un imposible ondear de telas" (111), representan una imagen particularmente llamativa de cómo el pasado interrumpe el presente y viceversa.

Más tarde, Julio piensa en la domesticación televisiva del Batallón de los Vientos, "¿Serían creíbles esas ánimas en la televisión, al volver con rostros y nombres de actores? Copias de copias, como la gente que él recuperaba, espectros a los que se interponía un recuerdo" (370). Esta crítica implícita de la copia sugiere que la novela prefiere otra forma de representación; y esta forma se manifiesta en la figura del cenotafio, definido por Donasiano como un "monumento funerario donde no está el cadáver" (233). Es un signo que produce su significado de manera más indirecta que lo simplemente visto o copiado.

El Batallón de los Vientos es un cenotafio porque, según Eleno, "Dicen que allá abajo nunca encontraron restos. Se evaporaron rumbo al cielo" (112). Por significar algo necesariamente ausente, el cenotafio es una catacrisis arquitectónica que reconoce de manera explícita sus límites representativos. El circuito de la referencia no se cierra en el caso del cenotafio, e implica un proyecto representativo ya inconcluso y siempre por terminar. Que los muertos de México no se queden en sus tumbas es algo que Julio sabe muy bien al considerar cuánto el pasado sigue pesando sobre el presente: "Desde su regreso a México, el pasado fluía hacia adelante y la vida fluía hacia atrás. Demasiadas cuentas pendientes. El cambio [...] parecía una cripta mal cerrada" (265).

La admisión de que el pasado no se encierra llega a un punto culminante cuando Julio se da cuenta de un error de su juventud que nunca podrá compensar, una cuenta pendiente para siempre. Varios años después de perder la cita con su prima y amante Nieves, ésta y el padre de sus dos niños mueren en un accidente de coche. Durante todos los años que Julio está fuera de México, cree que Nieves lo había dejado plantado en "la plaza de Mixcoac, la de *Pastado en claro*" (75). Esta plaza llega a ser el cenotafio de una cita que nunca ocurrió, un amor perdido y la obsesión de Julio. Mientras estaban juntos, Nieves representaba para Julio, y esto se describe por el filtro de la pérdida, "una flecha transparente, la posibilidad de tocar un tiempo todavía futuro" (126). Es notable la metáfora exactamente igual a la principal de "Mapa movidizo" para representar el deseo de lo impredecible, del futuro pleno de la esperanza. Después de la cita perdida, la vida de Julio se convierte en un cenotafio, como "se resignó a definirse en esa ausencia", la ausencia central de una historia que "ganaba fuerza al no contarla" (45). El "talismán" (45) de lo no contado significa tanto la ausencia de Nieves como la falta de saber por qué no llegó a la Plaza, y así es una versión negativa del amuleto de "Mapa...". Es la obsesión que conduce a Julio por un laberinto asfixiante cuyos límites representan su deseo frustrado.

Un aspecto genial de la novela de Villoro es que la plaza no es sólo un cenotafio de la relación de Julio y Nieves, sino que funciona también, de manera catacrástica, con respecto a la historia que Julio se ha contado a sí mismo durante casi toda su vida adulta. Al volver a México, Julio se obsesiona por saber la razón por la cual Nieves no apareció en la plaza. Varios meses después de regresar, piensa asistir al bautismo

del hijo de un amigo, precisamente en la iglesia de la plaza de Mixcoac. Llega al bautismo, se da cuenta de que se ha equivocado de iglesia y como "un alfilerazo le regresó el poema de Octavio Paz donde la iglesia tenía una sola torre. Ahí lo citó Nieves. Veinticuatro años atrás había cometido el mismo error" (268). En el presente del reconocimiento de su error, Julio lamenta quedarse solamente con esta "plaza sin nadie" (270). Pero este reconocimiento revela también la posibilidad de que él y Nieves se esperaban ese día hace 24 años, lo que le permite una nueva historia a Julio. Parte de esta historia es lo que dice Nieves haber hecho mientras ella esperaba a Julio. Según Olga, una amiga de la juventud de Julio y Nieves, ésta había tirado una moneda en el pozo de la plaza de Mixcoac (371). Esto recuerda a Julio "esa costumbre para tranquilizar a los que parten: la moneda en la fuente, una apuesta para regresar" (409). El gesto de Nieves espera su comprensión, la cual llega cuando Julio regresa y empieza a construir de nuevo la historia que ha motivado su vida. Pero Julio es todavía el custodio de "el reverso de la historia, lo que nunca acaba de pagarse", y por eso él queda seguro de lo siguiente: "de haber vivido con ella, nada hubiera sido tan importante como no haber vivido con ella. Nieves depositó su moneda para un futuro en el que ya todo se hubiera jugado, un tiempo en que al fin pudiera caerle el veinte" (444). La cuenta pendiente de la historia de Nieves se ha pagado parcial y fundamentalmente. Pero como la historia de Nieves es, para Julio, la historia de lo que nunca "acaba de pagarse", la deuda persiste, y le toca a él tirar su propia moneda en el pozo, gesto que repite en la hacienda de su tío.

La novela termina en la región de Los Cominos, donde, con respecto a Nieves, "Julio no quería sustraerse a su último

regalo, el dolor de no tenerla, su largo regreso, la opción de ir hacia atrás, o acaso, de pensar que en medio de las nadas Los Cominos podía evitar la repetición, lograr que algo continuara" (435). El regreso que depende de la ausencia originaria de Nieves empieza a cambiar con la información sobre la moneda en el pozo y la imagen de la deuda que desarrolla el narrador en la novela. Apostar es la imagen principal que queda, y representa un punto de partida para Julio. Cerrar la historia de Nieves cuando le "cae el veinte" a Julio es otra imagen del cenotafio, de una representación de algo cuya comprensión nunca se completará, pero que también representa el esfuerzo de contenerlo, de poder apostar algo nuevo, "como si el pasado hubiera al fin ocurrido y lo dejara ahí, en el brocal del pozo, para seguir, hacia adelante, hecho abismo, aire que no encuentra fondo ni pisada, una casa en el viento, puras nadas: Los Cominos" (464). Este recuerdo verbal del Batallón de los Vientos conecta los cenotafios personales y colectivos que forman el marco central de *El testigo*, las "crip-tas mal cerradas" de las tentativas de explicar el pasado con respecto al presente siempre con el reconocimiento de lo incierto del futuro.

Aunque lleva a cabo una meditación seria sobre los límites de la representación, la novela de Villoro termina con una manifestación chocante de los deseos de tierra firme y de renacimiento. Julio se enamora de Ignacia, una mujer pobre de la zona de Los Cominos que representa claramente el deseo de lo popular. En la última página del texto, se describe cómo Ignacia hace "agua de semillas" para Julio, y cómo luego ella le pregunta: "¿A qué sabe?" Lo que sigue son las últimas líneas de la novela: "Julio cerró los ojos. Cuando los abrió, todo estaba un poco nublado. Sintió que salía del agua.

Ignacia aguardaba su respuesta. Lo vio con intención de algo, como si él fuera un problema y eso le gustara. —Sabe a tierra —dijo Julio" (470). Esta escena compara a Julio con el deseo que sale del agua tras la apuesta de la moneda. Por un lado, parece ser una conclusión un tanto torpe de una novela marcada por su investigación y comprensión complicadas y sensibles de lo necesariamente abierto del espacio narrativo. Julio regresa a una mujer pobre, casi muda. Regresa a la tierra. Por otro lado, ahora es la mujer, en este caso Ignacia, que ve a Julio como enigma por resolver, como otra cuenta pendiente.

Conclusión

El final de *El testigo* ejemplifica la domesticación de la imagen en los términos de Bachelard y la interrupción necesaria para completar la obra literaria en los términos de Blanchot. Como el muro sin puerta a que llega el narrador de "Mapa movedido" al ordenar su relato en forma narrativa; como los noventa minutos y la cancha de tamaño definido del fútbol; como el espacio en que escribe el narrador de "Campeón", definido por sus ventanas, espejos y sombras; como todas estas imágenes del proceso de narrar y de ordenar la experiencia, *El testigo* choca con los límites de su propia forma. Su vuelta a la tierra, desde mi perspectiva, mina la potencialidad más radical de la apertura ante el futuro que representan la plaza de Mixcoac y el Batallón de los Vientos, los cenotafios del pasado personal y colectivo de Julio y de México. Por otro lado, la tierra fértil de la relación entre Ignacia y Julio yace en Los Cominos, el sitio en la novela que alude a lo Real con toda su potencialidad de evitar sistemas simbólicos de conocimiento. La tensión tremenda, producida por el choque de las meditaciones sofisticadas sobre los límites de la repre-

sentación que la novela contiene, y el deseo de algo cierto en la conclusión de *El testigo*, demuestra que la escritura de Juan Villoro desmiente cualquier llamada simplista a una vuelta a la alegoría nacional mientras reconoce el poder seductor de este tropo fundador. Al fin y al cabo, su comentario deliberado sobió el acto de narrar cuestiona la validez de la alegoría por insistir en la fuerza del azar y su potencialidad vital.

Notas:

¹ La discusión entre Beverley y Morales tomó la forma de tres artículos en dos ediciones de *The Journal of Latin American Cultural Studies* en 2008 (Vol. 17, nos. 1 y 2): una propuesta de Beverley, una respuesta de Morales y una contrarrespuesta de Beverley.

² Todas las traducciones del inglés son del autor.

TOALLAS EJEMPLARES: MASCULINIDAD, SEXUALIDAD Y NACIÓN EN *MATERIA DISPUESTA*

Tamara R. Williams

Es difícil acomodar el exceso visual de la escena. Hay un traje de charro en una silla, un corbatín tricolor se extiende sobre un tapete de peluche, junto a unas sandalias cherokees; el aire huele a cuero crudo, a vagas monturas. Las nalgas de mi padre son perfectas, redondas, rojizas. Con furia, con minuciosa exactitud, se hunde en la adorable Rita, a 6.3 esca-la de Mercalli. Sus ojos tienen un brillo acerado, ciego.

Juan Villoro, *Materia dispuesta* (17).

Este ensayo propone que en *Materia dispuesta* (1996) Juan Villoro efectúa una exploración crítica del “hábitus” mexicano y, en particular, de su sistema de género. A raíz de una lectura de la novela como una alegoría histórica de la desintegración del concepto del “México viril” promulgado en el imaginario pos-revolucionario, se invita a apreciar la mirada posmoderna, pos-nacional y decididamente pos-patriarcal, en ésta, la segunda novela del novelista mexicano, que a la vez logra “fisarar las lecturas establecidas”¹ de la masculinidad y la nación en la historia de la literatura mexicana.

Materia dispuesta se conforma con las convenciones del *bildungsroman* latinoamericano² al desplegar al entrañable narrador Mauricio Guardiola en un proceso de aprendizaje y auto-realización que trasciende lo meramente personal e individual, al poner en relieve crítico los procesos históricos, políticos, sociales y culturales que lo definen y ante los cuales se resiste. Se distingue esta obra de otras novelas de formación, sin embargo, al entramar el sistema de género del “hábitus” mexicano —en particular la masculinidad hegemó-